آدورنو

نذیر مرگ و توحش

□محمدرضا فرزاد

•تئودور آدورنو

تئودور لودویگ ویزونگروند آدورنو در روز ۱۱ سپتامبر ۱۹۰۳ در شهر فرانکفورت آلمان بدنیا آمد. یگانه فرزند تاجری یهودی، ثروتمند با فرهنگ بود به نام اسکار ویزونگروند، که چند ماه پس از تولد پسرش، به کیش مسیحیان پروتستان درآمد. مادرش اشرافزادهٔ کاتولیکی بود از اهالی کرس، به نام «ماریا کالولی ـ آدورنو دلاپیانا» که مدت‌ها به عنوان خواننده سوپرانو در اپراهای ایتالیا و فرانسه خوانده بود و شهرت داشت. خاله‌اش، آگاتا که شوهر نداشت، با آن‌ها زندگی می‌کرد. او نوازندهٔ چیره‌دست پیانو بود و آموزگار خواهرزاده‌اش شد. تئودور ویزونگروند (که در جوانی به نام خانوادگی مادرش یعنی **آدورنو** در زمینهٔ موسیقی مقاله‌ها می‌نوشت، و سرانجام در ۱۹۴۲ در ایالات متحده این نام را برای همیشه برگزید) در نوجوانی وارد کنسرواتوار عالی موسیقی شد، و چند سال نیز نزد «برنهارد سکلس» درس خواند. کسی که استاد پل هیندمیت نیز بود. آدورنو در نواختن پیانو چنان ماهر شد که سال‌ها بعد توماس مان را به خاطر مهارتش در نواختن سونات پیانوی شمارهٔ ۳۲ بتهوون که اثر بسیار دشواری است، شگفت‌زده کرد، و پس از آن مشاور نویسنده در مسائل مربوط به موسیقی در رمان «دکتر فاستوس» شد. بسیاری از نظریه‌پردازان همچون «ادوارد راتستاین» آدورنو را با «وندل کرچمر» شخصیت رمان فاستوس، استاد پیانیست مقایسه می‌کند، مردی که در حال آموزش قطعهٔ پیانو اُپوس ۱۱۱ بتهوون به دانشجویان دیده می‌شود، او در حین تعلیم فریاد می‌زند، حرف می‌زند، فحش و ناسزا می‌گوید، از ذهنیت، مرگ، فرهنگ و توحش سخن می‌راند، همهٔ این حالات، خصلت‌های تیپیک آدورنو در مقام نظریه‌پرداز موسیقی مدرن، را برمی‌سازند.

آدورنو پیش از جنگ دوم، آثار آتونالی هم ساخته بود: یک کوارتت زهی، یک تریوی سازهای زهی، چند قطعه برای سازهای مجلسی، و شماری ترانه‌های اپرا (Sing-spiel) و لیدر براساس اشعار و نوشته‌هایی از اشتفن گئورگه، تراکل، کافکا و برشت. در سال ۱۹۲۲ با مارکس هورکهایمر آشنا شد، و رفاقت و همکاری‌شان تا پایان زندگی ادامه یافت. در همین سال‌ها مقالاتی هم دربارهٔ موسیقی بارتوک، هیندمیت، ریشار اشتراوس و آلبان برگ منتشر کرد. آدورنو در سال ۱۹۲۴ پس از اجرای اپرای مشهور «ویتسک». در جشنواره انجمن جهانی آلمان، آلبان برگ را ملاقات کرد. تا این زمان، به شکلی کلاسیک و غیرآکادمیک چیزهایی آموخته بود اما در پی آن بود تا تکنیک‌های مبدعانهٔ آهنگسازان جدید را بیاموزد و در ساخته‌های خود به کار بندد. آدورنو از برگ درخواست کرد تا به او آهنگسازی بیاموزد و برگ نیز به‌خوبی تقاضای‌اش را پذیرفت اما تنها شرط او آن بود که آدورنو از فرانکفورت به وین نقل مکان کند، لیکن سفر او به خاطر تکمیل تحصیلات فلسفی‌اش، یک سال به تعویق افتاد. از نظر او فلسفه و موسیقی دو راه جداگانهٔ جستجوی حقیقت‌اند که گاه در منزلی به هم می‌پیوندد، و هیچ‌یک بر دیگری ارجحیتی ندارد. به سال ۱۹۲۵ به وین رفت تا زیر نظر آلبان برگ موسیقی را ادامه بدهد. دیدن اپرای ویتسک، ادراک او از موسیقی و هنر را دگرگون کرده بود، و از آن پس همواره هوادار زبان اتونال موسیقی باقی ماند که آرنولد شوئنبرگ، آنتون وبرن و آلبان برگ آنرا تکمیل می‌کردند. (او در تمام طول فعالیت فلسفی‌اش در پی آن بود تا فلسفه را نیز به شیوه‌ای که شوئنبرگ با موسیقی رفتار کرده بود، «اتونال» کند. بی‌شک شیوهٔ نگارش مقالات خود او نیز اتونال بود. مرکز معنایی گفته‌هایش مدام محو می‌شوند، و در بسیاری موارد تمام حدس‌های خواننده را نقش بر آب می‌کند. آدورنو یک‌بار دربارهٔ شوئنبرگ گفته بود: «او به شنونده‌اش امکان می‌دهد تا خود حرکت درونی (موسیقی) را ابداع کند، و از او انتظار ندارد که فقط تعمق کند، بل می‌خواهد که بسازد، و درگیر پراکسیس شود.»

آدورنو یک‌بار دربارهٔ شوئنبرگ گفته بود: «او به شنونده‌اش امکان می‌دهد تا خود حرکت درونی (موسیقی) را ابداع کند

آلبان برگ به همراه «آنتون و برن» از شاگردان شوئنبرگ و هر دو از مؤسسان «مکتب دوم دین» بودند. برگ که خود از دوستان شوئنبرگ به شمار می‌آمد به او در سازماندهی و تأسیس انجمنی که به «اجرای خصوصی موسیقی متفاوت» در شهر وین سامان می‌داد، کمک شایانی کرد. سال‌ها بعد از آشنایی آدورنو و برگ، در کتابی دربارهٔ آلبان برگ فصلی را هم به خاطرات شخصی خود، و سال‌های شاگردی‌اش اختصاص داد. در همین کتاب بود که آدورنو، برگ را «مجسمهٔ انسانیت» نامید و او را مردی تصویر کرد که «چیزی نداشت تا ببازد، چیزی نداشت که از آن بهراسد». کارنامهٔ آغازین آلبان برگ، از تأثیر ریشار واگنر و گوستا و ماهلر و شوئنبرگ بر درک موسیقایی او پرده برمی‌دارد، شاید مجموعهٔ همین تأثیرپذیری‌ها بود که درنهایت از برگ چهره‌ای انقلابی در عرصهٔ «موسیقی نو» ترسیم کرد. آدورنو خود معتقد است که موسیقی برگ، در ساختاری غیرکلاسیک، بازنمای دلمشغولی‌های مشخص اوست، آینهٔ مرگ‌اندیشی اوست، بازتاب مرگ‌آگاهی اوست. موسیقی برگ، آمیزش مرگ و زندگی در ساختاری نه‌چندان پیوسته است. اپرای «ویتسک» برگ به عنوان یکی

از ساخته‌های او، از ساختار آتونالیتهٔ آزاد بهره می‌گیرد، او موسیقی را از قید کلام، رها می‌سازد، و اگر بخواهیم به الفاظ آدورنوئی وفادار بمانیم: موسیقی‌ای بی‌واسطه و درونماندگار، موسیقی‌ای لایبنیتسی، موسیقیِ «موناد» را تنظیم می‌کند. این موسیقی بیانگر حقیقت هنری‌ست، حقیقتی که پیش از هر چیز، چندپاره بودن آگاهی و نفس را نشان می‌دهد. ویتسک نیز خود از نظر ساختاری بی‌نظم، چندپاره و گسسته است. ویتسک از پانزده صحنهٔ کوتاه شکل گرفته که به تساوی در سه پرده تقسیم شده‌اند، و هر یک بنا به منطقی موسیقایی و نمایشی پیش می‌روند. در حالی که صحنه‌های نخست تا سوم پردهٔ اول استوار بر موسیقی تونال هستند در صحنهٔ چهارم که ملاقات ویتسک و پزشک است، موسیقی تِم دوازده‌تُنی دارد که با بیست و یک واریاسیون دنبال می‌شود. تمامی پردهٔ دوم را آلبان برگ در حکم سمفونی ای در پنج موومان دانسته است، صحنهٔ سوم این پرده که ماری به ویتسک دروغ می‌گوید، و در عین حال او را از خود می‌راند، براساس تمی از سمفونی مجلسی شوئنبرگ ساخته شده است. از پنج انوانسیون پردهٔ سوم، اولی بر پایهٔ یک تِم، دومی براساس یک تن سومی و پنجمی بر پایهٔ یک ریتم، و چهارمی براساس یک کلید (رِمینور) استوارند. موسیقی میان اتنال و دوازده تنی، مدام سرگردان است. چه چیز جز این ساختار نابه‌سامان می‌توانست نابه‌سامانی شخصیت ویتسک، سوژهٔ مدرن و اثر هنری امروز را نشان دهد و آنرا با نابه‌سامانی جهانی که در آن زندگی می‌کنیم همراه کند؟

تأثیر این تکنیک پیشرفته، بواسطه بهره‌گیری از کوردهای چندتُنه و بیانی از حالت کائوس (Chaos) و آشوب، دوچندان می‌شود و به درک و تأمل هرچه بیشتر مخاطب راه می‌برد. دوستی و رابطهٔ برگ و آدورنو، یازده سالی به طول انجامید، آدورنو در جایی می‌گوید[1]*: «موسیقی برگ، فاقد نیروست اما مهلک است درست مثل شراب، بازنمود ژرف امرکائوتیک و وضعیت آشوبزدهٔ روزگار معاصر است. برگ هم از نظام دوازده‌تُنی شوئنبرگ بهره گرفته و موسیقی پیچیده‌ای آفرید که به‌سختی قابل حصول و وصول بود، با این حال مخاطبین موسیقی آثار او را بیش از آثار استادش پسندیدند.

آدورنو دو سال در وین به فراگیری موسیقی پرداخت. این دوره با ازدواج مجدد شوئنبرگ و ترک حلقهٔ موسیقی وین، به پایان رسید اما همین اقامت کوتاه تقریباً تمامی زندگی ذهنی‌اش را تحت‌الشعاع خود قرار داد. موسیقی نوینی که حاصل تأملات و تجربه‌ورزی آهنگسازان مکتب دوم وین بود، سوژهٔ مقالات و کتاب‌های متعدد آدورنو دربارهٔ موسیقی شد: آدورنو در سال ۱۹۵۲ «در جستجوی واگنر» را منتشر کرد. کتابی در ده فصل که جنبه‌های گوناگون کار واگنر را با دیدی انتقادی و سخت‌گیرانه بررسی می‌کند. او برخلاف دیدگاه رایج نظریه‌پردازان موسیقی دورانش آثار واگنر را به عنوان کارهایی محافظه‌کار رد کرد، و حتی در نوآوریهای او جنبه‌های مدافع سرمایه‌داری متأخر را یافت. به عنوان مثال «لایت موتیف» را پیشگام هنر توده‌ای و «صنعت فرهنگ» دانسته، او برداشت واگنر از اسطوره را واپس‌گرا و اقتدارگرا خواند و نوشت که می‌توان عناصری پنیرای فاشیسم را در آثار او یافت. در میان کتاب‌های دو دههٔ پایانی عمرش کتابی دربارهٔ موسیقی می‌توان دید با نام «نامطبوع‌ها» (۱۹۵۶) و چهار مجموعهٔ پرحجم از مقالاتی دربارهٔ موسیقی و کتاب مشهور «درآمدی به جامعه‌شناسی موسیقی» (۱۹۶۲) و کتابی درباره ماهلر با عنوان «ماهلر: یک کالبدشکافی موسیقی» (۱۹۶۰) که در هشت فصل مجموعهٔ آثار ماهلر را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که سهم او در پیدایش زبان مدرن موسیقی تا چه حد زیاد است. کتاب دیگر او «آلبان برگ: استاد کوچکترین رابطه‌ها» (۱۹۶۸) مجموعه‌ای از خاطرات شخص اوست و تحلیلی‌ست فنی از آثار استادش برگ که نشان می‌دهد چگونه او به سوی کارهای انقلابی استادش شوئنبرگ کشیده شد و توانست میان سنت رمانتیک‌ها با موسیقی اتونال رابطه‌ای یکه بیافریند.

■از راست : آلبان برگ وآنتون وبرن

بخش عظیمی از نوشتارِ همین مقالات و کتاب‌های مذکور، به شکل مستقیم یا غیرمستقیم، به آثار آرنولد شوئنبرگ آهنگساز بزرگ اختصاص دارد. حتی شیوهٔ فلسفه نوشتار آدورنو بشدت تحت تأثیر موسیقی اوست، «سوزان باک مورس» معتقد است که: «انقلاب شوئنبرگ در موسیقی منبع الهام تلاش فردی آدورنو در عرصهٔ فلسفه به شمار می‌آید، این آثار الگوی مناسبی را برای تأملات آدورنو بر آراء و افکار ادموند هوسرل در دههٔ ۱۹۳۰ فراهم می‌کنند. او در این آثار نوعی ایدئالیسم (چه در ساحت فلسفه چه در حوزه موسیقی) که خاصِ سلیقه و پسند طبقهٔ بورژواست، زیر سؤال می‌برد. آدورنو به این نتیجه رسیده بود که شوئنبرگ صرفاً موسیقی سنتی را ویران نکرده است، بلکه پایهٔ گونهٔ تازه‌ای از پراکسیس موسیقایی را نهاده است، او جنبهٔ بخردانهٔ کار خود را در عمل ثابت کرده است. شوئنبرگ نابغهٔ بزرگی بود که موسیقی را تنها در طی چند ماه زیر نظر «آلکساندر فون زملینسکی» فراگرفته بود. او نمونه یک نابغه بود کسی که به قول خود شوئنبرگ: «تنها از خود می‌آموزد».

در یک بررسی اجمالی می‌توان موسیقی شوئنبرگ را در طی چهار مرحلهٔ تکوینی تقسیم‌بندی و شناسایی کرد: دورهٔ نخست که مرحلهٔ پسارمانتیک اوست، او در این دوره به‌شدت تحت تأثیر گوستا و ماهلر و ریشار واگنر است، دقیقاً مثل آلبان برگ جوان. دورهٔ دوم کار او به شکل چشمگیری، تجریدی‌تر است و از روحی خلاق و مبتکر خبر می‌دهد. اکسپرسیونیسم آتونال او با ساخت قطعهٔ Buch der hangenden Garten Das به سال ۱۹۰۸ آغاز می‌شود. در این دوره او از غیاب تونالیته استقبال می‌کند و بیشتر از همخوانی (کونسونانس) به ناهمخوانی (دیسونانس) گرایش نشان می‌دهد. او تمامی قیود و اصول پیوستگی و وحدت کلاسیک را در هم شکست و پی‌رفت فرمال موسیقی را معکوس کرد و آثار هراس‌آوری خلق کرد. پرهیز از تونالیته به او آموخت تا ارزش یکسانی را برای «دوازده نت کروماتیک» قائل شود و بدین ترتیب پایگان و سلسله مراتب سنتیِ نظام نت‌نویسی تونال را درهم ریزد. آدورنو ریشه‌های این انقلاب را به نوعی کروماتیسم در پایان قرن نوزدهم نسبت می‌دهد و معتقد است شوئنبرگ تنها با درک این ضرورت، به احیای این سنت ناگزیر یاری رسانده است. او در کتاب فلسفهٔ موسیقی مدرن، میان کار دو موسیقی‌دان مشهور تفاوت می‌گذارد، از موسیقی شوئنبرگ دفاع می‌کند و به موسیقی ایگور استراوینسکی می‌تازد. به نظر او شوئنبرگ با ابداع موسیقی آتونال و بعدْ با گسترش موسیقی دوازده‌تنی خود، تضادهای درونی و ساختاری را حل‌ناشدنی معرفی کرد و به واقعیت

آدورنو، برگ را «مجسمهٔ انسانیت» نامید و او را مردی تصویر کرد که «چیزی نداشت تا ببازد، چیزی نداشت که از آن بهراسد»موسیقی برگ، آمیزش مرگ و زندگی در ساختاری نه‌چندان پیوسته است

نظام ... موسیقی «کلاسیک» نیز بارها ... گذشته ... مثال شهرت رهبر ارکستر مشهور آن دوران

... جاز همچنین در «سرکوب قوهٔ شنیدن» نقش مخربی بازی ... پدیده کمایش مترادف است با ناتوانی اکثریت مردم در شرکت ... روند شنیدن. این نوع سرکوب، آزادی انتخاب قطعه یا بخشهایی ... قطعه را منکر می‌شود. این نظام سرکوب بواسطه حضور مخرب و ... وقفه عناصری بیرونی مثل تبلیغات، هر دم قدرتمندتر می‌شود. این موسیقی خوراک کسی‌ست که «چیز دیگری غیر از زمان برای کشتن و تخریب ندارد. از این نظر رادیو و جاز، از حیث اتلاف وقت و زمان شبیه به هم‌اند. آدورنو بخشی از مقالات واپسین خود را به واکنش متقابل و مخرب رادیو و موسیقی اختصاص می‌دهد. او معتقد است رادیو به تبع ذات و سرشت خود، به ساختار مکرر و استاندارد جاز نیاز دارد تا ناهمخوانی آتونال موسیقی مدرن، رادیو موسیقی راحت‌الحلقوم و سهل‌الهضم می‌خواهد. موسیقی‌ای که به شکلی ناآگاه هم آنرا بتوان دریافت و شنید. «ارنست کرنک» در جایی می‌نویسد که رادیو آنچه را بنیامین آنرا «هاله» اثر هنری می‌نامد از بین برده است و درنتیجه از طریق شبیه‌سازی و تکرار تجربه ... بودن اثر هنری را مخدوش کرده است. از نظر آدورنو، جاز و رادیو ... که ... توان آنها را بخاطر ارزش ذهنی‌شان، عمیقاً گوش ... موسیقی Alley ...

آدورنو نخستین گر نوعی موسیقی‌ست که خود شامل و حامل تناقضاتی ساختاری باشد. او معتقد است که تا زمانی ... تناقضات اجتماعی هارمونیزه ... موسیقی و دیگر هنرها باید بازنما ... اجتماع باشند

* منابع اقتباس، ترجمه و تألیف این مقاله ... است.

پی‌نوشت ...

... تکنولوژیک ...

ناموفق بود. آدورنو می‌گوید ...

... آدورنو نخستین گر ...

... ساختاری باشد. ... تا زمانی که ...

... باشند ... ها باید ...

البته آدورنو آنجا ... بود و بر این ...

آدورنو بخشی ... واپسین خود را به واکنش متقابل و مخرب رادیو و موسیقی اختصاص ... او معتقد است رادیو ... ساختار ... است ... ناهمخوانی ... موسیقی مدرن

می‌تواند بشر را از چنگ تمامی ...

... موسیقی بتواند نوعی معرفت حقیقی ...

... دست نمی‌رسد چرا که ...

... احضار خاطرات ...

... ها در سایه ...

وضعیت حاضر است که می‌توان ...

... آدورنو کامل‌ترین فرم انتقال ...

... موسیقی برخلاف ...

... عکس: زمینه را آزبواد شوئنبرگ ...

... نام، ...

... رهایی ...