FALSAFEH
Online ISSN: 2776-9748
University of Tehran Prees
https://jop.ut.ac.ir

The Moral Function of Art in the Culture Industry Fight

Alireza Aram[1]✉ **Bahare Geravandi**[2]

1. PhD Graduate of Moral Philosophy, Moral Philosophy department, Faculty of Theology, University of Qom, Qom, Iran. E-mail: a.r.aram@qom.ac.ir
2. M.A Graduate of Moral Philosophy, Moral Philosophy department, Faculty of Theology, University of Qom, Qom, Iran. E-mail: B.Geravandi@stu.qom.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 1-15)

Article history:
Received:
10 February 2022

Received in revised form:
21 May 2022

Accepted:
21 June 2022

Published online:
28 January 2022

ABSTRACT

The ideologues of the Enlightenment Dialectical, using the term Culture Industry, have presented it as a comprehensive description of mass and common deception in the capitalist system; An all-encompassing industry with an amalgam of imprisonment, incitement and deviation of public opinion in a seemingly rational and free society. The Culture Industry integrates all these intellectual and practical anxieties and disturbances in its commercial glamor, and by refining its product - which is a reflection of the directional, deceptive and antielitist propositions of the capitalism - it captures the mentality of society and popular culture. By following the path of cure through the two channels of art and ethics, a plan is inferred that can raise hopes of curbing the waves of the cultural industry, or safety against its pervasive dominance. Analyzing this path from the perspective of the founders of the Frankfurt School, the present article first describes the ideal relationship between art and ethics with the prospect of a successful exit from the fence of the cultural industry. But, and after a critical consideration of the moral-artistic consequences in question, the path drawn in Adorno's and Horkheimer's long reflections as a way out of the cultural industry seems to have failed in practice and even in an unexpected direction. It is self-defeating or contradictory, because: a) to resort to negative ethics and conceptual art will be disconnected from public culture. B) The fruit of this seclusion is limited to agora movements. C) This safe living world, as an integral part of the cultural industry, is still indebted to capitalist relations. This result, which is far from the demands of these philosophers, is the forced result of the relations governing the modern industrial society, which can bring its enemy to the inevitable trading market. In this process, the supply of cultural products is also recognized as part of the consumable distribution network. Works whose claim is to strengthen those with negative morality and (anti) aesthetic uniqueness are also entered in this market. If the preparation of these elitist products does not require exorbitant material costs and does not fall into the box office trap and culture market with an eye on the return of investment, it is at least prone to be imitated and even promoted by the owners of capital marketing. Because the speed of reproduction is a solidifying element for the consolidation of the culture industry. In this way and as a paradoxical situation, just as the inventor or user of environmentally polluting products promotes the use of bicycles to reduce pollution, the agents of the commodification of culture also offer outstanding products of modern art as an alternative to popular art and culture; to benefit from both products.

Keywords: Enlightenment dialectic, Culture industry, Public culture, Frankfurt school, Art and Ethics.

Cite this article: Aram, Alireza & Bahare Geravandi (2023), "The Moral Function of Art in the Culture Industry Fight", *FALSAFEH*, Vol: 20, Issue:2, Ser. N: 39, 1-15, https://doi.org/10.22059/jop.2022.338698.1006699

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

فلسفه
شاپای الکترونیکی: ۹۷۴۸-۲۷۱۶
https://jop.ut.ac.ir

کارکرد اخلاقی هنر در کارزار صنعت‌فرهنگ

علیرضا آرام [۱]✉ | بهاره گراوندی [۲]

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری فلسفهٔ اخلاق، گروه فلسفهٔ اخلاق، دانشکده الهیات، دانشگاه قم، قم، ایران. رایانامه: a.r.aram@qom.ac.ir

۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد فلسفه اخلاق، گروه فلسفه اخلاق، دانشکده الهیات، دانشگاه قم، قم، ایران. رایانامه: B.Geravandi@stu.qom.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱-۱۵)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۲/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۳۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۱/۸

چکیده

ایده‌پردازانِ دیالکتیک روشنگری با وضع اصطلاحِ اینک مشهورِ صنعت فرهنگ آن را به عنوان وصفی جامع از فریبِ توده‌ای، رایج و البته مکتوم در نظام سرمایه‌داری مطرح کرده‌اند؛ صنعتی فراگیر، با ملغمه‌ای از حبس، تحریک و انحراف افکار عمومی در جامعهٔ به ظاهر عقلانی و هوادار آزادی. با پیگیری راه علاج از دو مجرای هنر و اخلاق، طرحی استنباط می‌شود که می‌تواند امید به مهار امواجِ صنعت فرهنگ، یا ایمنی در برابر سیطرهٔ فراگیرش را برانگیزد. مقالهٔ حاضر ضمن تحلیل این مسیر مطلوب و امیدبخش، از منظر موسسان مکتب فرانکفورت، ابتدائا رابطهٔ آرمانی میان هنر و اخلاق را با چشم‌انداز خروجِ موفق از حصارِ صنعت فرهنگ تشریح می‌کند. اما، و از پی ملاحظهٔ انتقادی در خصوص پیامدهای اخلاقی- هنری مورد بحث، به نظر می‌رسد مسیری که در تأملات طولانی آدورنو و هورکهایمر به عنوان راه رهایی از صنعت فرهنگ ترسیم شده در مقام عمل ناموفق مانده و حتی از جهتی که انتظار آن نمی‌رود، خودشکن یا متناقض است. چرا که: الف) پناه جستن به اخلاق سلبی و هنرِ مفهومی به قطع ارتباط با فرهنگ عمومی خواهد رسید. ب) ثمره این گوشه‌نشینیْ به جنبش‌های محفلی محدود می‌ماند. ج) این زیست‌جهانِ ایمن، همچون جزئی منفصل از صنعت فرهنگ، همچنان مدیون مناسبات سرمایه‌داری است.

کلیدواژه‌ها: دیالکتیک روشنگری، صنعت فرهنگ، فرهنگ عمومی، مکتب فرانکفورت، هنر و اخلاق.

استناد: آرام، علیرضا و بهاره گراوندی (۱۴۰۱)، «کارکرد اخلاقی هنر در کارزار صنعت‌فرهنگ»، فلسفه، دورهٔ ۲۰، ش ۲، پیاپی ۳۹، ۱۵-۱.
https://doi.org/10.22059/jop.2022.338698.1006699

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

صنعت فرهنگ برآیندِ دغدغه‌های آدورنو و هورکهایمر در اثر مشهور و مشترکشان، دیالکتیک روشنگری، است. این صنعتْ در بیانِ صریح و کوبندهٔ نویسندگان به عنوان محصول نهایی روشنگری در عرصهٔ عمومی شناخته می‌شود، که همزمان نقابِ بی‌طرفی و کثرت‌پذیری فرهنگی را از رخ این نظامِ جهت‌یافته می‌زداید: «سرانجام معلوم می‌شود که صنعت فرهنگ‌سازی، این سخت‌ترین و خشک‌ترینِ همه سبک‌ها، هدف و غایت لیبرالیسم است که خود همواره به خاطرِ فقدان سبک سرزنش می‌شود» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۱۸۸). در نگاه آنان نتیجهٔ قهرآمیز روشنگریْ آینده (و در حقیقتْ اکنونِ) تباهی است که در افق پیش روی آن روشنگری نه شفاء، که خود منشأ بیماری است: «همپای مالکیت بورژوایی، آموزش و فرهنگ نیز گسترش یافت ... ولی از آن‌جا که رهایی‌بخشیِ واقعیِ بشریت همزمان با روشنگریِ ذهن رخ نداد، خودِ آموزش نیز بیمار شد» (همان: ۲۷۳). آن دو با همین رویکردْ به تفکر تک‌ساحتی جاری در عالم مدرن تاخته‌اند و کارآمدی رهایی‌بخش آن را، به نحوی که واضعان فرهنگِ مدرن مدعی آن هستند، به چالش کشیده‌اند. هورکهایمر در اثر مستقل خود- کسوف خرد- حصول عقلانیت حقیقی و کسب نتایج آن را به پیگیری تفکر آزاد، انتقادی و مستقل مشروط می‌کند (هورکهایمر، ۱۳۸۹). این در حالی است که به تأکید مشترک هر دو متفکر، جهان مدرن با توقف در عقلانیتِ ظاهری، از آزادی فکری محروم است. به نحوی که: «تقلیل تفکر به ابزار یا دستگاه ریاضی جهان را محکوم می‌کند تا ملاک و معیار سنجشِ خویش باشد... یعنی تبعیت کامل هر آنچه هست از فرمالیسم منطقی.» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۵۱) مطابق با نقدی که این دو بیان می‌کنند، روشنگری با قربانی کردنِ تفکر واقعیْ از آدمیانی که آن را به فراموشی سپرده‌اند انتقام گرفته و هم‌زمان، از تحقق اهداف اعلامی خود نیز دست کشیده است. روشنگری با تحمیل انضباطِ خودساخته‌اش مسأله اصلی حیاتِ بشر را رها ساخته تا انسان را با آرمانِ سلطه بر اشیاء سرخوش نگه دارد و در نتیجهٔ این سرگرم‌سازی مخرب، از درک و معرفت حقیقی دور سازد (همان: ۷۱). آدورنو در مقالهٔ کوتاه خود با عنوان بازبینی صنعت فرهنگ، یادآوری می‌کند که این صنعت بیش از همه با تولیدات انبوه- که ویژگی هنر توده‌ای دوران معاصر است- شناخته می‌شود. در واقع علت وضع و ترجیح اصطلاح صنعت فرهنگ، به نسبتِ معادل تقریبی آن یعنی فرهنگ توده، این بوده که حجم چشمگیرِ تولید در هنرهای توده‌ای همراه با سودجویی آگاهانهٔ تولیدگران با دلالت‌های شناخته شده در لغتِ صنعت قابل تشخیص است. صنعتی که پیوسته در حال گسترش بوده و پدیده‌هایی همچون رسانه و کالاهای فرهنگی- تجاری (و امروزه در غیاب دو متفکر می‌توان گفت فضای مجازی) را نیز در خود جای داده است (Adorno, 2001: 98). آدورنو همچنان فراتر رفته و تأکید می‌کند که این صنعت با تجویز مفاهیمی همچون استانداردسازی و با معرفی محصولاتش به عنوان شاخص فرهنگی، قدم به وادی ایدئولوژی نهاده، با تقدیس مرام خویش، واژهٔ مشهور هالهٔ هنری در

مباحثِ والتر بنیامین را به تحریف و تباهی کشانده است. گویی این محصولاتْ هاله‌ای مضمر در بطن خویش دارند و سزاوارند که به دیدهٔ عموم تکریم شوند (Ibid: 102- 103).

صنعتِ فرهنگ همهٔ این تشویش‌ها و نابسامانی‌های فکری و عملی را در زرق و برق تجاری‌اش ادغام کرده، با تدلیس کالای خود- که انعکاسی از گزاره‌های جهت‌دار، فریبنده و نخبه‌کُش نظامِ سرمایه‌داری است- ذهنیت جامعه و فرهنگ عمومی را اسیر خود می‌سازد. به نحوی که به بیان هورکهایمر، امروزه نخبه و توده تحت عبودیت یک نظامِ معین به سر می‌برند و در جهت اهدافِ ابلاغی این نظامْ واکنش نشان می‌دهند (Horkheimer, 2002: 278). این‌جا حتی نمی‌توان به صفات ظاهرا نیک اخلاقی اعتماد کرد، که شاید سخن نیچه دقیق باشد و این صفات نیز مجعولاتی باشند برای تحقق اهداف تجاری و سلطه‌گرانهٔ صنعت فرهنگ: «توسل به حقیقت به ندرت امتیاز ویژهٔ جامعه‌ای محسوب می‌شود که اعضایش را به زور وادار به هر چه بهتر اعتراف کردن می‌کند تا به شکار آنان بپردازد» (آدورنو، ۱۳۷۹: ۲۹۵).

آیا راهی برای خروج از این بن‌بست فکری و خفقان محیطی وجود دارد؟ اگر پاسخ مثبت بوده و روزنهٔ امید باقی است، سهم مشترکِ اخلاق و هنر در برقراری نسبتِ دوباره میان انسان و جهان، این‌بار در جهتی همسو با عقلانیتِ آرمانی و فعلا مفقود، چیست؟ به عبارت دیگر، پرسش این‌جاست که اخلاق و هنر چه تمهیدی برای رهایی از حصار صنعت فرهنگ در آستین دارند؟ مقالهٔ حاضر ضمن توجه به این دغدغه، تأثیر عملی حاصل از پیوندِ مطلوب میان اخلاق و هنر را از منظر اندیشهٔ انتقادی آدورنو و هورکهایمر مرور می‌کند. لازم به ذکر است که وجه تمایز مکتوب حاضر از آثاری که تا کنون در تحلیل مکتبِ فرانکفورت و نظریهٔ صنعتِ فرهنگ نگاشته شده، بدین قرار است: الف) در این نوشتار به صورت خاص بر مناسبات هنر و اخلاق، یا به «کارکرد اخلاقی هنر» در جهت مهار یا رهایی از حصار صنعتِ فرهنگ توجه می‌شود؛ ب) در مقام واکاوی انتقادی، با ارجاع به مصادیقی از آثار هنری در حوزهٔ موسیقی و نمایش که مقبول آدورنو واقع شده‌اند، میزان کامیابی این اندیشه در تقابل با امواج صنعتِ فرهنگ‌سازی سنجیده خواهد شد؛ ج) در نتیجهٔ دو تأمل پیش، خطر ادغام در فرهنگ و مناسبات سرمایه‌داری، که نقطهٔ هشدار و از خطوط قرمزِ اندیشهٔ آدورنو بوده است، بررسی می‌گردد.

۲. اخلاق سلبی در تقابل با صنعت فرهنگ‌سازی

به بیان آدورنو: «مقدمه ضروری اخلاق همانا نقد جهان اداره شده است» (آدورنو، ۱۳۹۶: ۲۸۳). پیداست که این تفسیرِ اخلاق، از نظرورزی محض فاصله گرفته است، که آدورنو در تبیین همین فاصله و با طعنه به مشرب فلسفی کلاسیک می‌نویسد: «فرامین اخلاقی قبلا بیش‌تر در فلسفه در قسمی اسلوبِ عقلانیِ شفاف جا خوش می‌کرد و ثبت می‌شد ولی امروزه این دیگر مصداق ندارد» (همان: ۲۷۲). لازمهٔ این نظرورزی ناظرِ به عمل، دورماندن از خیالات نظری خام، گزافه‌گو و بی‌ثمر

است. آدورنو خوشبینی کانت نسبت به قوهٔ عقلِ عملی انسان را نمونه‌ای از همین رئالیسم اخلاقی خام و خیالی شمرده، معتقد است: «وقتی کانت می‌گوید **من باید آزاد باشم تا آنکه قانون اخلاق بتواند تحقق پذیرد** ...، خوش‌بینی کم‌وبیش ساده‌اندیشانه‌ای را دارد که به واقع همان خوش‌بینی بورژوازی اولیه است» (همان: ۱۲۲). آنچه به نحو تجربی و در قامت یک آزمون تاریخی بر خطای کانت گواهی می‌دهد، تضعیفِ ارادهٔ عقلانی انسان‌ها در حصار و تحتِ شعبدهٔ صنعتِ فرهنگ است. در واقع آنچه اکنون روی داده نشان از این دارد که عقل اخلاقی کانت اسیر خوش‌بینی خام خود شده و از درکِ واقعیت پیش‌روندهٔ تاریخ و آنچه بر اثر سلطه بر سر اخلاق اصطلاحا آزاد خواهد آمد، فاصله داشته است.

به نوشتهٔ آدورنو، که فصل مستقلی از دیالکتیک روشنگری را به این بحث اختصاص داده است، صنعت فرهنگ‌سازیْ یکسانی را به همه چیز از فیلم، رادیو و مجلات سرایت می‌دهد. حتی جلوه‌های زیبایی‌شناختی جناح‌های سیاسی مخالف در شور و شوقِ اطاعت از ضرباهنگِ این نظامِ آهنین با هم فرقی ندارند. ساختمان‌های تزیینی اداری و صنعتی در کشورهای اقتدارگرا دقیقا به همان شکل و شمایلی‌اند که در هر جای دیگر (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۱۷۳). این یکنواختیْ ریشه در سلطهٔ فرهنگ قالب‌زده و غالب بر مناسبات انسانی دارد، به نحوی که: «امروزه، عقلانیتِ تکنیکیْ همان عقلانیتِ سلطه است. این همان سرشت جبری جامعه‌ای است که از خود بیگانه شده است» (همان: ۱۷۵). در این فرهنگ قهار، پیشرفت تکنولوژیک در خدمت همان اهدافِ سلطه‌جویانه قابل تفسیر است، تا جایی که مثلا رادیو «همه‌کس را به یکسان به شنوندگان بدل می‌کند تا به شیوه‌ای اقتدارگرا آنان را در معرض برنامه‌هایی قرار دهد که همگی دقیقا یکسان‌اند، ولی از ایستگاه‌های مختلف پخش می‌شوند» (همان). در این فرآیند، کالایی به نام فرهنگ در جعبه‌های رنگارنگ عرضه می‌شود، تا به هر نحو همه انواع سلیقه را خشنود سازد و آنچه را که باید تحت نام فرهنگْ تحمیل شود، به مقصد خود رساند: «برای هر کس چیزی عرضه می‌شود تا هیچ‌کس قادر به گریز نباشد» (همان: ۱۷۷). آنچه اخلاقاً نکوهیده و عملاً مأیوس‌کننده است، شور و اشتیاق عمومی نسبت به پذیرش این محصولات فریبنده است، تا آن‌جا که: «عشقِ شومِ عوام‌الناسِ عادی به ستمی که بر ایشان روا می‌شود حتی از مکر و زیرکیِ مقامات و مراجعِ قدرت نیز فراتر می‌رود» (همان: ۱۹۱). در نتیجهٔ همین مناسبات وارونه و اغواکننده است که صنعت فرهنگ‌سازی می‌تواند به خود مغرور شود که انتقالِ هنر به حوزهٔ مصرف را با انرژی بسیار به انجام رسانده است. هرچه این صنعت فراگیرتر شد، رقبایش را با بی‌رحمی بیش‌تر به ورشکستگی یا ادغام سوق داد، تا رفته‌رفته به چنان حدّی از ظرافت متقلبانهٔ فرهنگی دست یافت که ترکیبی از بتهوون و کازینو عرضه کرد (همان: ۱۹۳). در صنعتِ فرهنگ و محصولات آن یک مخرج مشترکِ کاذب وجود دارد که همان تکیه بر عنصرِ تکرار به قصد مقول ساختن تولیدات و محتویات فریبنده است (همان: ۱۹۴)؛ در نتیجه، آدورنو هشدار می‌دهد که امروزه صمیمی‌ترین واکنش‌های آدمیان نیز به تمامه شی‌واره شده‌اند؛ شخصیت نیز عملاً چیزی نیست جز داشتن دندان‌های سفید و

اوصافی از این دست. این نتیجهٔ تبلیغات در چارچوب صنعت فرهنگ‌سازی است. یعنی تقلید اجباری مصرف کننده از کالاهای فرهنگی، با علم به کذب تبلیغات و جعلی بودن کالا (همان: ۲۳۶).

در مقام مقایسه این جامعهٔ فریب خورده با مطلوباتی که کانت در سرشت اخلاقی- عقلانی بشر طلب می‌کند، باید گفت که اخلاقِ کانتی با ادعای تسلط بی‌چون و چرا بر طبیعت، عملاً تابع و منقاد طبیعت می‌ماند (Adorno, 2004: 212). گویی کانت توجه نداشته که جامعهٔ ظاهرا آزادی که در آن زندگی می‌کنیم، به واقع وضعیتی است در ادامه تاریخ طبیعی. به همین سبب باید دریابیم که همچنان به همان تعلقاتی گره خورده‌ایم که به طبیعت حیوانی نسبتشان می‌دهیم و به پشتوانهٔ عقلانیت اخلاقیْ سودای تسلط بر آن‌ها را داریم (آدورنو، ۱۳۹۶: ۲۱۴-۲۱۵). با این همه، آدورنو همچنان درگیر پروژه کانت است و سعی در تنقیح آن در جهت یک نظام اخلاقی معطوف به تغییر و اصلاح جهان واقع و فراتر از واکاوی‌های فلسفی بی‌حاصل و بست‌نشین را دارد. به باور او، کانت در تشخیصِ ماهیت عقلانی امرِ اخلاقی آن‌قدرها هم جدی نیست، چرا که ارزش‌های اخلاقی بداهت ذاتی ندارند و فاقد عمومیت مورد ادعای کانت هستند. در عوض باید به وضعیت‌های بی‌شماری توجه داشت که در آن‌ها به هیچ وجه روشن نیست که چه باید کرد. اگر کانت در امر مطلق خود خوشبینانه به قانون جهانی بیندیشد، اما وضعیت‌هایی هم وجود دارند که ما به عنوان انسان صرفاً باید رفتاری معقول از خود نشان دهیم (همان: ۱۸۴- ۱۸۵).

برای تحقق این اهداف اخلاقی نباید به تاریخ و حرکت تکاملی آن چشم امید دوخت. چرا که تاریخ خبرهای خوشی از رعایت اخلاق ارائه نمی‌دهد: تمدن مسیحی، که ایده حمایت از افرادِ ضعیف را برای توجیه استثمارِ بندگانِ قوی به کار می‌برد، نتوانست قلوب مسیحیان را تسخیر کند. آیین لوتری هم آزادیِ معنوی را با تأیید ستم‌پذیری ادغام کرد (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۱۶۰). این مشکل به حدی است که آدورنو در نقد هگل هم می‌گوید: بازی آزاد نیروها در جامعه سرمایه‌داری، به نحوی که هگل نظریهٔ اقتصاد آزاد را پذیرفته است، راه علاجی برای این معضل ندارد که فقر پدیده‌ای است که هم‌زمان با رشد ثروتِ اجتماعی افزایش می‌یابد (آدورنو، ۱۳۹۷: ۴۶). این همه در حالی است که اگر به حرکت تاریخ بنگریم و ردّی از اخلاق بجوییم، با این هشدار هورکهایمر همراه می‌شویم:

> تاریخ پیوسته می‌آموزد: «روزی بود و روزگاری»، اما اخلاق، برعکس، می‌آموزد: «شما نباید» یا «شما نبایست». بدین ترتیب تاریخ به چکیدهٔ اخلاق‌ستیزیِ حقیقی تبدیل می‌شود... تاریخ به طور «در خود» عقل ندارد.. تنها آدمیان واقعی‌اند که... می‌توانند شرّی فردی یا همگانی را بکاهند که آفریدهٔ خود آنان یا نیروهای طبیعت است. خود فرمان ساختنِ همه‌خداییِ تاریخ در یک هستیِ گوهریِ وحدت‌جو [طعنه احتمالی به اسپینوزا]، متافیزیک جزم‌آلوده‌ای بیش نیست (۱۳۹۸: ۱۰۷).

در عین حال هورکهایمر به حرکتِ انسان در مسیر نجات امید بسته است: «چون هنور اجازه حیات داریم، مکلف هستیم کاری انجام بدهیم» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۶: ۷۸). نجاتی که البته باید به دستِ پرهمت انسان به بار نشیند: «در جهان، مقصد و عقلی وجود ندارد مگر فقط در همان مقیاسی که آدمیان آن‌ها را در جهان تحقق بخشند» (هورکهایمر، ۱۳۹۸: ۱۲۸). از همین منظر است که آدورنو، همپای هورکهایمر، در تحقق طرحی که به دنبال آن است، نسبت به ظرفیتِ عملی موجود در فلسفهٔ هگل چشمِ امید می‌دوزد. او در نقد خوانشی از هگل که او را بی‌اعتنا به رنج بشر و فردی بورژوا معرفی کند واکنش نشان داده است. به باور او: «در ستایش هگل همین بس که وی متفکری اگزیستانسالیست، در معنایی که با کی‌یرکگور آغاز شد و اکنون به ورّاجی متکبرانه سقوط کرده است، نبود» (آدورنو، ۱۳۹۷: ۶۹). در جهت تحقق اخلاق مطلوب، آدورنو و هورکهایمر در مانیفست نو، با رویکردی احتمالا جدلی، از ظرفیت گزاره‌های دینی هم در تحکیم گزاره‌های خود بهره می‌گیرند: «آنچه امروز می‌گوییم، چیزی است که در اخلاق یا مسیحیت، مضمر است. اگر در جهان غرب آن‌قدر فراوانی هست، باید به آن‌هایی بدهیم که هیچ‌چیز ندارند» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۶: ۷۷).

در تقابل با انضباطِ اجتماعی معیوب، تنها فردیت و شخصیتی که ممکن است باقی مانده باشد، گزینهٔ خروج از این نظام حقارت‌آمیز اخلاقی است. نظامی که حداکثر توصیه‌اش این است که یک موجود گوش به فرمان باشید (Adorno, 2004: 299). از همین منظر است که آدورنو نهایتا سخن خود با با رویکردی سلبی نسبت به ماهیت اخلاق به پایان رسانده است:

> ما شاید ندانیم خیر مطلق یا هنجار مطلق چیست، شاید حتی ندانیم که انسان چیست، یا حتی بشری بودن یا بشریت به چه معناست- ما تنها به روشنی می‌دانیم که چه چیزی غیربشری یا غیرانسانی است. به زعم من، جایگاه امروزی فلسفه اخلاق را بیش‌تر باید در محکوم کردنِ انضمامی آنچه غیرانسانی است جست تا در کوشش‌های مبهم و انتزاعی برای تعیین موقعیت وجودی انسان (آدورنو، ۱۳۹۶: ۲۸۲-۲۸۳).

در واقع این اخلاق سلبی در تقابل با آزادی معنوی و موعودی است که یکی از اغواگری‌های روشنگری برای خرد انسانی به شمار می‌رود. توهم آزادی فکری و ارادهٔ عملی فراگیر، که خیره ماندن در طبیعت، اسارت در مناسباتِ صنعت و تبعیت از منطق سرمایه‌داری را پذیرفته است و به اتکاء این سرگرمی‌ها، مقام انسانی خود را کمال یافته تلقی می‌کند. در برابر این آزادی معنوی و موهوم، آدورنو در کنار هورکهایمر از منطق اعتراضی خاص خود رونمایی می‌کند. مسیری که در آن گم‌شده‌ای به نام «انسان» به میان می‌آید و سهم او از زندگی، با شرط مصونیت از روابط متقابل صناعت و طبیعت، مطالبه می‌گردد. اکنون پرسش این‌جاست که سهم و وظیفهٔ هنر در جهت گسترش این کنش اخلاقی چیست؟

۳. تفرد زیبایی‌شناختی در تقابل با شیءوارگی توده‌ای

آدورنو در خوانش خود از کافکا به شیءوارگی متأثر از روشنگری می‌پردازد. او به انسانی اشاره دارد که به همان نسبت که پس رانده می‌شود و در حریمِ خود محصور می‌گردد، به جهان اشیائی که از خود دور کرده شبیه‌تر می‌شود. این همان ذهنیتِ محض است که ضرورتا با خود نیز بیگانه و تبدیل به شیء شده است. به نحوی که هستی‌اش به هستی شیءشده مبدل گشته و در چنین وضعی شرحی از بیگانگی خود را بیان می‌کند. در تفسیر آدورنو، کافکا در آثار خود مرز میان هستی انسان و جهان اشیاء را محو می‌کند، آن‌چنآنکه جهانِ مدرن هم با شیءسازی از انسان در همین مسیر گام نهاده است (آدورنو، ۱۳۹۹: ۶۵). مفهوم شیءگشتگی انسان، به عنوان نتیجه‌ای از تولیدات صنعت فرهنگ، عطف به نگاه علم‌زده و تکیهٔ یک سویهٔ مدرنیته برعقلانیت ابزاری قابل تصدیق است. این انگاره که پیشرفتِ بشر معادل با تفوقِ تکنیکی او بر طبیعت و جامعه باشد، از اساس مورد انکار آدورنو است. به نحوی که رسالت اجتماعی و بیدارگر هنر نیز از نقطهٔ تقابل با همین تکنیک‌زدگی جهش می‌یابد و به خرد شیءوارهٔ مدرن نهیبِ آزادباش می‌زند.

در این نگاه، یکی از اصلی‌ترین وظایف هنر انعکاس وضعیت انسان در هر دورهٔ تاریخی است. این رابطهٔ متقابل میان هنرمند و مخاطبش در طول تاریخ هنر برقرار بوده است و این‌گونه نیست که در تقابل با هنرهای توده‌ای و در برابر رسانه‌ای همچون تلویزیون بتوان به هنرهای سنتی استناد کرد و آن‌ها را هنرهای خالص و به دور از اغوای پسندِ مخاطب خواند (Adorno, 1954: 214). به تفسیر آدورنو، این رویکرد اجتماعی و تاریخی، به عنوان نمونه در نوشته‌های کافکا چشمگیر است. اما متأثر از مضمونی که در آثار هنری نمایان می‌شود، توده و اجتماع باید از آنچه دریافته‌اند بهره گیرند و در مسیر اصلاح وضع نابسامان جهان مدرن حرکت نمایند. از همین منظر است که مانیفست نو به بازسازی و تغییر امید بسته است و هورکهایمر می‌گوید: وظیفه لعنتی ما حکم می‌کند که تفکر را با پراتیک درست در آمیزیم (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۶: ۵۹).

در تقابل با وضعیت موجود، نسخه‌هایی از هنرورزی خنثی، یا آن مسیری از تفسیر هنر که عمل یا پراتیک درست را طی نکنند، از منظر نقادانهٔ آدورنو یک‌سره بی‌راهه هستند. پیداست که این تلقی مردود از هنر، مبنای نظری خود را از نظام فلسفی صاحبانش اخذ می‌کند. به همین سبب آدورنو در طعنه به مشرب فلسفی هایدگر نوشته است: «فریبِ از نو شروع کردن دقیقا همان چیزی است که در فلسفه هایدگر پیش از همه مورد انتقاد قرار می‌گیرد» (آدورنو، ۱۳۹۵: ۴۰). آدورنو این نوع نگاه را خاص فلسفه‌هایی می‌داند که پیوندشان با تاریخ گسسته شده است و با ادعای فراتاریخی، به کشف حقیقت روی می‌آورند. همچنین در طعنه به هوسرل می‌نویسد: چیزی که هوسرل آن را «مبنای آغازین» ذهنیتِ استعلایی می‌نامد در عین حال نوعی دروغ آغازین است (همان: ۸۲). همچنین است حمله تند دیگری از وی: «پدیدارشناسی به زبان زرگری (Jargon) اصالتْ سخن می‌گوید، زبانی که در این فاصله کل زبان فرهیخته آلمانی را ویران کرد و آن را به چرندیات مقدس بدل ساخت» (همان: ۱۰۰). برخی از طعنه‌ها

به ویژه در اثر مستقل آدورنو، زبان اصالت در ایدئولوژی آلمانی، در جهت یورش تمام عیار به هایدگر شدت می‌یابد. به بیان آدورنو هنگامی که هایدگر به میان‌مایگی می‌پردازد، طرحی کلی از همگان (منتشران= تعبیر مشهور داسمن [Das Man] در نظام فکری هایدگر) ترسیم می‌کند که با آنچه در فرآیند مبادلهٔ کالا جریان یافته، همبسته است (آدورنو، ۱۳۹۴: ۳۵۹). پیداست که این مخالفت آدورنو، از جمله نظریهٔ هنری هایدگر را هم شامل می‌شود. نظریه‌ای که هرچند از حیث مقابله با خردِ ابزاری مدرن و هشدار نسبت به شیءگشتگی انسان‌ها در این نظام تکنیک‌زده نقطهٔ آغازین حرکتِ خود را به درستی تشخیص داده است، اما بر خلاف توقعات آدورنو در زیبایی‌شناسی جهان‌گشا متوقف مانده، ارتباط خود را با وضع تاریخیِ گذشته و آینده، همچنین با موقعیتِ این‌جا و اکنون گسسته است. در نتیجه، اندیشهٔ هنری هایدگر، صرف‌نظر از زبان اصالتِ زیانبارش، نهایتا حاصلی بیش از سرگرم‌سازی و لفّاظی نظری برای مخاطبان ندارد (Adorno, 2002: 352).

در جهت اصلاح این رویکرد خنثی و بی‌ثمر، آدورنو به معرفی هنر مطلوبِ خود می‌پردازد. هنری که در بستر اجتماع، به عنوان پژواک موقعیت تاریخی نمود می‌یابد و البته به فایدهٔ عملی در حوزهٔ عمومی (در بازگشت به بیان مشهور مارکس یعنی تغییر جهان) وفادار است. این درست بر خلاف ایدهٔ موسوم به هنر برای هنر است که با پناه جستن به زیبایی ناب و قطع ارتباط با جهانِ خارج، خود را بی‌محتوا و نازل ساخته است (Ibid: 321). ایده‌ای که احساسِ زیبایی‌شناختی ناب را به عنوان واکنش فردیت‌های جدا از نظم و نظامِ اجتماعی و در جهت حفظِ وجه امتیاز این احساس معرفی می‌کند (Horkheimer, 2002: 273). این در حالی است که با گذار از این صبغهٔ سرمایه‌سالار، ایدهٔ جایگزین و مطلوبِ این متفکرانْ با دیدهٔ باز به تماشای محصولات صنعتِ فرهنگ می‌نشیند و در منظرهٔ اخلاقی خود از قربانی شدن و منفعل ماندن در برابر خصلت تسخیرکنندهٔ فرهنگ توده‌ای مصون می‌ماند. در واقع تماشای این آثار به قصد تغییر در ماهیتِ فرآورده‌های آن است (Adorno, 1954: 235).

بنابراین اصلی‌ترین دغدغهٔ آدورنو و همچنین هورکهایمر، این است که ضمن حفظ استقلال هنر و رعایت شأن خاص آن، به پرسش به‌روزشدهٔ مارکس هم توجه کند؛ نقش هنر در تغییر جهان چیست؟ آن هم به گونه‌ای که این تغییر از دل اجتماع و نه با نیرویی خارج از مناسبات طبقاتی ایجاد شود. در نتیجه، هنر یعنی انعکاس تضادِ اجتماعی یک جامعه. این نوع از هنرْ نوعی آنتی‌تز است که البته خودش در ترابط و تأثر از سازنده و بسترِ ساخت و موضوعی که آن را بازنمایی می‌کند قرار دارد (Adorno, 2002: 8). آدورنو آثار اصیلِ هنر مدرن را مونادهای اجتماعی دانسته است (Ibid: 236). تکه‌هایی که هر کدام انعکاسی از وضعیت اجتماع به ظاهر مدرن شده هستند و به وقت تجمیع، در کنار هم تصویرِ گویا و کاملی از وضعِ ناموزونِ همان اجتماع را بازتاب می‌دهند. در نگاه آدورنو نمی‌توان هنر را صرفاً به عنوان یک پدیدار شمرد، یا تفاسیرِ چند لایه و محتمل از آن را ترسیم نمود. بلکه هر اثر هنری در بستر اجتماعی خاص خود و با نظر به تقابل نیروهای متضاد اجتماعی ظهور یافته و تفسیر آن هم مستلزم شناخت و جهت‌یابی مبارزاتی و طبقاتی است. نهایتا و متأثر از دیالکتیک

روشنگری، باید اقرار کرد یا به استفهام انکاری پرسید: در جامعه‌ای که هر فرد مسیر خاصِ خودش را با هدفِ سودجویی تعقیب می‌کند، چه انتظاری از هنر و هنرمند باقی می‌ماند؟ جز انعکاس دغدغه‌های شخصی شده، که خودْ (ضدِ) روایتی است از تفرد آدم‌ها در محیط مدعی کار گروهی؟! همان نظامی که با سردی خود در صدد آن است که فردیت‌ها را تحت سلطه‌اش درآورد و در هر حال با شعارِ اجتناب‌ناپذیری شرایط، بر آنچه روی می‌دهد تسلط یابد (Adorno, 2005: 73).

آمیختگی روایت و ضدروایت از آن جهت برجسته می‌شود که در نگاه آدورنو نمایشنامه‌های ساموئل بکت واقعیتِ عالم مدرن را با ادغامِ کمدی و تراژدی نمایش می‌دهند (Adorno, 2002: 340). همچنین اقبال آدورنو به موسیقی بی‌کلام و اصرار بر این‌که تلقی لفظی و بازنمایانه از موسیقی و تشبیه آن به زبان رایج در فرهنگ توده‌ای، باعث انحراف مخاطب از کارکرد عالیه موسیقی خواهد بود (Adorno, 1993: 401) بر گرایش او به هنر خالص دلالت دارد. در مورد این آثار باید به ساختارشکنی، فرم‌گریزی و فهم‌ناپذیری آسان آن‌ها اشاره کرد و همین ویژگی را به عنوان عاملی بیدارگر در برابر وضع ناخرسندکنندهٔ صنعت فرهنگ دریافت. قطع رابطهٔ میان هنر و هرمنوتیک از همین منظر قابل فهم است (Adorno, 2002:118). به باور آدورنو، باید نظریه‌های استاندارد در مورد ماهیت حقیقت را موقتاً تعلیق کرد و اجازه داد که حقیقتِ هنری با خصلتِ دیالکتیکی، افشاگر و غیر گزاره‌ای شناخته شود. هرچند به هر حال رابطه‌ای دوسویه میان هنر و حقیقت برقرار است و هنر منعکس کنندهٔ حقیقت یا «روایت‌گر» وضع زیستی ما در این دوره و زمانه است (Ibid: 282). قضاوت‌های انتقادی باید پویایی پیچیده و درونی اثر هنری و نیز پویایی کلیت اجتماع و تاریخی را که اثر هنری به آن تعلق دارد درک نمایند. اثر هنری با نفی مداوم خود، به عقل خفتهٔ انسانِ اسیر در صنعت فرهنگ نهیب می‌زند که باید از این وضع بیرون شد. راه برای بازبینی فلسفی از رهگذر همین خصلتِ اندیشه‌پردازانهٔ هنر نمایان می‌شود، که آدورنو تصویر جامعی از آن را در آثار ساموئل بکت شناخته است. بنابراین همسویی و ملازمت اخلاق و هنر از همین نقطه آغاز می‌شود. به نحوی که اخلاقی زیستن یعنی اتکاء به تفرد زیبایی‌شناختی، که در بیان دقیق‌تر دغدغه‌ای است ضدزیبایی‌شناختی.

۴. فواصل نظریه و عمل در مقابله با صنعت فرهنگ

چنآنچه گذشت زیبایی‌شناسی واقع‌گرایانه، که محصول ورود ایده‌های مارکسیستی به آلمان (مشخصا مکتب فرانکفورت) است، نوعی از تجربهٔ زیبایی‌شناختی را با چاشنی تعهد عمیق به واقعیت ادغام کرده است. در این فرآیند، اخلاق سلبی و اعتراضی به میدان می‌آید و مسوولیت هنرمند را نسبت به بیان واقعیت زیستی، از دریچهٔ ساختارشکنی هنری، ابلاغ می‌کند. اما به نظر می‌رسد آنچه در اندیشهٔ فوق بیان می‌شود از منظری خوشبینانهٔ آرمانی یا زیاده نخبه‌گرا و از زاویه‌ای منفی‌نگرانهٔ شبیه رضایت به تدوام وضع موجود، به ضمیمهٔ بهانه‌گیری و غوغای محفلی است.

در واقع آدورنو در تکمیل کار مشترکش با هورکهایمر به مسیری قدم نهاده که عملاً خود را گرفتار دوگانه‌ای دشوار کرده است، هرچند در مقام نظرورزیْ تمام تلاش خود را برای غلبه بر این وضعیت دشوار به کار گرفته بود. او از سویی از هنر عامیانه فاصله دارد و از سوی دیگر به نجات مخاطبِ «خاص» از دامانِ صنعت فرهنگ خوشبین است. او متعهدانه کوشیده از برپایی یک فستیوال تازه برای جذب مخاطب و مقابله‌ای از این دست با صنعتِ فرهنگ خودداری کند. اما به سبب همین تعهد است که مخاطبان هنر مطلوب آدورنو نمی‌توانند کسر قابل توجهی از قربانیان صنعت فرهنگ باشند. چرا که افزودن به شمار مخاطبانِ اثر هنری چاره‌ای جز ساده‌سازی این آثار در جهت تفهیم توده‌ای پیام باقی نمی‌گذارد. مسیری که اگر آدورنو به آن قدم نهد، به هنرهای عامیانه‌ای همچون سینما و نقش تعیین کنندهٔ گیشه در دوام این هنر- صنعت خوشامد گفته است. پیداست که ورود به تولید انبوه و پرمخاطب هنری ادامهٔ همان مسیری است که صنعت فرهنگ پیش‌تر پیموده است و آدورنو به سبب استحکام مبانی نظری‌اش، هرگز با ورود به آن به ایده‌های نخبه‌گرایانهٔ خویش خیانت نخواهد کرد. همچنانکه در مورد دستگاه آوانگار (گرامافون یا فونوگراف) نیز محصولات آن را از شمول هنرها خارج شمرده، به عنوان بخشی از دست‌درازی ویرانگر تکنولوژی به ساحت هنر دانسته است (Adorno, 1990: 61).

از سوی دیگر، اگر آدورنو به مخاطب اندکِ هنر مفهومی و مطلوبِ خویش قناعت کند و مثلا میان نمایش‌های عامه‌پسند یا اجراهای ساموئل بکت، دومی را برگزیند، که ظاهر کلمات او نیز همین را نشان می‌دهند، در آن صورت تکلیف رسالت اجتماعی و همگانی هنر چه خواهد شد؟ تکلیفی که اخلاق سلبی و اعتراضی بر دوش هنر نهاده است و هنر مدرن به سبب رویکردِ ساختارشکن و ضدروایی خود برای اجرای آن داوطلب شده است. هنری که عامدانه مرزهای زیبایی‌شناسی معهود را می‌شکند، تا از عمق فجایع جاری در این جهان صنعتی شده پرده بردارد. با این وصف، آیا این هنرهای خاص و مخاطبان برگزیدهٔ آن‌ها قادرند تغییری در موازنهٔ خود و صنعت فرهنگ ایجاد کنند و دست آخر بر سیطرهٔ آن غلبه یابند؟

جالب آنکه آدورنو هشدار داده است که تلقی از هنر به عنوان پدیده‌ای خودآیین، درون‌ماندگار و مبرّا از سود و زیان بیرونی، گرفتاری در مارپیچِ فرهنگ توده‌ای است. در واقع همین تفکیک میان دو نوع هنر ناب/ تجاری، در حکم ورود به زمین بازی تجارتِ فرهنگی است. آدورنو به ویژه با تکرار تجربهٔ فرانسوی در قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ نگران سویه‌های رمانتیک تفاسیرِ خالصانه از هنر است (Adorno, 1954: 214). شاید او خواسته باشد با زیبایی‌زدایی از هنر و با ارجاع دادن به نمونه‌ای همچون ساموئل بکت و تئاترهای ضدروایی و معناباختهٔ این گروه از هنرمندان، راهی متفاوت از رماتیک‌ها را ترسیم کند. اما آیا قصد او در اتصال به مقصد نیز کامیاب بوده است؟ دوگانهٔ مخاطب عام و خاص از دیرباز همراه هنر بوده است و البته صنعت فرهنگ نیز با آنچه دربارهٔ ترکیب بتهوون و

کازینو نقل کردیم (آدورنو هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۱۹۳)، اگر در التقاط و ابتذالِ این دوگانه نقشی ایفا کرده باشد، متقابلا خروج از آن را هم دشوارتر ساخته است.

بنابراین، اگر آدورنو به ایدهٔ جایگزین خود زیاده خوشبین نباشد، مسیری را پیموده است که در آن ضمن رضایتِ حداقلی به آنچه فعلا هست، وظیفه‌ای در حد بهانه‌گیری مداوم از وضع کنونی را انشاء می‌کند. در این زیست‌جهانِ ظاهرا مطلوب، نقشِ قهری فیلسوفِ مفهوم‌ساز، یا کارایی جبری هنرمندِ اخلاق‌مدار این است که در سایهٔ امنیت حاصل از نظام سرمایه‌داری به اشتغالات خود ادامه دهند و ایده‌هایشان را ذیل همین ساختار به عنوان راه علاج مطرح نمایند. ایده‌هایی که به سبب خاص بودن، اگر به ساحت هنر وارد شوند، حتی مخاطب گسترده هم ندارند، تا نوبت به مرحلهٔ عمل برسد! نخبگان مورد بحث، از حیث کنش اخلاقی نیز همچنان ذیل همین نظام سرمایه‌داری و در بستر صنعتِ فرهنگ قابل اندارج‌اند؛ دست بالا آنکه با حفظ فاصله و پایین نیامدن از کرسی وعظ و انتقاد، همچون جزئی منفصل از این صنعت تشخص می‌یابند.

پناه‌جستن آدرونو به موسیقی و تئاتر مدرن در حکم رضایت حداقلی او به سکونت در این زیست‌جهان ایمن و البته نخبگانی است. همچنین فاصله‌گیری احتمالا درست او از جنبش‌های کور دانشجویی دههٔ ۱۹۶۰، نشانهٔ آن است که فیلسوفِ هنر و اخلاق نقدا راهی برای اصلاح فرهنگ عمومی سراغ نداشته و گرفتار شدن در سنگلاخِ آنارشیسم را نیز با مطالباتِ اندیشه‌ورزانهٔ خود هماهنگ نیافته است. در نتیجه، ایده‌هایی که در محدوده و محفل خاصِ فلاسفهٔ منتقد یا هنرمندان معترض تحرک ایجاد کند و از ورود به حوزهٔ اخلاق عمومی سرباز زند، در کنار توصیه‌های سلبی در جهت اعتراض شفاهی به نظام اخلاقی رایج، رهاوردی بیش از تضمین حیات ایمن فیلسوف و نخبگان پیرامونش در سایهٔ صنعت فرهنگ نخواهد داشت. آدورنو با لحن اعتراضی خاص خود نوشت:

> از آن‌جا که صنعت فرهنگ این حسِ خوشبختی را پدید می‌آورد که جهان دقیقا بر مدار همان نظمی می‌چرخد که صنعت فرهنگ آن را دریافته است، لذت معادلی به انسان‌ها عرضه می‌کند که آن‌ها را از طریق همان خرسندی که متقلبانه طراحی کرده فریب می‌دهد (2001: 106).

هورکهایمر هم هشدار داده است: «در وضعیتی که نقد هنری جای خود را به دوگانهٔ عداوت و عبودیت نسبت به آثار هنری داده است، پدیدهٔ موسوم به سرگرمی (entertainment) خودنمایی می‌کند» (Horkheimer, 2002: 289). در واقع این‌دو به رغم کوشش فراوان برای برون‌رفت از حصار صنعت فرهنگ، طرحی را عرضه کرده‌اند که حاصلی جز رضایت باطنی یا سرگرمی فکری برای مخاطبانشان ندارد. رضایتی سرگرم‌کننده از زیست متفاوت و نخبه‌گرا، البته به عنوان جزئی از شبکهٔ فرهنگ، که در هر حال مدیون محیط امن و تسامح رایج در نظامات توسعه یافته و خودْ جزئی از مناسبات سرمایه‌داری است.

۵. نتیجه

بحث واضعان اصطلاح صنعت فرهنگ در حوزهٔ اخلاق و هنر گسترش یافته، با تأملاتی در مورد شخصیت اجتماعی انسانْ آغاز و پایان می‌یابد. مسیری که طرد اخلاق سرمایه‌داری و تمسک به هنر مفهومی، پیشرو و ضدزیبایی‌شناختی را برای رهایی انسان از حصار روشنگری پیشنهاد می‌کند. در این فرآیندْ خودآگاهی تاریخی و توأم با مسوولیت اخلاقی- که به سکوتِ اعتراضی و رصد در حاشیهٔ رویداد اصلی پهلو می‌زند- انسان را از برهوت تجدد رها می‌سازد. به این ترتیب اخلاق به عنوان نوعی واکنش سلبی نسبت به میل سیری ناپذیر نظام بورژوا در جذب و ادغام فردیت‌ها قابل ترویج است. همچنآنکه کارکرد مطلوبِ هنر هم در مسیری همسو با جنبش‌های هنری عصر مدرن (که خود نمایانگر فجایع مدرنیته است) و به عنوان سپری در برابر هنرفروشی عامیانه و صنعتی شده در این دوران، قابل تعریف خواهد بود. با این وصف، اخلاق و هنر در مرتبهٔ نفی فرهنگ توده‌ای و برای غلبه بر وجوه همواره مخرب صنعت فرهنگ طرحی مشترک را به سامان می‌رسانند. در این طراحی نوآورانه، هنر با بر هم زدن مسلمات و مشهوراتِ راه یافته به باور عمومی، به وجوه تازه‌ای از انسان و اجتماع و جهان اشاره می‌کند، تا با تمسک به همان شیوهٔ آشنا در آفرینش هنری، یعنی با «آشنایی‌زدایی» از مناسبات پیرامون، دیدگان خیرهٔ مخاطب را منعطف سازد. اخلاق هم در مشایعت با همین رویکردِ متعهدانهٔ آفرینش هنری گام برداشته و به افشای مناسبات سرمایه‌سالاری می‌پردازد. مناسباتی که به نام اخلاقْ محبسی را برای اجتماع انسانی ساخته‌اند و با تولیداتِ روزافزونِ صنعت فرهنگ به ادغام فردیت و سلب استقلال از قوای ادراکی انسان اشتغال دارند. بنابراین، شاید بتوان گفت رسالت مشترک اخلاق و هنر در تقابل با صنعت فرهنگ، توسل به افشاگری بنیادین و پناه‌جستن به حاشیه‌نگاری اعتراضی است؛ به این معنا که هنرمندِ اصیلْ رسالت اخلاقی خود را در افشای ریشه‌های انسانی وضع موجود تعریف کند و هم‌زمان از ادغام شدن در مناسباتِ بازار سرمایه ایمن بماند.

اما نمی‌توان انکار کرد که ایمنی در معنای فوق به سبب پناه جستن به هنر مفهوم‌گرای مدرن، به قیمت قطع رابطه با فرهنگ عمومی و در واقع معادل با تأثیر اندک، محفلی و نخبگانی است. در واقع، خصلت نخبه‌گرایانهٔ هنر مطلوب آدورنو و هورکهایمر، در کنار دشواری ذاتی توجه به اخلاق سلبی مورد نظر آنان مانعی برای جذب مخاطب در مقیاس گسترده است. در نتیجه، دامنهٔ محدود این تأثیر اخلاقی- هنری باعث می‌شود که صورت آرمانی از تلفیق اخلاق و هنر در تقابل با صنعت فرهنگ، به جذب حداقلی از مخاطبان منحصر بماند. از پی این مناسبات قهری و البته نامطلوب، هنری که به قیام علیه صنعت فرهنگ برخاسته بود عملاً به جزئی منفصل و منزوی از شبکهٔ گستردهٔ همین صنعت تبدیل خواهد شود. محفلی از فیلسوفان ناراضی و هنرمندان پیشرو که هرچند نقدهایشان به مبانی و پیامدهای صنعت فرهنگ شنیدنی و راهکارشان برای خروج از این وضعیت ستودنی است؛ اما اولاً، در جذب وسیع مخاطبان ناکام مانده‌اند و ثانیاً، سکونت امن و ایمن خود را

مدیون تنوع‌طلبی نظام سرمایه‌داری هستند. در واقع همان نظامی که موضوع نقد اخلاقی و زمینه‌ساز جنبش (ضد)زیبایی‌شناختی آدورنو و هورکهایمر بوده است، اینک زمینه را برای شنیده‌شدن سخن اینان، البته در مقیاسی محدود، فراهم می‌کند.

این پیامد که از مطالبات دو فیلسوف فاصله داشته، نتیجهٔ قهری مناسبات حاکم بر جامعهٔ صنعتی مدرن است که می‌تواند خصم خود را به بازار داد و ستدی گریزناپذیر بکشاند. در این فرآیند، عرضهٔ محصولات فرهنگی نیز به عنوان بخشی از شبکهٔ توزیع کالا به رسمیت شناخته می‌شود. آثاری که دعوی‌شان تقویت واجدانِ اخلاق سلبی و تفرد (ضد) زیبایی‌شناختی است هم به همین بازار وارد می‌شود. اگر تهیهٔ این محصولاتِ نخبه‌پسند نیازمند هزینهٔ مادی گزاف نباشد و با چشم دوختن به بازگشت سرمایه در دام گیشه و بازار فرهنگ نیفتد، دست‌کم مستعد آن است که توسط صاحبانِ سرمایه تقلید و حتی ترویج شود. چرا که سرعت تکثیرْ عنصری قوام‌بخش برای تحکیمِ صنعت فرهنگ است. به این ترتیب و از خلاف آمد عادت، همان‌گونه که مثلا مخترع یا تکثیردهندهٔ محصولات آلایندهٔ زیست محیطی استفاده از دوچرخه را برای کاستن از آلودگی ترویج می‌کند، عاملان کالایی شدن فرهنگ نیز محصولات برجستهٔ هنر مدرن را به عنوان بدیل کالاهای عامه‌پسند عرضه می‌نمایند، تا سود حاصل از هر دو محصول را نصیب برند.

منابع

آدورنو، تئودور (۱۳۹۴)، زبان اصالت در ایدئولوژی آلمانی، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران، ققنوس.

ـــــــــــ (۱۳۹۷)، سویه‌ها؛ مطالعه‌ای در فلسفه هگل، ترجمهٔ محمد مهدی اردبیلی، حسام سلامت و یگانه خویی، تهران، ققنوس.

ـــــــــــ (۱۳۹۵،)، علیه ایده‌آلیسم، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران، هرمس.

ـــــــــــ (۱۳۷۹)، «گزیده‌هایی از اخلاق صغیر»، ترجمهٔ هاله لاجوردی، ارغنون، ش۱۶، ۳۹۳- ۳۹۷.

ـــــــــــ (۱۳۹۶)، مسائل فلسفهٔ اخلاق، ترجمهٔ صالح نجفی و علی‌عباس بیگی، تهران، هرمس.

ـــــــــــ (۱۳۹۹)، یادداشت‌هایی دربارهٔ کافکا، ترجمهٔ سعید رضوانی، تهران، آگاه.

آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس (۱۳۹۶)، به سوی مانیفست نو، ترجمه امیرهوشنگ افتخاری راد، تهران، چشمه.

ـــــــــــ (۱۳۹۹)، دیالکتیک روشنگری، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران، هرمس.

هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۹)، خسوف خرد، ترجمه محمود اکسیری‌فرد، تهران، گام نو.

ـــــــــــ (۱۳۹۸)، سپیده‌دمان فلسفه تاریخ بورژوازی، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران، نی.

Adorno, Theodor (2002), *Aesthetic Theory*, Translated by Robert Hullot- Kentor, London, Continuum.

ـــــــــــ (2016), *Agaist Idealism*, Translated in Persian by Morad Farhadpour, Tehran, Hermes. (In Persian)

ـــــــــــ (1954), "How to Look at Television", *The Quarterly of Film Radio and Television*, No 3, 213- 235.

_____ (2005), *Minima Moralia; Reflections from Damaged Life*, Translated by EFN Jephcott, London, Verso.

_____ (2017), *Moral Philosophy Issues*, Translated in Persian by Saleh Najafi and Ali Abas Beigi, Tehran, Hermes. (In Persian)

_____ (1993), "Music, Language, and Composition", Translated by Susan Gillespie, *The Musical Quarterly*, No 3, 401- 414.

_____ (2004), *Negative Dialectics*, Translated by Ashton, Oxfordshire, Routledge.

_____ (2020), *Notes on Kafka*, Translated in Persian by Saeid Rezvani, Tehran, Agah. (In Persian)

_____ (2001), *The Culture Industry; Selected Essays on Mass Culture*, Edited by JM Bernstein, Oxfordshire, Routledge.

_____ (1990), "The Form of the Phonograph Record", Translated by Thomas Levin, *JSTOR*, No 55, 56- 61.

_____ (2013), *The Language of Authenticity in German Idiology*, Translated in Persian by Siavash Jamadi, Tehran, Qoqnus. (In Persian)

_____ (2000), "Parts of Minima Moralia", Translated in Persian by Haleh Lajevardi, Organon, No16, 393- 397. (In Persian)

_____ (2016), *Studies on Hegel s Philosophy*, Translated in Persian by Mahdi Ardabili and others, Tehran, Qoqnus. (In Persian)

Adorno, Theodor and Horkheimer, Max (2020), *Dialectic of Enlightenment*, Translated in Persian by Morad Farhadpour and Omid Mehregan, Tehran, Hermes. (In Persian)

_____ (2017), *Toward a New Manifestation*, Translated in Persian by Amirhoshang Eftekharirad, Tehran, Cheshmeh. (In Persian)

Horkheimer, Max (2002), *Critical Theory*, Translated by Matthew O'Connell and others, London, Continuum.

_____ (2010), *Eslips of Reason*, Translated in Persian by Mahmoud Eksirifard, Tehran, Game Nou. (In Persian)

_____ (2019), The Dawn of the Philosophy of Bourgeois History, Translated in Persian by Mohammad Jafar Pouyandeh, Tehran, Ney. (In Persian)