سنجش نظریه‌ی زیباشناسی تئودور آدورنو[1]
در زمینه‌ی موسیقی

گونتر سوبولد
امیرحسن ندایی

خلاصه: این مقاله می‌کوشد تا به تحلیل و سنجش کامل آدورنو در حیطه‌ی زیباشناسی ــ و به‌خصوص زیباشناسی موسیقی ــ بپردازد. سنجشی که به درک کامل و تحلیل زیباشناختی نظریه‌ی «مرگ هنر»[2] می‌پردازد. در بخش اول، کوشیده‌ام تا نشان دهم نظریه‌ی «مرگ هنر»، که در این متن به‌صورت ضمنی به مقوله‌ی پیشرفت مدرنیسم مربوط می‌شود، به آثار آدورنو بسیار شبیه است، جایی که مدرنیسم پیشرفته به‌عنوان سنتی برای خنثی‌سازی مدرنیسم (از دیدگاهی تجریدی) مطرح می‌شود و موسیقی توصیفی قرن نوزدهم کنار گذاشته شده و بر ابداع و نوآوری دائمی تأکید می‌شود. در بخش دوم با استفاده از تفسیر آدورنو از مالر[3] و برگ[4]، به‌عنوان مرجع، نشان داده‌ام که در کار آدورنو نظرگاه خاص مدرنیسم با دو بنیان اصلی پسامدرنیسم در ارتباط است ــ نوعی ترکیب سنت و هنر عامیانه که همزمان آن‌ها را سخت مورد انتقاد قرار می‌دهد (قسمت سوم). به‌عنوان نتیجه‌گیری به دیدگاهی تحت عنوان «زیباشناسی ویران‌گر ـ مولد» دست یافته‌ام که حاصل مطالعه‌ی آثار آدورنو بوده است، و این جسارت که ارتباطی برقرار کنم میان دیدگاه آدورنو با درک جدیدی از نظریه‌ی «مرگ هنر» در زمان حاضر.

در آخرین سخنان هگل درزمینه‌ی زیباشناسی، نظریه‌ی «مرگ هنر» تأثیری محکم بر دیدگاه‌های زیباشناسانه داشته است. به‌دنبال مناظرات نقادانه‌ی اخیر درباره‌ی «پسامدرنیسم» در نقد هنر، فرهنگ و تمدن، نظریه‌ی «مرگ هنر» بسیار مورد توجه قرار گرفته است. به‌عنوان مثال، آرتور دانتو[5]، نظریه‌ی «مرگ هنر» را مورد اقتباس قرار داده و نشان داده است که چگونه این نظریه در

مباحث فلسفی / زیباشناختی هر دوجنبه‌ی مدرنیسم کلاسیک و تولید هنری معاصر کارکرد می‌یابد. نکته‌ی مهم این که دانتو علی‌رغم درک کافی که از این هنر دارد، اگرچه سنجش او به‌شدت مدیون هگل است، اما هیچ اشاره‌ای به آدورنو ــ تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز زیباشناسی آلمانی قرن بیستم ــ نمی‌کند؛ او که خود توجهی بسیار جدی به مقوله‌ی «مرگ هنر» داشت.

آدورنو فقط به‌طور مستقیم به نظریه‌ی «مرگ هنر» هگل ارجاع نمی‌دهد، بلکه همچنان از نظرگاهی فراتر یا متقابل با هگل، این نظریه را مورد مطالعه قرار می‌دهد و به نتایج ارزشمندی دست می‌یابد و چشم‌اندازهای جدیدی را نیز نسبت به آن می‌گشاید.[۶] همچنین می‌کوشد تا در بده‌بستانی رودررو پاسخی به نظریه‌ی «مرگ هنر» بدهد. پاسخ او ــ اگر کسی خط فکری و مسیر جسورانه‌ی او را دنبال کند ــ به «زیباشناسی ویران‌گر ـ مولد» می‌رسد. من این مسئله را در طول این مقاله تبیین خواهم کرد.

I

پایان «مدرنیسم پیشرفته» (مرگ مدرنیسم)

در آغاز، در قلمرو زیباشناسی موسیقی مفهوم «مدرنیسم پیشرفته» به‌طور جانبی به «سریالیسم»[۷] دلالت می‌کند، که قواعد و افکار پیش از خود را منسوخ می‌کند.» این مسئله همچنین به‌طور ضمنی شیوه‌ی آهنگ‌سازی دوازده‌نتی[۸] (دودکافونیک) را نقد می‌کند.

۱. پرستش ابداع و خروج از فرسودگی

نتیجه‌ی اجباری تمایل به پیشرفت در فرهنگ غرب، تمایل به نوعی «زیباشناسی اعتباری» است که تأکید خاصی بر ذهنیت‌گرایی و جدایی از هر نوع شکل قائم‌به‌ذات دارد. این اجبار حمله‌ای بنیادین به سنت عام است، حرکتی که سنت را به‌عنوان جلوه‌ای «چندوجهی» در نظر می‌گیرد و قصد آن تخریب همه‌ی چیزهای قراردادی ــ و نه خودساخته ــ است. دادنِ مفهوم «نو» به هنر، چیزی است که سبب درک این قصد می‌شود. این دیدگاه جلوه‌های مستقل «نو» را درهم می‌آمیزد تا سنتی چندوجهی را شکل بخشد. هنگامی که سنت نفی می‌شود، جلوه‌ی نو خود به سنت بدل می‌شود: هنر همیشه با جنون، عشقِ به تخریب، و بازسازی همراه بوده، خشم نابودگر با پرستش مفهوم نو هم‌نشین است و این با قوانین بازار [تقاضا] کنترل می‌شود: «مفهوم نو در تقسیم‌بندی‌های ذهنی نمی‌گنجد اما الزاماً از شرایطی واقعی سرچشمه می‌گیرد. این مسئله هیچ جایگزینی برای شناخت خود و رهاسازی خود از چندوجهی بودن نمی‌شناسد.»

هنر پیشرفته در ارتباطی ضدونقیض با سنت قرار می‌گیرد، ارتباطی که نتیجه‌ی آن «قانون ممنوعیت‌ها» است. به‌عبارت بهتر، نوعی «گسیختگی» میان وجدان مدرن و سنت زیباشناختی به چشم می‌خورد.

البته، ممکن است برخی هیچ‌چیز غلطی در این نبینند: این که هنر از یک سو سنت را خنثی می‌کند

و از سوی دیگر، نه‌تنها قلمرو خود را به‌وسیله‌ی فتح مفاهیم پیشرو وسعت می‌بخشد بلکه به بسطی قابل توجه براساس امکانات خویش دست می‌یابد. این همان روندی است که ممکن است ادعا شود سبب تجدید جوانی هنر می‌شود و آن را همیشه زنده نگاه می‌دارد.

اما از نظر آدورنو این دیدگاه تنها با تفکر برگرفته از «هیچ» پدید می‌آید. زیرا از دیدگاهی بیرونی «گسترش ممکن از طریق عناصر در دسترس، برآوردی بیش از حد را طلب می‌کند.» هنرمندان در برابر این امتناع از خوانشی چاره‌ناپذیر، نه‌تنها با ذائقه‌ی خود بلکه با خود عناصر مورد استفاده‌شان مقابله می‌کنند. به این طریق، هنرمندان پیشتاز صداهای نامطبوع را به‌عنوان ابزار واقعی بیان احساسات درونی خویش به کار می‌گیرند، و صداهای مطبوع را همچون عناصری فرسوده و از کار افتاده تحریم می‌کنند.

۲. پتانسیل نابودگر معانیِ خودداری از تقسیم‌بندی (در موسیقی)

«امتناع از عناصر فرسوده و کنارگذاشتن رویّه‌های مرسوم»، تحولی را به نمایش می‌گذارد که مادامی تداوم می‌یابد که عرصه‌های جدید را بشکند و بر ویژگی بنیادین و حیاتی هنر نیز تأثیری نداشته باشد. اما این قلمرو تازه یافته تا بی‌نهایت گسترش نمی‌یابد. روند این ابداعات بالاخره به «پایان» می‌رسد. برای کشف قلمروهای جدید باید تکامل عناصر و مواد اولیه را پیش برد ــ همان عناصری که هنرمند با آن‌ها اثرش را خلق می‌کند. آدورنو می‌گوید: «و هنگامی که پتانسیل ابداع تحلیل رفت»، ابداعات تازه به‌طور مکانیکی راه‌هایی برای ایجاد تمایل به تکرار آن‌ها پدید می‌آورد. بنابراین «مسیر ابداع باید تغییر یابد و به راهی تازه کشیده شود». این نکته‌ای ساده است و با احتمالات عمومی، به‌طور مسلم، سازگار و معقول به نظر می‌رسد. اما نتیجه‌ی واقعی چنین مسئله‌ای چیست؟

آنچه را که از تغییر مسیر ابداع در پی «تقلیل نوآوری» دریافت می‌شود، آدورنو در تحلیل‌اش تحت عنوان «موسیقی از روی موسیقی» (از موتزارت تا استراوینسکی) نشان داده است: ساختمان این تحلیل منتج از مرزهای ظریفی است که در «امکانات ابداع» در درون تونالیته منشاء می‌گیرند. آدورنو می‌گوید: این شرایط برآمده از «کمبود عناصر در دسترس» و «تهی‌شدن مواد کمیاب» است که در چنین حالتی هیچ ایده‌ای، که تا پیش از این ظهور نیافته، نمی‌تواند پیشرفتی از خود بروز دهد. از این رو، براساس ضرب‌المثل «هرچیزی را تا آخرش استفاده کن!»، «اقتباس» به‌وضوح زمینه‌ای ذهنی برای ارتباط با عناصر آشنا پدید می‌آورد و این همان «موسیقی از روی موسیقی» است. اما به‌دلیل ارتباط با مقوله‌ی تهی‌سازی اندیشه، این مسئله تنها سبب تأخیر [پایان ابداع] می‌شود، و آن را از میان نمی‌برد. زمینه‌های بعدی فقط از طریق نوسازی اساسی عناصر موسیقایی قابل درک‌اند: رهایی صداهای نامطبوع. پیشرفت «به سوی افق‌های باز ...، و دوری از عناصر نخ‌نما»، فقط به‌وسیله‌ی تکنیک شوئنبرگ[۹] امکان‌پذیر شد: پشت سر گذاشتن دایره‌ی هارمونیک و ملودیک، و چرخش به سمت آتونالیته. با این کار، شوئنبرگ «از ضعیف‌شدن عناصر تونال جلوگیری کرد و امکان استفاده از تمام پتانسیل‌های ممکن را پدید آورد.»

اما چه می‌شود اگر این روش مورد استفاده قرار بگیرد و راه تازه‌ای باز نشود؟ چه می‌شود اگر این عناصر دیگر امکان بسط و گسترش نداشته باشند؟ چه می‌شود اگر، همچنان که در سال ۱۹۶۱ مطرح شد، «تکامل ناب عناصر به آستانه‌ای غیرقابل عبور» برسد؟ چه می‌شود اگر مدرنیسم بر روی این تکامل ناب عناصر تکاملی متوقف بماند و همین‌طور به اوج برسد و هیچ ابداعی ــ و حتی زمینه‌ای تمرینی ــ برای اثبات درستی آن به وجود نیاید، از آن‌جا که «تمامی این ابداعات در فضایی پخش می‌شوند که از پیش به‌وسیله‌ی گوش محدود شده است؟

در تحلیل تاریخی موسیقی مدرن، آدورنو خود این مسئله را بیان می‌کند که «گسترش عناصر موسیقی به نهایت خود رسیده است». گفته می‌شود که امکانات این صداهای جدید به‌طور مجازی پایان‌یافته است. این نکته ناگفته پیداست که هنوز تمامی ترکیبات ممکن اصوات به کار گرفته نشده‌اند. در واقع، ممکن است بی‌نهایت ترکیب ریاضیِ ممکن وجود داشته باشد. اما نکته‌ی مورد نظر آدورنو کیفیت است نه کمیت. و در درون این حقیقت «تمامی سطوح ... بسته به نظر می‌رسند و هیچ صدایی، اگر هم بتواند اضافه شود، از نظر اکوستیک نمی‌تواند در کلیت تأثیرات حسی عمومی تغییری ایجاد کند. دلایل آدورنو موجه است و بیش از حد تخمینی صرف به نظر می‌رسد: «شاید چنین تغییری به‌خودی خود فقط با در نظر گرفتن محدودیت‌های موجود امکان‌پذیر باشد.» به این ترتیب، با آزادسازی اصوات نامطبوع، تمامی تابوهای هارمونی کلاسیک، نیروی بازدارنده‌ی خود را از دست می‌دهند، و چنین به نظر می‌رسد که «ما به انتهای مطلق فضای تونال، که در طول تاریخ موسیقی غربی شکل گرفته است، رسیده‌ایم.»

این بخش از تکامل تاریخی موسیقی به ادعای هنرمندان پیشرو (آوانگارد)، به پدیدآوردن آثار تکان‌دهنده‌ی پیشرو لطمه می‌زند. این آثار تکان‌دهنده فاقد حس‌اند ــ و این فقط درمورد آثار استراوینسکی[10] صدق نمی‌کند. این فقدان احساس در طول «تاریخ تحول موسیقی مدرن» تداوم می‌یابد. و به این ترتیب موسیقی مدرن رو در روی آن چیزی قرار می‌گیرد که با «فرهنگ صنعتی» در ارتباط است. ایده‌ی آوانگارد، که به‌دلیل همین روند شگفت‌انگیز تا ده‌ها سال خود را پیشرفته‌ترین می‌دانست ...، به دستاورد ناامیدکننده‌ی عده‌ای جوان قدیمی بدل می‌شود. آوانگارد نظام‌مند شده به دو بخش مکاتب اصلی و رهبران این مکاتب بدل شد، و در نهایت جبر زمانه او را ناچار به ساخت آهنگ‌هایی برای ارضاء گوش مخاطبان ساخت.[11] به‌اعتقاد آدورنو، این وضعیت عاملی کشنده با خود دارد: «این وضعیت ... پتانسیل مرگ‌بار معانی خودداری از تقسیم‌بندی موسیقایی را نشان می‌دهد.» درست مانند اتفاقی که در ناتوانی مفاهیم ... در شعر، نقاشی و موسیقی رخ می‌دهد: «ممنوعیت‌ها ...، میل به تخلیه ...، و انرژی ضد سنت‌گرایی که به مهلکه‌ای گرداب‌مانند درمی‌غلتد و در نهایت خود هنر را نیز در اعماق خویش غرق می‌کند.» در عصری که هنر خاموش شده، بیانیه‌ی هنر «غیرممکن بودن خلق هنر» است. با این زوال معناها، موسیقی به سرحد آثار سریال می‌رسد که در آن‌جا موسیقی دیگر هنر نیست، ماشین است ــ خالی از هر نوع عاطفه و احساس ــ و به سمت سختی و بی‌احساسی می‌رود. به‌اعتقاد آدورنو، چنین گستره‌ای بر «عصر قهرمانان» و بنیان‌های خود موسیقی

مدرن نیز سایه می‌افکند، و این همان سایه‌ای است که آدورنو در ابتدا در موسیقی شوئنبرگ دید. برای اطمینان، این نکته قابل مشاهده است که در اوج موسیقی سریال، شوئنبرگ که داعیه‌ی آن را دارد «درست در میان شیوه‌ی دوازده‌نتی احساساتی موسیقایی می‌آفریند و روح واقعی قطعه را می‌سازد». اما پیش از این در «فلسفه‌ی موسیقی مدرن»، تمامی خطراتی که آهنگ‌سازان موسیقی سریال ممکن است با آن روبه‌رو شوند ــ فقدان احساس و خروج از سنت ــ مورد اشاره قرار گرفته است. این خطرات عبارت‌اند از: «عقل‌گرایی کامل، تلاش برای یافتن راه پیشرفت به سمت قوانین جدید، جایگزینی تمامی قواعد پیشنهادی، حذف و محو مجازی سوژه، زیر سؤال بردن امکانات بیانی، رفتار تعمدی بی‌معنای موسیقایی، ماشین‌زدگی، جمله‌بندی‌های فاقد معنا و به هم ریختن قواعد.» این‌ها همه عناصری هستند که آدورنو به مکتب دوم وین[۱۲] نسبت می‌دهد.

II

تغییر نظر آدورنو نسبت به مدرنیته در تأویل آثار مالر و برگ

بدون دشواری زیادی می‌توان ثابت کرد ــ که البته پیش از این رخ داده ــ که آدورنو خود از پیش‌برندگان مفاهیم مدرنیسم به‌وسیله‌ی طرد سنت‌ها بوده است. به نظر می‌رسد مفهوم مدرنیسم و سنت، نسبت به دیگرِ دیدگاه‌ها درباره‌ی سنت تغییر عمده‌ای یافته است؛ برای مثال، این نکته را در تفسیر زیر در خصوص آثار مالر[۱۳] به‌روشنی می‌توان دید: «هر از گاهی در زمان‌های گوناگون، پیشرفته‌ترین زمینه‌ها در هنر به باقی‌مانده‌های گذشته چنگ می‌زنند، در این پناه‌جویی در میراث گذشتگان هنوز به دنبال عناصری می‌گردند که آن‌ها را به زمان حاضر بیاورند. هنر با گزینش و بازنگری آنچه در حاشیه مانده به فراسوی مفهومِ به‌روز سازی می‌رسد.» اگر چه گفته شده است که این «پناه‌جویی» [در آثار پیشین] تنها «گاهی» رخ می‌دهد، اما هنوز مخاطب و مفسر توجهی خاص به آن‌ها مبذول می‌دارند: به‌وضوح، نظرگاه آدورنو درباره‌ی مدرنیسم و پیشرفت در زیباشناسی یک‌سویه و ساده‌انگارانه نیست. آدورنو یک مدرنیست مکتب ندیده نیست، بلکه نقاد مفاهیم «استواری مطلق» در جایگاه مدرنیسم است. و حتی بیش از آن، آدورنو، برخلاف کسانی که او را به مدرنیسم متهم می‌کنند[۱۴]، توانست تلاش بیش از حد هنرمندان پیشرو را تشخیص دهد و تقدیر تزلزل‌ناپذیر پیشرفت خطی را به‌عنوان عاملی مرگ‌بار در هنر اعلام کند.[۱۵]

آدورنو، به‌خصوص در تفسیر خود درباره‌ی مالر و برگ[۱۶]، مفهوم مدرنیسم را که متفاوت از «پیشرفت تسلط عناصر» است ــ هنگامی که سنت فقط به‌عنوان قوانین ممنوعیت‌ها مطرح می‌شود ــ گسترش می‌دهد. آدورنو به‌وضوح در مقابل درک ساده‌انگارانه از مدرنیسم، و درک آنچه نقش را در نقاشی نامفهوم می‌کند، ایستادگی می‌کند.

۱. ارتباط نزدیک با آنچه از سنت بر جای مانده است

حدود سال ۱۹۳۸، آدورنو در مقاله‌ای تحت عنوان «درباره‌ی پرستش شخصیت در موسیقی و سیر

قهقرایی شنیدن»، مفهوم نوآوری را به‌گونه‌ای که مطلقاً در برابر پیشرفت عناصر قرار می‌گیرد، مورد بحث قرار می‌دهد. آدورنو تأکید می‌کند که مالر به‌دلیل نوآوری فعالش، و نه به‌دلیل عناصر پیشرفته‌اش، آهنگ‌سازی پیشرو محسوب می‌شود؛ چرا که در واقع او دنباله‌رو خط سیری تاریخی نیست. آدورنو پا را فراتر می‌گذارد و درباره‌ی «دایره‌ی واژگان مرسوم» سخن به میان می‌آورد. آدورنو می‌گوید: مالر، در مقایسه با رگر[۱۷]، اشتراوس[۱۸] و دبوسی[۱۹] نسبت به رنگ و ملودی بسیار «محافظه‌کار»تر است ــ موسیقی‌اش در جایگاه رفیع مدرنیسم قرار دارد، و در کلیت خود ساختاری بامعنا را [با چیزهای دیگر] جایگزین نمی‌کند. مالر خود را «میراث‌دار گذشتگان» می‌داند و خود را به قربانیان پیشرفت مربوط می‌کند، به آن عناصری از زبان که خارج از روند عقل‌گرایی و فرمان‌های ابزاری‌اند. شخصیت آثار او از «مجموعه موسیقی سنتی» بیرون می‌آید. در این بحث‌ها رفتار با ذهن سنتی خود را به‌خوبی نشان می‌دهد، و این همان زمینه‌ای است که پس از آن در تفسیر مربوط به آثار برگ نیز دیده می‌شود.

با تفسیر آثار هر دو آهنگ‌ساز، آدورنو کلیشه‌ی «رومانتیک‌های متأخر» را رد می‌کند، اما رومانتیسم آنان به‌طور بنیادین مورد ارزیابی قرار نمی‌گیرد. در مقابل، آدورنو مکرراً بر این واقعیت تأکید می‌کند که هر دو آهنگ‌ساز به سنت رومانتیک شوبرت، شومان و واگنر[۲۰] تعلق دارند. همچنان که نشان می‌دهد این صفات اختصاصی، دربرگیرنده‌ی عناصر ذاتی نیستند. این جوهر ذاتی و این ویژگی مسلم، تازگی، اعتبار و مثبت‌بودن صفات «مدرن» در این آثار، مطمئناً در نخستین برخورد به چشم نمی‌آیند. این عناصر برای یک گوش سطحی یا تحلیلی سنتی از آنان اصلاً آشکار نمی‌شوند. پیش از این، آدورنو درمورد آثار مالر به این نکته اشاره می‌کند که آثار مالر به‌اشتباه «مدرن» نامیده شده و درواقع، در آن‌ها نوعی «مدرنیسم پنهان» وجود دارد. این عناصر باید به شنونده آموزش داده شوند و با تحلیل‌های زیباشناسانه توسط نظریه‌پردازان و موسیقی‌شناسان کشف شوند و نشان داده شود که کارکرد این عناصر چیست. افزون بر این، وی درباره‌ی آثار برگ می‌گوید: آثار او «مدرنیسم واقعی»اند؛ مفهوم این عبارت کاملاً جدای از «پیشرفت در عناصر» است، که در آثار شوئنبرگ و وبرن[۲۱] به‌طور مطلق نشان‌گر پیشرو بودن آن‌ها است.

برای توصیف درست این موقعیت در آثار مالر و برگ، آدورنو همچنین از مفهوم «اقتباس» استفاده می‌کند. به‌عبارت دیگر، نوعی قرابت با مفهوم اقتباس [را مطرح می‌کند]. عناصر مورد اقتباس به‌طور کنایه‌آمیزی به‌خوبی بازسازی شده‌اند. از نظر آدورنو، اصطلاحات موسیقایی مانند لارگو، آداجیو، آندانته[۲۲] و غیره برای قطعه‌ی «کنسرتو مجلسی» برگ مناسب‌اند، اما تنها زمانی مجازند که با تصور غلط دوره‌ی رومانتیکی نسبت به واقعیت‌شان اجرا نشوند؛ این آثار در جایگاه خود باید «آگاهانه اجرا شوند» ــ با شفافیت و موضوعیت خودشان بدون آن‌که واقعیت آن‌ها مستقیماً ارائه شوند.

با وجود این، دیدگاه آدورنو درمورد بازسازی کنایه‌آمیز سنت‌ها ممکن است از دیدگاه‌های متفاوت مورد قضاوت قرار گیرد؛ ممکن است برخی نه از رد قاطع کنایه‌ها سخن بگویند و نه از صحت زیباشناسانه‌ی این اشارات مثبت کنایه‌آمیز. آدورنو درمورد این کنایه‌ها دقیق است، به‌گونه‌ای که

همه‌ی آن‌ها را در آثار استراوینسکی کشف می‌کند (همچنان که ممکن است این عناصر در آثار هنرمندان و نظریه‌پردازان زیباشناسی پسامدرن نیز مشاهده شود)، و نمایان‌گر تمایل به «تمسخر جهان گمشده‌ی تخیلی است که هنوز می‌تواند تجسم یابد». به‌اعتقاد آدورنو این نگرش با آثار مالر کاملاً بیگانه است. او بیش‌تر تلاش می‌کند تا «خرده‌ریزه‌های جهان عینی موسیقی» را نگه دارد، و عناصر پراکنده‌ی حافظه را گرد هم جمع کند.[۲۳]

۲. ترکیب هنر عامیانه

مشکلاتی که با تقسیم دوگانه‌ی هنر به دو بخش پیشرفته (جدی) و سرگرم‌کننده (عقب‌مانده) به‌وجود می‌آید، از چشم آدورنو دور نمانده است. او به جدایی اجتماعی هنر آوانگارد (پیشرو) به‌عنوان «خطری کشنده برای پیروزی» اشاره می‌کند. موسیقی مدرن نیازمند تلاشی همه‌جانبه برای برقراری ارتباط با تمامی انسان‌ها است. حتی در بسته‌ترین و رازآمیزترین شکل خود باید اجتماعی باشد، و استفاده از عناصر نامربوط تهدیدی است برای ارتباط با شنونده. از نظر آدورنو شکاف میان آنچه هنر برتر و هنر پست نامیده می‌شود بسیار زشت و زننده است و باید میان آن پلی برقرار شود. او قصد ندارد دوگانگی موسیقی برتر و پست را نقض کند، بلکه با نزدیک‌کردن فرهنگ موسیقی باید این کار را انجام دهد.

در آثار آدورنو بخش‌های زیادی درباره‌ی زیباشناسی موسیقی دیده می‌شود که در آن‌ها او نوعی موسیقی را که تلاش می‌کند اختلاف میان دو نوعِ متضاد موسیقی (جدی و سرگرم‌کننده) را از بین ببرد، می‌پذیرد و نوعی پیوند میان عناصر موسیقی محلی، عامیانه، و حتی پیش‌پاافتاده و عوام‌پسند را مورد نظر قرار می‌دهد. در کنار تفاسیر آدورنو از آثار شرکر[۲۴] و زملینسکی[۲۵]، به‌خصوص در تفاسیرش از آثار برگ و مالر می‌توان به برنامه‌هایی اشاره کرد که آدورنو برای پرکردن شکاف میان موسیقی جدی و سرگرم‌کننده ارائه می‌دهد.[۲۶] مثلاً در تفسیرش درمورد قطعه‌ی Weinarie[۲۷]، او پندی متقاعدکننده و باورنکردنی ارائه می‌دهد. در آریا[۲۸] عناصری از «افسردگی تمثیلی» و نوعی بی‌پروایی مبتذل عوام‌پسندانه، با «غول درون بطری» و «نوعی موسیقی عوامانه» درهم تنیده شده‌اند، و گریه‌ی روان‌های تنها و موسیقی عامیانه ساکسیفون و پیانوی مرسوم جاز، با ارکستر سالن‌های پذیرایی در کنار هم قرار گرفته‌اند.

سمفونی‌های مالر جلوه‌ای است بی‌محابا از اصوات شناخته‌شده، ملودی‌های عموماً پذیرفته شده، تصنیف‌های کسالت‌بار عامه‌پسند، آوازهای عوامانه، و زمزمه‌هایی از این دست. اما این عناصر کارکردی متضاد با فضای موسیقی جدی نمی‌یابند. اغلب اوقات قدرت نام‌ها بهتر است در واقعیت موسیقی پیش‌پاافتاده و عامیانه دیده شود تا آثار موسیقی جدی که تمامی جلوه‌های قدرت‌مند سبک شخصی فرد را نابود می‌کنند.

پیش از این در سال ۱۹۲۹ و در نوشته‌ای به‌نام «موسیقی شبانه» که به آلبان برگ تقدیم شده، آدورنو اشاره کرده است که: «اکنون تنهایی موقرانه‌ی موسیقی جدی قرن نوزدهم سؤال‌برانگیز است.

موسیقی سبک، موسیقی والا را که رو به زوال گذاشته در برگرفته است. من با جرأت چنین می‌گویم زیرا هنوز باقی‌مانده‌هایی از آن عناصر والا به‌صورت گریزی و به شکلی بیهوده ارائه می‌شوند.»

آدورنو در تفسیرش از مالر و برگ مکرراً و مؤکداً از کارکرد و اساس موسیقی آنان سخن به میان می‌آورد و از واژه‌هایی نظیر «پیش‌پاافتاده»، «موسیقی عوام‌پسند»، «موسیقی مبتذل»، «موسیقی عامیانه»، «درهم و برهم»، «موسیقی سبک»، «موسیقی ساخته شده برای سرگرمی»، «فضای سطح پایین در موسیقی»، «موسیقی سالن‌های پذیرایی»، و «جاز» به‌عنوان عناصر اساسی [این آثار] نام می‌برد.

III

نقدی بر پسامدرنیسم

این نکته به‌قدر کفایت روشن است که آدورنو ارتباطی نزدیک میان ترکیب هنر عامیانه و سنت را برای ورود به عرصه‌ی دو پایه‌ی بنیادین زیبایی‌شناسی «پسامدرنیسم» به‌طور عمومی و ساختار پسامدرنیسم به‌طور اخص، مسلم فرض کرده است.[۲۹]

در بازنگری پسامدرنیسم از سال ۱۹۷۰ ارجاعات مشخص به سنت بسیار فراوان به چشم می‌خورد. حتی بیش از آن، این ارجاعات اصلی‌ترین اجزاء تشکیل‌دهنده‌ی آثار را تشکیل می‌دهند. به‌عنوان یک مثال مشخص، می‌توان ولفگانگ شریبر[۳۰] را در نظر گرفت که در نوشته‌ای توضیحی که همراه ده کاست با موضوع «موسیقی معاصر جمهوری فدرال آلمان ۱۹۸۰-۱۹۷۰» منتشر شد، می‌نویسد: «نکته‌ی محوری مورد بحث درخصوص مضامین موسیقی دهه‌ی ۱۹۷۰، توجهی مضاعف نه‌تنها به سنت‌های موسیقی است بلکه عموماً [نوعی بازگشت] به تاریخ است.» گستره‌ی هنرمندان سنت‌گرا در دهه‌ی هفتاد از اشنبل[۳۱] (با عناوینی درخشان مانند «تنظیم» و «سنت» یا انعکاسی زیباشناختی با نام «خروشی متوقف شده») تا کاگل[۳۲]، هنتس[۳۳] و رایم[۳۴] را در بر می‌گیرد.

بدون شک این نکته که «میان موسیقی «جدی» و «سرگرم‌کننده» شکافی عمیق وجود دارد»، توسط آهنگ‌سازان و نظریه‌پردازان زیباشناسی موسیقی مسئله‌ای مسلم فرض شده است؛ اگرچه برای «فرار به برج عاج موسیقی آوانگارد» عذر و بهانه‌هایی نیز وجود دارد.

این که آدورنو را نمی‌توان «پسامدرنیست» دانست به‌دلیل تمایل اوست به ــ عمومی پنداشتن ــ این زمینه‌ها و ترجیح اشکال تجریدی موسیقی است بر شکل متفاوتی که آهنگ‌سازان اکسپرسیونیست پسامدرن، که از تفکر ساختارگرایی سریالیسم روی‌گردان شده و به مالر و برگ روی آورده بودند. آدورنو منتقد شکل خاصی از پسامدرنیسم است که از سال‌های دهه‌ی ۱۹۷۰ شکل می‌گیرد.

۱. نقد کاربرد مثبت و طعنه‌آمیز سنت

به این ترتیب آدورنو اساساً منتقد دیدگاهی است که بدون وسواس هر آنچه که از سنت دم‌دست‌تر

است انتخاب می‌کند ــ که معمولاً هم تعداد آن‌ها بسیار زیاد است. چنین دیدگاهی این حقیقت را نادیده می‌گیرد که معیار موفقیت یک اثر ویژه، فقط ارزشمند بودن عناصر اولیه‌ی آن نیست. محدودیت‌های بسیاری وجود دارد که جلوِ ادراک درونی هنرمند را می‌گیرند و سد راه شکل‌گیری اثری خلاقانه می‌شوند. براین اساس، آدورنو چنین ارزشی را که از روح بورژوامنشانه‌ی تملک و استثمارگری نشأت می‌گیرد، «ارزش غلط» می‌داند. اگر هنرمند در این چنبره گرفتار شود، اثرش به حد هنر و صنعت سقوط می‌کند؛ گویی از زمینه‌ای پرورده شده، چیزی اقتباس شود که حتی برای خود هنرمند چنان بیگانه است که نتواند در فرم‌های خالی خویش چیزی را با آن‌ها پر کند: اشکالی که در نهایت در هیچ شکل معتبر هنری وجود ندارد.

برای فرار از چنین اتهامی، که از انگیزش آرمانی نسبت به سلامت هنر نشأت می‌گیرد، پسامدرنیسم به گذشته پناه می‌برد که با عملکرد جدید مطرح می‌شود: اشکالی که از سنت اقتباس می‌شوند به‌صورت اساسی نگه‌داری نمی‌شوند؛ نه با «تقلید سبکی» و نه با «اقتباسی ساده». این اشکال به‌صورتی کنایه‌آمیز تخریب می‌شوند، و دیگر آن شأن هستی‌شناسانه‌ی خود را از دست می‌دهند. کوتاه آن‌که، بسیاری از پسامدرنیست‌ها همه‌چیز را می‌خواهند به‌جز رجعت مثبت‌انگارانه نسبت به آنچه تاریخِ مصرف‌اش گذشته؛ آن‌ها پذیرش بدون چالش قدرت را نمی‌خواهند.

دیدگاه آدورنو درمورد ارجاعات کنایه‌آمیز، آن‌گونه که پیش‌تر نشان داده شد، دیدگاهی کاملاً متفاوت است. به‌عنوان یک اصل، او نوعی محدودیت برای کارکردهای طعنه‌آمیز قائل است. [از نظر آدورنو] ارجاعات کنایه‌آمیز نباید با آزادی کامل مورد استفاده قرار گیرند ــ نباید برای هر اثر هنری و هر شاهکاری استفاده شوند. در چنین شرایطی، هنگامی که شأن اثر حفظ نشود کارکرد این کنایه‌ها بی‌ارزش، ناروا و بیهوده است و در مخاطب هیچ انگیزه‌ای ایجاد نمی‌کند. برای یک هنرمند پسامدرنیست استفاده از کنایه نیرنگی وسوسه‌آمیز است، همچنان که نباید فراموش کرد که چنین ذائقه‌ای با قابلیت چشم‌پوشی از این نیرنگ وسوسه‌آمیز منطبق است. هنگامی که در بازی با کنایه، بازسازی یک اثر غیر ممکن تشخیص داده می‌شود، سنت به‌راحتی مورد استهزا قرار می‌گیرد. پس از این هر چیزی ممکن است رخ دهد، و در این حالت هرچه اتفاق بیفتد چیزی جز «نقاب مرگِ» خود اثر نخواهد بود: انحراف نهایی از سبک، مرگی مطلق و فراگیر است.

۲. نقد اقتباس شتاب‌زده تا فروتنی در اجرا

خطرات موجود در درک و نیز ویژگی‌های مسلم‌دانستن پرکردن شکاف میان هنر جدی (پیشرفته) و سرگرم‌کننده (عقب‌مانده) به هیچ‌وجه مهم‌تر از خطرات ذاتی سنت‌گرایی نیست. و آدورنو، آدورنو نیست اگر خطراتی که اقتباس‌های شتاب‌زده را همراهی می‌کند مورد توجه قرار ندهد.

نکته‌ی مطرح شده در این‌جا، بحث درباره‌ی مشکلات فیزیکی این اقتباسات، یا حتی تقلید کورکورانه از ذائقه‌ی عامیانه نیست، که هنرمندان پسامدرن و نظریه‌پردازان زیباشناسی تسلیم آن شده‌اند. این مشکل اساسی آنان است. در این‌جا فقط دیدگاه واقعی و تکنیکی این موضوع مورد

بحث است. ماهیت مشکل ناشی از خطراتی است که کیفیت را تضعیف کرده، یا کاملاً آن را قربانی می‌کند. حالتی که با تسلیم مطلق به «سلیقه»ی عمومی رخ می‌دهد ــ سلیقه‌ای که حتی به‌اندازه‌ی اطمینانی که به سلیقه‌ی کل جامعه وجود دارد قابل اعتنا نیست، و بنابراین چیزی نیست جز ذائقه‌ای که با تردستی به جامعه تزریق می‌شود، آن هم توسط شرکت‌هایی که هدفی جز سود بیش‌تر ندارند. این شرکت‌های پسامدرن هرگاه به دنبال جلوه‌ای شکوه‌مند می‌گردند، عناصر شاهکارها را ساده کرده و در دسترس قرار می‌دهند، چیزی که تنها به بهای [تغییر] کیفیت امکان‌پذیر است ــ و بیش‌تر آثاری که باید تحمل‌شان کرد از این دسته‌اند. در حقیقت «موقعیت پسامدرن» می‌کوشد تا بر محدودیت آثار پیشرفته غلبه کند، اما نکته‌ی مسلم و قاطع مورد اشاره‌ی آدورنو آن است که این مسئله همان هدف نهایی آثار سمفونیک مالر بوده است: «آثار مالر در پی تحریک توده‌ها هستند، او با اجتناب از فروافتادن به ورطه‌ی موسیقی‌های بومی، و بدون پایین آوردن سطح موسیقی به سطح توده‌ی عوام و گرفتن استانداردهای سلیقه‌ای آن‌ها این کار را انجام می‌دهد.

اگر حقیقت دیدگاهی ذاتی نسبت به هنر باشد، اگر هنر تنها برای لذت ما به وجود نیامده است، قربانی کردن چنین دیدگاهی، تنها برای خوشامد دیگران، کاری احمقانه است. اما پس از همه‌ی این‌ها، هیچ‌کس نمی‌تواند پیشنهاد کند که اگر نتایج شکل‌گیری چنین مکاشفاتی جهانی نشود علم و اخلاق باید جلوِ آن را بگیرد. در عصری که «سرگرمی» در رأس مهم‌ترین امور قرار گرفته، در دوره‌ای که حتی در عرصه‌هایی نظیر سیاست و دین، سرگرمی نقشی اساسی ایفا می‌کند، در زمانی که هنر و زیباشناسی تنها در حاشیه مطرح می‌شوند، و زیباشناسی نشاط‌گرا نشانه‌ی دوران است، هیچ‌کس نمی‌تواند اهمیت هشدار آدورنو درباره‌ی محو تفاوت‌ها میان اتحاد موسیقی جدی و موسیقی سبک را ناچیز تلقی کند؛ هشدار درباره‌ی موسیقی‌ای که «شنیدن را برای شنونده انجام می‌دهد» [درست مثل لقمه‌ای راحت برای هضم].

لسلی فیدلر[۳۵] تأکید می‌کند: «در آن سوی مرز ــ در نزدیکی این شکاف همان چیزی دیده می‌شود که آدورنو آن را امری مسلم فرض کرده است. اما این مسئله با انکار لحظه‌ی حقیقت و هوس، و جایگزینی آن با جنون کور و میل آنی، قابل دیدن نیست. این دو نیمه‌ی گسسته تنها با کنار هم قرار گرفتن، به هم پیوند نمی‌خورند.»

اذعان به تکمیل هنر عامیانه با اقتباس مثبت و به دور از فریبندگی عناصر عامیانه رخ نمی‌دهد ــ این همان چیزی است که در آثار مالر و برگ وجود ندارد. به‌اعتقاد آدورنو این تکامل با رشد اثر اتفاق نمی‌افتد، بلکه با فصیح شدن آن شکل می‌گیرد: هنرمند «باید به اثر خود زبان بدهد».

IV

به سوی زیباشناسی مولد ـ ویران‌گر: اهمیت دیدگاه آدورنو در زمان حاضر، و پس از پدید آمدن مدرنیسم پیشرفته و پسامدرنیسم

پسامدرنیسم در درون خود پاسخی برای پایان مدرنیسم یافت. حتی اگر ما امروز پایان پسامدرنیسم

را جشن بگیریم[۳۶]، پاسخ آدورنو به پایان مدرنیسم هنوز به‌شدت و با زیرکی معتبر باقی می‌ماند. می‌توان چنین فکر کرد که به‌خصوص با پایان یافتن ناگهانی دوره‌ی پسامدرن، خلائی ایجاد شده که به دیدگاه زیباشناسانه‌ی آدورنو مربوط می‌شود و همین نکته ما را مجبور می‌کند تا به بازخوانی آن، در زیر نور پسامدرنیسم که دیگر اکنون تجربه‌ی آن را پشت سر گذاشته‌ایم، بپردازیم. به‌خصوص تفسیر آدورنو از آثار مالر و برگ باید مجدداً بازخوانی شود، و موسیقی آن با گوشی «تازه و آزاد» دوباره شنیده شود. موسیقی معاصر، هنر و زیباشناسی در این مسیر به انگیزشی تازه دست می‌یابد که از آن طریق نظریه‌ی «مرگ هنر» معنایی جدید پیدا می‌کند.

اگر در تفسیر آدورنو از مالر و برگ عمیقاً کاوش کنیم، به این نتیجه خواهیم رسید که نظر آدورنو درباره‌ی تکامل سنت و هنر عامه‌پسند، به‌وضوح در متن تفسیر او بیان شده، نه‌تنها در جدایی از ساده‌انگاری تک‌بعدی مدرنیسم («پیشرفت عناصر») بلکه در بنیان‌های فرم‌های زیباشناسانه‌ی غربی، که برای رسیدن به نوعی زیباشناسی چندظرفیتی، ضد ترکیب، مولد ـ ویران‌گر تنها یک هدف واحد معنایی را دنبال می‌کنند. برای نتیجه‌گیری از بحث خود در این‌جا این نکته را کمی با دقت شرح می‌دهم.

تفسیر آدورنو از موسیقی مالر و برگ از این باور منتج می‌شود که هیچ «کلیت معنادار»، و هیچ «آمیزش هارمونیک از پیش تعیین‌شده»ای در این موسیقی وجود ندارد و تنها چیز قابل کشف نوعی «تونالیته‌ی منفی» است. به‌خصوص موسیقی برگ، که به‌اعتقاد آدورنو این عناصر را بیش از آثار مالر در خود دارد، فقط به‌دلیل عناصر تونالیته‌ی خود می‌تواند مورد اشاره قرار گیرد[۳۷]، که شامل دو عنصر بنیادین است: تمایل به تجزیه، و خلق اشکال آشکارا متفاوت. اما ناگفته پیداست که این دو عنصر بنیادین در موسیقی برگ دو گونه‌ی متفاوتِ موسیقی نیست، بلکه دو عنصر از یک ساختار واحد است که بر هم تأثیری متقابل می‌گذارند. تمایل به تجزیه در این موسیقی، «بازگشت به هیچ» است، حمله به تمامی فرم‌های موجود است؛ و در عین حال برای خلق حرکتی به سوی این تجزیه، حرکتی به سوی «هیچ»، به تمامی فرم‌ها وابسته است. از آن‌جا که موسیقی جلوه‌ای ذاتی و عینی نمی‌یابد، نمی‌تواند هر لحظه شکلی تازه بیابد. به‌عبارت دیگر، از آن‌جا که «تغییر حالت» و «تجزیه» همیشه رخ می‌دهد، موسیقی فقط قادر است شکلی قطعی را بنمایاند که اگر هنوز در حال تکامل باشد، مستقل از روند تولید اثر، قادر نیست به چیزی برسد که هنوز در درون خود آن است: موسیقی برگ، در هر دو شکل بزرگ و کوچک خود، «از هیچ ... سرچشمه می‌گیرد و در هیچ ... ناپدید می‌شود.» آثار ترکیبی هستند «که از هیچ برمی‌آیند و به هیچ می‌رسند.»

این تمایل دوگانه در جریان خلق اثر ــ به‌طور همزمان مولد و ویران‌گر ــ «مشکلی است با تضادی درونی»، و هنگامی که به‌طور زنده در یک کنسرت اجرا می‌شود به هیچ‌وجه به شکلی مبهم و میانه نمی‌رسد و میان دونهایتِ پوچی و ساختاری روشن در نوسان است. موسیقی برگ میان دو قطب بی‌نهایت نوسان می‌کند، همیشه «حرکتی دوگانه» را به نمایش می‌گذارد، همچنان که آدورنو از تأکید بر این «نمایش آکروباتیک» و این تربیع دایره [در آثار برگ] دست برنمی‌دارد. تمامی موانعی که در

راه قرار دارند، تقریباً غیرممکن‌اند.

برای شرح این «حرکت دوگانه» و «تربیع دایره» در موسیقی برگ، آدورنو از عبارتی متضاد استفاده می‌کند: هنگامی که از آثارِ نخستینِ برگ صحبت به میان می‌آید، می‌توان به نوعی برهوت ساختارمند اشاره کرد. برگ، از نظر آدورنو، همه جا در تلاش است تا بی‌شکلی را به‌عنوان بی‌شکلی، شکل دهد. درمورد برگ، خلق یک شکل همیشه به‌معنای ترکیب و جایگزینیِ لایه‌ای بر لایه‌ی دیگر است، تا اشکال ترکیب‌ناپذیر و جدا از هم را با رشدی همگون به یک موجود واحد بدل کند: بی‌شکلی. هیچ تأویلی نمی‌تواند به‌سادگی، اشکال [اولیه] را به‌طور قابل تشخیص بازشناسی کند (گشتالت)، اما در عین حال نسبت داشتن [با آن اشکال] را نمود می‌دهد.

ساختار هیچ ـ بودن ـ هیچ، یا به‌عبارت بهتر بی‌شکلی ـ شکل‌مندی ـ بی‌شکلی، ساختار بنیادین موسیقی برگ است: برهم‌گذاری لایه‌ها و انباشت آن‌ها بر روی یکدیگر، توده‌ای حجیم می‌سازد که فشرده‌تر از آن ممکن نیست. در این مفهوم، آدورنو درباره‌ی نوعی «کیفیت پایان‌ناپذیر» بحث می‌کند، درباره‌ی غنایی که اگرچه سرریز می‌کند، به‌طور مداوم خود را بازتولید می‌نماید، «کیفیتی پایان‌ناپذیر از تکامل» که هر دقیقه خود را غنا می‌بخشد.

بنابراین، درک یک قطعه‌ی موسیقی [در این حالت] همیشه به دقت و مداومت بیشتر شنونده نیاز دارد. این درک هم از نظر کیفی و هم از نظر کمّی قابل توجه است: این [موسیقی] برخلاف موسیقی معمول و قراردادی است، که در آن یک یا چند فرم مشخص وجود دارد و شنونده می‌داند که باید به چه چیزی توجه کند. [در این نوع موسیقی] شنونده باید تلاش کند تا از میان اشکال پیچیده و درهم قطعه به ساختمانی مشخص دست یابد، ضمن آن‌که به‌طور هم‌زمان به تمایل قطعه در حل این اشکال درهم آگاه باشد. شنونده باید به‌طور مداوم میان سطوحِ این کارکرد شکلی در نوسان باشد. امکان گوش‌کردن و درک کل قطعه از آغاز تا پایان، و ادراک و دریافت شکلی واحد در آن امری غیرممکن است. «انکار» و «عدم درک» ویژگی حیاتی این نوع موسیقی است.

تفسیر آدورنو از موسیقی برگ تحولی اساسی در مسیر تاریخ درک آثار موسیقایی و دریافت آن‌ها در غرب ایجاد کرد، تحولی در شکل ـ محتوا ـ زیباشناسی، که بدون آن دست‌یابی به زیباشناسی مستقل و خودمدار، مانند آنچه در آثار جان کیج دیده می‌شود، امکان‌پذیر نیست. برای آثار موسیقی از این دست مفهوم محتواییِ واحدی وجود ندارد که توسط شنونده به‌طور واقعی درک شود. این موسیقی دیگر در پی درکی ارگانیک از اثر نیست، بلکه با ساختاری چندوجهی سروکار دارد که شنونده باید «ادراک خویش» را از آن دریافت کند ــ نوعی معنا که نمی‌تواند خود را به‌عنوان معنایی واحد و مفرد مطرح کند بلکه موضوعی است در روند ساختارشکنی.[۳۸] موسیقی‌ای از این دست جلوه‌ای مشخص از تولید و انهدام است. متافیزیک حضور، آن‌چنان که در زیباشناسی غربی مطرح می‌شود، مردود و درک‌ناشدنی شناخته می‌شود، و ضدزیباشناسی عنصری ساختاری از خود زیباشناسی می‌شود. هنری که به زیباشناسی حضور وابسته است (مدرنیسم ابداع‌گر) به پایان می‌رسد و هنری آغاز می‌شود که به زیباشناسی مولد ـ ویران‌گر وابسته است.

به این ترتیب «مرگ هنر» ــ پایان نوع خاصی از هنر ــ نوع متفاوتی از هنر و زیباشناسی را پدید می‌آورد که قادر است قلمرویی تازه و غیرقابل پیش‌بینی را جلوه‌گر سازد. تأویل این قلمرو بر عهده‌ی کسانی است که پس از این خواهند آمد.

پی‌نوشت‌ها

۱. تئودور و. آدورنو فیلسوف آلمانی (۱۹۶۹-۱۹۰۳) از مهم‌ترین نظریه‌پردازان مدرنیسم است که آن را به‌سختی مورد نقد نیز قرار می‌داد. او از پایه‌گذاران مکتب فرانکفورت به حساب می‌آید و بسیاری از مهم‌ترین آثارش درباره‌ی هنر را به‌طور مشخص به موسیقی اختصاص داده است. ـ م.

۲. هگل در پایان بحث خود در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی این نکته را مطرح می‌کند که ما از درک صحیح آثار هنریِ روزگاران گذشته ناتوانیم و نمی‌توانیم آن‌ها را با همان هدفی که سازنده‌ی آن‌ها پدیدشان آورده درک کنیم، و بنابراین هنر برای ما می‌میرد. او خود در این‌باره می‌نویسد: «هنر دیگر به‌عنوان والاترین راهی که در آن، حقیقت هستیِ خود را به دست می‌آورد اعتبار ندارد ... ای کاش می‌شد هنر همچنان طالع شود و خود را کامل کند، اما شکل‌های هنری دیگر با نیازهای والای روح هم‌خوانی ندارند. (حقیقت و زیبایی / بابک احمدی / ص. ۱۱۵)». ـ م.

۳. گوستاو مالر (۱۹۱۱-۱۸۶۰) آهنگ‌ساز بزرگ آلمانی و از پیشروان رومانتیک نوین در موسیقی. او پل ارتباط دوران رومانتیک به مدرن در موسیقی محسوب می‌شود. از او ۹ سمفونی و بسیاری آثار دیگر به جای مانده است، از جمله قطعه‌ی بلند آوای زمین. ـ م.

۴. آلبان برگ (۱۹۳۵-۱۸۸۵) از مهم‌ترین آهنگ‌سازان مدرن و از شاگردان مکتب آرنولد شوئنبرگ (آهنگ‌ساز مدرن اتریشی) است. آثار او جلوه‌ای از اکسپرسیونیسم در موسیقی محسوب می‌شود. مهم‌ترین اثر او اپرای ووتسک است. ـ م.

۵. آرتور دانتو (-۱۹۲۴) فیلسوف و نظریه‌پرداز هنری، و استاد دانشگاه کلمبیا. ـ م.

۶. برای آشکارشدن دیدگاه آدورنو در بحث درباره‌ی نظریه‌ی «مرگ هنر»، مقاله‌ی مرا با نوشته‌ی جی. سوبولد (G. Seubold) مقایسه کنید. (متن آلمانی خط کشیده شده است.)

۷. Serialism در تکامل موسیقی دوازده‌نتی (دودکافونیک) موسیقی سریال در آثار آهنگ‌سازانی چون برگ و وبرن به وجود آمد. ـ م.

۸. dodecaphonic آرنولد شوئنبرگ (۱۹۵۱-۱۸۷۴) آهنگ‌ساز اتریشی، گام موسیقی را به دوازده نت با فواصل نیم‌پرده تقسیم کرد و این پایه‌ی موسیقی مدرن قرن بیستم شد. این شیوه‌ی او مکتب جدید وین را به وجود آورد. ـ م.

۹. آرنولد شوئنبرگ مهم‌ترین آهنگ‌ساز مدرن قرن بیستم محسوب می‌شود که تحولی شگرف در زمینه‌ی موسیقی تونال و قراردادهای موسیقی ایجاد کرد. جسارت او در از میان بردن تونالیته و پدیدآوردن موسیقی آتونال (بدون تونالیته) بازتاب پرهیاهویی در زمان خود ایجاد کرد و سبب شکل‌گیری گام دوازده‌نتی (دودکافونیک) شد. از آثار مهم او واریاسیون‌های سمفونیک را می‌توان نام برد. ـ م.

۱۰. ایگور فئودورویچ استراوینسکی (۱۹۷۱-۱۸۸۲) آهنگ‌ساز روس که اصوات جدید او حتی آهنگ‌سازان بزرگی چون سن‌سانس را خشمگین کرد. او پایه‌گذار پلی‌تونالیته (تلفیق چند تونالیته در یک قطعه‌ی واحد) است، که خود تحولی شگفت‌انگیز در عرصه‌ی موسیقی بود. از آثار مهم او می‌توان به باله‌ی پرنده‌ی آتشین و باله‌ی پتروشکا اشاره کرد. ـ م.

۱۱. درنتیجه، «به جای شوکی که پس از انفجار ناپدید می‌شود»، آدورنو پیشنهاد می‌کند «که چگونه به موسیقی جدید گوش دهید».

۱۲. مکتب دوم وین به پیروان برگ و وبرن (شاگردان شوئنبرگ) اطلاق می‌شود. ـ م.

۱۳. گوستاو مالر آخرین فرد از نسل سمفونی‌نویسانِ بزرگ رومانتیک محسوب می‌شود. ـ م.

۱۴. سلوتردیک به‌سادگی بر آدورنو برچسب «نظریه‌پرداز مدرنیسم» می‌زند، و او را مدافع اسطوره‌ی مدرنیسم می‌داند. اما برگر، درست در مقابل این نظر، آدورنو را منتقد اساسی مدرنیسم و حتی «تفکر منتج از مدرنیسم» می‌داند.

۱۵. هابرماس ادعا می‌کند که آدورنو «بی‌محابا» به روح مدرنیسم اعتقاد دارد، به گونه‌ای که در برابر هر نوع انگیزش مدرنیسم که می‌کوشد مدرنیته‌ی اعتباری و مدرنسیم محض را از هم متمایز سازد، عکس‌العملی احساسی نشان می‌دهد ــ نوعی ایستادگی در برابر دیدگاه‌های نامتعادل. در درجه‌ی اول، به‌دلیل «نظریه‌ی زیباشناختی» که هابرماس به آن اشاره می‌کند، مسیری دیگر نیز باید مورد توجه قرار گیرد، و آن این که آدورنو مدرنیته را در تضاد با مدرنیسم به کار می‌گیرد و به واژه‌ی دوم مفهومی منفی می‌دهد. در درجه‌ی دوم، هابرماس دیدگاهی بسیار سطحی در مقابل آثار آدورنو و معنای واحد دیدگاه مدرنیسم ارائه می‌کند. این مسئله آشکارا مردود و غیرقابل قبول است.

۱۶. اشارات گاه‌به‌گاهِ آدورنو به آثار بارتوک و یاناچک نکاتی قابل توجه‌اند. در آثار این دو آهنگ‌ساز، تا همین اواخر عناصر تونال ... بدون هیچ شرمساری مورد استفاده قرار گرفته است. همچنان که تفاسیر کوتاه اما فراوانِ آدورنو درباره‌ی آثار شرکر و زملینسکی نباید از دیده پنهان بمانند.

۱۷. ماکس رگر (۱۹۱۶-۱۸۷۳) آهنگ‌ساز آلمانی که سنت نئوکلاسیک برامس را جاودان کرد و جسارتش پلی میان دوره‌ی رومانتیک و مدرن (به‌شیوه‌ی هیندمیت) ایجاد کرد. ـ م.

۱۸. ریچارد اشتراوس (۱۹۴۹-۱۸۶۴) آهنگ‌ساز آلمانی که در عرصه‌ی فرم و هارمونی تحولی چشم‌گیر ایجاد کرد. او نیز از آهنگ‌سازانی به حساب می‌آید که زمینه‌ی تولد مدرنیسم را فراهم کردند. از آثار برجسته‌ی او می‌توان به پوئم‌سمفونیِ چنین گفت زرتشت و اپرای سالومه اشاره کرد. ـ م.

۱۹. کلود آشیل دبوسی (۱۹۱۸-۱۸۶۲) آهنگ‌ساز فرانسوی که می‌توان او را یکی از اصیل‌ترین و معتبرترین آهنگ‌سازان امپرسیونیست دانست. او در آثارش ملودی بی‌پایانی خلق می‌کند که خود را به هارمونی غریبش تحمیل کرده و احساس، جانشین علم و معنی و بیان می‌شود. از آثار مشهور او باید بعدازظهر یک دیو، ابرها، و دریا را نام برد. ـ م.

۲۰. فرانس پیتر شوبرت (۱۸۲۸-۱۷۹۷)، روبرت شومان (۱۸۵۶-۱۸۱۰)، ریچارد واگنر (۱۸۸۳-۱۸۱۳) سه تن از بزرگ‌ترین آهنگ‌سازان دوره‌ی رومانتیک هستند. ـ م.

۲۱. آنتون فون وبرن (۱۹۴۵-۱۸۸۳) آهنگ‌ساز اتریشی، از مهم‌ترین آهنگ‌سازان آوانگارد است که تقریباً تمام آثارش آتونال هستند. او شاگرد شوئنبرگ، و به‌شدت پیرو اندیشه‌های او بود. ناهماهنگی غیرمعمول ملودی، هارمونی، ریتم و رنگ در آثار او شگفت‌آور است. ـ م.

۲۲. تفاوت چشم‌گیر ارزیابی آدورنو از کارکردهای کنایه‌آمیز هنگامی نمایان می‌شود که تفسیر پیکاسویی را با نوع استراوینسکی‌وار آن مقایسه کنیم. آن‌جا که درمورد پیکاسو طعنه و کنایه به‌معنای «محدودسازی آزادی» و کاهش خشونت تحمیل شده به جهان ابژه‌هاست، و تلفیق سوژه (ذهن) و ابژه (عین)، در جهان‌بینی استراوینسکی (پرستش لاشه‌های فرهنگی) کنایه، در مقابل، به رویارویی سوژه می‌رود و اثبات میراث قراردادی فرمول‌های از پیش تعیین شده است، پرورش پیروزی سختی و عینیت‌یابی خشونت است در جایی که من از درون خویش می‌گذرد.

۲۳. اصطلاحات اجرایی در موسیقی که سرعت و حس اجرای قطعه را مشخص می‌کنند. این اصطلاحات به‌زبان ایتالیایی‌اند و در همه‌ی زبان‌ها به‌همین شکل استفاده می‌شوند: Adagio به‌معنای باوقار، Largo به‌معنای بسیار کُند و Andante به‌معنای ملایم و باملاحت. ـ م.

۲۴. فرانس شرکر (۱۹۳۴-۱۸۷۸) آهنگ‌ساز اتریشی که در آثار نخست خود جلوه‌ای از عناصر رومانتیک و موسیقی تونال را ارائه می‌دهد اما بعدها به شیوه‌ای خاص از هارمونی مدرن و شیوه‌ی پلی‌تونال روی می‌آورد. ـ م.

۲۵. همچنین مقایسه کنید با نامه‌ی بنیامین به تاریخ هجدهم مارس ۱۹۳۶، که در آن نهایت «برترین» و «فروترین»، آثار خودانگیخته و سینما، شوئنبرگ و فیلم‌های آمریکایی، به‌عنوان «دونیمه‌ی گسیخته‌ی آزادی» مورد بحث قرار گرفته‌اند. ستایش آدورنو از کورت ویل مبتنی بر این اعتقاد است که در کنار ویژگی‌های دیگر

ویل، مخدوش‌کردن مرز میان موسیقی جدی و سبک توسط او، کاری بزرگ و تحسین‌آمیز است. نزد آدورنو هیچ شکی وجود ندارد که فرم‌های موسیقایی با دمیدن روح مجدد در آن‌ها به شکلی قابل توجه زنده می‌شوند، به خصوص با واردکردن وقفه‌های شاعرانه و روح‌انگیز به ساختارهای از پیش طراحی شده و راهبری درام‌های موزیکال آلمانی به مسیری مشخص.

۲۶. الکساندر فون زملینسکی (۱۹۴۲-۱۸۷۱) آهنگ‌سازی اتریشی است. سبک او نوعی رومانتیسم پساواگنری را به تماشا می‌گذارد که با مالر و آثار اولیه‌ی شوئنبرگ نزدیکی‌هایی دارد. ـ م.

۲۷. Der Eein قطعه‌ای برای ارکستر و آواز بر روی اشعارِ بودلر است که از آثار مهم برگ محسوب می‌شود و در سال ۱۹۲۹ ساخته شده است. ـ م.

۲۸. Aria قطعه‌ی موسیقی و آواز با صدای یک خواننده (و گاه دو نفر). ـ م.

۲۹. این نکته که انتقاد آدورنو از مدرنیسم برای آغاز بحث درباره‌ی پسامدرنیسم نادیده گرفته شده، جای تأسف است. دنبال کردن این افسوس کار من نیست، اما یکی از دلایل اصلی آن که باید مورد توجه قرار گیرد این است: اگر چه آدورنو انتقاد خود را اساساً در نظریات زیباشناسانه‌ی موسیقی، و نظریات فلاسفه‌ی پسامدرنیست که در بنیان‌های نظریه‌پردازان زیباشناسی سنتی ریشه دارند، مطرح می‌کند، عموماً در روش‌های غیرمنصفانه و تأسف‌آور موسیقی در مقایسه با هنرهای تصویری باید جست‌وجو شود. نظریه‌ی لیوتار («من هیچ اشکالی نمی‌بینم که این نکته را به مخاطبان باهوش‌تر واگذار کنم») مفهومی نمادین‌تر برای بحث درباره‌ی پسامدرنیسم را مطرح می‌کند.

30. Wolfgang Schreiber

31. Schnebel

32. Kagel

33. Henze

34. Rihm

35. Lesley Fiedler

۳۶. بنابراین «پسامدرنیسم» دهه‌ی هفتاد، هشتاد و نود خیلی هم تازه نبود. مثلاً عنوانی که ابرهارت کلمن انتخاب می‌کند: «در زیر آفتاب هیچ‌چیز تازه‌ای نیست: پسامدرنیسم» و نظریه‌ی موته ـ هابرس که «پسامدرنیسم امروزی پیش از این در سنت ریشه داشته است» و نظر دانوسر که می‌گوید: «آن پسامدرنیسم که به‌عنوان غیرمدرنیسم شناخته شد، پیش از آن که در دو دهه‌ی اخیر مورد توجه قرار بگیرد، در قرن بیستم مطرح شده بود» همان‌گونه که در سال‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ تجربه شده بود ــ تا به‌عنوان اختلالی در موقعیت زیباشناسی مدرنیسم کارکرد پیدا کند.

۳۷. به‌عنوان مثال مقایسه شود با مقاله‌ی «پایان پسامدرنیسم» که در سمینار اشتوتگارت در زمینه‌ی پژوهش‌های فرهنگی توسط استیفنس مطرح شد (اشتوتگارت، ۱۹۹۳).

۳۸. تفسیر آدورنو از آثار برگ در این ارجاع می‌تواند به‌عنوان نقطه‌ی مشترکی با تفسیر وی از آثار مالر مورد ملاحظه قرار بگیرد. برگ فرض خود را بر اعتقادات شکلی و اصوات مالر به‌عنوان «رومانتیک متأخر» ــ شاید بتوان آن را چنین نامید ــ قرار می‌دهد تا آن‌ها را کامل کند و رشد بدهد. برگ در انجام این کار ناتوان است زیرا او خود را به شرایط تونالی که جلوی واقع‌گرایی کامل را می‌گیرد، محدود نمی‌کند. درمورد دیگر، حتی در ارجاعی قطعی‌تر، تفسیر برگ نمایان‌گر انقلابی در شنیدن و تأویلی عمومی [از موسیقی] است: به‌دلیل اجبار ساختار پیچیده‌ی آثار برگ، و تکنیک برهم‌گذاری لایه‌های مختلف ساختار اثر، آدورنو باید ارتباطات میان عناصر قابل درک و غیرقابل درک، و میان عناصر دریافت‌شدنی و دریافت‌نشدنی را مورد تحلیل قرار دهد؛ و بنابراین مجبور به جدایی از زیباشناسی فرم و محتوای غربی است. در استفاده از قطعات برگ به‌عنوان نکات مورد ارجاع ــ اگر چه بر شنونده‌ی ناآزموده و عجول روشن نمی‌شود ــ تنها با صبر و حوصله درمورد این نکات می‌توان تدریجاً به آن‌ها دست یافت ــ آدورنو ساختار موسیقی را گسترش می‌دهد. ساختاری که به‌عنوان میراث نظریه‌ی زیباشناسانه‌ی وی درخور توجه است. این نکته که میراث آدورنو در این زمینه تاکنون مورد توجه و مداقه قرار نگرفته خود مایه‌ی بسی شرمساری است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی