هنرمدرن و صنایع فرهنگی[1]

در نظریه زیباشناختیِ تئودور آدورنو[2]

سی. پی. کلیک مورگان
حمید بهرامی‌راد

مقدمه

اگرچه ادعای «هنر از زندگی تقلید می‌کند» اغلب مورد پشتیبانی بوده است، از منظر بنیادستیزانهٔ تئودور آدورنو (۱۹۶۹-۱۹۰۳) رابطهٔ میان کوشش هنری و زندگی اجتماعی که به هنر معنا می‌بخشد، چنین توصیف ساده‌ای را تأیید نمی‌کند. در زیبایی‌شناسی مارکسیسم انتقادی ویژه آدورنو، احتمالاً هنر مدرن همان نقشی را برعهده می‌گیرد که مارکسیست‌های ارتدوکسی برعهدهٔ شرایط مادیِ زمینه‌ساز انقلاب‌های پرولتاریایی می‌گذارند. نقش اجتماعی که چنین دیدگاهی به هنر می‌دهد آشکارا بسیار بااهمیت‌تر از انعکاس صِرف واقعیت طی کارکردی تزئینی، سرگرم کننده یا ارتباطی است. در واقع، نظرات آدورنو در این مورد راه حلی بود برای اشکالاتی که آدورنو ذاتی دیالکتیک اساساً مادی مارکس و نقش فرعی[3] که قرائت‌های ارتدوکس آن به هنر می‌دادند، می‌دانست.

آدورنو در ارزیابی مجدد خود از مارکسیسم ارتدوکس، این نظر را که عامل شتاب‌دهندهٔ ختم تاریخ به وجود آمدن «خودآگاهی طبقاتی» ــ آگاهی یک گروه نسبت به نقش خودش به‌عنوان هدف جامعه بورژوا ــ در پرولتاریاست شدیداً مورد انتقاد قرار داد. به‌دلایلی که توضیح داده خواهد شد، او عرضهٔ هنری را که از لحاظ اجتماعی انتقادی باشد و امکان رهایش مباحث و موضوع‌هایی خاص و مأنوس را به وجود آورد، عامل تغییر اجتماعی می‌دانست. با وجود این، دیدگاه‌های او دربارهٔ احتمال رهایش جمعیِ این روش قدری بدبینانه‌اند. منشاء این امر تشخیص [و شناخت] او از قدرت نخبگان پرکار[4] به‌مثابه سازوکاری اجتماعی است، که در جهت کنترل مخالفت مؤثر، عمدتاً با موفقیت عمل می‌کند. این مقاله به هنر مطلوب آدورنو می‌پردازد؛ هنری که

انتقادی و رهایی‌بخش است و نیز پشتوانهٔ نظریه زیباشناختی آدورنو است. همچنین در این مقاله نحوهٔ نگرش نویسنده به قدرتی که فرهنگ جمعی صنعتی[۵]، در ریشه‌کن کردن نقد مؤثر در جامعهٔ مدرن دارد، مورد بررسی قرار می‌گیرد. این موضوع بحث، خصوصاً با تأکید بر نقش موضوع [مورد] هنری به‌عنوان بیان‌کنندهٔ حقیقت ارزش‌های اساسی که فرهنگ جمعی صنعتی انکار می‌کند، و نیز نقش دیگر آن به‌عنوان موضوع دستگاه‌های سانسور رسمی غول صنایع فرهنگی، مورد ملاحظه قرار می‌گیرد. گرچه این امر به محدود شدن بحث دربارهٔ کاربردهای ایجابی و حتی تبلیغاتی فرهنگ تولید انبوه ـ که گاه آدورنو را در مرثیه‌های مفصل‌ترش به خود مشغول داشته ـ می‌انجامد، به این جنبه‌ها نیز بیشتر در حد قابلیت‌شان در روشن‌تر شدن جنبه‌های موضوع اصلی اشاره خواهد شد. البته به همین لحاظ بود که آدورنو موضوع هنری را وسیله‌ای می‌دانست برای بیان حقیقت رهایی‌بخشی از طریق عرضهٔ هنر انتقادی ـ اجتماعی. همچنین، به‌همین دلیل نیروهای پرکارِ غالب موفق به گسترش یک فرهنگ جمعی شده‌اند که برای محصول معینی که در درون‌مایه‌ها و تصویرهای خود تقویت‌کنندهٔ شیوهٔ جدید تولید است تقاضا ایجاد می‌کند ـ و عملاً به گونه‌ای امر به تولید هنر می‌کند که موجب کاهش و به حداقل رسیدن مضامین انتقادی در موضوعات هنری می‌شود.

برای فهم این نکته که آدورنو نقش احتمالی رهایی‌بخشیِ هنر را چگونه می‌دید، لازم است ابتدا شرح مختصری در مورد نقد او بر مارکسیسم ارتدوکس ذکر کنیم. این نقد با روشن کردن برداشت‌های خود او از شکست سوسیالیسم جزمی و شکست انقلاب غرب، تحقیقات او را پیش برد.

نقد آدورنو بر مارکسیسم ارتدوکس

تا سال ۱۹۳۰ در تاریخ اخیر هیچ سلیقهٔ توأم با صداقت فکری خواستار بازنگری در مبانی نظری مارکسیسم نشده بود. مهم‌ترین اشکالی که در حلقهٔ مکتب فرانکفورت دریافت شده بود، شکاف میان پیش‌بینی نظری اصلی مارکس ـ که سرمایه‌داری شدید با ایجاد عامل پرولتاریای انقلابی، انقلابی درونی را می‌پرورد ـ و این واقعیت عملی تأسف‌آور بود: «موفقیت» مشکوک انقلاب روسیه، که به‌سرعت به جنون اقتدارگرایانه استالینیسم تنزل کرده بود؛ و نیز بازایستادن تعارضات طبقاتی، یا در واقع پیدانشدن هیچ آگاهی طبقاتی انقلابی مشخصی در غرب. از واقعیت نخست پیدا بود که در آثار عملی نظریه لنینیسم و استالینیسم که در اداره اتحاد شوروی به کار گرفته نشده بود، نقصی جدی وجود داشت. از واقعیت دوم معلوم شد که برخلاف نظریه مارکس در مورد بهره‌کشی متمرکز و روزافزون سرمایه‌داری از طبقه کارگر توسط بورژوازی، از آنجا که به کارگران به‌طور فزاینده دستمزدهایی داده می‌شد که به آنان امکان می‌داد تا به‌عنوان مصرف‌کننده در اقتصاد دخالت داشته باشند و حتی به‌عنوان «سرمایه‌دار» خرده بورژوا سرمایه‌گذاری کنند، مرزهای طبقاتی کمرنگ‌تر می‌شد.

در نظر آدورنو عامل شتاب‌دهندهٔ انحطاط انقلاب روسیه ظهور همان نیروی اجتماعی بود که در جهت حتمی کردن فریب پرولتاریا توسط مصرف‌گرایی در غرب عمل می‌کرد. وحشتناک‌تر آن که، این روند در مبانی نظری اروپا نیز وجود داشت و به فاشیسم اجازه داده بود تا به‌عنوان نیروی سیاسی در آلمان، ایتالیا و اسپانیا سر برآورد. گرایش مسبب این امر، «کسوف خِرد» روزافزون بود که به‌واسطه آن، ارزیابی‌های خِردِ قائم به ذات از طریق تعقیبِ همیشه وفادارانهٔ دستورهای خِردابزاری به‌نحو مؤثری افول کرده بود. این کسوف در

دیوان‌سالاری‌شدن روزافزون دولت، سلطهٔ روزافزون حوزهٔ اقتصادی بر زندگی کارگران و همگرایی هر دو فن حکومت و تجارت به سمت روشی اثبات‌گرایانه متجلی بود. این قبیل تعدّی‌ها مورد استقبال ترسوهایی قرار گرفت ، که تحت تأثیر وعده پوزیتیویستی «افسون‌زدایی»[۶] قرار گرفته بودند. «افسون‌زدایی» برنامه‌ای بود که نـظریه: **«اساساً هیچ نیروی مرموز غیرقابل محاسبهٔ تأثیرگذاری وجود ندارد، بلکه اصولاً می‌توان همه چیز را با محاسبه تحت سلطه درآورد»** به آن دامن می‌زد. علی‌رغم اختلافات ایدئولوژیک بسیاری که بین حوزه‌های سوسیالیستی و سرمایه‌داری جامعهٔ اروپایی وجود داشت، مشابه دانستن این دو تلمرو در ویژگی‌های مهم توصیف شده در چارچوب مفاهیم کسوف خِرد و افسون‌زدایی منصفانه است. آدورنو این شباهت را با بیان این نکته که هر دو نظریه‌های سوسیالیستی و بورژواییِ محصول روشنگری‌اند توصیف کرد. آدورنو «روشنگری» را فراتر از یک دورهٔ تاریخی صِرف، و در اشاره به روند دلیل‌تراشیِ شناسایی شده در کسوف خِرد به‌کار می‌برد؛ او این گرایش را به‌عنوان درون‌مایه‌ای می‌شناخت که در گذشتهٔ تاریخ اروپا، به عرفان عددی افلاطون و تمثیل‌های هومری اُدیسئوس می‌رسید که در شکل تسلط بر طبیعت به‌وسیله خِرد تجلی می‌یافت. روشنگری اساساً اسطوره را زایل می‌کند، بنابراین در منشاء خود از لحاظ اجتماعی انتقادی است همانند تلقی زنوفانسی از الهیات انسان‌انگارانه یا اومانیسم اواخر دوره رنسانس. اما جنبهٔ «دیالکتیکی» این نیروی اجتماعی در کوشش‌های تفکر روشنگر برای از بین بردن کامل چیزهایی است که از طبقه‌بندی‌های مطلق و عام آن متابعت نمی‌کند و با جزمیت از خود سخن می‌گوید. در تاریخ اروپا موفقیت‌های علوم مادی و مفهوم نظری «علم انسان» مقدمهٔ روشنگری رادیکال بود. مع‌هذا روشنگری اصیل که اسطوره‌ها را متلاشی کرد نتوانست ارزیابی‌های خودش را که قبلاً مبتنی بر ارادهٔ غیر مادی بود اثبات کند. نگران‌کننده‌تر آن‌که، کسوف خرد و اثبات‌گرایی ملازمِ آن، که نظریه اجتماعی را فرا گرفته بود، چنان بود که فقط پیچیده‌ترین ابهامات یا واهی‌ترین افسانه‌بافی‌ها می‌توانستند در برابر منطق اظهار نظرهای اخلاقاً نیست‌انگارانه دوساد[۷] بایستند. روشنگری عالی «قانون» هیوم با موفقیت از داوری‌های ارزشی برگرفته از فرض‌های تجربی سلب صلاحیت کرد، و بنابراین تفکر روشنگر با انتخاب تجربه‌گرایی جزمی به‌عنوان پایهٔ فیزیک و علوم اجتماعی، هر دو، مجدداً به اسطوره روی آورد. زیرا تجربه را قلب کرد تا تبیینش را مطلق ارائه دهد.

کالاپرستی[۸] به‌عنوان روندی که در آن محصولات کار به بنگاه، که در واقع ساکن ارزش اضافی تصاحب‌شدهٔ کار است تخصیص می‌یابد، نمونه‌ای است از اسطوره‌سازی روشنگرانه که رد پای آن را می‌توان در علاقهٔ مفرط هر دو نظریهٔ بورژوایی و سوسیالیسم ارتدوکس به مطالعهٔ علمی اثرات سرمایه دنبال کرد. مهم‌تر از این شباهت نخستین برای زیبایی‌شناسی انتقادی آدورنو این نکته بود که اثبات‌گرایی جاری در هر دو جریان نظری ماده‌انگاری[۹] «جوهر[۱۰] [موضوع] انسانی به‌عنوان شیء اجتماعی» را نهادی کرد. این اسطوره خاص مستقیماً توسط رسالت اسطوره‌زدایی زنده نگه داشته شده است: از آنجا که کاگیتوی[۱۱] اندیشه دکارتی تمایز ساختگی بین جوهر مشاهده‌ای و ماهیت عیناً نمایانده شده را برقرار می‌کند ناگزیر باید به جوهرهای دیگر و البته «جوهر مشاهده‌ای» که ماهیتاً تفکیک‌ناپذیر است، عینیت داده شود. با این عینیت بخشی که موجب کنارگذاری تجربه ذهنی ــ که در رابطه با این نظام غیر قابل بیان است ــ می‌شود، همین اندیشهٔ جوهر اجتماعی که عمیقاً با فرایندهای دلیل‌تراشی و افسون‌زدایی مرتبط است، ممکن است هم در سرمایه‌داری مصرف‌کننده و

نیز در کمونیسم شوروی، مشاهده کرد. با در نظر گرفتن نقش موضوع [جوهر] هنری و خلاقانه به‌عنوان یک وجود تجربی، روایت آدورنو از رهایش یعنی این موضوع، و رابطه این موضوع هنری با نیروهای قدرت‌مندی که در جهت جلوگیری از آزادسازی[۱۲] عمل می‌کنند این واقعیت‌ها به‌مراتب اهمیت بیشتری می‌یابند. آدورنو رابطه بین تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان خاص تولیدات هنری معین با یک مضمون انتقادی در اثر هنری را، ممتاز می‌داند. این مضمون برای همین افراد که حقیقت آن را می‌شناسند تأثیر رهایش‌بخش خاصی را به همراه دارد ــ این همان هدفی است که هنر عالی با ارائه تصویری از عقلانیت بنیادی برای جهانیان به آن دست می‌یابد. در ادامه این مقاله، نقش احتمالی هنر مدرن در جامعه غربی را مفصل‌تر شرح خواهیم داد.

نقش احتمالی هنر مدرن در جامعه غربی

چنان که اسطورهٔ روشنگرانه نظریه اجتماعی علمی "une id'óle d'échellè`" را تبلیغ می‌کند، عدم تأیید ارزش‌های بنیادین سرانجام «**معادله‌های یکسانی را برای سلطه بر عدالت بورژوایی و مبادله کالا» برقرار می‌کند. «جامعه بورژوا تحت حاکمیت تعادل قرار می‌گیرد. این جامعه نامتجانس‌ها را با تبدیل [تقلیل] به کمیت‌های انتزاعی قابل قیاس [هم‌تراز] می‌سازد. برای عصر روشنگری آنچه که به عدد و نهایتاً به یک تبدیل نشود، وهم است؛ اثبات‌گرایی مدرن دور آن خط می‌کشد و ادبیات می‌خواندش**». علی‌رغم نخوت علم‌گرایی خشک روشنگری، روشن است که هم جنبه‌های «روبنایی» فرهنگ و هم اقتصاد «پایه» باید یکدیگر را درک کنند و نه می‌توان هیچ کدام را به‌طور کامل از دیگری جدا کرد یا خصیصه تعیین‌کننده دیگری دانست. تحمیل فرهنگ به‌عنوان امر ثابت، پذیرفتن نوعی کمال‌گرایی پانلگوسی[۱۳] است که نظایرش به هگل اجازه داد تا جوهر خودش را منتهای بر حق روح انسانی ببیند. همین برتری بخشیدن به اقتصاد، بر بی‌عدالتی‌های اقتصاد سیاسی معاصر را به‌نحو جبرگرایانه‌ای نفی می‌کند. در این تعارض، انتقاد راهنمای مصالحه است و هنر به‌خصوص این نقش را به عهده می‌گیرد که بر روی شکاف مفروض میان هستیِ صرفه‌جویانه ساخته شده و شدنِ خردمندانه پل بزند.

نیچه گفته بود که فیلسوفان سرشناس باید در حکم وجدان‌های روزگار خود عمل کنند. آدورنو نیز خاطرنشان می‌کند که نقش هنرمند باید این باشد که تنش میان ارزیابی‌های بنیادی واقعی تجربه شده را با ایده‌آل‌های ابزاری که هدف‌شان تطابق هستی با شرایط موجود است، به‌طور انتقادی روشن سازد. «**تضادهای حل‌نشدهٔ واقعیت دوباره در هنر، در لفافهٔ مسائل ذاتی صورت هنری ظاهر می‌شوند. این امر رابطهٔ هنر با جامعه را تعریف می‌کند، نه تزریق عمدی لحظه‌های عینی یا مضمون اجتماعی.**» هنر انتقادی توسط شاخص‌بندی تضادهای میان توجیه‌های مطلوب نظام و تجربه‌های خلاقانه هنرمند، تصویری از مسیر ممکن به سوی تنزیه بی‌انصافی‌های اجتماعی خلق می‌کند. قابلیت هنر انتقادی برای ایفای این نقش در تغییر اجتماعی پدید می‌آید، زیرا این هنر خودش را به‌عنوان کل واحدی ارائه می‌کند که دارای یک «مضمون حقیقی»[۱۴] است که بیرون از هر منظر معین تاریخی یا فرهنگی قرار دارد. این مضمون حقیقی به‌طور همزمان، رسماً توسط فناوری پایه و نیز ایدئولوژیِ حاکم بر روبنا محدود می‌شود، هرچند تناقص‌های درون این هر دو عنصر مشروط کننده را نیز بدون تأثیرگذاشتن بر حقیقت خودش روشن می‌سازد. اضطراب[۱۵] رویارویی با این تضاد، این قابلیت انتقادی را به هنر می‌دهد: این ویژگی رهایی‌بخش است زیرا که پاسخ عاطفی، انگیزه و مضمون انتقادی آموزشی درخصوص

نقطه عمل را فراهم می‌سازد. «هنر با روانی‌تابی کردن [بخشیدن انرژی روانی به] آنچه سرکوب شده اصل سرکوب‌گر، یعنی وضعیت رهایی نیافتهٔ جهان (مصیبت)[۱۶] را درونی می‌کند، نه آن‌که فقط اعتراضات بی‌ثمری علیه آن جار بزند؛ هنر آن وضعیت را تشخیص می‌دهد و علنی می‌سازد و بدین ترتیب چیرگی آن را پیش‌بینی می‌کند. همین نکته است که موضع هنر مدرن اصیل را نسبت به عینیتی تیره و غم‌انگیز تعریف می‌کند، نه نرجمهٔ موبه‌موی حالت رهایی‌نیافته یا حس سعادت کاذب». به‌علاوه، آنچه که نقش رهایی‌بخشی احتمالی هنر را، که قبلاً به شرایط کاملاً مادی پیدایش آگاهی طبقاتی در پرولتاریا محول شده بود، برای اثر هنری عالی ممکن می‌سازد قابلیت انتقادی است، نه قابلیت توضیحی آن. با توجه به این امر، دقیقاً به همین وجه وقتی هنر تجربه‌ای را می‌نمایاند که امکان داشتن یک مضمون حقیقی قادر به رهانیدن آگاهی را به آن می‌دهد، به واقعیت شباهت ندارد.

با وجود این، دقیقاً همین قابلیت بیان حقیقت ناسازگار با واقعیت اجتماعی است که از هنر ابزاری مناسب برای ایفای نقش بالفعل فن تداوم سلطه می‌سازد؛ و این هنگامی رخ می‌دهد که این واقعیت انتقادی در تولید محصولات فرهنگی انبوه آگاهانه سرکوب می‌شود. هنر تراز اول نشان‌دهندهٔ یک کل مصنوعی است که محرک فکری لازم برای دریافتن ناهمخوانی‌های تجربه و استعداد [پتانسیل] را فراهم می‌سازد. فرهنگ جمعی نشانگر یک مجموعهٔ انتخابی واقع‌گرا از اجزایی است که در جهت محو تمایز میان واقعیت و تجربه و تضعیف استعداد به‌وسیلهٔ گریزناپذیری طبیعت‌گرایی عمل می‌کنند. سازوکار این تأثیر دوم و برداشت آدورنو از گریزناپذیری کلی آن نظریه، فرهنگ جمعی او را به خود اختصاص می‌دهد.

نقش صنعت فرهنگ در جامعهٔ مدرن

شاید دست‌کم بعضی‌ها ــ تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان ــ با فرهنگ جمعی جامعه صنعتی به‌عنوان امری زیبایی‌شناختی برخورد کنند که با توجه به نیازهای مسلم عامهٔ مردم، چنان که به‌وسیلهٔ تقاضای محصولات فرهنگی در سازوکار بازار آزاد سنجیده شده‌اند، شکل گرفته است. نظر آدورنو برخلاف چنین معنایی است؛ او معتقد است که «چون وجود انتقاد فرهنگی ــ با هر مضمونی ــ به نظام اقتصادی بستگی دارد در سرنوشت این نظام درگیر است، هر چه روند زندگی، که اوقات فراغت را نیز در بر می‌گیرد، کامل‌تر تحت سلطهٔ سامان‌های اجتماعی مدرن باشد ... پدیده‌های معنوی، بیشتر نشان آن سامان را بر خود خواهند داشت. این پدیده‌ها ممکن است مستقیماً به ارتکاب سیستم به‌عنوان تفریح یا آموزش کمک کنند ... یا، با متفاوت بودن، تبدیل به کالاهای نادر شوند و درنتیجه دوباره وارد بازار شوند.» در اینجا او بر ضد تفوق مصرف‌کننده یا تولیدکننده محصولات فرهنگی در رابطه میان تماشاگر و هنرمند استدلال می‌کند. او اگرچه به سلطهٔ بازار در تعیین صورت‌هایی که محصول فرهنگی باید به خود بگیرد اذعان دارد، سازوکاری را که بازار به‌وسیله آن امکان می‌یابد چنین سلطه‌ای را بر شیوه‌های تولید فنی و ترویج اعمال کند، و نه بر اهداف هنرمندان یا تمایلات مصرف‌کنندگان، به‌طور جداگانه بررسی می‌کند. این روش‌های فنی راهکارهایی تعیین می‌کنند که به جامعه صنعتی بهره‌گیرنده از فرهنگ جمعی امکان می‌دهند تا با مهم جلوه‌دادن، عادی ساختن و بومی‌کردن تراکم و تحجر سرمایه، خودش را جاودانه کند.

در زندگی واقعی، این راهکارها در جهت تک‌فرهنگی هنری عمل می‌کنند که شباهت بسیاری دارد به روند

تجارت محصولات زراعی و صنایع غذایی در تبدیل قفسه‌های سوپرمارکت‌ها به بهشتی با دامنهٔ انتخاب تصنعاً گسترده. این انتخاب ظاهری توسط محصولات یکسانی که با روش‌های گوناگون بسته‌بندی و عرضه به‌عنوان جایگزین یکدیگر ارائه می‌شوند محدود می‌شود. انعکاس این‌گونه محدودیت‌های تنوع را می‌توان در حوزه تولید فرهنگی نیز مشاهده کرد. فقدان تنوع را می‌توان در قلت روزافزون روش‌های مورد رغبت و قبول و حاضر و آمادهٔ تولید و عرضه هنر و نیز در نوعی «بایرسازی طرح داستان» فزاینده، یعنی نوعی فقدان تنوع در گسترهٔ انواع قصه‌پردازی ردگیری کرد. به‌نظر آدورنو این دو نشانه ناشی از مسئلهٔ واحدی است که در تأمین شرایط مادی تولید، پخش و مصرف هنر پدید می‌آید.

در حالت اول، فقدان یک «... دستگاه جواب قاطع[17] ...» هر فکر اصیلی را که مصرف‌کننده فرهنگ جمعی ممکن است داشته باشد «... به حوزهٔ جعلی 'غیرحرفه‌ای' تنزل می‌دهد «و نیز مجبور است سازمان‌دهی از بالا را بپذیرد. ولی هر نشانی از خودانگیختگی عامه ... توسط صیادان استعدادها، رقابت‌های استودیویی و فهرست‌های رسمی هنرمندان در همهٔ زمینه‌ها، که توسط متخصصین دست‌چین می‌شوند، مهار و جذب می‌شود. بازیگران و اجراکنندگان بااستعداد مدت‌ها پیش از آن که صنعت آنان را به نمایش بگذارد به آن تعلق دارند؛ در غیر این صورت آنها این چنین مشتاق نبودند که هماهنگ باشند.» اکنون موفقیت یک هنرمند بستگی بسیار زیادی به «موفق شدن» در مراکز صنعتی رسمی دارد. با افزایش تبلیغ نمایش، قابلیت ارتباطی یک بازیگر از صحنهٔ تئاتر «تا» پرده سینما «جهش» می‌کند؛ هنرمند تا حد زیادی به راه و رسم شعور هنری و درگیری با داستان، شخصیت‌پردازی و مخاطبان خاص تن درمی‌دهد. بر همین منوال، نقاش بیشتر براساس توانایی‌اش در برپاکردن نمایشگاه‌های نقاشی مورد قضاوت قرار می‌گیرد، تا نقاشی‌کردن به خودی خود. در این تغییر جهت به سوی تولید هنر، طبق معیارهای فنی روش ارائه هنر نیاز به جور کردن شکل و قالب‌بندی ضرورت‌های هنری را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. آدورنو این مطلب را در فرازی شرح می‌دهد که ارزش نقل‌کردن دارد: «به محض آن که فرهنگ از بازار، داد و ستد تجارت، ارتباط و چانه‌زنی، به‌عنوان چیزی جدا از انقلابی بلاواسطه برای صیانت ذات فردی، سر درآورد ... بدین ترتیب فرهنگ، که طبق قواعد دیرین «به لحاظ اجتماعی ضروری» تلقی می‌شود، در جهت بازآفرینی اقتصادی خودش، نهایتاً به آنچه که در آغاز بود، یعنی به ارتباط محض تنزل می‌یابد. جدایی آن از امور انسانی به رام بودن مطلق آن می‌انجامد، در برابر انسانیتی که تأمین‌کنندگان آن را افسون کرده و به مشتری بدل کرده‌اند. عوام‌فریبان به‌نام مصرف‌کنندگان هر چیزی در فرهنگ راکه به آن قدرت می‌بخشد تا از ذات کلی جامعهٔ موجود فراتر رود سرکوب می‌کنند و فقط به آنچه که در خدمت هدف صریح جامعه باشد اجازه بقا می‌دهند. از این رو «فرهنگ مصرف‌کننده» می‌تواند به خود ببالد که یک کالای تجملی نیست، بلکه ضمیمه سادهٔ تولید است.» این نکته به رسانه‌های تولیدی و پربار امکان می‌دهد تا با محدودکردن میدان هنر مجاز به آنچه که به بهترین نحو در خدمت نیازهای قدرت رسمی باشد قابلیت انتقادی کار هنری را تباه کنند. «در قالب گنجاندن همه چیز ... جهت بازآفرینی ماشین‌وار، از دقت و موشکافی و رواج کلی هرگونه «سبک واقعی»، در آن معنا که خبرگان فرهنگی به خاطرش گذشتهٔ ماقبل سرمایه‌داری را ستایش می‌کنند، پیشی می‌گیرد. این شیوه تنظیم‌کنندهٔ موسیقی جاز در سرکوب تحولاتی که با زبان آن منطبق نیستند از روش هر پالسترینای[18] بنیادگرایی که تنافرهای نامهیا را حذف می‌کرد نیز بنیادگرانه‌تر است.» بدین ترتیب روش‌های تولیدی فرهنگ جمعی، هنگامی که از «قوانین آهنین سرمایه» پیروی می‌کنند، به‌صورت

محدودگر مضمون هنری عمل می‌کنند: در جهت از بین بردن کنترل تولید تا حدی که روش تولید تأثیر محدودکننده محسوسی، درجه‌ای از امر درخصوص مضمون انتقادی احتمالی اثر هنری، داشته باشد کار می‌کنند.

در حالت دوم، محتوایی که در عصر مدرن توسط هنر منتقل می‌شود به‌طور فزاینده‌ای در سراسر همهٔ بیان‌های هنری در حال همگن شدن است. در اینجا، عوامل مصرف جمعیت‌شناختی‌اند که قابلیت انتقادی هنر جمعی را به مضمونی محدود می‌کنند که به‌دلیل کمترین وجه مشترک خوشایند است. بنابراین پاداش بازنشستگی و احساساتی‌گری [(سانتی‌مانتالیزم)] بر شکل ویرایش در ژورنالیسم و ادبیات داستانی تأثیر یکسان دارد. نمایش‌های فانتزی مانند مجموعه‌های تلویزیونی و مسابقه‌های پرزرق و برق و جبرگرایانه‌اند، و فیلم‌های پلیسی حسن ختام تماشای تلویزیون در پایان شب است. جدای از گسترش نفوذ حد طبیعی در طراحی محصولات فرهنگی برای مصرف انبوه، محو عمدی مرز میان واقعیت و هنر، که تکیه‌گاه آن تاکتیک است و به‌عنوان امری واقع‌گرایانه و مهیج تبلیغ می‌شود، در جهت تأیید مداوم امر موجود و بنابراین دستور صریح به انتقاد از آن واقعیت عمل می‌کند.

نتیجه‌گیری

بدین ترتیب، فهم این که آدورنو چگونه استعداد رهایی‌بخشی هنر مدرن را در قابلیت انتقاد اجتماعی آن می‌دید میسر است. علاوه بر این، این طرز نگرش او که سازوکارهای کنترل صنعت فرهنگ جمعی مدرن را در کار سرکوب انتقاد و تقویت وضعیت موجود می‌دید گواه عدم اعتقادی است که او در خصوص رهایش جمعی از خود نشان داد ــ و در ضمن شأن ممتاز نگاه شفاف را برای معدود منتقدان و هنرمندانی که جرأت ابراز مطالبهٔ آزادی فراتر از اختیارات رادیو و تلویزیونی را دارند محفوظ داشت. بر این نتیجه، کراراً برچسب بدبینی و نخبه‌گرایی زده شد.

با وجود این، به‌سختی می‌توان گفت که نخبه‌گرایی و بدبینی زیبایی‌شناسی انتقادی آدورنو حقیقت نظریه‌هایش را نقض می‌کنند. بلکه می‌توانم بگویم که تلخی نتیجه‌گیری‌های او برای بسیاری از نویسندگان، در واقع می‌تواند حاکی از این باشد که نقد وی ارزش بررسی جدی‌تری دارد. اثر آدورنو تحلیلی هوشمندانه دربارهٔ موضوعاتی گیرا و به‌جاست. با توجه به انقلاب اطلاعاتیِ به‌وجود آورندهٔ تغییرات اجتماعی، که از لحاظ تأثیر با انقلاب صنعتی قابل مقایسه است، بدیهی است که تصمیم‌گیری در مورد نوع بهره‌مندی احتمالی از نظریه‌های آدورنو درخصوص امکان رهایش هنری و نقش نیروهای تولیدی در محدودسازی انتقاد اجتماعی، حائز اهمیت است.

ضمن آن که لازم است رابطه زیبایی‌شناسی فرهنگ جمعی آدورنو با فناوری‌های جدید (مانند اینترنت) مشخص شود، روشن است که اگر نظرات او ما را به درک واضح‌تر قوت‌ها و ضعف‌های جامعه امروز خودمان و، مهم‌تر از آن، نحوه عمل عادت‌های فکری بد در کورکردن ما نسبت به سرشت حقیقی فعالیت‌های خودمان قادر نسازد، آنگاه بدیهی است که لازم است زیبایی‌شناسی انتقادی آدورنو نیز با ظرافت بیشتری تجزیه و تحلیل شود و با حقایق موجود در آن شجاعانه‌تر برخورد شود. این امر به‌آسانی انجام‌شدنی نیست، و همواره نمی‌توان

انتظار داشت که کار ارضاکننده‌ای باشد، که مستقیماً به رستگاری شخصی و ذاتی ما منجر شود. اما، موضوعات مطرح شده در این مقاله حاکی از اهمیت چنین طرحی هستند.

پی‌نوشت‌ها:

On The Critical Employment of Modern Art and Culture.

1. ordinance
2. emancipation
3. epiphenomenal: پسین‌پدیده‌ای، ثانوی
4. productive eletes
5. industrialized mass culture
6. disenchantment
7. Xenophanes: فیلسوف یونانی
8. de Sade
9. Commodity fetishism
10. reification
11. subject
12. cagito
13. liberation
14. Panglossian
15. truth content
16. unbehagen
17. unheil
18. machinary of rejoinder
19. Palestrina: آهنگ‌ساز ایتالیایی (۱۵۹۴-۱۵۲۵م.)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی