The Quarterly Journal of
PHILOSOPHICAL INVESTIGATIONS
University of Tabriz

Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021

Adorno's "Culture Industry" Theory and its Relation to Contemporary Iranian Music

Golmehr Mahini
M.A. in Philosophy, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.
golmehr777@yahoo.com

Mohammad Raayat Jahromi (corresponding author)
Assistant Professor in Philosophy, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. *raayatjahromi@hum.ikiu.ac.ir*

Abstract

Undoubtedly, the root of Adorno's thinking can be traced to his belief in the destruction of those philosophical ideas which seek to create immutable universals in the form of frozen and sound philosophical systems. The starting point for him, therefore, is not in the same idea, but in the contradiction or otherwise, which is only in one aspect of this oneness and not in its complete drowning. That is why the non-like is highlighted in order to breathe the breeze of freedom from falling into the vicious circle of absoluteness. In this regard, he defines the purpose of each work of art in a kind of irreconcilability with the whole. According to Adorno, this totality in the field of culture and art, in a pragmatic way, appears more in a phenomenon called the culture industry; because works of art are caught up in the mechanism of bureaucratization and assimilation by the commodity-production economic system, in which the individual subject is diminished. Such a danger is felt more and more in the cultural products of today's Iranian society (especially in the field of music), which can be examined in terms of Adorno's critical theories and the structure of Iranian classical music.

Keywords: Adorno, Culture Industry, Individual Subject, Iranian Classical Music.

Type of Article: **Original Research**
Received date: **2021.11.8** Accepted date: **2021.12.20**
DOI: **10.22034/jpiut.2021.48837.3044**
Journal ISSN (print): **2251-7960 ISSN (online): 2423-4419**
Journal Homepage: **www. philosophy. tabrizu. ac. ir**

interaction between sciences and philosophy

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

1. Introduction

In the theory of the cultural industry, Adorno seems to pursue his very main concern, the struggle against the general, which this time presents itself as a dominant subject in a very tangible way in human societies. Which leads to the destruction of more and more individual works of art in the field of art, and ultimately, turns them into stereotypes devoid of thought in the direction of entertainment. It is extremist, and in the dialectic of the Enlightenment all the achievements of modernity have been reduced to instrumental rationality. Adorno shows his power. Basically, Adorno expresses his philosophical theories in the midst of his critiques. In explaining the philosophical roots of the theory of the culture industry, he examines two issues: 1. Deviation in the structure of the Enlightenment, which has led to the creation of instrumental reason and the phenomenon of the culture industry. 2. Hegel's idealistic thought, which in Adorno's view ultimately means the domination of the general and the neglect of the particular, which, in fact, constitutes the core of a phenomenon such as the culture industry. On the other hand, it is the analysis of how subjectivity dominates and the disappearance of partial objects and offers specific definitions of the relationship between subject and object that can itself be used as a solution to not getting caught up in what is called the dominant subject in cultural industry theory. Can be considered since the danger of the dominant and identifying subject raised in the theory of the cultural industry is felt more and more in the thought and practice of Iranian classical music today, so that we see the production of many works with the aim of satisfying greater and unprofitable economic profitability. We are a special idea, this research seeks to find signs in this regard and adapt it to this theory, according to the structure of Iranian music.

2. Method

The method of this paper is texts collection in library method and examines them on the basis of comparative or critical approach. Accordingly, this paper based on abstract and concrete approach.

3. Finding and Conclusion

As a result of the dominance of the culture industry, independence, pluralism and individuality become a single thing that originates from one source (subject). In fact, the industry of culture crushes the whole and the parts alike, and then again creates a false identity of the partial and the general parts that are similar to each other. Therefore, the mission of true art in breaking this false totality is defined, and this, in Adorno's view, depends on constant thinking in works of art, regardless of the time of their creation, because works of art are like a riddle that the deeper we look at them, the more mysterious their character. And what completely gives in to understanding can no longer be called art; because art is always alien to the world and one who understands it is somewhat aware of this alienation. It is on this basis that Adorno attacks positivism and idealism. For Adorno, meanwhile, the art of music reflects social contradictions and, in essence, introduces nothing outside of itself. But the kind of music provided by the culture industry, called market music, violates this principle and diverts the audience's attention to usually simple concepts outside the nature of music that provide the masses with uniformity. Has been Today, in the prevailing atmosphere of Iranian music, one can see traces of what Adorno presents in the culture industry, that is, the unification of the market process with the cover of modernity and variety of styles. This is the framework that surrounds the art of music, and in the meantime, in order to maintain a sense of individuality in this process of consuming music, and this standardization, music is tolerable for the audience, it shows itself virtually that this The same seemingly free choice in the mass cultural market and based on the same form of general rule. However, in general, this research sought to examine the feasibility of how, through art, and music in particular, with a pathological perspective, one might think of embodying as many philosophical concepts as possible and using them in order to eliminate pragmatic flaws. Benefited in any field? It also specifically pursued the important issue of how and with what characteristics the Adorno culture industry adapts to contemporary Iranian music.

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

References

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. (2018) *Dialectic of Enlightenment*, Trans. Morad Farhadpour; Omid Mehrgan, Tehran: Hermes. (In Persian)
- Adorno, Theodor. (2018) *on the fetish-character in music and the regression of listening*, Trans. Sara Abazari, Tehran: Mahi. (In Persian)
- Adorno, Theodor. (2002) *Aesthetic theory*, Trans. Robert Hullot-Kentor, London & new York: continuum.
- Adorno, Theodor. (2004) *Negative dialectics*, Trans. E. B. Ashton, New York: continuum.
- Arianpour, Amirashraf. (2017) *Iranian music from the Constitutional Revolution to the Revolution of the Islamic Republic of Iran*, Tehran: Farhangestan-e Honar. (In Persian)

interaction between sciences and philosophy
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجله علمی پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز
سال ۱۵/ شماره ۳۷/ زمستان ۱۴۰۰

«صنعت فرهنگ» آدورنو و نسبت آن با موسیقی معاصر ایرانی

گلمهر مهینی

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران.
golmehr777@yahoo.com

محمد رعایت جهرمی (نویسنده مسئول)

استادیار گروه فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران. raayatjahromi@hum.ikiu.ac.ir

چکیده

ریشه تفکرات آدورنو را می‌توان در اعتقاد وی به نابودسازی آن دسته از ایده‌های فلسفی دانست که به‌دنبال ایجاد کلیات تغییرناپذیری در قالب نظام‌های فلسفی منجمد و متقن‌شده هستند. به عبارت دیگر، وی به‌دنبال نجات‌بخشی جزئیات دورمانده از ایده‌های مطلق و یکسان‌سازی است که خرد و کلان یا جزء و کل را به گونه‌ای مشابه، در خود می‌بلعند. آدورنو، رؤیای دست یازیدن به تفکری منظومه‌ای را در روش فلسفی خاص خود، تحت عنوان دیالکتیک منفی، جستجو می‌کند. در این روش، نااین‌همانی، دیگر در زیر چتر این‌همانی کاذب قرار نخواهد گرفت؛ چرا که سنتزسازی دیگر معنایی ندارد و حقیقت در لابه‌لای نفی و کشمکشی بی‌پایان، ردیابی می‌شود. لذا وی، هدف اثر هنری را در نوعی آشتی‌ناپذیری با هرکلیتی تعریف می‌کند. به باور آدورنو، این کلیت در عرصه فرهنگ و هنر با سویه‌ای پراگماتیک در پدیده‌ای تحت عنوان صنعت فرهنگ ظهور بیشتری می‌یابد؛ چراکه آثار هنری در مکانیزم بوروکراتیزه‌شده و یکسان‌سازی به‌واسطه نظام اقتصادی کالایی-تولیدی، گرفتار می‌شوند که در آن سوژه فردی کمرنگ می‌شود. چنین خطری محصولات فرهنگی امروز جامعه ایرانی (به‌خصوص در حوزه موسیقی)، را بیش از پیش تهدید می‌کند؛ در این مقاله با توجه به نظریات انتقادی آدورنو و ساختار موسیقی کلاسیک ایرانی، این مسأله مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

کلیدواژه‌ها: آدورنو، هنر، صنعت فرهنگ، موسیقی.

نوع مقاله: **پژوهشی**
تاریخ دریافت: **۱۴۰۰/۸/۱۷** تاریخ پذیرش: **۱۴۰۰/۹/۲۹**

interaction between sciences and philosophy

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

مقدمه

آدورنو(Theodor Adorno)، فیلسوف شاخص مکتب فرانکفورت، در شرایط خاصی از حیات اروپا که از سویی با فاشیسم و از سوی دیگر با گستردگی هر چه بیشتر سرمایه‌داری روبه‌رو بود، کنشی را جستجو می‌کرد که از طریق آن هر چه بیشتر بتواند شکاف میان نظر و عمل را از میان بردارد و بتواند نقشی راه‌گشایانه در وضعیت خاص زمانه خویش ایفا کند. از این رو وی روش فلسفی خاصی را تحت عنوان *دیالکتیک منفی*(negative dialectics) در بیان نظرات خود به شیوه نقدی درون‌ماندگار مطرح می‌سازد. دیالکتیک منفی، به معنای جدال با هر امر مطلق و متقن‌شده و توجه هر چه بیشتر به مفاهیم جزئی است. کشمکشی بی‌پایان میان دو امر نااین‌همان که هرگز به این‌همانی دست نمی‌یابند. چرا که حقیقت برای آدورنو، تنها به واسطه جداسازی امورجزئی و حل نشدن آنها در متقنیت است که حاصل می‌آید. گویی حقیقت از شکاف میان سلبیت امور واقع همچون ناحقیقتی به نمایش گذارده می‌شود تا بدین شیوه خود را از سلطه امر این‌همان‌ساز متعالی، نجات دهد! بنابراین، به جای آنکه حقیقت فلسفی تنها به‌صورت معنا یا قصدی مطلق در بطن کلیتی تاریخی ظهور یابد، ازکنار هم گذاردن عناصری غیرقصدی و جزئی که جنبه انضمامی بیشتری نیز دارد، آشکار می‌شود.

آدورنو، هنر را عقلانیتی می‌داند که خود عقلانیت را نفی می‌کند، بی‌آنکه آن را رها سازد!(Adorno, 2002: 55). مشی آدورنو در حوزه فلسفه اجتماعی تحت عنوان نظریه صنعت فرهنگ(culture industry) شناخته می‌شود. صنعت فرهنگ به معنای سلطه نوع خاصی از ایدئولوژی این‌همان‌ساز و یکسان‌کننده در عرصه فرهنگ و هنر و تبدیل آثار هنری به سویه‌ای برای برآوردن سود اقتصادی بیشتر و در نتیجه آن، مبدل شدن آن‌ها به کالاهایی صرفاً در جهت تولید و مصرف است. در واقع با گسترش این پدیده در هر جامعه‌ای شاهد تقلیل هرچه بیشتر آثار هنری خواهیم بود. بنابراین، این طور به نظر می‌آید که آدورنو با بیان این نظریه به‌دنبال همان دغدغه اصلی خویش، یعنی مبارزه با امری کلی است که این بار همچون سوژه‌ای سلطه‌گر، به شکلی کاملاً ملموس خود را در جوامع بشری نشان می‌دهد؛ امری که موجب نابودی هر چه بیشتر آثار خلاقانه فردی در عرصه هنر می‌شود و در نهایت آثار هنری را به کلیشه‌هایی خالی از اندیشه و چیزی برای سرگرمی مبدل می‌سازد.

هر چند که به باور بسیاری، از جمله هابرماس، نقدهای آدورنو به مدرنیته افراطی است و در *دیالکتیک روشنگری* تمام دستاوردهای مدرنیته به عقلانیتی ابزاری فروکاسته شده است(Habermas, 1981: 350)، اما در نظر آدورنو شکلی در روشنگری ایجاد شده است که به‌مثابه فکت‌هایی مسلط، در حوزه‌هایی همچون هنر، فرهنگ و فلسفه، قدرت‌نمایی می‌کند. اساساً آدورنو، نظریات فلسفی خویش را در لابه‌لای نقدهای خویش بیان می‌دارد. او در مقام تشریح ریشه‌های فلسفی نظریه صنعت فرهنگ، دو موضوع را مورد واکاوی قرار می‌دهد: ۱ـ انحراف در ساختار روشنگری که منجر به ایجاد عقل ابزاری شده و پدیده صنعت فرهنگ را در پی داشته است. ۲ـ اندیشه ایدئالیستی هگل که به نظر آدورنو در نهایت به معنای سلطه امری کلی و نادیده گرفتن امور جزئی است؛ در حقیقت چنین نگرشی هسته اصلی پدیده‌ای چون صنعت فرهنگ را شامل می‌شود. با این حال، تحلیل چگونگی تسلط سوبژکتیویته و از میان رفتن ابژه‌های جزئی و ارائه تعاریفی خاص از رابطه میان سوژه و ابژه، خود می‌تواند به عنوان راه‌حلی برای گرفتار نشدن درآنچه که در نظریه صنعت فرهنگ تحت عنوان سوژه سلطه‌گر معرفی می‌شود، مورد توجه قرار گیرد.

از آنجایی که خطر سوژه سلطه‌گر و این‌همان‌ساز مطرح‌شده در نظریه صنعت فرهنگ هر چه بیشتر در اندیشه و عمل امروز موسیقی کلاسیک ایرانی احساس می‌شود ـآن‌چنان که شاهد تولید آثار بسیاری هستیم که تهی از هرگونه اندیشه خاصی هستند و تنها با هدف برآوردن سوددهی اقتصادی بیشتر تولید شده‌اندـ این پژوهش به دنبال یافتن نشانه‌هایی در این باب و تطبیق آن با این نظریه با توجه به ساختار موسیقی ایرانی است.

۱. نظریه صنعت فرهنگ آدورنو و موسیقی

در نظر آدورنو، سخن از زیبایی‌شناسی موسیقی به‌گونه‌ای که بتواند واسطه‌ای قوی میان موسیقی و تفکر فلسفی باشد، کاری بس دشوار است؛ هر چند می‌توان به تجزیه و تحلیل لذت ناشی از یک قطعه موسیقی پرداخت، اما فهم آن اثر به‌واسطه قواعدی صرفاً عقلانی نیز، ما را درگیر پرسش از هدف غایی آن اثر هنری می‌کند و منجر به ایجاد دوراهی دشواری می‌شود که آدورنو آن را این چنین توضیح می‌دهد:

> «هرکس به وجهی انضمامی از آثار هنری محظوظ می‌شود، هنرنشناس است؛ تعبیرهایی چون خوان الوانی برای گوش‌ها، او را می‌تاراند. با این حال، اگر هیچ

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

ردی از لذت بر جای نماند، این سؤال که هدف غایی آثار هنری چیست مایه سرافکندگی می‌شود»(جوانلی، ۱۳۹۸: ۱۸۶).

آدورنو رهایی از چنین دوراهی پیچیده‌ای را منوط به پذیرش امری چالش‌برانگیزتر می‌داند:

«هر کوششی برای توضیح فلسفی موسیقی، اول از همه باید تصدیق کند که هنر نیازمند فلسفه است که آن را تفسیر کند تا چیزی را بگوید، این در حالی است که هنر آنچه را می‌گوید فقط از طریق نگفتن آن می‌تواند بگوید»(همان: ۱۸۶).

بنابراین، هم‌زمانی گفتن و نگفتن، امری است که همواره در تحلیل‌های نظرورزانه وی از موسیقی نمود می‌یابد و البته می‌تواند در سویه‌های دیگری نیز ادامه داشته باشد. برای مثال، آنجایی که برای موسیقی حیث زبانی قائل می‌شود، بدان‌گونه که محتوایی مفهومی را بیان می‌دارد و هم‌زمان آن محتوا را از ما دریغ می‌دارد! چرا که در نظر وی، اگر موسیقی را در جهاتی از نظر تولید معنا و دلالت‌گری در اشتراک با ویژگی هر نوع از زبان قرار دهیم، محتوای معنادار آن تنها در همان حرکت زمان‌مند موسیقیایی می‌تواند عرضه شود و نه به زبان دیگری. در این میان، سؤال اساسی آن است که بر اساس چه ویژگی‌هایی می‌توانیم موسیقی را نوعی زبان در نظرآوریم؟ آدورنو در مقاله «قطعه‌ای درباره موسیقی و زبان» چنین پاسخ می‌دهد:

«موسیقی به زبان شبیه است. از این حیث که موسیقی از توالی زمانی اصواتی صورت‌بندی‌شده تشکیل می‌شود که چیزی بیش از اصواتی محض‌اند. این اصوات چیزی می‌گویند و غالباً چیزی انسانی و هرچه ساخت موسیقی پیچیده‌تر باشد، حرف آن اصوات نافذتر می‌گردد. توالی اصوات با منطق ربط می‌یابد: درست و غلط داریم. ولی آنچه گفته شده است نمی‌تواند از موسیقی پیوند بگسلد. موسیقی هیچ نظامی از نشانه‌ها شکل نمی‌دهد»(همان: ۱۸۷).

از نظر آدورنو این امکان‌ناپذیری بازگویی موسیقی به زبان‌های دیگر و تأویل‌ناپذیری آن نه تنها کمبودی محسوب نمی‌شود، بلکه نوعی پیروزی است که در آن ضمن وفاداری به دشواری‌های گفته‌شده در آفرینش یک قطعه موسیقی، تفکری فلسفی نیز محسوب می‌شود؛ چرا که معتقد است که فلسفه نیز در ابتدا نیاز دارد که خود را همچون قطعه‌ای موسیقی عرضه دارد، قبل از آنکه به

مراتبی از مقولات در خود روی آورد(Adorno, 2004: 33). به عبارتی، همان‌طورکه فلسفه نیز در مسیرش باید بی‌وقفه پویایی خود را حفظ کند و خود را در یک تز یا موضوعی خاص خلاصه نکند، در موسیقی نیز این جریان اتفاق می‌افتد که آدورنو آن را به نوعی مقاومت تعبیر می‌کند.

در اساطیر یونان، گاه موسیقی در آیین وحشیانه قربانی‌کردن انسان‌ها و حیوانات درخدمت موجوداتی چون منادها(Manaden)[1] به کار می‌رود و گاه همچون نوایی معجزه‌گر از چنگ اورفئوس(Orpheus)[2] شنیده می‌شود که حتی صخره‌ها را نیز به گریه می‌اندازد. آدورنو فیلسوفی است که با شناخت کامل این نقش دوگانه موسیقی و با تکیه بر روش‌های خاص فلسفی خویش، همچون دیالکتیک منفی و نقدی درون‌ماندگار و نیز با عنایت به معیارهای درونی خود آثار هنری و زمانه تولید آنها و در نهایت، ابعاد نظریه صنعت فرهنگ، به دنبال پیش کشیدن جایگزینی در مقابل دیدگاه‌های رایج مطرح شده در زیبایی‌شناسی موسیقی است:

> «ازیک سو، در برابر دیدگاه و کنش سیاسی_اجتماعی مبتنی بر سیستمی ویژه که از بیرون ارزش‌های خاصی را برآثار و پراتیک‌های موسیقایی تحمیل می‌کند؛ و ازسوی‌دیگر، دربرابردیدگاهی نسبی‌انگارانه، دیدگاهی که آثار موسیقایی را در نهایت، موضوع ذوق فردی می‌داند و هرگونه داوری را مردود می‌شمارد»(آدورنو، ۱۳۹۷: ۱۳)

این مسأله از آن جهت در اندیشه آدورنو تقویت می‌شود که به‌واسطه ایجاد نوعی مطیع بودن در ساختار کلی تولید، آگاهی موسیقایی توده از جریانی پویا و دیونیزوسی به جریانی ایستا وآپولونی، مبدل گشته است. بنابراین دیگر نمی‌توان مانند گذشته لذت هنری را بر اساس انطباق با مقولات و معیارهای زیباشناختی سنجید. از همین رو، آگاهی موسیقایی جنبه‌ای دیگر به خود گرفته است:

> «مرحله تازه آگاهی موسیقایی توده‌ها با لذت‌ستیزی در لذت تعریف می‌شود و مشابه آن واکنشی است که به ورزش یا تبلیغات، نشان داده می‌شود. واژه لذت هنری به گوش مسخره می‌آید»(همان: ۲۱).

در حقیقت، موسیقی رسالت خود را در به امری سرگرم‌کننده تنزل می‌دهد و در فرایندی یکسان‌ساز در این آگاهی موسیقایی لحظات جداشده‌ای را از کلیت درون‌ماندگار اثر هنری ایجاد می‌کند که خود موجب می‌شود با سرشت آن اثر ناسازگار شود و تنها جاذبه‌ای را ایجاد کند که

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

مخاطب را همراه خویش گرداند و موجب پذیرش بی‌چون‌وچرای آن در سطح جوامع شود. مطیع بودن این چنینی در ساختار هنری جوامع، بیانی دیگر از نظریه صنعت فرهنگ است که در نهایت ایجادکننده هنری به دور از پرسش‌های ارزش‌گذارانه و کالایی شدن آن است. نظریه صنعت فرهنگ به دنبال‌توضیح دادن این مطلب است که با از میان رفتن رویکردهای ارزش‌گذارانه‌ای که روزگاری آثار هنری بر اساس آن‌ها سنجیده می‌شدند، عوامل دیگری چون سود اقتصادی مورد اهمیت قرار می‌گیرد و در فرایندی این‌همان‌شده حاکم بر سلیقه کلی جوامع می‌شود و سوژه همسان‌ساز فرهنگی را ایجاد می‌کند که به‌گونه‌ای متقن زندگی انسان مدرن را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. این جریانی است که تنها دامنگیر محصولات موسیقایی عام نمی‌شود، بلکه سایه خود را بر انواع موسیقی جدی‌تر نیز می‌گستراند. این دامنه گسترده در بسیاری از موارد موجب می‌شود تا حتی مرز میان این دو نوع موسیقی و شکافی که میان‌شان از دیرباز قابل تصور بوده است به‌آسانی قابل تشخیص نباشد. بنابراین، سنتزی بربریت‌گونه میان این دو نوع موسیقی ایجاد می‌شود و آن زمانی است که سوژه فردی در جریان فرهنگ استاندارد شده جوامع مسخ می‌شود. این‌گونه است که در این جریان، موسیقی به اصطلاح سبک‌تر دچار توهم برتری اجتماعی در نسبت با انواع دیگر موسیقی می‌شود و موسیقی جدی در جهت دست یازیدن به این محبوبیت، خود را نزدیک به موسیقی عام‌تری می‌گرداند که بهره اقتصادی بیشتری را به همراه دارد. سنتزی که به دنبال وحدت میان این دو حوزه متضاد است هرچه بیشتر این دو حوزه موسیقی را تحت تاثیر خود قرار دهد و خط جداکننده میان آنها را نیز دستخوش تغییر بیشتری قرار می‌دهد. آن‌چنان که موسیقی جدی به قیمت از دست دادن محتوای خاص خود و بی‌دفاع در برابر مصرف‌گرایی و تولید بیشتر قدم پیش می‌گذارد. از سوی دیگر، از آنجایی که آگاهی موسیقایی توده نیز تنزل یافته است این کلیت یکسان‌ساز با قدرت بیشتری سامان می‌یابد.

آدورنو این هژمونی حاکم بر تمام ابعاد هنری که حتی ایده‌های موسیقایی نیز تحت تاثیر آن قرار می‌گیرند را نوعی فتیشیسم(Fetishism) می‌داند و آن را این‌گونه تعریف می‌کند:

> «اینکه ارزش‌ها مصرف می‌شوند و احساسات را به خود جلب می‌کنند، بی‌آنکه آگاهی مصرف‌کننده به‌کیفیات ویژه آن‌ها دست یافته باشد، بیان پسین خصلت کالایی‌آن‌هاست. زیرا تمامی زندگی موسیقایی‌کنونی، تحت سلطه شکل‌ـکالا است»(همان: ۲۷).

وی درکتاب *دیالکتیک روشنگری* خویش، خصلت کالایی شدن آثار هنری را این چنین تعبیر می‌کند:

> «امروزه هنر، کالا بودن خود را با وظیفه‌شناسی تأیید می‌کند، استقلال و خودآیینی خویش را نفی می‌کند و با افتخار خود را در میان کالاهای مصرفی جای می‌دهد»(آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۷: ۲۲۳).

به عبارتی همان‌گونه که کارل مارکس خصلت فتیشیستی کالایی را درجهت نشان دادن ارزش مبادله در دنیای مصرف‌گرای مدرن مطرح می‌نماید که در نظر وی با تصویری اجتماعی از کار انسان‌ها و سویه‌ای شیءواره از همان محصولات کار بازنمایانده می‌شود، آدورنو نیز با توجه به نظریه صنعت فرهنگ از تبدیل آثار هنری به کالاهای هنری، سخن می‌راند. در حقیقت، وی معتقد است که با تغییر در ساختار آثار هنری پس از کالایی شدن‌شان، آنچه موجب می‌شود تا آن‌ها خصلتی شیءواره نیز پیدا کنند، آن است که جایگاه ارزش مبادله از ارزش مصرفی آن‌ها پررنگ‌تر می‌شود[۳]. در این سلسله مراتب با تغییر در رابطه میان آثار هنری و جوامع، کارکرد آن‌ها نیز به‌کلی تغییر می‌کند و مصرف‌کنندگان همچون بردگانی در برابر آن‌ها می‌شوند و با چشم‌پوشی از ذائقه فردی، خود را با هرآنچه که به ظاهر موفق‌تر است منطبق می‌سازند و تن به همگان‌سازی‌ای می‌دهند که در جهت استاندارد شدن محصولات مصرفی ایجاد می‌شود. این یکسان‌سازی به‌عنوان هنجاری قابل پذیرش و نظم‌دهنده شکل می‌گیرد و آثاری که خود را تسلیم این شیءوارگی می‌گردانند و مبدل به کالاهای فرهنگی می‌شوند، به‌واسطه تغییراتی که درآن‌ها ایجاد می‌شود از درون مضمحل شده و ساختاری سطحی و به دور از ارزش‌های زیبایی‌شناسانه به خود می‌گیرند؛ در این هنگام است که تولیدکننده آثار هنری، خود را در توهم هنرمندی ارزش‌گذار می‌انگارد که به دنبال تزریق مصنوعی این ارزش‌هاست، اما به‌واقع در خدمت اهداف تولیدگرایانه خویش است و به‌واسطه کلیشه‌هایی تکنیکی، هرچه بیشتر خصلت‌های شیءواره شدن اثر هنری را پررنگ می‌کند.

بنابراین، آگاهی توده‌ای نمودی از جوهر مستبدانه موسیقی مصرف‌گرایانه‌ای است و امکان هرگونه گریز از این سیستم با مشکلات جدی همراه است. آدورنو معتقد است که نتیجه این امر ایجاد نوعی واپس‌روی شنیداری است: «در واقع، بیش‌تر خود شنوایی معاصر است که واپس رفته

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

و در مرحله‌ای کودکانه تثبیت شده است»(همان: ۴۲). این امر از آن روی صورت می‌پذیرد که آگاهی موسیقایی شنوندگان در مرتبه‌ای پایین نگه داشته می‌شود و در عوض، شناختی جدید در اختیار آن‌ها گذاشته می‌شود که بر اساس ساختاری سرگرم‌کننده و مصرفی به راه خود ادامه می‌دهد و این در حقیقت نوعی عقب‌گرد اجباری در سطح فرهنگی و هنری جوامع است و در وابستگی فرایندی تولیدی از طریق تبلیغات به مسیر خود ادامه می‌دهد.

از همین‌روست که شکافی عمیق میان دو نوع نگرش هنری ایجاد می‌شود که آدورنو این شکاف را حقیقت می‌نامد: «نفس شکاف میان این دو، همان حقیقت است: دست کم این شکاف، بیانگر خصلت منفی آن فرهنگی است که جمع هر دو این حوزه‌هاست»(همان)؛ چراکه از طرفی نگرشی ایجاد شده است که منزلت خویش را به دور از تأیید در این این‌همانی کاذب دنبال می‌کند و از طرف دیگر، آثار هنری هماهنگی کامل با سنتزی از پیش تعین‌یافته و به نوعی سرگرم‌کننده را دنبال می‌کند و در حقیقت، صنعت فرهنگ در پی از میان برداشتن این شکاف است. غافل از آنکه از این طریق، همه چیز را فرو می‌کاهد:

> «عناصر آشتی‌ناپذیر فرهنگ، هنر و سرگرمی، جملگی به یک اندازه تابع مفهوم هدف می‌شوند و به یک مخرج مشترک کاذب، فروکاسته می‌شوند»(همان).

نتیجه این فروکاسته شدن آن است که در آثار هنری و البته موسیقایی، جنبه سرگرم‌کنندگی آن‌ها نمود بیشتری می‌یابد و برای محقق شدن این هدف، چاره‌ای جز بازتولید انبوه این قبیل آثار باقی نمی‌ماند. این انبوه‌سازی بیشتر از محتوا بر فرم تأکید دارد و با افزایش تقاضا و نیازمندی، مصرف‌کنندگی را تقویت می‌کند. این امر از آن رو ایجاد می‌شود که در پدیده صنعت فرهنگ، مخاطب با وعده‌گاه دروغینی روبه‌رو می‌شود که در ظاهر سعی در محقق کردن میلی است که خود به‌گونه‌ای مصنوعی ایجاد کرده است:

> «قانون اعلای این صنعت، این است که نباید به هیچ قیمتی به مشتریان آن چیزی را داد که میلش را دارند: آنان باید در متن همین محرومیت به ارضای همراه با خنده خویش بسنده کنند»(همان: ۲۰۲).

هرچه میان هنر و جدیت زندگی (در مفهوم مقابل آن با سرگرمی)، دیالکتیک بیشتری ایجاد شود، شباهت میان هنر و امر واقع زندگی به عنوان آنتی‌تز آن، بیشتر خواهد شد و آن هنگام که

هنر با قوانین فرمال خود، بسط می‌یابد تلاش بیشتری برای فهمیده شدن آن نیاز است. بنابراین، پر واضح است هنری که حاصل پدیده صنعت فرهنگ است در تقابل با هنر مفهومی و جدی به پیش می‌رود. این امر از آن حیث صورت می‌پذیرد که تولیدکنندگان آثار هنری با افزایش احساس مثبت در مصرف‌کنندگان، آن‌ها را به سوی یافتن اطلاعات بیشتر در زمینه آن محصول و در نتیجه ترغیب بیشتر برای خرید آن سوق می‌دهند(Hutchison & Allen, 2010: 207). از همین رو آن‌چنان که پیر بوردیو نیز در نظریه واسطه‌گری فرهنگی خویش مطرح می‌سازد، همواره واسطه‌های میان مصرف‌کننده و تولیدکننده، یا هنرمند و مخاطب، در پس‌زمینه‌های وسیعی همچون اقتصاد و سیاست، قابل تأمل و بررسی هستند و در بطن این شرایط و زمینه‌ها است که سویه‌های زیبایی‌شناسانه نیز می‌تواند شکل بگیرد و به همان نسبت، اولویت‌های فرهنگی و هنری تعیین شود(Bourdieu, 1986: 359).

۲. ساختار موسیقی کلاسیک ایرانی

اهمیت فرهنگ تا آن حد است که به باور بسیاری، فرهنگ را می‌توان به‌عنوان فعالیت‌هایی برای افراد جامعه در نظر آورد که خود را در جهت ایجاد دنیای معنادار برای زندگی نشان می‌دهد(Hall,Morely; Chen ,1996: 18). موسیقی نیز جزء لاینفکی از فرهنگ هر اقلیمی است که دارای چنین رابطه دوسویه‌ای می‌باشد. بنابراین در هر نوعی از موسیقی، اصوات با توجه به ساختار فرهنگی هر جامعه‌ای در تجربه‌ای موسیقایی ظهور می‌یابند. ساختاری که چنین ارگانیسم پویایی را در موسیقی مشرق زمین ایجاد می‌کند، می‌توان این چنین شرح داد:

> «در موسیقی مشرق زمین، عوامل بسیاری مانند انتظام تن‌ها، سلسله مراتب درجات، جایگاه و وضعیت نت‌های رهبر، سیر ملودیکی، الگوی فواصل، فواصل انتزاعی و یا مشخص، وسعت تعداد درجات، حالات بالاروندگی یا پایین روندگی، موجودیت میکروتن‌ها، فرودهای ویژه و بالاتر از همه دیدگاه مخصوصی که در نظام زیبایی‌شناسی موسیقی هر قوم برای تعیین هویت مدها وجود دارد، در تعیین هویت ساختارهای اجرای شرقی‌ها نقش دارند»(حجاریان، ۱۳۸۷: ۳۸۶).

interaction between sciences and philosophy

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

با توجه به عوامل مطرح شده، موسیقی ایرانی به‌عنوان یکی از پایگاه‌های اصلی هنر در مشرق زمین، بر دو ستون عمده استوار است[۴]: موسیقی اقوام پراکنده و موسیقی دستگاهی ایرانی(همان: ۴۲۷). این دو ستون در طول زمان همواره به موازات تأثیرپذیری و تأثیرگذاری نسبت به یکدیگر، راه‌های پیچیده و البته متفاوتی را طی نموده‌اند. در حقیقت، موسیقی اقوام ایرانی همچون زیربنایی است که روبنای آن را موسیقی دستگاهی تشکیل می‌دهد:

> «اگر به یک روایت، موسیقی ایرانی را به دو دسته قومی و دستگاهی تقسیم کنیم و به مطالعه روابط و ساز و کار ساختارهای اجرایی آن‌ها بپردازیم، خواهیم دید که این دو گونه موسیقی هم رابطه ژنتیکی و هم رابطه انداموار با هم دارند»(همان: ۴۲۹).

ریشه این تفکر را می‌توان در نظام موسیقیایی پیش از مغول جست‌وجو نمودکه در اصطلاح به آن نظام پردگانی گفته می‌شود و شامل گستره جغرافیایی از خراسان و ماوراءالنهر است. این ساختار موسیقایی به‌صورت تک‌پرده‌ها (یا مقام‌ها) اجرا می‌شده است. در پس این ترکیب‌بندی است که موسیقی ایرانی از جریانی تک‌پرده‌ای و تک‌مقامی، رفته‌رفته به موسیقی دستگاهی دست می‌یابد. در حقیقت از آنجایی که می‌توان اندیشه شکل‌گیری هر نوع موسیقی را در نسبتی اجتماعی در نظر گرفت، گویی در تحولی درون‌ماندگار و البته تدریجی، در نهایت این روح فرهنگ ایرانی است که خود را در قالب دستگاه‌های موسیقایی به ظهور رسانده است: «موسیقی دستگاهی ایرانی، بیشتر از آنکه در بارگاه‌ها جایی داشته باشد، در میان توده مردمی زندگی کرده است»(همان: ۴۵۲). مشهود آن است که تا قرن نهم هجری قمری، موسیقی ایرانی از دوازده مقام یا پرده اصلی تشکیل شده است و در مسیر تغییرات خویش در دوره قاجار است که این دوازده مقام اصلی، به صورت هفت دستگاه و پنج آواز نمایان می‌شود که تا به امروز این ساختار در موسیقی ایرانی حفظ شده است. این هفت دستگاه و پنج آواز، که خود شامل اجزای کوچک‌تری به نام گوشه هستند، در قالبی تحت عنوان ردیف به دنبال یکدیگر قرار گرفته‌اند:

> «دستگاه و ردیف، ذاتی یکدیگرند. هر دو آنان از ترکیب مدها و ملودی‌ها ساخته می‌شوند. مدها و ملودی‌ها را با یک مقوله کلی در موسیقی ایرانی، تعیین هویت

کرده‌اند و آن هم مقوله گوشه است. گوشه درکی وسیع‌تر از پرده را القا می‌کند»(همان: ۴۵۳).

در واقع می‌توان ردیف را همچون پدیده‌ای منجمد شده از ساختار کهن‌تری از موسیقی ایرانی دانست که آن‌ها را به‌مثابه ضبط صوتی در دل خود جای داده است:

«از یک طرف بین موسیقی بعضی از مناطق ایران همبستگی وجود دارد و از جانب دیگر موسیقی این مناطق با ردیف سنتی قابل مقایسه است»(مسعودیه، ۱۳۵۹: ۲۹).

ردیف که تا به امروز و از همان دوره قاجار به‌گونه‌ای لایتغیر و به مانند رپرتواری تثبیت شده باقی مانده است، ساختار اصلی موسیقی ایرانی را شامل می‌شود که هر نوازنده و آهنگسازی که در این نوع از موسیقی فعالیت می‌کند، همواره باید پایه اصلی کار خود را بر ردیف قرار دهد. لذا می‌توان دو ساختار اصلی را در موسیقی ایرانی مشاهده نمود که به صورت دیالکتیکی در کنار یکدیگر به حیات خود ادامه می‌دهند:

«نزدیک به هفت قرن از پیدایش ردیف و دستگاه‌های ایرانی می‌گذرد. دو جنبه عمده و اختلاف اساسی ماهیت ردیف و دستگاه‌های ایرانی، یکی در سرخوردگی و فضای بسته آن و دیگر نفس آزادی در بداهه‌نوازی[۵] دستگاه است»(حجاریان، ۱۳۸۷: ۵۰۵).

موسیقی ایرانی همواره موجودیت شخصی خویش را با حفظ ردیف در برابر انبوهی از فرم‌های بداهه‌نوازی که البته آن‌ها نیز در همان ساختار ردیف صورت پذیرفته، حفظ کرده است. به عبارتی دیگر، انعطاف‌پذیری که از ویژگی‌های ذاتی مفهوم دستگاه محسوب می‌شد، پس از تکوین ردیف در دوره قاجار و نفوذ روزافزون موسیقی غربی در پوششی تدافعی برای حفظ میراث موسیقایی بازمانده ازگذشته قدم می‌گذارد، که خود حاکی از انجمادی در این رپرتوار است. بنابراین، ایستایی را نمی‌توان خاصیتی جوهری برای موسیقی کلاسیک ایرانی در نظر گرفت. این در حالی است که سویه آگاهانه بداهه‌نوازی نیزکه به دنبال ایفای نقش خویش در قیدناپذیری اجرای دستگاه‌های موسیقی ایرانی است، همچون اندیشه مجسمه‌سازی است که در تضاد جسمانیت مجسمه‌ای که

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

ساخته است در سویی دیگر عمل می‌کند. از این رو در موسیقی ایرانی همواره دوگانگی‌ها به موازات یکدیگر پیش می‌روند. (بداهه‌پردازی در مقابل ردیف‌نوازی، تقلید در برابر اجرای خلاقانه و...).

۳. صنعت فرهنگ و موسیقی معاصر ایرانی

از آنجایی که آدورنو همواره موسیقی را در ارتباطی تنگاتنگ با تفکر و اندیشه آدمی در نظر می‌گیرد، بررسی ابعاد نظریه صنعت فرهنگ وی در موسیقی ایرانی در لایه‌های پنهان‌تری قابل شناسایی است. از همین رو، در ابتدا شکل‌گیری نوعی سوژه این‌همان‌کننده و سلطه‌گر در پس این نوع از موسیقی مورد توجه قرار می‌گیرد که خود رفته‌رفته در دنیای معاصر در نسبت با مناسبات تولید، شکل‌دهنده همان اندیشه اصلی این نظریه می‌شود که مطابق آن محصولات هنری و موسیقایی به‌گونه‌ای همسان‌ساز تحت‌تأثیر هژمونی اقتصادی و تولیدی، خود را تنزل می دهند. برای یافتن این سوژه سلطه‌گر، توجه به دو جریان اصلی فکری غالب بر موسیقی‌دانان کلاسیک ایرانی ضروری است: دسته اول به دنبال حفظ ساختار موسیقی کلاسیک ایرانی و یا احیای موسیقی قدیمی‌تر ایرانی است و دسته دوم به دنبال ایجاد نوعی نوگرایی در موسیقی ایرانی با تأثیرپذیری از موسیقی غربی[۶] در گروه اول که خود به دسته‌بندی‌های مختلفی تقسیم‌بندی می‌شود، در وهله نخست با تفکر هنرمندانی مواجه هستیم که به دنبال احیای نوع خاصی از موسیقی ایرانی هستند که از میان رفته است. چیزی که از آن به‌عنوان حال در موسیقی قدیمی‌تر ایرانی یاد می‌شود:

> «حال، ثمره اصالت انسان است. موسیقی‌دان اصیل، کسی است که تحت تأثیر یک انگیزش قوی و محکم درونی می‌نوازد یا می‌خواند»(صفوت، ۱۳۹۸: ۲۱۲).

در حقیقت این نوع از موسیقی به دور از آن سویه تاریکی از صنعت فرهنگ است که برای کسب شهرت و به تبع آن سود اقتصادی بیشتر، حال را در خدمت تکنیک و فن موسیقیایی قرار می‌دهد. اما از آنجایی که از نظر برخی موسیقی‌دانان با تغییر در ساختار موسیقی ایرانی ماهیت اصلی آن به‌صورت رپرتواری در ردیف خلاصه می‌شود، دست یافتن به چنین امری را در متعهد ماندن سخت‌گیرانه به ساختار ردیف جستجو نمودند. در این تفکر، ردیف غیر قابل تغییر و وسعت غنای موسیقی ایرانی تنها به آن محدود می‌شود؛ از این رو رفته‌رفته از خلاقیت کاسته می‌شود.

«غنای واقعی ردیف (به معنای عام و نه ردیفی خاص) در آن چیزهایی نیست که آشکارا دیده می‌شوند، بلکه در چیزهایی است که از نظر پنهان‌اند. به این ترتیب، دوازده دستگاه و آواز با گوشه‌های آن‌ها که با نبوغی معمارانه در نظمی خاص منسجم شده‌اند، واقعیتی را در پس خود پنهان می‌کنند که معمولاً از آن غفلت می‌شود»(فاطمی، ۱۳۸۵: ۲۲۹).

در حقیقت در این نوع موسیقی، مفهومی چون آزادی با سویه‌ای کاملاً غیر واقعی و مصنوعی با مصداق آن این‌همان می‌شود و دو ساحت دیالکتیک‌گونه (ایستایی ردیف در برابر پویایی گذر از آن و رسیدن به خلاقیتی حقیقی) با چنین دیدگاهی، سرپوشی آشتی‌پذیرانه می‌یابد و این نااین‌همانی ذاتی در زیر چتر این‌همانی کاذبی پوشانده می‌شود.

«زیستن، زیر سایه حس سرزنش ناشی از آن که شیء با مفهوم این‌همان نیست، به معنای تمنای مفهوم برای این‌همان شدن با شیء است و این‌گونه است که حس نااین‌همانی، این‌همانی را در خود دارد. فرض‌گیری ضرورت و اولویت مقوله این‌همانی به‌واقع همان عنصر ایدئولوژیک تفکر خالص است که از آغاز تا خود منطق صوری، امتداد می‌یابد»(Adorno, 2004: 148).

گسترش چنین تفکری موجب گشته است که امروزه جز در موارد پراکنده‌ای، لزوم روایت‌گری و بیانی نو از ردیف احساس نشود و ردیف، همچون رپرتواری ثابت در نظر گرفته شود و امکان هرگونه خلاقیت، تنها در قطعه‌سازی‌ها به صورت محدودی نمایان شود. حتی تغییر فضای مدالی نیز که در ردیف صورت می‌پذیرد، نمی‌تواند تاثیر زیادی را بر مخاطب خویش بگذارد، چرا که مدگردی‌های داخل ردیف و دستگاه‌های موسیقی ایرانی، خود مبدل به ساختار همسان و استانداردشده‌ای گشته است که برای مخاطبان جدی این موسیقی تبدیل به سویه‌ای تقریباً قابل پیش‌بینی و به دور از هر جریان غیرمترقبه‌ای گردیده است. یکسان‌سازی این چنینی، زیباشناسی محافظه‌کارانه‌ای را در ردیف ایجاد می‌کند که بر همان تغییرات ملایم خویش، بسنده می‌کند و بیشتر توجه هنرمند را معطوف به الگوی سازش‌گر از پیش تعیین‌شده‌ای میان دیالکتیک ایجاد شده در فضای مدال‌های متضاد می‌نماید تا بدین طریق وحدت و سنتزی میان آن‌ها برقرار شود:

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

«امروزه اتکای همیشگی موسیقی‌دانان به ردیف و فقدان الگوهای معین فرمال در این کارگان[۷] (و حتی در انواع ضربی خارج از ردیف مثل پیش‌درآمدها، تصنیف‌ها، رنگ‌ها و چهارمضراب) موسیقی‌دانان را کاملاً از صرافت جستجوی قواعد فرمال یا وضع کردن آن‌ها انداخته است»(فاطمی، ۱۳۸۵: ۲۳۱).

بنابراین در این تفکر، سایه سنتزی از پیش تعیین شده بر فضای موسیقی احساس می‌شود و در چنین فضای بحرانی‌ای سوق دادن مخاطبین به موسیقی تجاری عاری از هرگونه ارزش‌های زیبایی‌شناسانه مورد نظر در صنعت فرهنگ آدورنو، دور از انتظار نخواهد بود؛ هرچند که خود این نوع از موسیقی جدی نیز برای آنکه مورد پذیرش عموم جامعه قرار گیرد و در جریان تولید بیشترگام بردارد، چاره‌ای جز تنزل دادن خویش نمی‌یابد. این امر در جهتی دیگر از آنجایی که موسیقی کلاسیک ایرانی در قسمت آوازی و تصنیف‌سازی خود ارتباط تنگاتنگی با کلام و شعر پیدا می‌کند نیز قابل مشاهده است(همان: ۲۲۸). از سویی، زبان موسیقایی با برجسته شدن بیش از اندازه شعرکمرنگ می‌شود و در حقیقت ملودی‌سازی‌ها در خدمت سلطه شعر خود را محقق می‌سازند و اصرار بر این شیوه مضمون‌سازی، احترام بت‌پرستانه‌ای برای شعر و کلام ایجاد می‌کند؛ و از سوی دیگر برای آنکه مورد توجه بیشتری قرار گیرد و تولید بیشتری انجام شود در مواردی بسیار، ساختار غنی اشعار فارسی با ایجاد برخی تغییرات به سطحی بسیار نازل کشانده می‌شود، این امر در کنار بزرگ‌نمایی بیش از اندازه کلام، به ساختار موسیقیایی کلاسیک ایرانی آسیب وارد کرده است و راه را بر ایجاد هر چه بیشتر مصادیق صنعت فرهنگ، هموارتر نموده است.

در مقابل این گروه، می‌توان از تفکر تجددطلبانه گروه دیگری از موسیقی‌دانان یاد کرد که توجه اصلی خود را در این مسیر به ساختار موسیقی غربی معطوف کرده بودند. چنین نگرشی با تأسیس هنرستان و یا مدرسه موسیقی در دهه ۳۰ هجری- شمسی(آریان‌پور، ۱۳۹۶: ۵۹) و بعدها با تأسیس کنسرواتورهای غربی و ایجاد ارکسترهایی در این راستا گسترش بیشتری پیدا نمود. در حقیقت این گروه به دنبال ایجاد نوگرایی در موسیقی ایرانی و رهایی از تصلب ایجاد شده در آن بودند و این امر را در تناظرسازی ساختارهای موسیقی ایرانی با تقلید از مدل غربی آن جست‌وجو می‌کردند. اما به نظر می‌رسد که در نهایت این تفکر نیز راه را بر هر چه بیشتر نزدیک شدن به همان سوژه سلطه‌گری که سایه خود را بر سر موسیقی ایرانی گسترانده، هموارتر نموده است. از جمله علل ناکارآمدی چنین تفکری را می‌توان در عدم التفات آنان به تاریخ اندیشه اروپایی و

جایگزینی نوع خاصی از مبانی نظری در موسیقی ایرانی دانست که از مجرای مدهای غربی گذر کرده است(اسعدی، ۱۳۸۵: ۲۱۳)؛ که این امر با عدم توجه به ساختار کهن‌تر موسیقی ایرانی و هم‌عرض قرار دادن ایده توهم ترادف تصلب سنت با پایان بخشیدن به آن، صورت پذیرفته است. تفکر مدرن‌سازی این‌چنینی نیز با تکرار در تقلید از الگوهای غربی به همان اندازه تفکر گروه اول، در ایجاد نوعی سوژه یکسان‌کننده در موسیقی ایرانی نقش ایفا می‌کند. ایجاد ارکسترهایی با ساختاری غربی و در عین حال اجرای قطعات ایرانی در آن‌ها که امروزه جای محکمی در موسیقی برای خود باز کرده است، در حقیقت بیشتر در هماهنگی با مدل غربی خود قرار گرفته و به همان نسبت جلوی امکان بروز کامل قابلیت‌های موسیقی ایرانی را گرفته است و نوعی موسیقی به اصطلاح تعدیل شده از فضای کلاسیک ایرانی و در همراهی با سلیقه عام‌تر جامعه عرضه می‌دارد تا در این تنزل یافتگی بتواند مخاطبین قهر کرده از موسیقی کلاسیک ایرانی را همراه خود سازد[۸]. از آنجایی که امروزه اقتصاد و موسیقی در ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر قرارگرفته‌اند و این امر خود در نظریه صنعت فرهنگ، نقش مهمی را ایفا می‌کند و حیات این هنر در جوامع وابستگی زیادی به دو گروه تولیدکننده و مصرف‌کننده دارد و فاصله میان این دو در تطابق با قوانین و یا آرمان‌های هر جامعه‌ای می‌تواند تعریف شود، بررسی تماس میان این دو گروه که در دو فرآیند کاملاً متفاوت ظهور می‌یابد، ضروری است:

> «در فرآیند اول مصرف‌کننده به‌عنوان یک میانجی میان داد و ستد، مستقیم عمل می‌کند در حالی که در فرآیند دوم یک نقش بسیار مهم به‌وسیله نظام اجتماعی ایفا می‌شود که اغلب، روح زمان نامیده می‌شود و این شاید مهم‌تر باشد که به‌عنوان واسطه تولیدکننده با زمانه‌اش توصیف می‌شود»(سیلبرمن، ۱۳۹۸: ۱۸۷).

به عبارتی، جامعه همچون پس زمینه‌ای تأثیرگذار در روند تولید هر اثر موسیقیایی قرار می‌گیرد و نظام ویژه اجتماعی اثرگذاری را ایجاد خواهد کرد. از همین رو، کارکرد موسیقی به‌واسطه تغییر در اهداف اجتماعی دچار تحول می‌شود. این عوامل موجب می‌گردند که ذوق موسیقایی جامعه روزبه‌روز، افول بیشتری یابد که در نتیجه نوعی عادت‌واره[۹]ی خاص و به همان نسبت، تغییر در سبک زندگی ایجاد می‌شود و گروه تولیدکننده آثار موسیقی برای اطمینان از تأمین سرمایه خویش محصولاتی با حداقل ارزش‌های زیبایی‌شناسانه و صرفاً مصرف‌گرایانه و به‌گونه‌ای یکسان‌شده را

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

تولید می‌کند تا توده‌های بیشتری از جامعه را همراه خود سازد. آیا به‌راستی چنین فرآیندی، ظهور بارز شاخصه‌های نظریه صنعت فرهنگ نیست؟ در این جلوه از صنعت فرهنگ آلبوم‌های موسیقایی همچون دیگر محصولات تولیدی و سوپرمارکتی، درجهت فروش بیشتر خود گام برمی‌دارند و از این طریق گونه‌های موسیقایی جدیدتری که ویژگی‌های عامه‌پسندتری را در دل خود جای داده‌اند، ایجاد می‌شود. سایمون فریت[۱۰]، این امر را این چنین توضیح می‌دهد:

> هرگونه موسیقایی جدید با تأثیرپذیری چند سویه از سوی موسیقی‌دانان، شنوندگان و اصول حاکم بر رسانه ایجاد شده و به مسیر خود ادامه می‌دهد. چنین امری از فرایند بازاریابی نیز پیچیده‌تر است. پس از آن است که به‌تدریج درک می‌شود و تسخیر بازارهای گسترده و ایجاد موسیقی‌هایی که به‌واسطه این عوامل، این چنین تولید می‌شود را منطقی می‌نماید و موجب فروش انبوهی از محصولات این نوع از موسیقی می‌گردد(Frith,1996: 88).

به باور آدورنو در چنین شرایطی که پتانسیل ابداع تحلیل می‌رود و ابداعات تازه نیز در سویه‌ای مکانیکی تمایل به تکرار همان ابداعات گذشته را دارند، به‌طورکلی مسیر ابداع باید تغییر یابد(سوبلد، ۱۳۸۵: ۲۴۱). به عبارتی امتناع از عناصری که در هر سنت زیباشناسانه‌ای فرسوده شده است، خود دریچه‌هایی نو در اختیار می‌گذارد. به همین دلیل است که وی در موسیقی کلاسیک غربی به ساختارهای هارمونیک از پیش تعیین شده، چندان روی خوشی نشان نمی‌دهد و موسیقی‌دانانی همچون شوئنبرگ را که به نوسازی ساختار موسیقایی غربی پرداخته و مسیر ابداعی تازه‌ای با توجه به عناصر موجود در همان نوع از موسیقی پرورانده‌اند، مورد ستایش قرار می‌دهد.[۱۱]

۴. برون‌رفت از صنعت فرهنگ

به نظر می‌رسد که فضای امروز موسیقی کلاسیک ایرانی، بیش از هر زمان دیگری محتاج به نقدهای درون‌ماندگاری است که آدورنو بیش از سایر فیلسوفان مکتب فرانکفورت برآن تأکید دارد. مهم‌ترین مسأله آن است که نخست در برابر ایستایی تفکرات متقنی که دامنگیر موسیقی ایرانی‌گشته است، امکان پرسش‌گری فراهم شود و به این واسطه اندیشه‌هایی نو در دل آن ایجاد گردد. چنین رویکردی در موسیقی ایرانی می‌تواند از طریق تجزیه و تحلیل عناصر اصلی این نوع از موسیقی همچون ردیف و یا حتی توجه به ساختاری که قبل از ایجاد آن در موسیقی ایرانی

حکم‌فرما بوده است، انجام گیرد و چگونگی تغییر ساختار این نوع از موسیقی به رپرتواری فیکس شده، مورد توجه قرار گیرد. در این صورت است که ایستایی ردیف از میان برداشته می‌شود و امکان‌های نهفته در آن، خود را نشان می‌دهند. چنین اندیشه‌ای به معنای شناخت قابلیت‌های درونی موسیقی کلاسیک ایرانی و به نوعی التفات به سنت، در عین گذار خردمندانه از آن است. این‌گونه است که ردیف، نه مجموعه‌ای غیر قابل تغییر، بلکه همچون الگویی پویا در نظر گرفته می‌شود. به هر روی، نگرشی نو در موسیقی ایرانی باید در ساختارهای درونی فرهنگ و هنر ایرانی صورت پذیرد و هرگز نمی‌توان الگوهای موسیقی غربی را به‌عنوان ساختاری از پیش تعین یافته برای موسیقی ایرانی در نظر آورد. بنابراین، هر دو نگرش غالبی که امروزه نیز در فضای موسیقی کلاسیک ایرانی وجود دارد (گروهی که همچنان با تکیه بر تکرار، در متقن دانستن عناصری چون ردیف غرق گشته‌اند و دسته‌ای دیگر که گرفتار در تقلید از غرب هستند) سلطه مفهومی کلی و یکسان‌سازی را تداعی می‌کنند که در آن هیچ جزئیتی، توانایی بروز خود را نمی‌یابد. به نظر می‌رسد قبل از آنکه این ساختار بتواند به شکل پراگماتیکی تغییر یابد و در حقیقت به احیای خود بپردازد، باید در اندیشه رهایی از تفکر مطلق‌گرایی بود که سایه خود را بر سر موسیقی ایرانی افکنده است. دست یازیدن به چنین اندیشه‌ای نیازمند بازاندیشی در رابطه میان مفهوم کل و جزء در تفکر موسیقی ایرانی است که در آن خاص‌بودگی مفاهیم جزئی در مطلقیت یکسان‌ساز مفهومی همچون ردیف، به خاموشی نگراید و در عین حال، کثرت‌گرایی مفاهیم جزئی، مفاهیم کلی را به طورکامل از میدان به در نکند. این اندیشه در تفکری منظومه‌ای با آنچه که فیلسوفان مکتب فرانکفورت همچون بنیامین وآدورنو مطرح نموده‌اند، قابل تطبیق است:

> «هیچ پیشرفت گام به گامی از مفاهیم به یک مفهوم جامع گسترده‌تر وجود ندارد، بلکه مفاهیم با یکدیگر وارد نوعی منظومه می‌شوند. مفاهیم با گرد آمدن پیرامون ابژه شناخت، به‌طور بالقوه، درون آن ابژه را تعیین و مشخص می‌کنند. مفاهیم با تفکر، چیزی را به دست می‌آورند که به شکلی محتوم از تفکر گرفته شده بود»(ایگلتون، ۱۳۹۸: ۵۲۶).

در این تفکر منظومه‌ای، هرگز مفهوم کل همچون امری از پیش تعین‌یافته بر فراز جزئیات قرار نمی‌گیرد، بلکه می‌تواند در روابط آزادانه جزئیات تعریف گردد. بنابراین، کلیت در اصلی

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

این‌همان شده، نااین‌همانی را سرکوب و ویران نمی‌گرداند. به عبارت دیگر در نظر آدورنو، رهایی از سوژه سلطه‌گر صنعت فرهنگ، رسیدن به نوعی خودآگاهی در تفکری خاص است که در آن عناصر حقیقی فهم و شناخت و نه قدرتی توهم‌زا از سوژه مقدم بر ابژه، مطرح می‌شود. عدم تقدم سوژه بر ابژه و ترابط میان آنها را آدورنو با در نظر گرفتن دو کیفیت متضاد برای ابژه در نظر می‌آورد: ۱ـ جنبه مفهومی و فیزیکی؛ و ۲ـ جنبه غیر مفهومی(اوکانر، ۱۴۰۰: ۱۰۶). در نظر وی، این دو کیفیت را نمی‌توان مستقل از یکدیگر در نظر گرفت. حکم، ساختاری ــ به معنای گره‌خوردگی این دو نقش متفاوت ابژه یا همان تجربه ــ است که ناگزیر، این‌همانی و نااین‌همانی را نشان می‌دهد:

> «حکم به خلاف تعبیر فلسفه مدرن از آن زمینه‌ای برای فروکاستن ابژه به مفهوم نیست، بلکه محملی برای معنای برآمده از همبودگی مفهوم‌پذیری و ناهمانی در تجربه است»(همان: ۱۱۵).

ساختار حکم این‌چنینی، تجربه شیءواره‌نشده‌ای را در اختیار قرار می‌دهد که ذات داد و گرفتنی تجربه‌ای فروکاست‌ناپذیر به مفاهیم را به نمایش می‌گذارد. هرچند که امروزه آشتی میان جزء و کل که در زیبایی‌شناسی آدورنو نیز به این شکل خاص مطرح می‌گردد، به واقع باز هم در زیر سلطه مفهوم این‌همان‌کننده صنعت فرهنگ قرار می‌گیرد و در حقیقت رسیدن به اتوپیای آدورنویی که درآن هر مفهوم جزئی و فردی آزادانه به حرکت پویای خود ادامه دهد، تحقق نمی‌یابد، اما حداقل می‌تواند قدری از شدت قدرت این‌همانی یکسان‌ساز بکاهد. به عبارتی، همان تفکری که آدورنو نام دیالکتیک منفی را برآن می‌گذاشت در تار و پود هر نظریه‌ای در باب موسیقی کلاسیک ایرانی، می‌تواند راهگشا باشد.گویی مفاهیم هم‌زمان که به کار گرفته می‌شوند، به کنار نیز گذاشته می‌شوند و همواره در لابه‌لای این ویرانی است که مفاهیم بدیع، رشد می‌یابند و پویایی خود را حفظ می‌کنند:

> «حقیقت را تنها در پرتو درخشش تیره نوری، روشنایی می‌بخشند که با آن خود را ویران می‌کنند»(همان: ۵۲۹).

در حقیقت، پیروزی در دل شکست خود را باز می‌شناساند. از همین روست که امروزه هنر در جایگاهی که با ساختار تولیدگرایانه مادی گره خورده است در وضعیتی تناقض‌آمیز با خود قرار گرفته است. چرا که از طرفی این هنر برای رهایی از سویه مادی خود، در نوعی خودآئینی فرو می‌رود و

علیه نظامی که آن را در ساختار صنعت فرهنگ قرار داده است سخن می‌گوید که این به معنای نقد خود است. هرچندکه از طرفی دیگر در نهایت، امروزه هر هنری ناگزیر خود را در چنبره قدرت وجه مادی نیز می‌یابد. بنابراین، هم‌زمان هم خودآیین است و هم در همدستی وجه کالایی خود، فرو می‌رود! بدین‌ترتیب، نوعی سرگشتگی میان حفظ و نابودی خویش ایجاد می‌شود. به هر روی، چنین اندیشه‌ای به معنای کنار گذاشتن کامل امرکلی نیست، بلکه اهمیت به جزئیات و همواره مورد نقد قرار دادن کلیات و پرسش‌گری ازآن‌هاست.

با در نظر گرفتن چنین اندیشه‌ای و توجه به نظریه‌های زیبایی‌شناسی در باب موسیقی که یا ارزش زیبایی‌شناسانه موسیقی را با امر خارجی دیگری همچون احساس در نظر می‌گیرند، یا برعکس، به استقلال این ارزش‌ها در ذات موسیقی قائل می‌باشند(ویلکینسون، ۱۳۹۷: ۴۲)، می‌توان گفت یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار در برون‌رفت از پدیده صنعت فرهنگ، توجه به امر آموزش و تربیت گوش نسل‌هاست تا این‌چنین، شناخت بیشتری از موسیقی حاصل گردد و به همین نسبت آگاهی در انتخاب انواع موسیقی عمیق، حاصل شود. به هر روی خلاقیت نیز امری است که به باور بسیاری از متفکران، تنها در پیدایشی آنی ایجاد نمی‌شود و در استمرار مداوم آثار هنری است که می‌تواند ظهور یابد(Frith, 1996: 76).

نتیجه‌گیری

به تبع سیطره صنعت فرهنگ، استقلال، تکثر و فردیت به امر واحدی تبدیل می‌شود که از یک منبع (سوژه) سرچشمه می‌گیرد. در حقیقت، صنعت فرهنگ، کل و اجزا را یکسان در هم می‌کوبد و بعد از نو یک این‌همانی دروغین از اجزای جزئی و کلی می‌سازد که شبیه یکدیگرند. از همین رو رسالت هنر راستین در شکستن این کلیت دروغین تعریف می‌شود و این امر در نظر آدورنو درگرو اندیشیدن همیشگی در آثار هنری، فارغ از زمان خلق آن‌ها است، چراکه آثار هنری همچون معمایی هستندکه هرچه ژرف‌تر به آن‌ها بنگریم، خصلت رازآلودشان بیشتر خواهد شد و آنچه تماماً به فهمیدن تن دهد، دیگر نمی‌توان عنوان هنر را برآن نهاد؛ زیرا هنر همواره بیگانه با جهان است و کسی آن را درک می‌کند که تا حدی از این بیگانگی آگاه باشد. بر همین مبنا است که آدورنو بر پوزیتیویسم و ایدئالیسم می‌تازد. هنر موسیقی از نظر آدورنو، بازتابنده تضادهای اجتماعی است و در اساس، چیزی بیرون از خود را معرفی نمی‌کند. اما آن نوع موسیقی که صنعت فرهنگ فراهم

Philosophical Investigations
Vol. 15/ Issue: 37/ Winter 2021/ PP. 495-521

می‌آورد و به اصطلاح موسیقی بازاری نامیده می‌شود، این اصل را نقض می‌کند و توجه مخاطب خود را به مفاهیم معمولاً ساده‌ای در بیرون از ذات موسیقی ارجاع می دهد که برای توده به شکل یکسانی فراهم شده است. می‌توان امروزه در فضای حاکم بر موسیقی ایران، رگه‌هایی از آنچه آدورنو در صنعت فرهنگ مطرح می‌کند را مشاهده نمود، یعنی همان یکسان‌سازی حاصل از فرآیند بازار با سرپوشی از نوگرایی و تنوع سبک. این چهارچوبی است که هنر موسیقی را احاطه کرده است و در این میان برای آنکه حس فردیت در این فرآیند مصرفی موسیقی حفظ شود و این استانداردسازی، موسیقی را برای مخاطب قابل تحمل کند، به گونه‌ای مجازی خود را نشان می‌دهد که این همان انتخابی به‌ظاهر آزاد در بازار انبوه فرهنگی و بر اساس همان قالب حکم‌فرمای کلی است. به هر روی، این پژوهش به‌طور عام در پی امکان‌سنجی این مسأله بود که چگونه می‌توان از رهگذر هنر، و به‌طورخاص موسیقی، با نگاهی آسیب‌شناسانه، به انضمامی کردن هرچه بیشتر مفاهیم فلسفی اندیشید و از آن‌ها در جهت رفع نقایص پراگماتیک در هر عرصه ای بهره برد. همچنین به‌طورخاص این مقوله مهم را دنبال نمود که چگونه و با چه شاخصه‌هایی، صنعت فرهنگ آدورنو با موسیقی معاصر ایرانی منطبق می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. افرادی که در یونان باستان پیرو دیونیزوس بودند.

۲. شاعر و موسیقی‌دان در اساطیر یونان باستان

۳. براساس تعاریف کارل مارکس، ارزش مصرفی هر کالا را در حقیقت می‌توان آن خواصی از کالا دانست‌که نیازهای مصرف‌کننده را مرتفع می‌سازد. اما ارزش مبادله بیان‌کننده رابطه اجتماعی میان تولیدکننده و مصرف‌کننده و مناسبات میان این دو است.

۴. عنوان موسیقی ایرانی مورد بحث در اینجا با توجه به عوامل تأثیرگذار گفته شده در ساختارهای اجرایی آن، در حقیقت به موسیقی ملی امروز ایران اشاره دارد: «با توجه به آنکه عنصر قومیت، پیش از ملیت مطرح بوده است، می‌توان موسیقی ملی را شکل تغییریافته موسیقی قومی در بستر زمان دانست... موسیقی ملی می‌تواند مجموعه‌ای از فرهنگ موسیقایی اقوام مختلف را به همراه داشته باشد. همان‌طور که امروزه در موسیقی ملی ایران نیز نشانه‌هایی از موسیقی اقوام مختلف وجود دارد»(کاظمی، ۱۳۸۰: ۵۶).

۵. بداهه‌نوازی در موسیقی ایرانی در مواردی چون خلق گوشه و قطعات ضربی و غیرضربی جدید بدون تمرین و نقشه قبلی، بسط و توسعه یک گوشه یا مقام و اجرای آن در وزنی آزاد و در مواردی مرکب‌خوانی، به معنای رفتن از یک مایه یا دستگاه به مایه‌ای دیگر، است(صفوت، ۱۳۹۸: ۱۰۴).

interaction between sciences and philosophy

۶. «آنچه باعث پیوند میان موسیقی محلی و موسیقی سنتی می‌شود، خصوصیات مشترک این دو نوع موسیقی است. شدت و ضعف این پیوند، بستگی به کمی یا زیادی خصوصیات مشترک دارد»(درویشی، ۱۳۸۰:۲۳). ازآنجایی که میان موسیقی اقوام و موسیقی دستگاهی رابطه تنگاتنگی وجود دارد، به‌گونه‌ای که امروزه در عین حال که موسیقی‌های اقوام به تنهایی به حیات خود ادامه می‌دهند، اثرات عمیق خود را بر موسیقی دستگاهی نیز باقی گذارده‌اند (وجود گوشه‌هایی همچون آذربایجانی در دستگاه ماهور و یا لزگی در دستگاه چهارگاه و یا گیلکی در آواز دشتی، این مطلب را اثبات می‌کند). در حقیقت، خاستگاه موسیقی دستگاهی چیزی جز موسیقی اقوام نیست که با توجه به سیری تاریخی، تطور یافته است. البته در نوشتار حاضر، بحث سلطه بر اساس موسیقی دستگاهی امروز ایران در نظر گرفته شده است و بررسی نسبت‌های این دو شکل در هم تنیده موسیقی، خارج از موضوع نوشتار حاضر است. در عین حال، اگر سوژه سلطه‌گری، نهایت تلاش خود را به خرج دهد تا موسیقی سایر ملل و اقوام را ذیل مفهومی دیگر گرد آورده و یا به تعبیر آدورنو، یکپارچه و این‌همان سازد و تکثر و تنوع آن‌ها را نادیده بگیرد، مشمول صنعت فرهنگ شده و مورد انتقاد است.

۷. مجموعه آثار موسیقایی مربوط به یک زمان، مکان یا موسیقی‌دان خاص(repertory)

۸. هرچند که در این میان، تجربه‌های بدیعی نیز صورت گرفته است.

۹. «عادت‌واره، گفتمانی است که با یک موقعیت، یک بازار و یک میدان سازگار شده است. عادت‌واره، دانشی الگووار است، زیرا شیوه‌ها و قواعد ارزیابی مقبولیت کلام را به وجود می‌آورد و در نهایت، تمام ویژگی‌های جماعت را دربرمی‌گیرد. بنابراین، باید گفت که عادت‌واره در تار و پود تربیت اجتماعی افراد و در نتیجه در سبک زندگی آن‌ها دخالت دارد»(طوسی، ۱۳۹۷: ۲۹).

۱۰. منتقد موسیقی و جامعه‌شناس در حوزه موسیقی مردم‌پسند

۱۱. شوئنبرگ، با درهم شکستن فضای تونال و ایجاد آتونال در آن، تحولی عظیم را در ساختار موسیقی غرب ایجاد نمود که همین ساختار تازه موجب شکل‌گیری گامی دوازده نتی یا دودکافونیک، گردیده است.

References

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (2018) *Dialectic of Enlightenment*, Trans. Morad Farhadpour; Omid Mehrgan, Tehran: Hermes. (In Persian)
- Adorno, Theodor (2018) *On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening,* Trans. Sara Abazari, Tehran: Mahi. (In Persian)
- Adorno, Theodor (2002) *Aesthetic Theory*, Trans. Robert Hullot-Kentor, London & New York: Continuum.
- Adorno, Theodor. (2004) *Negative dialectics*, Trans. E. B. Ashton, New York: Continuum.

- Arianpour, Amirashraf (2017) *Iranian music from the Constitutional Revolution to the Revolution of the Islamic Republic of Iran,* Tehran: Farhangestan-e Honar. (In Persian)
- Asadi, Hooman. (2006) "Induration of Tradition, Freezing Row: A Question of Musical Tradition", *Mahour Music.* Vol. 9(4): 209-220. (In Persian)
- Bourdieu, Pierre (1986) *Distinction: A social critique of the judgment of taste*, London: Routledge.
- Darvishi, MohammadReza (2001) *Among the Hymns and Silences,* Tehran: Mahour. (In Persian)
- Eagleton, Terry (2019) *The ideology of the aesthetic*, Trans. Majid Akhgar, Tehran: Bidgol. (In Persian)
- Frith, Simon. (1996) *Performing Rites: on the Value of Popular Music.* Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Fatemi, Sasan (2006) "How We Reached the Recession, How to Get Out of It ?", *Mahour Music.* Vol. 9 (4): 221-232. (In Persian)
- Jovaneli, Alessandro (2019) *Aesthetics: the key thinkers,* Trans. Amir Maziar, Tehran: Lega. (In Persian)
- Habermas, j. (1981) "The Theory of Communicative Action". Vol. 1, *Reason and the Rationalization of the Society.* Boston press.
- Hall, Stuart; David Morley; kuan- Hsing Chen (1996) *Critical Dialogues in Cultural Studies*, *Comedia,* London; New York: Routledge.
- Hutchison, Thomas W.; Amy May; Paul Allen (2010) *Record label marketing*, Oxford: Focal.
- Hajarian, Mohsen (2008) *Introduction to Ethnic Musicology*, Tehran: ketab saray-e Nik. (In Persian)
- Kazemi, Bahman (2001) *National identity in the songs of Iranian ethnic groups,* Tehran: National Studies Institute Publications. (In Persian)
- Masoudieh, MohammadTaghi (1980) *Torbat Jam Music,* Tehran: Soroush. (In Persian)
- O'Connor, Brian (2021) *Adorno's Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality,* Trans. Aram Masoudi, Tehran: Sib-e Sorkh. (In Persian)
- Safvat, Dariush (2019) *Eight Discourses on the Philosophy of Music,* Tehran: Aras. (In Persian)
- Silbermann, Alphons (2019) *Sociology of Music,* Trans. Ruhollah Ghasemi,

interaction between sciences and philosophy

Tehran: Ehsan Andisheh. (In Persian)

- Sublland, Gunter (2006) "Assessing Theodore Adorno's aesthetic theory in the field of music", Trans. Amir Hossein Nedayi, *Ziba Shenak*. Vol. 7: 239-253. (In Persian)
- Tusi, Afsaneh; Imam Jomeh, Farhad (2015) *Introduction to the Pathology of Music Consumption in Iran,* Tehran: Ava-e Mehrabani. (In Persian)
- Wilkinson, Robert (2018) *Art and Aesthetics 3: Art, Emotion and Expression,* Trans. Amir Maziar, Tehran: Farhangestan-e Honar. (In Persian)

interaction between sciences and philosophy
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی