نظریه‌ی انتقادی و فیلم: آدرنو و بازنگری «صنعت فرهنگ»

دیان والدمن، ترجمه‌ی علی شیخ‌مهدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

با فناوری امروزین، از هر چیزی، از بمب اتم گرفته تا تک‌گویی درونی، می‌توان عکسبرداری کرد. این توانایی، رویکرد نویسنده به واقعیت را محدود می‌کند، زیرا وادارش می‌سازد اثرش به یک نقاشی، عکس یا بیانیه‌ای مفصل و پرگویی بی‌خاصیت مبدل شود.

گئورک لوکاچ، مقدمه بر کتاب **نویسنده و منتقد**[1]

در مقابل، ابرنبورگ معتقد است که روشنفکری در خلق شخصیت مهم‌ترین امر است، در حالی‌که در تفکر، گسترش نمایشی اصیل نامشخص است و حاصل آن را به‌ندرت در مجموعه‌ی عکس‌های سینمایی می‌توان یافت.

لوکاچ، مقاله‌ی «سیماشناسی روشنفکری»[2]

تصور کنید سردی نیشتر فلوبر را در جراحی پنهانْ داشت ابعاد ذهنی قهرمانی که دچار خلأ شده است. او در «تربیت احساساتی» همانند چشمی ناظر، ضبط‌کننده است و بالاخره کار به **سالامبو** ختم می‌شود که تا حد صورت خیالی

سینماتوگرافیک تنزل یافته است.

فردریک جیمسن، مقاله‌ی «ت. و. آدرنو یا استعارات تاریخی»[3]

جملاتی که در بالا نقل شد، همگی در یک موضع مشترک هستند و آن این‌که، استعارات، کم‌ارزش خواهند شد چنان‌چه در متون ادبی به‌ویژه مکاتب ناتورالیستی و واقعگرایی سوسیالیستی به صورت عکاسی یا سینمایی به کار روند. قصدم این نیست که به چنین گرایش‌هایی در این متون خاص بپردازم، بلکه می‌خواهم استعاره و آن‌چه بدان مربوط است و موضع منتقدان نسبت به رسانه‌ی فیلم را در ارتباط با آن بررسی کنم.[4]

چاک کلاین هانس و جولیا لیسج در مقاله‌ی «مارکس‌گرایی و نقد فیلم؛ وضعیت موجود» ارتباط میان فیلم، زیبایی‌شناسی مارکس‌گرا و نظریه فرهنگی را بررسی می‌کنند. به نظر آنان، مارکس‌گرایی سنتی نسبت به هنر توده‌ای همانند فیلم، غفلت ورزیده است؛ آن‌ها تصریح می‌کنند که چون با مفاهیم اروپایی فرهنگ عالی جور در نمی‌آمد، تحقیرش می‌کردند.[5] اما، این دو، نقل‌قول‌هایی را که من در ابتدای مقاله‌ی خویش مبنی بر ناقابل داشتن فیلم آوردم، ذکر نکرده‌اند. لذا، تلاش خواهم کرد در این مقاله دلایل این سرزنش را در نقد مارکس‌گرایی سنتی و نیز به‌ویژه در احتجاجات نظریه‌ی انتقادی بیابم.

می‌خواهم با تمرکز بر مناظره‌ی میان والتر بنیامین و تئودر آدرنو، بحث خود را آغاز کنم. این دو تن به طور جدی استنباطاتی نسبت به فیلم داشتند که دیدگاه نظریه‌پردازان انتقادی را به خوبی نشان می‌دهند. با این‌که هیچ‌کدامشان رساله‌ی ویژه‌ای که تماماً به فیلم اختصاص یافته باشد نداشتند، اما موضعگیری آن‌ها در بندبند مقاله‌ی «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» (۱۹۳۶) نوشته‌ی بنیامین و نیز مقاله‌ی «صنعت فرهنگ؛ روشنگری به مثابه‌ی فریب توده‌ای» از آدرنو دیده می‌شود.[6] آدرنو این مقاله را در بخش چهارم کتاب *دیالکتیک روشنگری* به همراه ماکس هورکهایمر نگاشت و در سال ۱۹۴۷ منتشر ساخت. پیش از آن‌که به بررسی بحث‌های اختصاصی این مقالات بپردازیم، ذکر نکته‌ای ضروری است و آن این‌که، مناظرات مذکور باید با توجه به زمانشان ارزیابی شوند و به اصطلاح، آن‌ها را به طور تاریخی باید درک کرد. والتر بنیامین نسبت به سینما خوشبین بود؛ و این تا حدودی به سبب آشنایی‌اش با هواداران فیلم روسی و کیفیات تجربی آن‌ها در سال‌های پس از انقلاب در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ بود. در سال ۱۹۲۴ خانم آسیه لاسیس کارگردان و بازیگر روس با بنیامین ملاقات داشت و سپس ترتیب سفری به مسکو در زمستان ۷-۱۹۲۶ را برای او داد. بنیامین در آن‌جا، مایاکوفسکی و بیلی شاعر و دیگران را هم دید.[7] بنابراین، مهم‌ترین تأثیرات برای نگاشتن «اثر هنری در ...»، در روسیه شوروی، در ذهنش نقش بست. به‌علاوه، لاسیس در ۱۹۲۹ او را به برتولت برشت معرفی کرد؛ کسی که همانند بنیامین به توان انقلابی فیلم و سایر نوآوری‌های فنی امیدوار بود.

آدرنو، ده‌سال دیرتر از بنیامین درباره‌ی فیلم نوشت و آن‌هنگامی بود که مؤسسه‌ی فرانکفورت در مارس ۱۹۳۲ به اتهام داشتن تمایلات خصمانه بسته شد[8] و او بلافاصله به امریکا مهاجرت کرد. او پس از یک‌دهه محیط غربت و خصومت، قدرت پوشالی نازی‌ها را ترک کرد و به‌بخشی از کالیفرنیای جنوبی رفت که در آن‌جا جماعت تبعیدیان آلمانی‌مانند هاینریش مان، آلفرد پولگار، فریتس لانگ، برتولت برشت، آلفرد دوبلین و ویلهلم دیترله‌ای که یکی دو بار در صنعت فیلم امریکا کار کرده بود، حضور داشتند.[9] بنابراین بدبینی او نسبت به فیلم باید پس از آن‌که به چشم خویش، فاشیسم را دید و نیز سال‌ها بعد، از انکارش برای همرنگ شدن با زندگی امریکایی ناشی شده باشد.

اعضای مکتب فرانکفورت، همگی از فاشیسم تجربیاتی داشتند و آن را به تحلیل‌هایشان از فرهنگ امریکایی سرایت می‌دادند. آنان میان وضعیت سرمایه‌داری اروپا و سرمایه‌داری پیشرفته امریکا تفاوت‌های زیادی مشاهده می‌کردند. در مجموع، داوری آن‌ها نسبت به جامعه امریکا را می‌توان در یک عبارت خلاصه کرد: فاشیسم بالقوه.[10] در واقع، مفهوم «صنعت فرهنگ» بر تئوری پندارها نسبت به آلمان و فاشیسم مبتنی بود. برای مثال: «شماری از رمان‌های معروف آلمان در دوره‌ی پیش از فاشیسم قابل مقایسه است

با فیلم‌های معمولی و ابزارآلات موسیقی جاز.»[11] یا آنکه فیلم *میدان الکساندر* ساخته‌ی دوبلین از نوع فیلم‌های عوامانه اجتماعی است.»[12] آدرنو و هورکهایمر نسبت به این پندارها آگاهی چندانی نداشتند تا آنکه در سال ۱۹۶۹ در یادداشتی که به عنوان مقدمه برای چاپ جدید کتابشان نوشتند، چنین اظهار کردند: «این کتاب هنگامی نوشته شد که نشانه‌های به پایان رسیدن دوره‌ی ترس‌آوری نازی‌ها، اگرچه نه در تمام نقاط، مشاهده می‌شد. در آن زمان، واقعیت به صورت دستورالعملی از تجارب اختصاصی نه چندان طولانی ما در آمده بود.»[13]

اما اکنون، به بحث مربوط به مقایسه‌ی میان بنیامین و آدرنو باز گردیم. دیدگاه بنیامین درباره‌ی فیلم را می‌توان از خلال بندبند مقاله‌اش یافت.[14] به عقیده‌ی او تکثیر مکانیکی (در برابردستی) تغییر ژرفی، هم در مفهوم و هم در عملکرد کار هنری ایجاد کرده است. انواع هنرسنتی مبتنی بر اندیشه‌ی ارزش اصالت بود؛ حضور اصل. اما تکثیر مکانیکی آن حضور بی‌واسطه را که اثر هنری را فراگرفته بود، نابود ساخت و شیء تکثیری را از قلمرو سنت جدا کرد.[15] وقتی که بنیامین، از بین رفتن حضور بی‌واسطه را مطرح می‌کند در عین حال به‌دنبال یافتن تأثیراتی مثبت، ناشی از این فقدان است. هنگامی که اصالت به عنوان یک معیار از بین برود و تولید صنعتی جایگزین شود، تمامی عملکرد هنر نیز دگرگون خواهد شد. سیاست ـ کردار دیگری [در هنر] آغاز خواهد شد وقتی که ارزش اصالت منحصر به‌فرد که ریشه در آیین دارد به کنار نهاده شود.[16] لذا برای نخستین بار، کار هنری از این‌که وابسته‌ی طفیلی آیین باشد، خلاصی یافته و ارزش آیینی جایش را به ارزش نمایشی داده است. در عوض، هنر به لحاظ این‌که تعداد بیش‌تری از مردم بدان دسترسی می‌یابند، از توان مردم‌سالاری بیش‌تری برخوردار می‌شود. بنابراین توان انقلابی فیلم در گسترش نقد انقلابی علیه مفاهیم سنتی هنر نهفته است؛ و خوشبختانه این کنش برای هر کسی که در معرض فیلم قرار گیرد، شدنی است. از این‌رو، برخی از کارهای هنری توانایی دگرگون ساختن واکنش توده‌ها نسبت به هنر را یافته‌اند. خوشبختانه، در هم‌جوشی بصری، لذت تهییج به همراه ترتیب چنین توانایی به صورت یک تجربه‌ی جمعی درآمده است؛ همانند معماری که برای همیشه و شعر حماسی در گذشته‌ها از چنین ویژگی برخوردار بوده‌اند و این توانایی، میدان ادراک ما را گسترش می‌دهد.[17] (در این‌جا بنیامین به تکنیک‌های فیلم مانند حرکت آهسته، فاصله دوربین و بزرگنمایی اشاره می‌کند و توضیح می‌دهد که آن‌ها موجب گسترش ادراک معمولی ما می‌شوند. همان‌طور که چگونگی رفتارهای انسانی و یا لغزش‌های زبانی در نظر یک روان‌کاو، برجسته و موجب شناخت بهتر او می‌شوند.)

خوش‌بینی بنیامین نسبت به توان فیلم ناشی از دیدگاه‌های محافظه‌کارانه نسبت به رسانه‌ی فیلم، تحت استیلای سرمایه‌داری است. زیرا او چنین ندا در می‌دهد: «آن‌قدر بلند که فیلم‌سازان سرشناس مدِ روز بشنوند که هیچ نمی‌توانند شایستگی انقلاب داشته باشند مگر آنکه فیلم امروزی را به انتقادی اجتماعی از مفاهیم سنتی هنر مبدل کنند.»[18] به‌همین منظور خاطرنشان می‌کند که صنعت فیلم از طریق نظام ستاره‌سازی یعنی پرورش دروغین یک شخصیت در بیرون از استودیو، نوعی جذبه‌ی ناشی از حضور بی‌واسطه ایجاد می‌کند. در حالی‌که برعکس آن، در اتحاد شوروی، بهره‌کشی سرمایه‌داری از فیلم به کنار نهاده شده است و کرانه‌های انسان مدرن است که باز تولید می‌شوند و کوشش می‌کنند تا علقه‌ی توده‌ها را تحریک کنند تا تماشاگر، تخیل فزاینده و افکار پرتردید داشته باشد.[19] اما، این اظهارات تاریخی در مفهوم جذبه‌ی بنیامین به چشم نمی‌آیند. در سرتاسر مقاله، این اندیشه، مشخص است که «میل ذاتی به توسعه در وجود سینما نهادینه شده است.»[20]

آدرنو می‌پذیرفت که تکثیر مکانیکی، تأثیر ژرفی بر دگرگون ساختن مفهوم و کارکرد هنر بر جای گذاشته است، اما نکته این‌جاست که او با تبعات این دگرگونی موافق نبود. او در برابر ارزش آیینی هنر سنتی موضع گرفت، زیرا مفهوم بنیادین آن را نفی خودمختاری کار هنری می‌دانست. او معتقد بود که صرفِ حضور اثر هنری، یعنی انکار آشتی‌پذیری اجتماعی است و هنر در تطابق دادن همگانی

به‌ویژه میان فرد و جمع ناتوان است. او این ویژگی کار هنری را «ناتوانی ضروری کوشش پرشور برای هویت» می‌خواند.[۲۱] هنر اصیل همواره محتوی عنصر اعتراض و آرمانشهراست؛ یعنی منظر جامعه‌ی دیگر است. مثال مناسب در این زمینه، شعر تغزلی است که در آن «سپهر بیان، ماهیتاً به قدرت سازمان اجتماعی بی‌اعتناست.»[۲۲] و «واژه‌ی بکر و دست‌نخورده... به طور طبیعی، اجتماعی است.» «این بیانی ضمنی از اعتراض نسبت به وضعیت اجتماعی است زیرا هرگونه تجربه‌ی فردی مانند مخالفت، اعتزال، بی‌اعتنایی و دشواری نسبت به وضعیت اجتماع، خودش را در صورت شعری از طریق نفی بیان می‌کند. شعر، از این‌که هرگونه انقیاد را بپذیرد، با سرسختی امتناع می‌کند و قوانین خاص خودش را بنا می‌نهد... و اعتراضی است در برابر اوضاع موجود، رویایی جهانی است که اشیا در آن متفاوت‌اند.»[۲۳] هنگامی که کار هنری به طور مکانیکی بازتولید می‌شود، به هر حال، اصالتش و همین‌طور، خودمختاری و در نتیجه قدرت نفی‌اش را باز دست می‌دهد؛ بنابراین، کانون نقد آدرنو در صنعت فرهنگ مبتنی است بر کارکرد دگرگون شده‌ی اثر هنری و از بین رفتن خودمختاری آن. کارهای هنری که فاقد قدرت نفی هستند، تثبیت‌کننده‌ی آشتی دروغین با عموم هستند و توده‌ی تماشاگر را با چنین تمثالی مطابقت می‌دهند.

اشاره شد که آدرنو، توافقی با ارزیابی بنیامین از دگرگونی‌های ناشی از تکثیر مکانیکی و سپس مفهوم کار هنری نداشت. آن‌ها هم‌چنین، اختلاف دیگری نیز با یکدیگر داشتند. به نظر بنیامین، تکثیر مکانیکی کارهای هنری موجب «افزایش وسیع مشارکت توده‌ای شده و این خود یک تحول در معنای مشارکت به‌وجود آوردن است.» به دیگر سخن، این توده‌ی مشارکت‌کننده هیچ مناسبتی با اندیشه‌ی خودمختاری کار هنری ندارد. لذا به عقیده‌ی او، کار هنری، بیانی پریشان دارد و دخالت‌های فردی، مسایل جدید را که از آن‌ها پرهیز می‌شود، به همین طریق حل خواهد کرد.[۲۴] از سوی دیگر، آدرنو نسبت به این طریق ادراک، بسیار شکاک بود. او در سال ۱۹۳۸ در مقاله‌ی «منش فتیشی موسیقی و سیر قهقرایی شنیدار» که پاسخی است به «اثر هنری در ...»، درباره‌ی موسیقی عامه‌پسند معاصر بحث می‌کند و معتقد است که باعث انحطاط در توانایی شنیدن می‌شود؛ زیرا شنونده‌ی منفعل آن از همه چیز می‌هراسد مگر آن‌چه که قبلاً شنیده و بدان واکنش عاطفی نشان داده است. انتقاد او از موسیقی جاز بدین خاطر بود که این موسیقی موجب «درهم‌شکنی ذهنیت فردی» می‌شود، لذا، بیش‌تر برای رقص یا موسیقی پس‌زمینه مناسب است نه این‌که مستقیماً شنیده شود. «شنونده به جای آن‌که به اتخاذ یک نوع کنش رانده شود، همانند آن‌چه موسیقی آتونال شوئنبرگ ایجاد می‌کند، به انفعال خودآزارانه دچار می‌شود.»[۲۵]

او در مقاله‌ی «صنعت فرهنگ» با همین استدلال مربوط به چگونگی ادراک مخاطب از فیلم انتقاد می‌کند و سپس به دلیل فقدان خلاقیت و توانایی‌های تخیل در تماشاگر به فیلم می‌تازد. به نظر او احساس «تماشاگر فیلم ناطق، وقتی که سینما را ترک می‌کند با هنگامی که از سالن تئاتر بیرون می‌آید، متفاوت است؛ زیرا او بدون تخیل از سینما، بیرون می‌آید و تماشاگران قادر نیستند واکنشی نسبت به ساختار فیلم از خود بروز دهند. این انحراف ناشی از تماشای جزییات دقیق و محو قصه شدن است. در نتیجه، توانایی‌های تخیل در نزد مصرف‌کنندگان رسانه‌های توده‌ای، رشد نمی‌یابد؛ زیرا هیچ‌گونه تأثیری بر ساز و کار روان‌شناختی آن‌ها باقی نمی‌گذارد. فقدان این توانایی را باید ناشی از طبیعت عینی این‌گونه محصولات دانست... آن‌ها به منظور ارضای نیاز به سرعت، مشاهده‌گری و تجربه که امیالی انکار ناشدنی هستند، به‌گونه‌ای ساخته شده‌اند تا آن‌ها را به تمامی در اختیار بیننده قرار دهند، بدون آن‌که پرسشی را در ذهن او تقویت کنند. لذا این کنش فقط مستلزم مشارکت نیمه‌ارادی بیننده است و هیچ منظری برای تخیل او نمی‌گشاید.»[۲۶] به‌علاوه، آدرنو به کنایه از بنیامین، که معتقد بود خوشبختانه تماشای فیلم، تجربه‌ای جمعی است، تماشای فیلم خنده‌دار را هجو انسانیت می‌دانست. «افرادی که هر یک منفرد هستند، اما با رضایت‌مندی و به

قصد لذت بردن، استقلال خودشان را به آن‌چه که به نظرشان ارزشمند است تقدیم می‌کنند. هماهنگی میان آن‌ها یک کاریکاتور مشترک است.»[۲۷]

بنیامین در مقاله‌اش بر توان انقلابی فیلم و فعالیت‌های سینمایی اتحاد شوروی معطوف شده است و نیز این‌که، فقط سرنوشت اولیه‌ی فیلم تحت سرمایه‌داری رقم خورده است. اما، آدرنو در مقاله‌اش، تولیدات و کارکرد سینما تحت حاکمیت سرمایه‌داری انحصاری را با «صنعت فرهنگ» محدود کرده است. بر این اساس، هنگامی که او مشاهداتش درباره‌ی فیلم را بعداً به پنداشت‌های هستی‌شناختی‌اش از رسانه فیلم تعمیم می‌دهد، کمترین بصیرت را از خودش نشان می‌دهد (که به طور مختصر به آن اشاره کند.)

آندرئاس هویسن در یادداشتی که بر مقاله‌ی «بازنگری صنعت فرهنگ» آدرنو نگاشته است، اشاره می‌کند که این مفهوم ابتدا در آلمان غربی، تحسین همگان را برانگیخت اما وقتی در اواخر دهه‌ی شصت نقادی و بازخوانی نظریات بنیامین و برشت آغاز گشت، شدیداً با تحلیل‌های مبتنی بر صنعت فرهنگ مخالفت ابراز شد.[۲۸] اظهارات هویسن، چندان عجیب نیست، زیرا آدرنو در همان مقطع تاریخی، انتقادهای بنیادینی از جریان‌های دانشجویی و جنبش‌های ضدجنگ به عمل آورد. البته تمایل روبه رشدی هم در چپگرایان و حوزه‌های دانشگاهی نسبت به فیلم به‌وجود آمده بود. از طرف دیگر، سینماگران چپگرا که همواره محافظه‌کاران و نخبگان بدیشان حمله می‌کردند، حریصانه در پی نظریه‌ای بودند که در چارچوب مارکسیسم، به تمایل آن‌ها، حقانیت ببخشد. هم‌چنین، این کم‌توجهی نسبت به صنعت فرهنگ از جانب منتقدانی بود که آن‌را به‌خوبی درنیافتند؛ افرادی مانند تی. اس. الیوت، ف. ر. لویاس و خوزه اُرتگای گاست. مکتب فرانکفورت برخلاف این منتقدان محافظه‌کار، نمی‌پذیرفتند که فرهنگ عالی و سنت به پایان خویش رسیده است. آن‌ها به آلدوس هاکسلی به خاطر اعتراض پیرایشگرانه‌اش به فرهنگ توده‌ای و نوستالژی اُرتگای گاست می‌تاختند؛ همان‌طور که هورکهایمر نوشت: «منازعه بر سر فرهنگ توده‌ای و ارتباطش با تداوم بی‌عدالتی اجتماعی همراه بود.»[۲۹] آدرنو در «بازنگری صنعت فرهنگ...» توضیح می‌دهد که او و هورکهایمر این عبارت را به خاطر دلالت ضدعامه‌گرایش انتخاب کردند: «در دستنویس کتاب، ما فرهنگ توده‌ای نوشته بودیم، اما آن را به صنعت فرهنگ مبدل ساختیم تا آن را از هرگونه تفسیر مبتنی بر دلالت ضمنی دور ساخته باشیم. این بود، همه‌ی آن چیزی که خودبه‌خود درباره‌ی این اصطلاح برای ما پیش آمد و شکل معاصر هنر مردمی را نیز دربرگرفت. بعداً، صنعت فرهنگ به مقدار زیادی مورد توجه قرار گرفت.»[۳۰]

علی‌رغم تمایزاتی که میان استنباطات آدرنو نسبت به فیلم وجود دارد، در دانشکده‌های سینمایی با نخبه‌گرا محسوب کردن آدرنو، بی‌توجهی به این تمایزات متداول است. تصورات نادرست هستی‌شناختی آدرنو نسبت به فیلم و سپس تعصبات او هم‌چنان در میان بعضی منتقدان زیبایی‌شناس مارکسیست، به‌ویژه درباره‌ی ادبیات، رایج است.[۳۱] به همین دلیل امیدوارم بتوانم در اندیشه‌های آدرنو، به‌ویژه در مقالات «صنعت فرهنگ» و «بازنگری صنعت فرهنگ» غور کنم. قصدم این است که نخست از تعصب پنداشت‌های او نسبت به رسانه‌ی فیلم بگویم، زیرا هستی‌شناسی فیلم را با زیبایی‌شناسی مسلط تخیلی و ناتورالیستی که تحت سرمایه‌داری انحصاری رشد یافته بود، یکسان می‌انگاشت؛ و دوم این‌که، کوشش کنم در برابر پرسش خیلی دشواری موضعگیری کنم و آن این‌که آیا پنداشت‌های آدرنو درباره‌ی رسانه‌ی فیلم، امکان گسترش زیبایی‌شناسی دیگری تحت مقتضیات تاریخی متفاوت و نسبت‌های تازه‌ای میان تولید و مصرف را می‌دهد، یا آن‌که تحلیل او از فیلم را باید همواره منحصر به دوره‌ی استیلای سرمایه‌داری انحصاری دانست؟

انتقاد اصلی من از آدرنو به تحلیل او درباره‌ی ماهیت رسانه‌ی فیلم مربوط است. لی‌راسل به شکلی ابتدایی بحث او را در مقاله‌ی «سینما ـ رمز و تصویر» تکرار کرده است. راسل، اظهارات آدرنو را ناشی از تمایل به مقایسه‌ی میان فیلم و زبان شفاهی، در نزد نظریه‌پردازان سینما می‌داند که

کوشش می‌کردند موقعیت سینما را به عنوان یک هنر، اعتبار ببخشند. او مناظره بر سر موقعیت عکاسی را نقل می‌کند (که ظاهراً ویژگی ماشینی آن مبدل به لغزشگاهی شده بود که فرایند عکاسی محض را نمایه‌ای از منظر مادی بدانند.) او نشان می‌دهد که همین منازعه نیز به قلمرو سینما کشیده شد.[۳۲] بسیاری از بدگویان نسبت به فیلم، سرسختانه بر موضع خویش پای فشردند. برای مثال، آدرنو که طلایه‌دار واکنش زیبایی‌شناختی بود، اعتقاد داشت که هنر نبودن سینما کاملاً بدیهی است و نوشت: «ماهیت فیلم متکی بر دوباره‌سازی و تقویت آن چیزی که موجود است که به طرزی وقیحانه، زاید و احمقانه است. حتی در یک تعریف مختصر می‌شود گفت که بچگانه است؛ زیرا دوباره‌سازی واقعیت است و این برخلاف ادعایش مبتنی بر ارایه‌ی تصویری زیبایی‌شناختی است. این موضوع را همگان می‌توانند در فیلم مشاهده کنند و لزومی ندارد که بر حقایق جاودانه‌ای اعتقاد راسخ داشته باشد.»[۳۳]

ماهیت قایل شدن برای سینما فقط منحصر به آدرنو نبود، بلکه در دوره‌ای تاریخی، نظریه‌ی فیلم بدان می‌اندیشید. نظریه‌پردازان کلاسیک فیلم برای این‌که ثابت کنند سینما هنر است با مخالفان منازعه می‌کردند. آنان مدعی بودند که فیلم بازنمایی واقعیت خارجی نیست، بلکه با فنون ویژه‌ای، تعینات جهان بیرونی را تغییر شکل بنیادی می‌دهد و بار دیگر آن‌ها را کنار یکدیگر می‌نشاند. بنابراین جایگاه ویژه‌ی سینما در تفاوتگاه میان جهان بیرونی و واقعیت فوق‌العاده سینمایی قرار دارد و همین تفاوت موجب می‌شود که سینما هنر باشد: «هنرها تکثیر مکانیکی انجام نمی‌دهند.»[۳۴] اساس کنش سینمایی آوانگاردهای فرانسه دهه‌ی بیست بر چنین نظریه‌ای قرار داشت. در حالی‌که برای فیلم‌سازان مکتب مونتاژ شوروی در همین دهه، مسأله متفاوت بود، برای آن‌ها مهم نبود که به سینما به عنوان یک فرم هنری مشروعیت ببخشند یا آن‌که ماهیت سینما را کشف کنند و سپس حقیقت زیبایی‌شناختی آن را بیابند، بلکه برای آن‌ها صرفاً زیبایی‌شناسی فیلم (همپایه‌ی سایر هنرها) بر اساس اصول ماتریالیسم دیالکتیکی اهمیت داشت و آن را مهم‌ترین نیاز یک جامعه‌ی جدید سوسیالیستی می‌دانستند. از این‌رو، ژیگا ورتف به هنگام ساختن فیلم مستند از دوربین برای گرته‌برداری استفاده نمی‌کرد، بلکه با آن، واقعیت بیرونی را سازماندهی و آشکار می‌کرد و چنین کاری از چشم معمولی انسان ساخته نبود: «نقطه‌ی آغازین: بهره‌گیری از دوربین به عنوان یک چشم سینمایی کامل‌تر از چشم انسانی، به منظور جستجو در پدیدارهای بصری بی‌نظمی است که جهان را فراگرفته‌اند... [متأسفانه] دوربین را بی‌اثر ساخته و وادارش کرده‌اند تا کار چشم‌هایمان را تقلید کند و نمای بهتر، یعنی تقلید بهتر را انجام دهد. در حالی‌که ما امروز، زنجیرهای پای دوربین را از هم می‌گسلیم و او را ترغیب می‌کنیم در مسیر دیگری گام بردارد؛ راهی، فراتر از گرته‌برداری.»[۳۵] بدین منظور، ما همه‌ی روش‌های فیلم‌برداری قابل حصول برای دوربین مانند فیلم‌برداری سریع، فیلم‌برداری از اشیای کوچک، عکس، متحرکسازی، فیلم‌برداری با دوربین متحرک، فیلم‌برداری از زوایای کاملاً غیرمنتظره را به کار می‌بندیم.»[۳۶] کار ما هیچ شباهتی به حقه‌های سینمایی ندارد، بلکه روش‌هایی ساده و جستجویی مشروع با استفاده از ابزارهاست.

در همان زمان، به نظر ایزنشتاین، وظیفه‌ی هنر انکار وضع موجود است. هنر بیانیه‌ای است که مناظر را کنار می‌گذارد، به آن‌ها شکل می‌دهد و ذهن تماشاگر را با تناقضات تحریک‌کننده به سوی مفاهیم روشنفکرانه‌ی دقیق ناشی از تصادم پویای وضعیت‌ها، پیش می‌برد. نظام دیالکتیکی در اصول مونتاژ، تجسم می‌یابد، زیراکه «تضاد به مثابه اصل وجودی هرگونه کار و فرم هنری» است.[۳۷] ایزنشتاین در برابر زیبایی‌شناسی ناتورالیستی موضع گرفت: «تئاتر هنری مسکو، دشمن خونی من است. آن‌ها دقیقاً ضدکوشش‌های من عمل می‌کنند؛ احساساتشان را کنار یکدیگر ردیف می‌کنند تا توهم واقعیت متداوم را به‌وجود آورند، در حالی‌که من تصاویری از واقعیت را می‌گیرم سپس آن‌ها را در کنار هم قرار می‌دهم تا احساسات تولید کنم... من رئالیست نیستم، بلکه ماتریالیست هستم.»[۳۸] به این ترتیب، زیبایی‌شناسی ایزنشتاین که سراپا فرمالیستی بود، در

تناقض با اردوگاه رئالیسم سوسیالیستی، قرار داشت[۳۹] و بالاخره در دهه‌ی ۱۹۳۰ زیبایی‌شناسی «توهم واقعیت متداوم» در اتحاد شوروی، برای فیلم استقرار یافت.

در غرب، پرسش از ذات سینما با رجوع به نظریه و عمل مکتب روسی و با عنوان ماهیت سینما بار دیگر از سر گرفته شد. آندره بازن در دهه‌ی چهل، امپرسیونیست‌های فرانسوی و اکسپرسیونیست‌های آلمانی و مکتب مونتاژ شوروی را همپایه‌ی یکدیگر دانست؛ زیرا «آن کارگردانان، کسانی بودند که به تصویر ایمان داشتند»[۴۰]؛ و نیز «آن‌چه را که روی پرده بازنمایی می‌کردند، عرضه‌ای بود که چیزی بر اصل آن افزوده بودند» و یا «آن کارگردانان به واقعیت، ایمان داشتند.»[۴۱] او نسبت به واقعیت تاریخی که به هر یک از این جنبش‌ها شکل می‌داد، غفلت می‌ورزید. بازن، از خداشناسی کاتولیکی و پدیدارشناسی متأثر شده بود. در نزد او، هستی‌شناسی فیلم مبتنی بر شباهت فتوشیمی درتصویر عکاسی و واقعیت فوق‌العاده فیلمی و مرتبط با شناخت‌شناسی دریافت حقیقت بود. زیبایی‌شناسی او بر این باور استوار بود که ماهیت فیلم در توانایی آشکار ساختن جهان از طریق دوباره‌سازی آن، نهفته است. از این‌رو، نتیجه گرفت که توان سینما، در «زدودن ابهام‌های واقعیت» است. او طرفدار هر چیزی بود که توانایی دوباره‌سازی را به هنگام ضبط سینمایی افزایش دهد: چیزهایی مانند عمق میدان و برداشت بلند که او آن‌ها را ارجح می‌دانست. می‌توان استنباط کرد که او «درستی حفظ شده‌ی» واقعیت (مکانی ـ زمانی) را بر مونتاژ و میزانسن‌های اغراق‌شده برتری می‌داد. او جنبش‌هایی مانند نئورئالیسم ایتالیایی و فیلم‌های رنوار در فرانسه، ولز و وایلر در امریکا را بر فیلم‌های سبک مونتاژ شوروی[۴۲] و اکسپرسیونیسم آلمانی ترجیح می‌داد. بازن فیلم‌های کلاسیک هالیوودی را جایی میان این دو قلمرو قرار می‌داد و آن‌ها را صنعت فرهنگی حساب می‌کرد که واقعیت در آن‌ها نه تحریف شده است و نه رویکرد ناتورالیستی کاملی دارد. او این فیلم‌ها را دارای سبک‌های شناخته شده در فیلم‌برداری، تدوین مناسب با موضوع و هماهنگی کامل تصویر و صدا بر طبق اصول تحلیلی و نمایشی می‌دانست. بازن، الگوی و قراردادهای این سبک را برمی‌شمارد و خاطرنشان می‌کند که آن‌ها موجب طبیعی جلوه کردن می‌شوند؛ مانند این نظر او درباره‌ی کارنه که می‌گوید: «تدوین او در سطح واقعیت مورد تحلیل، باقی می‌ماند. به این طریق، فقط یک راه درست نگاه کردن وجود دارد و آن همان است که ما می‌بینیم. عدم استفاده از تمهیدات ویژه‌ای مانند برهم‌نمایی‌ها یا تدوین تصاویر درشت برای آن است که بیننده را متوجه عمل برش کند. کارگردانان کمدی‌های مخصوص امریکا، نماهایی را به کار می‌برند که شخصیت‌ها را تا زانو نشان می‌دهند؛ به این دلیل که با دید طبیعی در ذهن بیننده تطابق دارد. آن‌ها معتقدند که این، بهترین نما برای جلب توجه بیننده است.[۴۳] فرانسوی‌ها به آن نمای امریکایی می‌گویند و در سینماهای جاهای دیگر به اسامی متفاوت نامیده می‌شود که به هر حال هیچ‌کدام از آن‌ها همسان با معنای «طبیعی» مورد نظر بازن نیست. مثالی که ذکر شد، نشان‌دهنده‌ی تمایل بازن برای درهم آمیزی بازنمایی یک رویداد به طور طبیعی یا واقعی بود. او کوشش کرد حدود و قاعده‌بندی‌های آن را در مورد زیبایی‌شناسی تئورئالیستی در اواخر دهه‌ی چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه تعیین کند.

کانون این بحث طولانی نظریه‌پردازان، به‌ویژه بازن، به آدرنو مرتبط است. پس به آدرنو باز می‌گردیم و با اطمینان، خاطرنشان می‌کنیم که آدرنو کسی است که با ایدئالیسم بازن و دیدگاه پدیدارشناختی او به‌شدت سر ناسازگاری دارد.[۴۴] بازن دوباره‌سازی واقعیت را به عنوان ماهیت فیلم، تجویز می‌کرد.[۴۵] آدرنو در نمی‌یابد که فیلم را می‌توان در جایی میان تجرد محض و ناتورالیسم قرار داد. بنابراین زیبایی‌شناسی مبتنی بر بازنمایی توهم واقعیت متداوم، به‌عنوان زیبایی‌شناسی مسلط بدین نحو بود که به جای دوباره‌سازی واقعیت، تماشاگر، قواعد و رمزگان، طبیعی جلوه کردن را ایجاد می‌کند.

آدرنو در مقاله‌ی «صنعت فرهنگ» خاطرنشان می‌کند که زیبایی‌شناسی توهم‌گرا، بر تولید ماشینی شیء موجود، مسلط است. او عملکرد «واقعیت توهمی» را در این

زیبایی‌شناسی درک می‌کند و نیز این‌که «روش‌های تولیدکنندگان، به طرزی عجیب و بی‌نقص، تعینات تجربی را دوباره‌سازی می‌کند. به نظر او، امروزه، استیلای توهم بر ما به‌راحتی امکان‌پذیرتر شده است، زیرا آن‌چه بر پرده به نمایش درمی‌آید، ادامه‌ی جهان بیرونی است و بعدها فیلم ناطق، به نحو درخشانی این تکثیر مکانیکی را به سرانجام رسانید.»[۴۶]

مختصر آن‌که، آدرنو نمی‌تواند دریابد که ویژگی‌های رسانه‌ی فیلم در شرایط تولیدی دیگری اگر به‌کار رود، ممکن است با عوارض آن تحت سیطره‌ی سرمایه‌داری متفاوت باشد. از این‌رو او بعدها در مورد تلویزیون، آن را مشابه فیلم ناطق خواند و چنین اظهار کرد: «اجرای مسخره‌آوری از کار هنری تام در نمایش واگنر است» و در آن «همگامی صدا و تصویر بسیار کامل‌تر از *تریستان* است، زیرا این بنیان‌های شهوی، بازتابی عالی از واقعیت اجتماعی‌اند و از اصلی مسلم در فرایند یکپارچه‌سازی ناشی می‌شوند. فرایند گردآوری همه‌ی عناصر تولید در کنار هم، از رمان سرچشمه می‌گیرد که همانند چشمی که به یک فیلم می‌نگرد، نگاشته می‌شود. آخرین پدیده در این فناوری، صوت است که پیروزی بانکداران سرمایه‌دار است که همانند سروری مطلق بر اعماق قلب‌های محروم صف متقاضیان، گام می‌زنند. این است محتوای هرگونه فیلمی با هر طرح داستانی که گروه سازنده‌اش انتخاب کرده باشند.»[۴۷]

البته، همگامی موسیقی و تصویر در اغلب فیلم‌های هالیوودی مصداق دارد، اما ذاتی رسانه‌ی فیلم ناطق نیست. برای نمونه، تجربیات کار با صدا در فیلم‌های فانتزی رنه کلر در اوایل دهه‌ی سی یا کاربرد صدا و تصویرهای ناهمخوان در فیلم‌های ژان‌لوک گدار و بیش‌تر از او در فیلم‌های اخیر مارگریت دوراس را می‌توان ذکر کرد. توجه ایزنشتاین به تأثیر ورود صدا به هنر سینمای اتحاد شوروی معطوف شده بود؛ اما او با هوشمندی، بهره‌جویی از آن را تحت سرمایه‌داری تشخیص داد و نوشت: «تاریخ اختراعات نشان می‌دهد که این پیشرفت حاصل در فیلم‌ها، در مسیر درستی قرار ندارد... آن‌ها بلافاصله در عرصه‌ی بازرگانی مورد بهره‌برداری تجاری قرار گرفتند. ضبط صدا در آن‌ها در سطحی ناتورالیستی بود و دقیقاً ملازم حرکت روی پرده، تا به این طریق توهم کاملی از مردم سخنگو، چیزهای صدادار و غیره به‌وجود آورند. این طرز استفاده از صدا، فرهنگ مونتاژ را نابود خواهد ساخت، زیرا همگامی صدا موجب تضعیف مونتاژ تصویر می‌شود. فقط استفاده‌ی ناهمخوان صدا با تصویر، توان جدیدی را در مونتاژ توسعه می‌دهد و آن را تکمیل می‌کند. اولین کار تجربی با صدا باید از طریق ناهمگامی صدا با مونتاژ تصاویر، انجام شود.»[۴۸]

طبق همان عدم تشخیصی که قبلاً گفتیم آدرنو به آن دچار بود، اکنون حکم او را در مورد فیلم رنگی نقل می‌کنیم: «فیلم رنگی، کهنه میخانه‌ی دل‌انگیزی را که بمب‌ها می‌توانستند خراب کنند، با وسعت بیش‌تری ویران می‌کند: فیلم نابودکننده‌ی بلوغ حشره‌ای خویش است.»[۴۹] البته او نفی نمی‌کرد که ممکن است رنگ به صورت غیرناتورالیستی هم استفاده شود. ایزنشتاین در ***ایوان مخوف*** **(قسمت دوم)**، گدار در پیشزمینه‌ی چندرنگی در ***همه چیز رویراهه*** و با دست رنگ کردن فیلم توسط دوشان ماکاویف در فیلم ***بی‌پناهی معصومیت***، نشان‌دهنده‌ی چنین استفاده‌هایی بودند.

ادعانامه‌ی آدرنو از آن‌جا که فیلم را نوعی نقد می‌داند، موجب به پیش راندن تماشاگر می‌شود. هرچند سبک نادیدنی فیلم‌های هالیوودی بر روایت و تداوم متکی است و تماشاگر از طریق همذات‌پنداری، ادراک غیرعقلانی در کنش نسبت به آن‌ها مشارکت می‌جوید، اما مونتاژ روشنفکرانه‌ی ایزنشتاین یا فیلمسازان مدرن، حتی کارهای آوانگاردها در سال‌های اخیر، مطمئناً نوع دیگری از مشارکت تماشاگر را طلب می‌کنند. کار روی آن‌چه دیده می‌شود همان پراکسیس به مفهوم آدرنویی است. هنگامی که تماشاگر فیلم‌های ***آشتی‌ناپذیر*** و ***خاطرات آنا ماگدالنا باخ*** ساخته‌های اشتراب یا فیلم‌های مایکل اسنو را دست نیافتنی می‌خواند یا واکنشی آشفته نسبت به آن‌ها ابراز می‌دارد یا آن‌که سالن را ترک می‌کند، همگی نشانه‌های آشکاری از فعالیت اویند. تحلیل‌های آدرنو از ساخته شدن فیلم‌هایی که مستلزم نوع متفاوتی از مشارکت تماشاگر است، جلوگیری

نمی‌کنند، اما این موضوع را به‌خوبی روشن می‌سازند که درک نسبت دیالکتیکی میان کنش سینمایی و پاسخ تماشاگر تا چه میزان می‌تواند از زمانه خودش متأثر باشد. فیلم *از نفس‌افتاده* ساخته‌ی گدار تماشاگر را گیج می‌سازد، با برش‌های پرشی‌اش و عدول از روایت مهیج فیلم‌های جنایی، نقدی است در سال ۱۹۵۹ که دانشجویان ما در ۱۹۷۷ به‌خوبی می‌توانند آن را دریابند.

انتقاد آدرنو به دلیل آن‌که، رشد و توسعه فیلم را تحت سرمایه‌داری انحصاری منحصر می‌کند، از درک توان و کنش سینمایی تحت شیوه‌های تولید دیگری ناتوان است. هم‌چنین، قادر نیست دریابد به‌جز زیبایی‌شناسی مسلط ناتورالیستی، ممکن است زیبایی‌شناسی‌های دیگری هم به‌وجود آیند. تفسیر آدرنو را نباید یک اثبات تلقی کرد، زیرا بی‌معنا و فرمایشی است اگر بگوییم رشد فیلم ذاتاً در مسیر ناتورالیسم قرار دارد. شکی نیست که عملکردهای سبک نامربی «تأثیر واقعیت» تقویت‌کننده‌ی ایدئولوژیک وضع فعلی [طبقات اجتماعی] است. در ضمن، نبایستی از تفسیر، چنین معنایی درک کنیم که پیشرفت‌های فنی مانند صدا، رنگ و حتی اختراع فیلم در نتیجه‌ی نوعی خلأ یا فقدان نسبت دیالکتیکی میان تکنولوژی، اقتصاد، شرایط اجتماعی و دگرگونی‌ها رخ داده است. یا آن‌که اظهار کنیم نفس اختراع سینما به لحاظ ایدئولوژیک، «خنثا» است.[۵۰] آدرنو، هستی‌شناسیی برای رسانه‌ی فیلم به‌وجود آورده بود که در سایه‌ی زیبایی‌شناسی مسلط ناتورالیستی، هیچ‌گونه امکان تحلیل خردمندانه را به او نمی‌داد. لذا، برای آدرنو پذیرفتنی نبود که هرگونه امکان توسعه یا انقلاب در شرایط دیگری برای فیلم در نظر گیرد.

حال بار دیگر به پرسشی که قبلاً به اختصار مطرح کرده بودیم، باز گردیم و آن این‌که، بر اساس پنداشت‌های هستی‌شناختی فیلم که آدرنو با آن‌ها درگیر بود، تحلیل او از فیلم در دوره‌ی سلطه سرمایه‌داری انحصاری چگونه است؟ اول آن‌که باید نکته‌ای را برای چندمین بار تکرار کنیم که تحلیل آدرنو از صنعت فرهنگ، نخستین نقد نسبتاً بنیادین فرهنگ توده‌ای در قیاس با محافظه‌کاران بود. در این صورت است که اهمیت آن دریافت می‌شود. آدرنو نمی‌خواست فیلم را نقد کند، بلکه دیدگاهش به لحاظ توجه طبقه‌ی کارگر، معطوف به فرهنگ توده‌ای بود. این موضوع را می‌توان در بحث دیگری مطرح کرد و آن، تحلیل او از تفاوت میان هنر «سبک» و «جدی» است. هنر سبک، بی‌نظم و فاقد فرم رمزگردانی است. پیراستگی هنر بورژوازی که خودش را به عنوان سرزمین آزاد از آن‌چه در جهان مادی رخ می‌دهد، می‌نمایاند، همواره مبتنی بر محرومیت طبقات پایین است؛ مردمی که «برای آن‌ها تقلید جدی، با سختی و فشار زندگی، برابر است. هنر سبک، شبحی از هنر خودمختار و آگاهی اجتماعی ناپسند هنرجدی است.»[۵۱] حقیقت این است که هنر بورژوازی فاقد آن چیزهای ضروری است که قبلاً متذکر شده‌ایم. این هنر، در اشکال اجتماعی‌اش، چیزهایی به هنر سبک وام می‌دهد تا بدان مشروعیت تردیدناپذیر ببخشد. حضور این دوگونه‌ی هنر، اثباتگر وجود فاصله‌ی طبقاتی است. نقد آدرنو از صنعت فرهنگ بدین خاطر است که صنعت فرهنگ، با کشاندن هنر سبک به سمت هنر جدی، وسیله‌ی رفع این تناقض است تا بدین ترتیب تضادهای طبقاتی را درک‌ناشدنی نشان دهد. بنابراین، نقد آدرنو بر صنعت فرهنگ فقط بدین خاطر نیست که با اشکال گوناگون موجب سرگرمی پرولتاریاست؛ زیرا دارای «غرابت سیرک، شهر فرنگ، روسپی‌خانه و هرج و مرج است؛ همان‌طور که شوئنبرگ و کارل کرائوس هستند.»[۵۲] تحلیل‌های آدرنو به‌خوبی نشانگر سرچشمه‌ی دو اتهامی است که بر او وارد ساخته‌اند. یکی این‌که او متهم به پیروی کورکورانه از نخبه‌گرایی بود که چشم دیدن تکثرات فرهنگی را نداشت.[۵۳] دوم، همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم، آدرنو تحلیلی در مورد عملکرد ایدئولوژی مسلط سبک «تأثیرات واقعیت» داشت و این تحلیل، پیش‌درآمدی بر نقدهایی بود که بیست و پنج سال بعد در نشریاتی مانند *کایه دو سینما*، *سینه‌تک* (در فرانسه) یا *اسکرین* (در بریتانیا) در اواخر دهه‌ی شصت و اوایل هفتاد منتشر شدند. (هرچند که خود آدرنو بر آن آگاهی نداشت.) در این زمینه، جمله‌ی بند بعدی را با مقاله‌ی کریستین زیمر در ۱۹۷۰ مقایسه کنید:

به کسانی‌که خیلی مجذوب جهان فیلم، از طریق تصاویر، حالات و کلمات آن شده‌اند، بگوییم که آن‌ها قادر نیستند آن‌چه را واقعاً سازنده جهان است یا گره‌گاه‌های ساز و کار آن را در خلال نمایش فیلم بسازند.[۵۴]

تماشاگر، خودش واقعیت را درک می‌کند. او پرده را انکار می‌کند. این پرده شبیه پنجره‌ای شفاف است. بنابراین «تأثیر واقعیت» به چنین کارکردی، نیرو می‌بخشد آن را تقویت می‌کند و بیانیه‌ی ایدئولوژیک، به‌وسیله‌ی تصاویر اظهار می‌شود. بدین طریق، بازشناخت همگانی از آن و سپس همذات‌پنداری که ماورای بازشناخت است صورت می‌گیرد؛ اما پذیرش ایدئولوژیی که به وسیله‌ی فیلم بازتابیده می‌شود نه ناشی از استیلای آن یا خوشایند عمومی است، بلکه تماشاگری که مبهوت شده است در غیاب هوشیاری‌اش، همذات‌پنداری می‌کند.[۵۵]

خلاصه آن‌که، تحلیل صریح آدرنو از تمایل عمومی به عنوان بخشی از نظام صنعت فرهنگ (ص ۱۲۲) پیش‌درآمد نقدهایی بود که بعدها آن را تعمیم داد و درباره‌ی ایدئولوژی بخت و اقبال نوشت (صص ۱۴۵ تا ۱۴۶). او در مورد استفاده از گردش روزگار به منظور طبیعی و کیهانی بودن، چنین نوشت: «نان گندمی که صنعت فرهنگ به انسان‌ها می‌دهد چیزی جز یک سنگ قلنبه نیست که در چرخه‌ی حیات می‌گردد. این سخن مشهور و سرگرم‌کننده‌ای است که مادران به بچه‌هایی که مدام چیزی را بر دوش می‌گیرند و حرکت می‌کنند، آسیاب‌هایی می‌گویند که هیچ‌گاه باز نمی‌ایستند. این مثال، تأییدی بر تغییرناپذیر بودن موقعیت موجود است. تماشاگران فیلم *دیکتاتور بزرگ* ساخته‌ی چاپلین، با گوش‌هایی متورم سینما را ترک می‌کنند. این فیلم به بهانه‌ی آزادی، ضد فاشیسمی دروغین است.»[۵۶]

علاوه بر این‌ها، تحلیل آدرنو از سرکوب و سانسور در فیلم‌های هالیوودی (صص ۱۳۹ تا ۱۴۰)، پیش‌درآمدی بر گرایشی در نقد فیلم دهه‌ی هفتاد مبنی بر به‌کارگیری روان‌شناسی تماشاگر فیلم است. باید بار دیگر تحلیل آدرنو مبنی بر دگرگونی منش تولید هنری تحت سیطره‌ی سرمایه‌داری انحصاری را متذکر شویم. به عقیده‌ی او آن‌چه تولید هنری خوانده می‌شود، فاقد تازگی [و منحصر به‌فردی] است، بلکه فقط کالایی است [که مشابه بسیاری هم دارد.] وقتی که اثر هنری قابل مصرف باشد، در واقع حکم پول مطلقی را پیدا می‌کند که تأثیراتی بر ساختار درونی کالای فرهنگی بر جای می‌گذارد.[۵۷] تعجب‌آور نیست، اما جریان اصلی نقد فیلم در بیست‌وپنج سال اخیر برای دفاع از موقعیت سینما به عنوان هنری که تحت فشار سرمایه‌داری قرار دارد، به همان نتایج آدرنو رسیده و معتقد است که «دخالت نیروهای پرقدرت اقتصادی» در تمام «سطوح، از ساخت تا پخش فیلم وجود دارند و این موجب محدود کردن فیلم شده است.»[۵۸]

طبیعت غیرتاریخی الگوی تحلیل‌های آدرنو از فیلم، تحت سیطره‌ی سرمایه‌داری، باعث محدودساختن جنبه‌های مثبت آن شده است. او نتوانست تحلیلش در مورد سازماندهی ابزارهای تولید فیلم را تصحیح کند؛ زیرا هرچند سرمایه‌داری متأخر که به دنبال انحصارگرایی است در سال ۱۹۰۸ امتیاز فیلم را به‌دست آورد و در نتیجه سیاست پول سالاری و رقابت با دیگران، پنج استودیوی بزرگ و نظام تولید فیلم در آن‌ها را پی‌ریزی کرد و تحت نظارت خویش درآورد، و از سال ۱۹۱۹ تا اواخر دهه‌ی چهل به حاکمیت خود ادامه داد، اما با اتکا به قانون ضدتراستی که از سال ۱۹۴۵ دولت فدرال آن را اعلام کرده بود، در سال ۱۹۴۸ حکمی از سوی دادگاه در مورد پرونده‌ای معروف به پارامونت صادر شد. این حکم، اوج فعالیت‌های ضد تراست بود و بر طبق آن استودیوها ملزم به جداسازی و در هم شکستن انحصارات زنجیره‌ای تولید، پخش و نمایش فیلم‌هایشان شدند. در نتیجه‌ی این رأی دادگاه، نظام استودیویی فرو ریخت و در عوض تولید مستقل اوج گرفت. افول شرکت‌های فیلم‌سازی موجب شد آن‌ها به صورت شرکت‌های چندملیتی عظیمی در دهه‌های شصت و هفتاد هم‌چنان به فعالیت خود ادامه دهند. اما باید پرسید این دگرگونی‌ها چه اثراتی بر تولیدات فرهنگی داشته‌اند؟ (آدرنو در پایان مقاله‌اش به این تغییرات اشاره می‌کند و نتیجه می‌گیرد که شاید به‌خاطر رقابت با تلویزیون بوده است. او می‌نویسد: «احتمالاً، پیشرفت تلویزیون بر اثر فشار

برادران وارنر به موقعیت ناخوشایند نوازندگان موسیقی جدی و محافظه‌کاران فرهنگی بوده است.»[۵۹] هرچند این سخن آدرنو کنایه‌آمیز است اما در مورد برخی رویدادها، دقیق است. در واقع، شاید تحلیل آدرنو از موقعیت فیلم در سال ۱۹۴۴ امروزه در مورد تلویزیون به حقیقت پیوسته باشد.)

آدرنو، ساختار صنعت فیلم را چنین توصیف می‌کند: «سرمایه‌داری مالی پیشرفته‌ی مبتنی بر الگوی سرمایه تجاری است: استقلالِ... صنعت فیلم از بانک‌هایی که همانند شاخه‌هایی منفرد هستند، اما به دلیل روش‌های اقتصادی در هم تنیده شده و یک شبکه گسترده را ساخته‌اند، چگونه شدنی است و این ارتباط تنگاتنگ و ناگسستنی از سوی اندیشمندان مورد غفلت قرار گرفته است.»[۶۰] بنابراین طبق برآوردهای آدرنو، اگرچه شرکت‌های فیلم‌سازی مستهلک شدند، اما در دهه‌های شصت و هفتاد به صورت مجتمع‌های چند ملیتی عظیمی درآمدند، که هدف هر یک از آنان کسب استقلال اقتصادی بود. اصطلاح «گروه داخلی» را برای آن‌ها وضع کرده‌اند، اما دوام نیاورد؛[۶۱] زیرا کسب استقلال از الگوهای سرمایه‌داری تجاری است و در اوضاع کنونی قابل دستیابی نیست.

منتقدان، آدرنو، به دلیل آنکه تحلیل او از عملکرد فیلم تحت سیطره‌ی سرمایه‌داری مالی فاقد الگوی زمانی است، نتایج آن را محدود می‌دانند. برای نمونه، او معتقد بود که فیلم‌ها، رادیو و مجلات، نظامی متحدالشکل به صورت یکپارچه می‌سازند که در آن هر بخشی با کل، هم‌شکل است.[۶۲] او در مقاله‌اش تمایز میان رادیو و فیلم را چنین توصیف می‌کند: «رادیو، غلبه‌ی فراگیر فرهنگ توده‌ای را ترسیم می‌کند به نحوی که به‌طور یکسان و در یک زمان با شبه‌بازارش، [بازار] فیلم را انکار می‌کند. ساختار فنی [پخش مستقیم] نظام رادیو از آزادی دروغین محفوظ مانده است، در حالی‌که صنعتکاران فیلم به صلاحدید خودشان در عرضه محصولات فرهنگی دخالت می‌کنند، اما رادیو قادر به چنین کاری نیست و مجبور است که کالای فرهنگی‌اش را مستقیماً به طرف مصرف‌کننده سرازیر سازد.»[۶۳]

به‌علاوه باید بگویم که آدرنو، آن‌قدر که به شباهت میان صنعت فرهنگ و سایر صنایع امریکایی تأکید می‌ورزید،[۶۴] بر تفاوت میان آن‌ها کمترین توجهی نداشت. او درک صحیحی از شکل‌بندی خاص صنعت فیلم نداشت و آدرنو می‌پذیرفت که صنعت فرهنگ، تولید «گونه‌ی خاصی از کالاست» اما نه بیش‌تر از آن. در همان سالی که او مقاله‌ی «صنعت فرهنگ» را نوشت، اندیشمند دیگری به اسم مائه د. هوتیگ در کتابش به نام *نظارت اقتصادی صنعت فیلم* مقاله‌ای درج کرد که در آن بر مرحله‌ی نمایش فیلم به عنوان گره‌گاه صنعت فیلم‌سازی تأکید کرده است. او توضیح داد که ساختار ویژه‌ی فیلم همانند یک «هرم بزرگ وارونه» است که در قاعده‌ی آن هنرهای واقعی مانند تئاتر قرار دارند و در رأس، غیرواقعی‌ها هستند که فیلم را به‌وجود می‌آورند. او هم‌چنین شرح می‌دهد که فقط تولید فیلم نیست که فعالیتی مشترک است، بلکه پخش‌کنندگان، نمایش‌دهندگان به نسبت، در تماس خیلی بیش‌تری با عامه‌ی سینمارو هستند و قدرت آن را دارند که در سیاست‌های ساختن فیلم، اعمال نفوذ کنند. در واقع منبع درآمد و نیروی اصلی فیلم در هنگام نمایش آن است.[۶۵] آدرنو، به‌ویژه با فتیشی کردن وابستگی ساخت فیلم به تکثیر مکانیکی، از مراحل پخش و نمایش فیلم غفلت ورزید. او توجه کافی به تنش میان تولید و نمایش که بر ساختار صنعت فرهنگ اثرگذار است، نداشت و همین نکته ما را به کاستی تحلیل‌های آدرنو راهنمایی می‌کند.

ادعای آدرنو مبنی بر یکسانی همه‌ی تولیدات فرهنگی، اختلافات میان استودیوها را نادیده می‌گیرد. او در این زمینه چنین می‌نویسد: «چگونه می‌توان نقش تهیه‌کننده را در شکل‌گیری مؤثر دانست، در حالی‌که همه محصولات به ظاهر متفاوت، در پایان، به طرزی ماشینی به یکدیگر شبیه هستند. صحبت از اختلاف میان محصولات زنجیره‌ای کرایسلر و جنرال موتورز فقط برای فریب دادن بچه‌هایی که به چیزهای جورواجور علاقه‌مند هستند، کفایت می‌کند. خبرگانی که از خوب یا بد بودن فیلم‌ها و رقابت و درجه‌بندی آن‌ها بحث می‌کنند، هیچ‌کاری جز دایمی کردن

این شباهت انجام نمی‌دهند، زیرا برادران وارنر یا متروگلدوین مه‌یر به روش یکسانی، تولید محصول می‌کنند.»[۶۶]

اگر بپذیریم بحث از زیبایی‌شناسی فیلم‌ها چیزی جز «دایمی کردن شباهت رقابت» میان آن‌ها نیست، از حداقل‌سازی آدرنو پیروی کرده‌ایم. حداقل‌سازی او در مورد اختلاف میان استودیوها، تا اندازه‌ای گمراه‌کننده است. زیرا او توضیح نمی‌دهد که چرا فقط استودیوی برادران وارنر، فیلم‌های شبیه به هم درباره‌ی ویژگی‌های طبقه‌ی کارگر و به حمایت از دولت روزولت در دهه‌ی سی می‌ساخت. این موضوع اهمیت بسزایی دارد، چون پذیرش شباهت محصولات همه استودیوها ما را به این آگاهی معطوف نمی‌کند که استودیوها با انواع مختلف فیلمی که می‌ساختند، هر یک عملکرد ایدئولوژیک ویژه‌ای داشتند. برای مثال، جویس نلسن در مقاله‌ای در مورد فیلم‌های برادران وارنر، آن‌ها را با عنوان «مایه‌کوبی» (واکسیناسیون) توصیف می‌کند. او این اصطلاح را از بارت گرفته بود که در مورد فرم‌های خطابی اسطوره‌ی بورژوازی چنین نوشت: «مایه‌کوبی، یعنی پذیرش کنترل شده‌ی میکرب طبقاتی، و این کار بهتر است تا آن‌که اصلاً پنهانش کنیم. با این روش مایه‌کوبی، محتوای تخیل جمعی را از آگاهی یافتن دور نگه می‌داریم و در نتیجه از خطر انهدام عمومی [انقلاب] جلوگیری کرده‌ایم.»[۶۷] از این‌رو، واضح است که برادران وارنر در مقایسه با سایر استودیوها، تدبیری در فیلم‌هایشان به کار می‌برند که نشانگر عدم شباهت محصولات آن‌ها با سایرین است.

تکنولوژی، موضوع دیگری از انتقادهای آدرنو بود و همین، جروبحث‌هایی را پیرامونش دامن زد. او در ابتدا، نسبتی دیالکتیکی میان تکنولوژی و سرمایه‌داری قایل بود و چنین اظهار عقیده کرد: «حتماً باید خاطرنشان کرد که تکنولوژی موجب قدرت دستیابی به اجتماع می‌شود؛ و این قدرت در اختیار کسانی است که دست بالای اقتصادی را در اجتماع دارد. عقل تکنولوژیکی، عقل استیلاست... تکنولوژی، صنعتِ فرهنگ را نه از طرق استاندارد کردن، تولید انبوه و فدیه کردن، بلکه با ایجاد تمایز میان منطق کار و نظام اجتماعی موجب می‌شود. چنین حاصلی نه به‌خاطر کم‌تحرکی تکنولوژی بلکه ناشی از عملکرد آن در اقتصاد امروز است.»[۶۸]

اما قایل شدن به نسبت دیالکتیکی مذکور، در تمام مقاله حفظ نمی‌شود. آدرنو معتقد می‌شود که عقلانیت تکنیکی به عقلانیت سلطه، فی‌حد ذاته، مبدل می‌شود و صنعت فرهنگ در سرمایه‌داری انحصاری حاصل آن است که از طریق تکثیر مکانیکی، یکسانی مد، استاندارد شدن و تکرار تحت سرمایه‌داری به‌وجود می‌آید. او می‌نویسد: «چه چیز تازه‌ای ممکن است در فرهنگ توده‌ای رخ دهد، در حالی‌که در موقعیت لیبرال کنونی، تازگی ممنوع شده است. ماشین حول یک محور می‌چرخد... فقط به منظور پیروزی جهانی ضرباهنگ تولید و بازهم تولید؛ هیچ چیزی تغییر نمی‌کند و هیچ امر غیرمنتظره‌ای اتفاق نخواهد افتاد.»[۶۹]

مارتین جی به هنگام نقل انتقاد آدرنو از رادیو، به همین نکته اشاره می‌کند و می‌نویسد که اگرچه، آدرنو به استاندارد کردن بر اثر شیوع اخلاق مبادله در سرمایه‌داری معتقد است، اما هم‌چنین باور دارد که تکنولوژی خودش فی‌نفسه «از طریق استاندارد کردن حتی بر جوامع با شیوه‌های تولید غیرسرمایه‌داری نیز مستولی خواهد شد، زیرا استاندارد کردن تکنیکی مستلزم اداره‌ی متمرکز است.»[۷۰]

ضدیت با تکنولوژی درنزد آدرنو را بایستی از مفهوم مقاله‌ی «صنعت فرهنگ» در کتاب ***دیالکتیک روشنگری*** دریافت. پس از جنگ و رویدادهایی که در اتحاد شوروی چهره نمود، از ایمان به توان انقلابی طبقه‌ی کارگر در غرب کاسته شد، و هم‌چنین ترسی از طبیعت مطیع فرهنگ توده‌ها شکل گرفت.[۷۱] در نتیجه، تغییراتی در نظریه‌ی انتقادی پیش آمد و آن‌ها به جای تمرکز بر انتقاد از سرمایه‌داری به نقد تمامیت سنت روشنگری غرب که سرمایه‌داری نیز بخشی از آن محسوب می‌شود توجه نشان دادند. روشنگری ادعایی انکارناپذیر داشت و آن این‌که با جانشین ساختن دانش به جای خرافات (جادوزدایی جهان) بر طبیعت استیلا یافته است و تکنولوژی اوج این سیادت بر طبیعت است: جامعه‌ی صنعتی و آفاتش، نتیجه‌ی منطقی روشنگری

هستند و نه نتیجه‌ی انحراف از آن. به عبارت دیگر، تکنولوژی از طریق افزایش تولید اقتصادی باعث گسترش آزادی انسان می‌شود؛ و البته از سوی دیگر، این کار به معنای بهره‌کشی از یک طبقه و افزایش نظارت ادارات و ماشینی کردن مهارت‌های سنتی سابق است. «بنابراین، ماشین هم‌چون گذشته به انسان خدمت نمی‌کند، بلکه این بار ماشین است که انسان را به کار گرفته است و چنین چیزی هرگز سابقه نداشته است.»[۷۲] از این‌رو، محصولات صنعت فرهنگ، هجوم گسترده عقلانیت تکنیکی است بر اوقات فراغت توده‌ها.

باید به دیدگاه آدرنو نسبت به تکنیک فیلم نیز اشاره‌ای داشته باشیم. در نظر او تکنیک فیلم فقط منحصر به استفاده و نظم تدوینی، کار با دوربین، صدا یا اصول مونتاژ نیست، بلکه به معنای تولید ماشینی است. به عبارت دیگر، به نظر او تکثیر مکانیکی، به ناحق خودش را بر فرایند تولید فیلم تحمیل کرده است؛ به نحوی که تکنیک، تماماً آن را تحت سیطره‌ی خویش گرفته است. بنیامین در نقطه‌ی مقابل دیدگاه آدرنو قرار دارد. به نظر بنیامین، تکنیک آن جنبه‌ای است که به نویسنده اجازه می‌دهد کارش با زمانه متناسب باشد؛ و نویسنده در یک چالش با ابزار تولید قرار دارد و به‌ندرت ابزاری را بدون آن‌که دگرگونش کند، به کار می‌برد. بنیامین برای نمونه، تئاتر حماسی برشت را مثال می‌زند که در آن، تکنیک مونتاژ (همانند فیلم، رادیو، عکاسی و چاپ) همواره به کار می‌رود؛ اما او «موفق می‌شود نسبت عملکرد میان صحنه و تماشاگر، متن و تولید، تولیدکننده و بازیگر را تغییر دهد.»[۷۳]

آدرنو کوشش کرد تحلیل‌هایش را در مقاله بعدی‌اش «بازنگری صنعت فرهنگ» گسترش دهد. به نظر او «مفهوم تکنیک در بحث صنعت فرهنگ، صرف یک نام و به منظور کاربرد تکنیک در کارهای هنری است.» او هم‌چنین اضافه می‌کند که «تکنیک به معنای سازماندهی درونی موضع [محصول] با منطق درونی‌اش است و تکنیک در صنعت فرهنگ، به موضوع [محصول] مربوط نیست، بلکه مرتبط با پخش و تولید ماشینی است.»[۷۴]

در نتیجه، به نظر آدرنو، فیلم‌ها فاقد سازمان یا منطق درونی‌اند. این نتیجه‌گیری آدرنو، توجه را به جنبه‌ی دیگری از بحث او معطوف می‌کند که شایسته رسیدگی است و آن این‌که، فیلم به‌خاطر وابستگی‌اش به ابزار تولید ماشینی، از سپهر هنر خودمختار محروم است.

جیمسن، توصیف آدرنو در این‌باره را کاملاً گمراه‌کننده می‌داند. او موضوعات گوناگونی را که آدرنو، بحث و تحلیل کرده است، یک‌یک برمی‌شمارد و بررسی می‌کند. به عقیده‌ی او «اظهارنظر آدرنو درباره‌ی پدیده‌ی فرهنگیی مانند این‌که سبک‌های موسیقی به مثابه‌ی نظام‌های فلسفی هستند، از جاه‌طلبی‌های رمان‌نویسی در طول قرن نوزدهم ناشی می‌شود. در حالی‌که، این‌گونه موضوعات را باید به‌عنوان روبنا که از اصطلاحات مارکسیستی است تبیین کرد. چنین دیدگاهی را باید با توجه به شرایط زمانی‌اش در نظر گرفت که در آن هنگام، صحت عینی را به مثابه‌ی ماهیتی مستقل می‌دانستند.»[۷۵] به هر حال، تحلیل آدرنو از تولیدات صنعت فرهنگ، صحیح نیست؛ زیرا کارهای بزرگ هنری در دوره‌ی بورژوازی، با عنوان صنعت فرهنگ، همخوانی ندارد. برای مثال «اعتراض به این‌که، مهارت‌های هنری، تحت نظارت و ممیزی ماورای محدوده‌های معین، هیچ‌گاه به معنای تمایل زیبایی‌شناختی درونی یا اختلاف سلایق نیست.»[۷۶] باید بدانیم که چرا در رمان سر والتر اسکات وقتی بتهوون دچار بیماری وسواس اخلاقی می‌شود، فریاد می‌کشد: «به چه دلیل یک مرد برای پول می‌نویسد.» تجربیات فراوان بتهوون از سودجریان سرسخت در بیست و پنج سال آخر سده‌ی معاصرش، موجب شده بود از بازار دوری گزینند. او نمونه‌ی برجسته‌ی اعتراض علیه سوداگری و خواهان استقلال در هنر بورژوازی است. آن‌ها ایدئولوژی تسلیم را می‌پذیرند، دقیقاً «اعتراض» را لاپوشانی کرده‌اند، اما در عوض تولیداتشان آگاهی‌دهنده‌اند. آن‌ها همانند بتهوون هستند که به‌خاطر آن‌که صاحبخانه پول ماهانه‌اش را می‌خواست، او با عصبانیت به نحوی غیرطبیعی، اثری را خلق کرد.»[۷۷] آیا هنوز این تفاوت چنان که باید به خوبی بیان نشده است؟ پس، باید اضافه کنم

که آدرنو، هیجانات درونی هنر بورژوایی را رمانتیک می‌سازد. او با طرح موضوع حداقل‌سازی، میزان نفوذ بازار بر هنر خودمختار و تأثیرش بر هنر توده‌ای را زیادی برآورد می‌کند. آدرنو، سرسختانه معتقد است که شیوع مبادله بر ساختار درونی کار هنری، به معنای محدود شدن آن در مسیر مُد و ناسنجیدگی، اثر قاطع دارد. هم‌چنین، باید اشاره شود که دیدگاه آدرنو نسبت به فیلم‌های هالیوودی مبتنی بر این داوری است که آن فیلم‌ها، کوششی برای تطبیق دروغین و پوشاندن تناقضات [اجتماعی] از طریق هماهنگی کاذب است. آدرنو برای این درک ناصحیح خیلی اصرار ورزید. تعدادی از نقد فیلم در سال‌های اخیر در مجله‌ی *کایه دو سینما* و نشریه‌ی *اسکرین* (با رسالات استفن هیث) این بحث‌ها را دنبال و تحلیل کرده‌اند،[۷۸] اما طرفداران روایت، یادداشت‌های او را درباره‌ی منطق فیلم و اقتصاد را پیگیری نکرده‌اند.

این مقالات در جهت این استدلال است که فیلم در فرهنگ توده‌ای نیز همانند سایر آثار هنری دارای خودمختاری است. در واقع، هم‌چنان مفهوم «خودمختاری» مورد بحث و منازعه است. پیتر هوهندال در این زمینه بررسی‌های ماندگاری از موضع نظریه‌ی انتقادی در موضوع ادراک انجام داده است.[۷۹] او اعتراضات آدرنو از «پژوهش‌های سطحی» تجربی را نقل می‌کند و معتقد است که آدرنو از نسبت‌های کاملاً پیچیده‌ی هنر و جامعه در تحلیل زمینه‌های اجتماعی، دچار غفلت شده است.[۸۰] بحث هوهندال از اعتراضات آدرنو بر پژوهش‌های سطحی تجربی در می‌گذرد و به اصل و اساس نظریه‌ی انتقادی چندان ارتباطی با مطالعات مربوط به ادراک ندارد، بلکه به زمینه‌های اجتماعی فرم و تکنیک یک متن بسنده می‌کند. پافشاری آدرنو هم بر خودمختاری کار هنری موجب غفلت او از مبحث زمینه‌های اجتماعی ادراک شده است؛ و این در حالی‌است که این زمینه‌ها، شرایط واقعی آفریدن متن توسط نویسنده است. «آدرنو، غفلت می‌کند از این‌که کار اصیل هنری، خود امری تخیلی در کالبد نظام ادبی اندیشه شده‌ی اجتماعی است.»[۸۱] این تحلیل با مقاله‌ی «صنعت فرهنگ» مناسبت دارد، زیرا آدرنو در آن‌جا اعلام می‌کند که تمایز هنر از غیر هنر، داشتن یا نداشتن خودمختاری است.

بنابراین، آدرنو به سبب اعتقادش به خودمختاری هنر از چگونگی ادراک محصولات صنعت فرهنگ غفلت می‌ورزد و آن‌ها را فریب توده‌ای می‌خواند. این موضعگیری شاید از شهرت او به عنوان یک نخبه‌گرا ناشی شده باشد؛ زیرا مثلاً چنین سخنان [برج عاج‌نشینی] اظهار کرده است: «خدمتکاران یا توده‌هایی که آن‌قدر نادان هستند که خودشان را به جای میلیونر روی پرده می‌انگارند، قوانین پرشمار [زندگی واقعی] را فراموش می‌کنند.»[۸۲]

«طبیعی است که لحن اخلاقی احکام صادر شده بیش‌تر متوجه مردم باشد و نه حکمرانان. امروزه، حکمرانان با تمسک به اسطوره‌ی موفقیت، توده‌ها را فریب می‌دهند. اما، این مردم حاضرند بر هر ایدئولوژی‌ای که برده‌شان سازد، پافشاری کنند؛ و این بیش از آن‌که نتیجه‌ی زیرکی حکمرانان باشد، ناشی از اشتباه مردم معمولی است که به دنبال عشق از کف رفته‌شان هستند.»[۸۳]

بحث فوق می‌بایستی پاسخگوی ادعاهای مبنی بر مطالعات ادراک تجربی، درباره‌ی گزینش به مثابه‌ی بخش جدایی‌ناپذیر از رسانه‌های دارای مخاطب توده‌ای بوده باشد. به نظر می‌رسد که آدرنو، موضعش را در مقاله‌ی «بازنگری صنعت فرهنگ» ملایم کرده باشد؛ زیرا او در این مقاله می‌نویسد: «فقط بدگمانی ناآگاهانه‌ی عمیق آنان، آخرین بقایای تمایز میان هنر و واقعیت تجربی سازنده‌ی روح توده‌ها را توصیف می‌کند. آن‌ها، جهان پذیرفته و ادراک شده را به عنوان چیزی که صنعت فرهنگ برایشان ساخته است، فاقد هستند.»[۸۴] چندسال بعد او از این موضع هم عدول کرد. هویسن در یک سخنرانی رادیویی توضیح داد که اوقات فراغت و صنعت فرهنگ در نزد آدرنو، به عنوان مطالعه‌ی تجربی و واکنش عمومی را می‌توان در ازدواج بئاتریکس، شاهدخت آلمانی، با کلاوس فن آمبزبرگ، سفیر آلمانی بررسی کرد، زیرا این ماجرا رویدادی نمایشی بود که تماماً رسانه‌های آلمان غربی، ساخته و پرداخته بودند. برای آدرنو تعجب‌آور بود که اغلب مردم توانستند به طرزی

نقادانه، اشارت‌های ضمنی سیاسی و اجتماعی این رویداد نمایشی را تشخیص بدهند. بنابراین هویسن نتیجه‌گیری می‌کند که «به نظر می‌رسد نسبت میان صحت آگاهی و اوقات فراغت، هنوز به‌درستی آشکار نشده است. تمایلات واقعی افراد، به اندازه‌ای قوی است که در برابر ترفندهای تحمیق‌کننده مقاومت می‌کند. این تحلیل، با پیش‌بینی ناخوشایندی سازگار است که شاید آگاهی، هیچ‌گاه در جامعه‌ای که تضادهای بنیادین [طبقاتی] آن کاهش نیافته باشد، به‌طور صحیح به‌وقوع نپیوندد.»[۸۵] ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. گئورگ لوکاچ، ***نویسنده و منتقد سایر مقالات***، نیویورک ۱۹۷۱، ص ۱۴

۲. ***همان‌جا***، ص ۱۸۷

۳. فردریک جیمسن، مقاله‌ی «ت. و. آدرنو؛ یا استعارات تاریخی» در کتاب ***مارکسیسم و فرم***، پرینستن ۱۹۷۱، ص ۴۲.

۴. البته نقدهای آدرنو و لوکاچ از ناتورالیسم در واقع، کنشی است نسبت به این تهدیدهای غیرمستقیم سینما. امیدوارم روشن سازم که چنین مقایسه‌ای که متکی باشد بر واکنش علیه زیبایی‌شناسی مسلط سینما، اشتباه است. همان‌طور که ناتورالیسم را با پنداشت‌های هستی‌شناختی رسانه‌ی فیلم یکی شمردن، اشتباه است.

۵. چاک کلاین هانس، جولیا لیسج، مقاله‌ی «مارکسیسم و نقد فیلم؛ وضعیت موجود» در مجله‌ی ***ریویو مینه‌سوتا*** (بهار ۱۹۷۷) شماره‌ی ۱۴۷. آن‌ها چندین بار غفلت نسبی زیبایی‌شناسی مارکسیسم سنتی از فیلم را تکرار کردند. (ص ۱۴۹). این تغافل را نه فقط منتقدان مارکسیست دشمن فیلم، همانند لوکاچ و آدرنو، بلکه حتی والتر بنیامین، برتولت برشت، بلا بالاش، ارنست فیشر و به‌ویژه زیگفرید کراکائر نیز داشتند اگرچه این نویسندگان از فیلم‌های متأخر آن موقع شوروی به عنوان مرجعی برای نقد فیلم مارکسیستی یاد می‌کنند، اما آن‌ها از اندیشه‌ورزی عمیق نسبت به سرگئی ایزنشتاین و ژیگا ورتف غفلت ورزیدند به خیال این‌که دارند نسبت میان فیلم و زیبایی‌شناسی مارکسیست را درمی‌یابند.

۶. برای نمونه رجوع کنید به کتاب ***سینما در حال انقلاب: دوره‌ی قهرمانی فیلم شوروی*** ویراسته‌ی لودا، ژان اشنیتز، مارسل مارتن (نیویورک ۱۹۷۳) یا آنکه به کتاب ***کینو: تاریخ سینمای شوروی***، نوشته‌ی جی لیدا (نیویورک ۱۹۷۳) به‌ویژه صفحات ۱۵۵ تا ۲۲۴ برای توصیف صنعت فیلم شوروی در این مقطع تاریخی.

۷. مارتین جی، ***تخیل دیالکتیکی، تاریخی از مکتب فرانکفورت و مؤسسه‌ی پژوهش اجتماعی از ۱۹۲۳ تا ۱۹۵۰*** (بُستُن ۱۹۷۳) ص ۲۰۱.

۸. ***همان‌جا***، ص ۲۹.

۹. ***همان‌جا***، ص ۱۹۴.

۱۰. ***همان‌جا***، ص ۲۹۷. به نظر جی،نقد فاشیسم از موضوعاتی بود که مؤسسه، دائماً به آن می‌پرداخت. این مسأله را گوران ثربورن در مقاله‌ی «مارکسیسم فرانکفورتی: یک انتقادی» مندرج در ***مجله‌ی نیولفت ریویو*** شماره‌ی ۶۳ (سپتامبر ـ اکتبر ۱۹۷۰) و نیز به لیبرال‌هایی مانند لئون برامسن در کتاب ***زمینه‌ی سیاسی جامعه‌شناسی*** و دیوید رایزمن در کتاب ***بازنگری فردگرایی و سایر مقالات*** اشاره کرده‌اند.

۱۱. ماکس هورکهایمر، تئودر آدرنو در مقاله‌ی «صنعت فرهنگ: روشنگری به مثابه‌ی فریب توده‌ای» در کتاب ***دیالکتیک روشنگری*** (نیویورک، ۱۹۷۲) ص ۱۵۳.

۱۲. ***همان‌جا***، ص ۱۵۴.

۱۳. ***همان‌جا***، ص (ix)

۱۴. رجوع کنید به ریچارد کازیس، مقاله‌ی «عصر تکنیکی مکانیکی بنیامین» در مجله‌ی ***جامپ کات***، شماره‌ی ۱۵ (جولای ۱۹۷۷) صص ۲۳ تا ۲۵ (در آن‌جا بحث مفصلی درباره‌ی بنیامین آمده است.)

۱۵. والتر بنیامین «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» در کتاب ***روشنایی*** (نیویورک، ۱۹۶۹) ص ۲۲۱.

۱۶. همان‌جا، ص ۲۲۴.

۱۷. همان‌جا، صص ۲۳۱، ۲۳۴ و ۲۳۵ تا ۲۳۷.

۱۸. همان‌جا، ص ۲۳۱.

۱۹. همان‌جا، ص ۲۳۲.

۲۰. این مسأله را دیگران نیز خاطرنشان کرده‌اند؛ مثلاً استنلی میشل در مقدمه‌اش بر کتاب ***درک برشت*** نوشته‌ی بنیامین، (لندن، ۱۹۷۳) در ص xvii چنین اظهار می‌کند: «از آن‌جا که بنیامین فرزند دوره‌ی نخست فناوری جدید است، بر تکنیک‌هایی مانند فتومونتاژ (عکس پیوند) با تأثیر مستقیم سیاسی نظر داشت. البته، او گاهی تمایل داشت تا تکنیک را از تأثیر سیاسی آن جدا کند؛ و همین موجب غفلت برای او می‌شد، زیرا سیاسی کردن تکنولوژی ناشی از نسبت یافتن با ابزار تولید است.»

۲۱. هورکهایمر، آدرنو «صنعت فرهنگ» ص ۱۳۱.

۲۲. تئودر آدرنو، مقاله‌ی «شعر غنایی و جامعه» در مجله‌ی ***تلوس***

شماره‌ی ۲۰ (سپتامبر ۱۹۷۴) ص ۵۶.

۲۳. همان‌جا، ص ۵۸.

۲۴. بنیامین «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» ص ۲۴۰.

۲۵. آدرنو، همان‌جا.

۲۶. هورکهایمر، آدرنو «صنعت فرهنگ» صص ۱۲۶ و ۱۲۷.

۲۷. همان‌جا، ص ۱۴۱.

۲۸. آندرئاس هویسن، مقاله‌ی «پیش درآمدی بر آدرنو» مندرج در مجله‌ی ***نیوجرمن کریتیک***، شماره‌ی ۶ (پاییز ۱۹۷۵) صص ۶ و ۷.

۲۹. نقل شده توسط آدرنو در کتاب ***منشورها*** که سموئل شری وبر آن را به انگلیسی ترجمه کرده است. (لندن)، ۱۹۶۷ ص ۱۰۹ و نیز بعداً جی آن را در کتاب ***تخیل دیالکتیکی*** ص ۲۱۵ آورد.

۳۰. تئودر آدرنو، مقاله‌ی «بازنگری صنعت فرهنگ» مندرج در مجله‌ی ***نیوجرمن کریتیک***، پیشگفته، ص ۱۲. این مقاله را قبلاً آدرنو در کتاب ***بدون سرمشق*** به زبان آلمانی چاپ کرده بود. (فرانکفورت آم ماین ۱۹۶۷). و این هنگام دوستی و مشاورت او با زیگفرید کراکائر است که در نوشتن کتاب ***از کالیگاری تا هیتلر؛ تاریخی روان‌شناختی از سینمای آلمان*** (پرینستن، ۱۹۴۷) از آرای آدرنو سود برده بود؛ به‌ویژه وقتی بحث می‌کند که فیلم به دو دلیل نسبت به سایر رسانه‌ها، بهتر «بازتاب‌دهنده‌ی ذهنیت» یک ملت است. ۱. منش جمعی تولید فیلم ۲. گروه کثیر افراد ناشناس به خاطر آنکه میان خود و فیلم‌ها مشابهت‌هایی می‌بینند و در نتیجه به دیدار آن‌ها می‌شتابند. ص ۵). و سپس این ادعا که «حتی فیلم‌های جنگی نازی‌ها که تولیدات تبلیغاتی محض بودند نیز همانند آینه‌ای صادق، منش ملی را باز می‌تابانند.» او سپس نتیجه می‌گیرد که «این موضوع حتی در مورد بیش‌تر فیلم‌های هالیوودی و غیره در جامعه سرمایه‌داری مصداق دارد.» ص ۶).

۳۱. برای نمونه، استنلی آرونویتس معتقد است که فیلم، هستی‌شناسی مخصوص به خودش را دارد. وی در مقاله‌ی «همگن‌سازی فرهنگی در قرن بیستم» جولای ۱۹۷۷ (مدیسن، ویسکانسین) درباره‌ی این موضوع بحث کرده است.

۳۲. بنیامین نیز درباره‌ی موقعیت عکاسی و فیلم می‌نویسد، اما بحث او تاریخی است.

۳۳. نظر لی‌راسل در مقاله‌ی «سینما ـ رمز و تصویر» مندرج در مجله‌ی ***نیولفت ریویو*** (مه، ژوئن ۱۹۶۸) شماره‌ی ۷۵ به نظر می‌رسد مثال خوبی از واکنش چپ جدید علیه آدرنوست. او بعد از سال ۱۹۶۸ در شرایط دیگری چنین نوشت: «تئودر آدرنو... هرچند پیشتاز واکنش زیبایی‌شناختی بود اما به سادگی کنار گذاشته شد.» متأسفانه راسل و وولن موفق نشدند داوری نسبت به آدرنو را توضیح دهند. آن‌ها نقل قول‌هایشان از آدرنو را با علامت مشخص نکرده بودند. بعداً که وولن این مقاله را با عنوان «نشانه‌شناسی سینما» در کتاب ***نشانه‌ها و معنا در سینما*** مجدداً به چاپ رساند، بخش‌های مربوط به آدرنو را حذف کرد. اما، من آن‌ها را ذکر کرده‌ام، زیرا فکر می‌کنم برای بحث من مفیدند، مانند اظهارات آدرنو در باب اصطلاح صنعت فرهنگ و سپس بازنگری آن، که قبلاً نقل کردم.

۳۴. ردلف آرنهایم، ***فیلم به عنوان هنر*** (برکلی، ۱۹۵۷) ص ۵۷.

۳۵. ژیگا ورتف، مقاله‌ی «کینوکی‌ها ـ انقلاب» چاپ نخست آن به زبان روسی در مجله‌ی ***لف***، شماره‌ی ۳ سال ۱۹۲۳. ترجمه‌ی آن را وال تلبرگ در مقاله‌ی «گزیده‌های کینوکی‌ها ـ انقلاب» در مجله‌ی ***فیلم‌میکر اند فیلم میکینگ*** (بلومینگتن، ۱۹۶۹) صص ۸۲ و ۸۳ آورده است.

۳۶. ژیگا ورتف، مقاله‌ی «از سینما ـ چشم» تا رادیو ـ چشم (۱۹۲۹) ترجمه‌ی آن را مارکو کاریانک باعنوان «یادداشت‌های ورتف» در مجله‌ی ***فیلم کامنت***، دوره‌ی هفتم شماره‌ی اول (بهار ۱۹۷۲) ص ۴۸ چاپ کرد.

۳۷. سرگئی ایزنشتاین، ***فرم فیلم***، ویراسته‌ی جی لیدا (نیویرک، ۱۹۴۹) ص ۴۶.

۳۸. سرگئی ایزنشتاین، نقل شده در کتاب پیتروولن به نام ***نشانه‌ها و معنا در سینما*** (بلومینگتن، ۱۹۷۲) ص ۶۵.

۳۹. برای نمونه رجوع کنید به دوایت مک‌دونالد، مقاله‌ی تاریخ سینمای شوروی ۱۹۳۰ ـ ۱۹۴۰ در کتاب ***رسالات دوایت مک دونالد درباره‌ی فیلم‌ها*** (انگل‌وود کلیفز، نیوجرسی، ۱۹۶۹).

۴۰. آندره‌بازن، مقاله‌ی «تکامل زبان سینما» در کتاب ***سینما چیست؟*** جلد یکم، ویراسته و ترجمه‌ی هیوگری (برکلی ۱۹۶۷) ص ۲۴.

۴۱. بازن این‌قدر خام نبود که نقدش از ایزنشتاین و شوروی‌ها را به مارکسیسم مرتبط کند. واضح است که زیبایی‌شناسی او و دفاع جانانه‌اش از عمق میدان مبتنی بر این گرایش دمکراسی لیبرال است که به تماشاگر اجازه‌ی «انتخاب شخصی» گسترده‌ای می‌دهد.

۴۲. بازن، ***سینما چیست؟*** جلد یکم، ص ۳۲.

۴۳. «بورژوازی با اندیشه‌ی پدیدارشناسی به آخرین حد جدایی از اجتماع می‌رسد؛ جملات منقطع، خودش را به بازتولید مختصری که هست، تسلیم می‌کند.» (آدرنو در کتاب ***به سوی نقد نقد***، ص ۱۸۰ که مارتین جی در کتاب ***تخیل دیالکتیکی*** نقل کرده است، ص ۷۰).

۴۴. توصیه به دوباره‌سازی واقعیت به عنوان ماهیت فیلم و زیبایی‌شناسی بر اساس پرسپکتیو، مبتنی بر دیدگاه کراکائر است.

۴۵. آدرنو «صنعت فرهنگ» ص ۱۲۶.

۴۶. همان‌جا، ص ۱۲۴.
۴۷. س. م. ایزنشتاین، و ا. پودفکین، گ.و. الکساندرف، در «بیانیه» که نشریه‌ی ***ژیزن ایکوستوا*** شماره‌ی ۵، اوت ۱۹۲۸ چاپ کرد و در کتاب ***فرم فیلم*** نیز آمده است، صص ۲۵۷ تا ۲۵۸.
۴۸. آدرنو، مقاله‌ی «بازنگری صنعت فرهنگ» ص ۱۶.
۴۹. بیش‌تر کارهای مربوط به این موضوع را ژان لویی کومولی در مجموعه مقالات مجله‌ی ***کایه دو سینما*** از شماره‌ی ۲۲۹ تا ۲۳۳ انجام داده است. ترجمه‌ی این مقالات با عناوین: «تکنیک و ایدئولوژی: دوربین، پرسپکتیو، عمق میدان» چاپ شده است که علیه هرگونه ایدئالیسم در اختراع سینماست و نیز تاریخ آن، به‌ویژه آن‌چه مورد نظر بازن است (در مقاله‌ی «اسطوره‌ی سینمای تام» که می‌گوید سینما سرشار از «رویای اجداد بشر» درباره‌ی تقلید تام است) و نیز دیگر مقالات کومولی مربوط به بحث او با کسانی نی‌که از قلمروهای تکنولوژی و علم به خاطر هزینه‌های اجتماعی، ایدئولوژیکی و اقتصادی نگران هستند (مانند ژان پاتریک لبل، پارتا اُگل). کومولی سعی دارد از نظریات ایدئالیستی رایج به اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیکی دوری گزیند در عوض، تاریخ سینما را از دیدگاه تاریخی و ماتریالیسم دیالکتیک، بازخوانی کند. برای خوانندگان ترجمه‌ی انگلیسی آثارش توصیه می‌کنم که به مقدمه‌ی کریستفر ویلیامز به نام «ایده‌هایی درباره‌ی تکنولوژی فیلم و تاریخ سینما» رجوع کنند. هم‌چنین، می‌توانند به ترجمه‌ی متون کومولی درباره‌ی تکنولوژی که انجمن خدمات مشاوره‌ی آموزشی مؤسسه فیلم بریتانیا برای سمینار آموزش در فیلم و تلویزیون انجام داده است، مراجعه کنند.
۵۰. آدرنو «صنعت فرهنگ» ص ۱۳۵.
۵۱. همان‌جا، ص ۱۳۵.
۵۲. همان‌جا، ص ۱۳۶.
۵۳. من شخصاً منتقدان فیلمی را ترجیح می‌دهم که خواستار مشروعیت بخشیدن به فیلم از طریق ملاک‌هایی یکسان، هم برای فرهنگ توده‌ای و هم فرهنگ عالی هستند. کوشش آن‌ها برای طرح موضوعاتی مانند ابهام، پیچیدگی، وضعیت اخلاقی و غیره، در فیلم‌های هالیوودی متمرکز است. رابین وود، مثال خوبی از این نوع منتقدان است. روش‌های او به‌ندرت مبتنی بر مقایسه‌ی تولیدات فرهنگ توده‌ای و فرهنگ عالی است؛ او معمولاً نقش‌مایه‌های ساده و روش‌های تاریخی را به کار می‌برد. مجله‌ی ***جورنال پاپیولار کالچر*** مقالات زیادی در این زمینه دارد. برای مثال، مقاله‌ی «دانیل دُفو: پدر اپرای صابونی» به این قصد نوشته شده است تا نشان دهد که ساختار مردمی و نخبه ذاتاً یکسان‌اند. یا مقاله‌ی «برنکریسم: نشانه‌های تقلب آرچی در فیلم ***همه‌ی خانواده***» (پاییز ۱۹۷۲). [متأسفانه] نویسنده کمتر متوجه شده است که سوءاستفاده‌ی آرچی از زبان برای ایجاد خنده در نمایش‌های ***هنری پنجم و چهارم***، سابقه دارد. یا نقد فیلم ***هیاهوی بسیار برای هیچ*** نوشته‌ی داگبری، نقد «خانم مالاپراپ در فیلم ***چشم و هم‌چشمی‌ها***» اثر شریدمن را می‌توان ذکر کرد و در ادامه، فهرستی از عناوین نشریه‌ی ***جورنال*** را ردیف کرد که به همین طریق فیلم‌ها را نقد کرده‌اند؛ مانند مقاله‌های «کندی کریستین به عنوان دیزی میلر پیر و پاپ آرت» (پاییز ۱۹۷۱) یا «بادام زمینی: یک روستای امریکایی» (تابستان ۱۹۶۹)، «ایزی رایدر: شعر حماسی خنده‌آور در سینما» (بهار ۱۹۷۰)، «اسطوره‌ی بیابانی در فیلم‌های ***کابوی نیمه‌شب***، ***رستوران آلیس***، ***ایزی رایدر*** و ***رسانه‌ی سرد***، یا «رمانس و هجو در فیلم‌های راس مه‌یر»، «ضعف اخلاقی باب، کارول، تد و آلیس» (تابستان ۱۹۷۰).
۵۴. آدرنو «صنعت و فرهنگ» ص ۱۲۷.
۵۵. کریستین زیمر، مقاله‌ی «همه‌ی فیلم‌ها سیاسی‌اند» در مجله‌ی ***سابستانس*** شماره‌ی ۹ (۱۹۷۴) ص ۱۲۷، چاپ نخست آن به زبان فرانسه در مجله‌ی ***لِتان مدرن***، اکتبر ۱۹۷۰، شماره‌ی ۲۹۱.
۵۶. آدرنو «صنعت فرهنگ» صص ۱۴۸ تا ۱۴۹. به نظر می‌رسد که تحلیل مربوط به فرایند «طبیعی ساختن» را رولان بارت در کتاب ***اسطوره‌شناسی*** به تفصیل بحث کرده باشد.
۵۷. همان‌جا، ص ۱۵۸.
۵۸. زیمر در مجله‌ی ***کایه دو سینما*** این موضوع را خاطرنشان کرده است (ص ۱۲۴). او مثالی از مصاحبه‌ی نشریه‌ی ***نیویورک تایمز*** با دان سیگل کارگردان نیز نقل می‌کند که درباره‌ی صحنه‌ای از فیلم ***هری کثیف*** می‌گوید: «این صحنه فقط پانصد دلار برای ما خرج برداشت. هری، نه به‌خاطر عضویت در فرقه‌های متعصب مذهبی، بلکه در کمال تعلقات انسانی است که جهنم آتش را در آن صحنه راه می‌اندازد.» این مطلب را آنتونی چیس نیز در نشریه‌ی ***رادیکال امریکا*** شماره‌ی ۱ دوره‌ی ۷ سال ۱۹۷۳ ص ۳۲ با محتوای متفاوتی ذکر کرده است.
۵۹. آدرنو «صنعت فرهنگ» ص ۱۶۱.
۶۰. همان‌جا، ص ۱۲۳.
۶۱. پل باران، پل سویزی، در کتاب ***سرمایه انحصاری*** (نیویورک، ۱۹۶۶) صص ۱۶ و ۱۷.
۶۲. آدرنو «صنعت فرهنگ» صص ۱۲۰ و ۱۲۱.
۶۳. همان‌جا، ص ۱۵۹.
۶۴. در واقع تحلیل آدرنو از صنعت فرهنگ، حملات مشابهی را (از جانب مخالفان) متحمل شده در ۲۷ ماه مه ۱۹۲۷ هالسی، استوارت و

شرکایشان اعلامیه‌ای با عنوان «صنعت فیلم‌سازی به مثابه‌ی بنیانی برای تجارت تضمینی» منتشر کردند که هدفش جلب سرمایه‌گذاری‌های بالقوه بود. بنابراین، نگرانی آدرنو بابت شباهت خط تولید یکسان، روش‌های تولید و تأثیرات نظام پخش مشابه میان فیلم‌سازی و سایر صنایع امریکا، طبیعی به نظر می‌رسد. خوشبختانه او بعداً موضوع بهتری گرفت: «بشر ذاتاً به سرگرمی تمایل دارد. بررسی وضعیت پیش رو، روشنگر است، زیرا نیاز فوری برای بازآفرینی پس از دست کشیدن از وظایف تکراری روزانه‌ی کارخانه یا اداره، یقیناً در آینده‌ی نزدیک کاستی نخواهد گرفت. از این گذشته توان فیلم‌سازی بدون شک در جهت جبران کسالت ناشی از زندگی صنعتی مدرن افزایش خواهد یافت.» این سند بسیار مهم در کتاب ***صنعت فیلم امریکا*** (مدیسن، ۱۹۷۶) به ویراستاری تینو بالیو (هرچند با مقدمه‌ی پوزش خواهانه‌اش) نقل شده است؛ صص ۱۶۹ تا ۱۹۱.

۶۵. مائه دی هوتیگ، مقاله‌ی «صنعت فیلم‌سازی امروز» در کتاب ***صنعت فیلم‌سازی امریکا*** صص ۲۲۸ تا ۲۵۵ درج شده است، اما خلاصه‌ی آن در کتاب ***نظارت اقتصادی صنعت فیلم‌سازی***، (فیلادلفیا، ۱۹۴۴) در صص ۵۴ تا ۹۵ آمده است.

۶۶. آدرنو «صنعت فرهنگ» ص ۱۲۳.

۶۷. رولان بارت، ***اسطوره‌شناسی*** (نیویورک، ۱۹۷۵) ص ۱۵۰. این مطلب را جویس نلسن در مقاله‌ی «انحرافات برادران وارنر از ۱۹۳۱ تا ۱۹۳۳» در نشریه‌ی ***دولوه لایت توپ*** شماره‌ی ۱۵ (پاییز ۱۹۷۵) ص ۷ نقل کرده است.

۶۸. آدرنو «صنعت فرهنگ» ص ۱۲۱.

۶۹. همان‌جا، ص ۱۳۴.

۷۰. آدرنو مقاله‌ی «جریانات موسیقی: عناصر نظریه‌ی رادیویی» که دست نوشته‌ای چاپ نشده است، اما جی در کتاب ***تخیل دیالکتیکی*** از آن نقل کرده است، ص ۱۹۳.

۷۱. جی، ***تخیل دیالکتیکی***، ص ۲۵۶.

۷۲. آدرنو، هورکهایمر، ***دیالکتیک روشنگری***، ص (xiv)

۷۳. بنیامین، مقاله‌ی «نویسنده در مقام تولیدکننده» در کتاب ***درک برشت*** ص ۹۹.

۷۴. آدرنو «بازنگری صنعت فرهنگ» ص ۱۴.

۷۵. جیمسن «ت. و. آدرنو» ص ۴.

۷۶. آدرنو «صنعت فرهنگ» ص ۱۲۹.

۷۷. همان‌جا، صص ۱۵۷ و ۱۵۸.

۷۸. رجوع کنید به نوشته‌های گردآوری شده‌ی سردبیر مجله‌ی ***کایه دو سینما*** «سینما / ایدئولوژی / نقد» و «***آقای لینکلن جوان*** جان فورد» (***کایه دو سینما***، شماره‌ی ۲۲۳ سال ۱۹۷۰) چاپ مجدد و ترجمه‌ی آن در مجله‌ی ***اسکرین*** (بهار و تابستان ۱۹۷۱، بهار و پاییز ۱۹۷۲)؛ استفن هیث، مقاله‌ی «فضای روایتی» در مجله‌ی ***اسکرین*** دوره‌ی xvii شماره‌ی ۳ (پاییز ۱۹۷۶) صص ۶۸ تا ۱۱۲؛ استفن هیث، مقاله‌ی «***آرواره‌ها***»، ایدئولوژی و نقد فیلم» در نشریه‌ی ***تایمز لیتراری ساپلمنت***، شماره‌ی ۲۳۱ (۲۶ مارس ۱۹۷۶).

۷۹. پیتر اُئوه هوهندال، مقاله‌ی «پیش‌درآمدی بر زیبایی‌شناسی ادراک» مندرج در نشریه‌ی ***نیوجرمن کریتیک***، شماره‌ی ۱۰ (زمستان ۱۹۷۷) صص ۲۹ تا ۶۳. این مقاله نخستین بار در کتاب ویراسته‌ی هوهندال به زبان آلمانی به نام ***تاریخ اجتماعی و تأثیر زیبایی‌شناسی: اسنادی تجربی و روش پژوهش مارکسیستی*** (فرانکفورت آم ماین ۱۹۷۴).

۸۰. همان‌جا، ص ۳۱. برگرفته از مقاله‌ی آدرنو به نام «نظریاتی درباره‌ی جامعه‌شناسی هنر» از کتاب ***بدون سرمشق***: پراوا آستیتکا (فرانکفورت آم ماین، ۱۹۶۷) ص ۹۴.

۸۱. همان‌جا، صص ۳۱ و ۳۲.

۸۲. آدرنو «صنعت فرهنگ» ص ۱۴۵.

۸۳. همان‌جا، صص ۱۳۳ و ۱۳۴.

۸۴. آدرنو «بازنگری صنعت فرهنگ» ص ۱۸.

۸۵. هویسن «پیش‌درآمدی بر آدرنو» صص ۹ و ۱۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی