مجله علمی پژوهش درعلوم انسانی ومطالعات اجتماعی، شماره ۱۴، زمستان ۱۳۹۷جلد۳، ص ۳۰۰-۲۸۳
http://www.jhss.ir

مجله علمی پژوهش در علوم انسانی ومطالعات اجتماعی (سال چهارم)
شماره ۱۴ / زمستان ۱۳۹۷ / ص ۳۰۰-۲۸۳

نگرش ها و نظریه های انتقادی تئودور آدورنو از باب زیبا شناختی موسیقیایی

حبیب حمزه[۱]
[۱]کارشناس ارشد مدیریت رسانه از دانشگاه تهران
نویسنده مسئول:
حبیب حمزه

چکیده

آدورنو یکی از فیلسوفان و جامعه شناس نئومارکسیست آلمـانی که عمده آرای او به سال های(۶۹-۱۹۰۳) برمیگردد علاوه بر اینکه آدورنو پژوهش ها و تحقیقاتی ارزشمندی در زمینه علوم اجتماعی، فلسفه و علوم انسانی انجام داده است در حوزه فلسفه هنر و زیبا شناسی نیز تحلیل ها و الگوهای نظری و رویکردهای پیچیده و در خور تاملی ارائه کرده است به همین سبب در این نوشتار با اشاره به نظریات فلسفی وی در قالب های متنوعی چون اندیشه های آدورنو، تاریخچه مکتب فرانکفورت، مارکسیسم و ارتدوکس، دیالکتیک روشنگری و دیالکتیک منفی، صنعت فرهنگ، نخبه گرایی آدورنو، نقش انتقادی هنر، گفتمان هنری، اخلاق صغیر را مورد بررسی داده ایم.

واژگان کلیدی: تئودور آدورنو، نگرش ها و نظریه های انتقادی، زیباشناختی موسیقیایی.

مقدمه

آدورنو در موسیقی و هنر موضع رادیکال و انتقادی داشت و در حوزه جامعه شناسی به بررسی تضادهای اجتماعی که بر مردم سنگینی می‌کرد، علاقه‌مند بود. درکتابی به نام (شخصیت اقتدارمنش ۱۹۵) که با همکاری متفکران دیگری از جمله الزه فرنکل-برونسویک[1] نوشته است رویکرد فاشیستی[2] را از طریق توصیف شخصیتی خشک و دنباله رو که مطیع قدرت فرادستان اما تهدید کننده فرو دستان است بررسی می‌کند. فلسفه آدورنو[3] به شدت تحت تأثیر هگل[4] است و تنش دیالکتیکی[5] میان فرد و جامعه و عام و خاص را بررسی می‌کند. اما از سوی دیگر همانند مارکس[6] ادعای هگل درباره آشتی پذیری این اضداد را رد می‌کند. «دیالکتیک نفی کننده» آدورنو هرگونه امکان سنتز نهایی و آشتی قطعی را انکارمی‌کند. او پس از مهاجرت به آمریکا در اثر فشار نازیسم[7] به مطالعه فرهنگ توده‌ای در شکل آمریکایی و سوداگرانه آن پرداخت و سازمان اقتصادی و اجتماعی سرمایه‌داری جدید را به عنوان نظامی که گرایش دارد به نظامی فراگیر و بسته تبدیل شود تحلیل کرد. به عقیده او صنعت فرهنگ، سینما و دیگر رسانه‌ها با دستکاری و جهت دهی اذهان، تصویری دوزخی از جهانی تحت کنترل فزاینده را ترسیم می‌کنند. به نظر او در واکنش به این جهان سرکش و خود ستیز باید به بسیج همه جانبه عقل فلسفی پرداخت.
اما عقل علمی و محاسباتی خود بخشی از مشکل است. او درکتاب دیالکتیک روشنگری ۱۹۷۴ که با همکاری هورکهایمر[8] نوشته شد، کوشید برای این پرسش پاسخی بیابد که چگونه عقلانیت روشنگری در اوج خود در قرن بیستم می‌تواند جنبش ناسیونال سوسیالیسم[9] را پدید آورد. از دیدگاه این دو متفکر، روشنگری روندی دیالکتیکی و خود برانداز است، زیرا عقل روشنگری با محروم ساختن خود از هر ارزش ما بعد طبیعی و آیینی، و ستایش قدرت و سود به عنوان غایت، ناگزیر به «تمامیت‌خواهی» در اشکال گوناگون آن منجر می‌شود. البته آدورنو جنبش روشنگری را نقطه شروع شکل گیری خصلت سرکوب گرانه عقل نمی‌دانست بلکه ریشه‌های آنرا به سر آغاز فرهنگ های غربی نسبت می‌داد. آدورنو با چنین اندیشه‌هایی به عنوان یکی از رهبران فکری جنبش چپ جدید در دهه۱۹۶۰در آلمان غربی محسوب می‌شود. ستایش او از تناقض نمایی (پارادوکس)[10] در اندیشه پست مدرن تأثیر نهاده است.
از شاگردان مشهور و ایرانیِ آدورنو، می‌توان به منوچهر جمالی اشاره کرد(ویکی پدیا).

زندگینامه تئودور آدورنو:

آدورنو تنها فرزند تاجری ثروتمند، با فرهنگ و یهودی به نام اسکار ویزنگروند بود. پدرش چند ماه پس از تولد او پروتستان شد. مادرش، ماریا کالکولی-آدورنو دلا پیانا[11]، اشراف زاده‌ای کاتولیک بود که به واسطه خواندن به عنوان سوپرانو دراپراهای ایتالیا و فرانسه مشهور بود. خاله‌اش آگاتا نوازنده یِ چیره‌دست پیانو بود که با آن‌ها زندگی می‌کرد و به آدورنو نوازندگی پیانو را آموخت. او در جوانی به نام مادرش (آدورنو) مقالاتی در زمینه یِ موسیقی می‌نوشت و در سال ۱۹۴۲ در ایالات متحده آمریکا این نام را برای همیشه برای خود برگزید. در نوجوانی وارد کنسرواتوار هُش شد و چند سال نزد بر نهارد سکلس آموزش دید. او چنان در نواختن پیانو ماهر بود که توماس مان را به خاطر نواختن سونات پیانوی شماره ۳۲بتهوون، که به دشواری مشهور است، شگفت زده کرد. در ۱۹۱۸ زیگفرید کراکائر[12] که از دوستان خانوادگی‌شان بود، کتاب‌هایی از کانت، هگل، مارکس، ارنست بلوخ و گئورگ لوکاچ به وی اهدا کرد. مطالعه این کتاب‌ها علاقه او را به فلسفه و علوم اجتماعی برانگیخت. در ۱۹۲۰ خواندن کتاب) نظریه رمان لوکاچ (او را سخت تحت تأثیر قرار داد. سال بعد، پس از به پایان رساندن دبیرستان، وارد دانشگاه گوته فرانکفورت شد و مطالعه یِ آکادمیک فلسفه را آغازید. سه سال بعد در ۱۹۲۴ میلادی، رساله‌اش را درباره پدیدارشناسی هوسرل نزدِ هانس کورنلیوس[13] به پایان برد و مدرکِ دکترایش را دریافت کرد. کورنلیوس او را با فیلسوفانِ نوکانتی آشنا کرد و به تمایل‌های سیاسیِ چپ‌گرایانه او دامنزد. در جریانِ درس‌های کورنلیوس در۱۹۲۲با ماکس هورکهایمر آشنا شد که این آشنایی و همکاری میانِ این دو تا پایانِ عمر ادامه یافت. به تشویقِ هورکهایمر به مطالعه روان‌شناسی پرداخت که این مطالعات بر آثارش تاثیرِ زیادی گذاشت. در همین سال، مقالاتی پیرامونِ موسیقیِ بارتوک، هیندمیت، ریشارد اشتراوس و آلبان برگ نگاشت. در ۱۹۲۵ به وین رفت تا زیرِ نظرِ آلبان برگ موسیقی را ادامه دهد.

1 . Allahu Farnek-Brunswick
2 . Fascist approach
3 . Adorno's philosophy
4 . Hegel
5 . Dialectical
6 . Marx
7 . Nazism
8 . Horkheimer
9 . National Socialism Movement
10 . paradox
11 .Calculi-Adorno della Piana
12 .Agatha and Siegfried Kraker
13 .Husserl and Hans Cornelius

یورگن هابر ماس: زمان دولایه (تاملاتی در باب تئودور آدورنو در دهه ۵۰)

آنچه با نگاه به گذشته، ناچیز به نظر می رسد، نمی توانست در طول زمانی که به موسسهٔ تحقیقات اجتماعی پیوستم بدیهی پنداشته شود؛ اینکه آوازهٔ موسسه بیشتر متکی به زایایی بی-وقفهٔ آدورنو[۱۴] بود که فقط در آن زمان، به منتها درجهٔ خود رسیده بود، نه اینکه بر مبنای موفقیت تحقیقات تجربی ای که تصور می شد موسسه در درجهٔ اول با آن ها به خود مشروعیت می-بخشد. اگرچه آدورنو مرکز فرماندهی موسسه بود، اما نمی-توانست قدرت اجرایی را مدیریت کند. به بیان دیگر، آدورنو مرکز منفعلی را در رابطه با عرصهٔ پیچیدهٔ تنش به وجود آورد، هنگامی که در سال ۱۹۵۶ وارد موسسه شدم، تفاوت های متقارنی بین ماکس هورکهایمر، گرتل آدورنو و لودویک فون فریدبرگ وجود داشت که توسط این واقعیت تعیین شده بودند که انتظارات خاص آن ها نسبت به آدورنو خنثی شده بود.

فریدبرگ[15] علاقهٔ توجیه پذیری به همکاری محتوا-محور با آدورنو داشت که احتمالاً منجر به جهت گیری نظری تر تحقیقات اجتماعی می شد. جدای از این، گرتل[۱۶] خواستار موفقیت شخصی آدورنو، هم به عنوان دانشمند و هم به عنوان نویسنده بود که در واقع، آدورنو صرفاً پس از مرگ خود بدین عناوین دست یافت .از نظر هورکهایمر[۱۷]، وظیفهٔ آدورنو بود که اعتباری عمومی برای موسسه به وجود آورد، آن هم از طریق مطالعات از لحاظ سیاسی مطبوع و از لحاظ آکادمیک تأثیرگذار، اما بدون انکار قصدیات فلسفی مشترک آن ها و بدون آسیب رساندن به شخصیت غیر همسان گر (non-conformist)[۱۸] موسسه، که تصویر حائز اهمیتی در رابطه با جذب دانشجویان بود. از نظر من آدورنو اهمیت متفاوتی داشت: زمان در موسسه دارای کیفیتی دو لایه بود. در طول دههٔ ۵۰ احتمالاً مکان دیگری در کل جمهوری فدرال وجود نداشت که در آن، بیست نفر از روشنفکران آشکارا حضور داشته باشند. به طور قطع، اعضای پیشین موسسه مانند هربرت مارکوزه، لئو لوونتال و اریک فروم، همچنین فرانتس نومان و اتو کیرشهایمر[۱۹] در آمریکا باقی ماندند. با وجود این، همچنین نام هایی مانند بنیامین و شولم، کراوسر و بلوخ، برشت و لوکاچ، آلفرد سان-رتل و نوربرت الیاس، و نیز توماس و اریکا مان، آلبن برگ و آرنولد شوئنبرگ، یا کورت ایزلر، لات لنیا و فریتز لانگ[۲۰]، به شکلی کاملاً طبیعی پیرامون آدورنو، گرتل و هورکهایمر حرکت می کردند.

این ردیف کردن اسامیِ معروف، برای کسب تشخص نیست. به گونه ای طبیعی و شگفت آور، این اسامی برای اشاره به افرادی استفاده می شد که به مدت چند دهه شناخته شده بودند. این اسامی به افرادی تعلق داشت که یا دوستان هم بودند و یا مهم تر از آن، علیه یکدیگر می جنگیدند. برای مثال، بلوخ هچنان شخصیت غیر قابل قبولی بود تا زمانی که آدورنو کتاب Bloch's Spuren[21] را نگاشت. حضور تصادفی و برانگیزانندهٔ این اذهان برای من، موجب نا هم خوانی در درک من از زمان شد: «برای ما» جمهوری وایمار ورای[۲۲] یک وقفهٔ شکاف مانند قرار گرفته بود، در حالی که «برای آن ها» تداوم حضور بیست روشنفکر در یک موسسه تا همین اواخر به مهاجرت انجامیده بود. سه دههٔ دشوار گذشته بود از زمانی که آدورنو همسر آینده اش را در برلین ملاقات کرد، جایی که همسر آدورنو شیمیدانی ورزیده بود و در کارخانهٔ پدرش بر روی محصولات چرمی کار می کرد. در یکی از این موقعیت ها بود که آدورنو، بنیامین را هم ملاقات کرد. تابلوی فرشتهٔ نو بنیامین که ژرژ بتای، که در آن زمان کتابدار کتابخانهٔ ملی بود، آن را به امانت برده بود، به دیوار سمت راست نزدیک به در ورود اتاق گرتل[۲۳] آویزان شده بود. سپس آن تابلو تبدیل به دارایی شولم شد و اینک دقیقاً در همان اتاق دانشگاه هیبرو که در آن، کتابخانهٔ منحصر به فرد این کلکسیونر وسواسی نگه داری می-شود، آویزان است. هنگامی که به فرانکفورت رفتم، بنیامین برای من همان گونه بود که تقریباً برای همهٔ جوانان دیگر، یک بیگانه. اما برای من زود بود تا در مورد اهمیت این تابلو چیزی بیاموزم. من برای وجوه زمان بندی دولایهٔ زندگی روزمره در موسسه کاملاً بی برنامه نبودم. با این وجود، تنها اعضای موسسه بودند که من را نسبت به محیط آکادمیک سنت آلمانی-یهودی و در مورد میزان بسیار قابل توجهی از فساد اخلاقی یک دانشگاه آلمانی که مستقیماً درگیر آن نشده بود، اما حداقل به طور ضمنی آن را پذیرفته بود، بیرون راندن و نابودی این روحیه، آگاه ساختند. در آن روزها، شروع به تصور کردن ذهنیت آن دسته از همکارانی کردم که می بایست به صندلی های خالی نخستین گرد همایی دانشکده در ترم تابستانی ۱۹۳۳ چشم دوخته باشند. در فرانکفورت[۲۴]، دانشگاه جوان وامدار شهرتی بود که در طول حکومت جمهوری وایمار به منظور قانون ضدتبعیض در سیاست خود و به-کارگیری رویه هایی که نسبت به یهودی ها بدون تبعیض بودند، بدان دست یافت، با این وجود در فرانکفورت دانشکده تقریباً به سه بخش خلاصه شد.

---

14 . Adorno
15 . Friedberg
16 . Gretel
17 . Horkheimer
18 . non-conformist
19 . Herbert Marcuse, Leo Louvtalal and Eric Forum, Franz Noumann and Otto Kirschheimer
20 . Benjamin and Schulm, Croczer and Bloch, Brecht and Lukacs, Alfred Sanretel and Norbert Elias, as well as Thomas and Erika Mann, Alb Berg and Arnold Schoenberg, or Kurt Eisler, Lot Lania and Fritz Lang
21 . Bloch's Spuren
22 . Weimar Republic
23 . Gretel
24 . Frankfurt

به طور هوشمندانه در سال ۱۹۵۶ وارد حیطهٔ نوینی شدم. با وجود مباحث و مجموعه مسائلی آشنا، ورود من به این حیطه متفاوت و در عین حال فریبنده بود. در مقایسه با محیط دانشگاه بون، اینجا گدازه های اندیشه در حال حرکت بودند. تا پیش از آن هرگز با چنین پیچیدگی روشنفکرانهٔ موشکافانه و دگرگونی، در لحظهٔ شکل گیری آن، و در حالت تحرکِ پیش از نمود یافتن ادبی-اش، مواجه نشده بودم. آنچه که شلینگ در ترم تابستانی ۱۸۰۲ در سخنرانی های شهر ینا به وجود آورده بود، که به عنوان روشی در رابطه با مطالعات آکادمیک به مثابهٔ ایدهٔ دانشگاه آلمانی به کار رفت، یعنی به منظور «ساختن کلیت علم یک فرد خارج از شخص او، و ارائهٔ آن با تجسم درونی و شورانگیز»، همان چیزی است که آدورنو[۲۵] در این ترم تابستانی در فرانکفورت[۲۶] انجام داد.

از آنجایی که تلاش آدورنو بی نتیجه به نظر می رسید، او تولید دیالکتیکی[۲۷] اندیشه های نظری را بدون یادداشت اما به شکل چاپی ارائه می داد. گرتل[۲۸] از من خواسته بود که آدورنو را برای سخنرانی، که همچنان آن روزها در تالار کوچکِ سخنرانی برگزار می شد، همراهی کنم. در سال های بعدی، زمانی که مشغله های دیگری داشتم، متوجه شدم که گرتل در آن زمان یکی از دشوارترین سخنرانی های تدی را از دست داده است. نخستین باری که کوشیدم حرف آدورنو را دنبال کنم؛ درحالی که تحت تأثیر شدید شیوهٔ بیان سخنرانی او بودم، در پشت طرز بیان و فصاحت کلام او گیر کردم. بعدها متوجه شدم که این دیالکتیک اغلب درون روش / تکلّف محض به حالت سنگ شده در می آید. تأثیر عمده، تظاهر چشمگیر روشنگری بود که همچنان در تیرگی امر فهم-نا شدنی وجود داشت، یعنی تعهد به آشکار کردن پیوندهای نا آشکار چگونه کل یک جهان جدید رخ می نماید.

با این وجود، فروید و دورکم، آن نویسندگان و اندیشمندان نا شناختهٔ روانکاوی و جامعه شناسی دین، از خارج به مثابهٔ تقلیل، وارد حیطهٔ مقدس ایدئالیسم آلمانی[۲۹] نشدند. آدورنو با کمک سوپر اگوی فروید[۳۰] و وجدان جمعی دورکم[۳۱]، سویهٔ نابسندهٔ دیگرِ امور مطلق کانتی و کاربرد ناکافی آن را به منظور مردود شمردن ارادهٔ آزاد کانتی، بررسی نکرد، بلکه چنین کاری را برای رد کردن شرایط سرکوب کننده ای انجام داد که این پتانسیل را محو می ساخت. آنچه پل ریکور بعدها «هرمنوتیک گُمان[۳۲]» نامید، ایدهٔ آدورنو نبود. این امر به دلیل تکانه ای محافظتی بود که به اندازهٔ تکانه ای انتقادی بحرانی که برای همه کار می کند، قدرتمند بود، حداقل این چیزی است که برای من آشکار شد. ما در دانشگاه هایِ از لحاظ اخلاقی زوال یافتهٔ منطقهٔ آدنوئر تحصیل کرده بودیم که مشخصهٔ آن ها دلسوزی برای خویش، بازداری و بی عاطفگی بود. در محیط تیره و سطحی فقدان مرکز که صُلب کنندهٔ ذهن بود، نیاز نا مشخص ما برای یک کنش کاتارسیسیِ[۳۳] قابل درک نمی توانست برآورده شود. تنها شوق اندیشمندانه و کار تحلیلی پرمشقت یک آدورنوی سرسخت، جوهر سنت های والای ما را در آن روزها برایمان حفظ کرد. آدورنو این کار را در تنها شکل ممکن انجام داد: از طریق نقد بی رحمانهٔ نگرش های دانشگاهیان.

آگاهی ضروری در مورد نیاز به مطلقاً مدرن بودن، توام شد با نگاه پروست در مورد خاطره یادآوری، در جهت فرآیند سراسر یکنواختی در یک مدرنیزاسیون[۳۴] فاقد هرگونه یاد آوری. مدرنیزاسیون در جاهای دیگر، کم تر به مقاومت ناپذیری سریع و اصلاحات انجام شده با خشونت در خیابان های شهر محزونی مانند فرانکفورت برلینر استراس[۳۵] بود. هر کسی که به آدورنو گوش می سپرد، نمی توانست روح آوانگارد مدرنیته را از پیشرفت کاذب، و از لحاظ زیباشناختی خود ویرانگر «نوسازی» متمایز نکند. این شتاب رابطهٔ خود را با بینش درون این دیالکتیک مترقی غیر همسان گر، که به مثابهٔ امری مطلق تلقی می شد، از دست داده بود. برای من مباحث زیبا شناختی جدید و از لحاظ اخلاقی تکان دهنده، در بستری فلسفی ایجابیت سیاسی بی واسطه ای یافتند.

اگر درست به خاطر آورم، دوگانگی نخستین برداشت هایم در این محیط جدید، برای من با تمامی هیجانات روشنفکرانه ام، آمیزه ای از دست پاچگی و شگفتی بود. احساس می کردم که در یکی از رمان های بالزاک[۳۶] قرار دارم، پسر شهرستانی تحصیل نکرده و شلخته ای که شهر بزرگ چشمانش را باز کرده بود. من از عرفی بودن شیوهٔ تفکر و احساسم آگاه شدم. در سنت های غالبی پرورش یافته بودم که در طول دوران نازی دوام آورده بودند و من اکنون خود را در محیطی می یافتم که در آن همه چیز تا حدی زنده بود که نازی ها آن را از بین برده بودند. به یاد آوردن مباحث ناشناخته ای که می بایست در مورد آن دوران دانسته شوند، کار آسانی است. با این حال، توصیف اینکه چگونه جهانی از مفاهیم و ذهنیت ها از طریق گشایش کل یک جهان جدید تغییر می یابند، دشوار است. این اتفاقی بود که اندکی پس از ورود من به موسسه

25 . Adorno
26 . Frankfurt
27 . Dialectical
28 . Gretel
29 . German Idealism
30 . Super Ego Freud
31 . Dorkem
32 . Suppose hermeneutics
33 . Catarrh
34 . Modernization
35 . Berlin Streis
36 . Balzac's novels

با شرکت کردن در مجموعهٔ به یاد ماندنی ای از سخنرانی های آلکساندر میسچرلیچ و هورکهایمر[۳۷]، به مناسبت صدمین سالگرد تولد زیگموند فروید، به وقوع پیوست. تمامی این اندیشه های جدید، شگفت آور و حیرت انگیز بودند.

دست کم برای آدورنو و آشتی فلسفه و جامعه شناسی، و هگل و مارکس[۳۸] آماده بودم، ولو آنکه فاقد سبک نظام مندی بودم که متعهد به بر آوردن انتظارات رادیکالی بود که از یک نظریهٔ اجتماعی داشتم. آدورنو حیات جدیدی به ملغمهٔ مفاهیم مرتباً مورد استفادهٔ مارکس، فروید و دورکم[۳۹] بخشید. آدورنو به واسطهٔ یک اندیشهٔ جامعه شناختی معاصر، بُعد صرفاً تاریخی هر آنچه تا پیش از آن در مورد گفتمان مارکسی مربوط به دهۀ ۲۰ می دانستم را زدود و آن را بسیار اکنونی ساخت. تنها در وضعیت متغیر این فرهنگ فرزانهٔ شکل گرفته به وسیلهٔ نقد نظریهٔ اجتماعی بود که مفاهیم مبهم مربوط به دوران دانشگاه بون، برای من بر طرف شدند. با این وجود، ابهام به سرعت برطرف نمی شد اگر من خودم را در مورد ویژگی علمیِ دیدگاه جدید در باب امور واقع متقاعد نمی کردم.

نیروی اندیشهٔ سَلبی منفی:

سخنرانی های فروید که اکنون معروف شده بودند کمک شایانی به متقاعد کردن من نمود. در آن زمان در ایالات متحده، انگلستان، هلند و سوئیس، روانکاوی در اوج شهرت خود بود. آثار پیشگام اریک اریکسون، رنه اسپیتز، لودویک بینزوانگر، فرانتز آلکساندر، مایکل بالینت، گوستاو بالی[۴۰] و بسیاری دیگر (که البته آنا اسپیتز[۴۱] هم در میان آن ها بود) در سرتاسر جهان ارج و قرب زیادی یافت. این حلقهٔ نخبه از دانشمندان بیش از یک دهه پس از پایان جنگ به سختی توانستند مخاطبان آلمانی را در مورد پیشرفت این رشته روانکاوی که در سال ۱۹۳۳ به طور شرم آوری کنار گذاشته شده بود، آگاه کنند. نمی دانم پس از اینکه با فروید تنها در بسترهای موهن مواجه شده بودم، چه چیزی من را بیش از اکنون مسحور خود کرده بود: افراد تأثیرگذار یا سخنرانی های خیره کننده. در این محیط قابل احترام، همیاری های آدورنو و مارکوزه[۴۲] برای یادبود نامهٔ هورکهایمر[۴۳] وجهۀ علمی فزاینده ای یافت.

در آن زمان در مورد برنامهٔ پژوهشی موسسهٔ قبلی اطلاعی نداشتم و این واقعیت را نمی دانستم که آدورنو و مارکوزه بودند که به تنهایی، سنت موسسه را بدون در نظر گرفتن گسستگی رخ داده ادامه دادند. سازنده ترین دوران لئو لوونتال[۴۴] هنوز از راه نرسیده بود؛ اتو کیرشهایمر و فرانتز نومان[۴۵] همیشه مسیر خود را رفته بودند؛ اریک فروم[۴۶] اکنون از دید حلقهٔ مرکزی موسسه یک تجدید نظر طلب محسوب می شد؛ فردریک پولاک[۴۷] هم از زمان بحث در باب سرمایه داری دولتی در اوایل دهۀ ۴۰ پرهیزکاری نظری پیش گرفته بود.

هیچ چیز به معنای رهایی بخش آن متفاوت نبود. فارغ التحصیلان یک دپارتمان سنتی فلسفه، متوجه گسست های آزار دهنده در کانون موسسه فرانکفورت می شدند. افرادی که آن ها را «معاصران» فلسفی در نظر می گرفتم، نویسندگان بزرگ دهۀ ۲۰ و ۳۰ مانند شلر، هایدگر، یاسپرس، گهلن، همچنین کاسیرر، حتی پلسنر[۴۸] بودند، چه برسد به کارناپ و رایشنباخ[۴۹]، هیچ یک از آن ها در سمینارها و سخنرانی ها حضور نمی یافتند. در مورد این افراد اگر اصلاً حرفی به میان می آمد صرفاً شوخی بود، مانند این مورد که هورکهایمر می گفت: «اگر قرار باشد یاسپرس حضور داشته باشد، ترجیح می دهم هایدگر بیاید». سنت هرمنوتیکی از هومبولت تا دیلتای[۵۰]، ایده آلیست عنوان گرفته بود. مکتب پدیدار شناسی موقعیت بهتری نداشت: به نظر می رسید پیشرفت هوسرل پیش از تغییر استعلایی او متوقف شود. در رابطه با نوکانتی ها تنها توماس کون و کورنلیوس، استاد هورکهایمر[۵۱]، با احترام مسلمی یاد می شدند.

تاریخ معنادار فلسفه به نظر می رسید با برگسون، زیمل و هوسرل پیش از جنگ جهانی اول خاتمه یافته است. تنها در حال مطالعهٔ سخنرانی افتتاحیهٔ منتشر شده پس از مرگ آدورنو در مورد «اکنونیت فلسفه» بود که با حیرتی مسلم متوجه شدم که آدورنو باید تأملی عمیق در مورد هستی و زمان هایدگر به عنوان یک سخنران خارجی کرده باشد؛ زبان اصالت که اندکی پس از آن منتشر شد نتوانست من را در این باره قانع کند. با این وجود، باید اضافه کنم که نخستین سخنرانی آدورنو، تنها سخنرانی ای نبود که من در کل ترم در آن شرکت کردم. من اغلب در سمینارهای هگل نیز حضور می یافتم. غیبت فلسفهٔ دهۀ ۲۰ به نوعی جو از مد افتاده ای را در رابطه با گفتمان مکتب فرانکفورت به وجود آورده بود. حتی قدرت مندتر از آن، تقابل روحیهٔ زیباشناختی و آوانگارد فرویدی بود که آدورنو به شکلی رادیکال، به تمامی بیانش می کرد.

---

37 . Alexander Mischelich and Horkheimer
38 . Hegel and Marx
39 . Freud and Durkheim
40 . Eric Erickson, Rene Spitz, Ludwic Bin Zwanger, Franz Alexander, Michael Balinet, Gustavo Bali
41 . Anna Spitz
42 . Adorno and Marcuse
43 . Horkheimer
44 . Leo Louvtal
45 . Otto Kirchheimer and Franz Novum
46 . Erich Fromm
47 . Fredrick Pollack
48 . Sheller, Heidegger, Jaspers, Gaulen, Cassirer, even Plessner
49 . Carnap and Riesenbach
50 . Hermeneutic tradition from Humboldt to Diltai
51 .Thomas Coon and Cornelius, Professor Horkheimer

اگر بخواهم تغییر در آگاهی و تأثیر نفوذ ذهنی ای که ارتباط روزمره با آدورنو[۵۲] برایم داشت را توصیف کنم، بهترین نکته می تواند فاصله گیری از واژگان آشنا و نگرش علوم انسانی تاریخی آلمان باشد که ریشه در رمانتیسیسم[۵۳] هر دری داشت. دیدگاه میانه رو جامعه شناختی در مورد پیچیدگی کل در هم بافتهٔ یک چهار چوب زندگی معیوب، در ارتباط با اعتقاد به نیروی تحلیلی اندیشه ای سلبی بود که گره را باز می کرد(یورگن هابرماس،۵:۱:۲۰۰۳)

اندیشه هایی از منطقه ی ممنوعه- زندگی و کار تئودور آدورنو:

یازده سپتامبر ۲۰۰۳ در سرتاسر جهان به عنوان یک روز خاص بزرگ داشته شد، چرا که جشن تولد صد سالگی تئودور آدورنو بود: فیلسوف نفی معلوم، که برخلاف دیگران، موسسه های جهان را به عنوان سیستم های وحشت زیر سوال برد. اگر بخواهم به مناسبت این سالگرد، این مسئولیت را به دوش بگیرم که به عنوان شاهد قرن ۲۱، جنبه هایی از تئوری انتقادی اجتماعی و فرهنگی[۵۴] آدورنو را توضیح دهم، و در عین حال بخواهیم که تصویری از چهره ی خالق آن نیز طرح کنم، باید تصویر فوق الذکر از آدورنو را با تصویری دیگر جابه جا کنیم. انطباق و اقتران بین دو تاریخ ۱۱ سپتامبر ۱۹۰۳ و ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ باعث می شود که این دو رویداد تاثیر یکدیگر را تحریف کنند و آن ها را از مسیر طبیعی شان خارج نمایند. شیوه ی آگاهی از زمانی که آدورنو خواستار آن بود ما را وادار می کند که انطباق زمانی تاریخ تولد او را با تاریخی که تروریست ها قتل عامی وحشتناک را ایجاد کردند در نظر گرفته و آن ها را با هم منطبق کنیم: قتل استراتژیک و عامدانه ی مردم بی گناه به منظور ایجاد رعب و وحشت عمومی. این انطباق زمانی صرفا تاکید بیشتری بر این واقعیت می کند که این آدورنو بود که مصرانه ترین پرسش را مطرح کرد، پرسشی که حتی امروز هم مطرح است و انتظار پاسخ را می کشد: "چرا انسان به جای این که وارد یک وضعیت واقعی انسانی شود، وارد نوع نوینی از بربریت و وحشیگری شده است؟" آدورنو که بیش از ۵۰ سال پیش به همراه مکس هورکهایمر[۵۵] این سطرها را طرح می کرد، به تمامیت خواهی و قتل عام می اندیشید، به کشتار دیوان سالارانه ی ۶ میلیون یهودی که از لحاظ مکانی متمرکز و از لحاظ صنعتی هدایت شده بود. تروریسم متعصبانه[۵۶] و خرافی ای، مثل جنگ جهانی در برابر تروریسم بین المللی[۵۷] که قدرت برتری پشت آن بود، امروز هم فرا خوانده شده و بر مبنای آن عمل می شود، تا به ما نشان بدهد که در واقع پایانی برای خشونت وجود ندارد. همانطور که آدورنو نیز در میانه ی چهل سالگی اش در مورد موضوع تاریخ نظر داد، زندگی قطعا یک جایگزینی دائمی از غافلگیری و هراس است. بنابراین ترکیب بندی افراطی ای که در دیالکتیک روشن فکری[۵۸] دیده می شود، امروز هم همچنان دقیق است: "زمینی که کاملا روشن (فکر) شده باشد زیر بارقه های انهدامی پیروزمندانه می درخشد." (هورکهایمر و آدورنو، ۱۹۷۳:۳) مردی که ۱۰۰ سال پیش متولد شد و به آن گروه کوچک از متفکرانی تعلق داشت که، وظیفه ی دشوار و فشار آور درک یک جهان پوچ و نا معقول را بر خودشان هموار کردند، آنانی که حریصانه بی حاصلی و حوادث ناگوار همیشگی ناشی از خشونت دائمی ای را بررسی می کردند که همچنان به مشکل آفرینی ادامه می دهد. "این به چیزی که هست ادامه می دهد، این فاجعه است."(بنیامین[۵۹] ۱۹۹۹:۴۷۳) اندیشه ی آدورنو، هورکهایمر و بنیامین باید بتواند خودش را طوری نشان بدهد که تحمل این نظر را دارد. برای این که ببینیم، آیا ما واقعا موقعیت اش را داریم که آنچه را آدورنو در تبعید خودش از آمریکا در سال ۱۹۹۴ گفت انکار کنیم؟

دیگر چیزی بنام آزاری وجود ندارد ...حتی درختی که شکوفه می دهد، در لحظه ای که یک نفر شکوفه هایش را بدون سایه ی وحشت مشاهده می کند، دروغ می گوید؛ حتی کلام معصومانه ی "چه زیبا" تنها به دستاویزی برای رنج بودن بدل می شود، که متفاوت است، و هیچ زیبایی، و هیچ تسکینی نیست، مگر در نگاه عمیق و خیره ای که وحشت را می بیند، از آن رنج می برد، و در هوشیاری بی کم و کاست از وجوه منفی، بارقه ای از امکان وجود چیزی بهتر را درمی یابد. (آدورنو، ۱۹۷۴:۲۵). این پرسش، هنگامی که طرح می شود مهارت زبانی آدورنو را نیز به تصویر می کشد (او از نظر زبانشناسی یکی از زبردست ترین نویسندگان قرن گذشته بود)، و به درون مایه ی سبک تفکر فلسفی سختیگرانه ی او راه می برد، یعنی به منفی گرایی و آرمان گرایی او. آدورنو کمی پس از آغاز قرن پیش به دنیا آمد، و به عنوان مردی جوان شاهد جزء جزء مدرنتیه[۶۰] و نقصان آن، فرسودگی کانون شکل گیری انسان گرایی بورژوازی[۶۱]، بحران و شکست ارزش های عقلانی و زیبایی شناسانه، و همچنین ظهور زیبایی شناسی آوانگاردی[۶۲] (پیشرو) حتی افراطی تر بود. آدورنو[۶۳] به عنوان فردی ۳۰ ساله، شاهد افول تاریخ به

52 . Adorno
53 . Romanticism
54 . Critical social and cultural theory
55 . Horkheimer
56 . Sincerely Traumatic
57 . International terrorism
58 . Intellectual dialectics
59 . Benyamin
60 . Moderate
61 . The bourgeoisie
62 . Avant-garde
63 . Adorno

نوعی فاجعه و فلاکت بود، که خود او نیز قربانی آن می شد. یک فرد حساس چه نوع واکنشی به این نوع تجربه ی تاریخی، تجربه ی واقعی آخرالزمان و افراط آن در هنر نشان می داد؟ آدورنو در جستجوی یافتن پاسخ، هرگز به نهیلیسم[۶۴]و پوچ گرایی روی نیاورد، بلکه به جای آن به دنبال یافتن خرد و دلیلی منطقی بود. خرد برای او چیزی کاملا خود مختار است که باید خودش به تنهایی گلیم خودش را از آب بیرون بکشد. خرد تنها می تواند "در نومیدی و طغیان" خودش را حفظ کند". (آدورنو،۱۹۷۴:۲۰۰) این نوع نگاه که دیالکتیک[۶۵] "از نهایت همه چیز عبور می کند، و بنابراین در افراطی ترین پیامدهایش افکاری را به همراه خواهد داشت که آن را روشن می دارد" (آدورنو،۱۹۷۴:۸۶)، اصل اساسی فلسفه ی آدورنو است. فلسفه ی آدورنو در راستای همین اندیشه، توجه خودش را به ناهنجاری و عدم توازن آزادانه ی تعقل معطوف می دارد که به خوبی در حوزه ی موسیقی گسترش یافته.

آدورنو برای آن هایی که قابلیت ترس و شادی برایشان کیفیت هایی ذهنی است، به عنوان یک متفکر بدیع و پیشور بدل شد، چیزی که در شخصیت خودش هم به همین اندازه کاربرد داشت. این یک وجه از این فیلسوف، جامعه شناس، و منتقد ادبی- فرهنگی موسیقی است. اما این تمام آدورنو نیست. بلکه وجه دیگری هم وجود دارد، که در آن او نوازنده و آهنگ سازی است که که بیش از ۳۰ اثر موسیقی در متنوع ترین ژانرها[۶۶] ساخته، از ترانه های پیانو گرفته تا قطعاتی برای ارکسترها و گروه های کر. او یک تن موسیقایی است که سبک گرایش اش به شوونبرگ، وبرن، و آلبان برگ[۶۷] نزدیک است، اما از رفتار متعصبانه پرهیز میکند. و سبک اش بیشتر گره دار و تغزلی است تا دراماتیک[۶۸]. (آدورنو ،۱۹۷۴:۲۰۰) آدورنو زندگی های بسیاری را تجربه کرد: زندگی یک تک فرزند باهوش و تحت مراقبت در خانواده ی والدینی که از لحاظ اقتصادی موفق بودند و به هوش و استعداد توجه داشتند، زندگی یک چپ گرای دوران وایمار[۶۹]، زندگی یک مهاجر آلمانی در انگلیس و ایالات متحده، و در نهایت زندگی یک منتقد اجتماعی تاثیرگذار در آلمان پس از جنگ. اما او بیش از هر چیز عاشق زندگی هنرمندانه بود، زندگی ای که برای او تجسم مادری بود که عمیقا دوست اش داشت؛ مادرش، ماریا کاولی-آدورنو[۷۰]، پیش از ازدواج با اسکار ویزنگراند[۷۱] که یک یهودی مجذوب در کار صادرات شراب بود، به عنوان یک خواننده ی اپرا در وین، کلن، پراگ و ریاگ، و چند جای دیگر شغل موفقی داشت. او حتی برای مدت کوتاهی خواننده ی مشهور ایتالیایی آدلینا پاتی[۷۲] را در تور ایالات متحده ی خودش، به عنوان همخوان همراهی کرد. خواهر ازدواج نکرده ی مادر آدورنو، که او نیز با خانواده ی ویزنبرگ زندگی می کرد، کار آموزش مسائل موسیقایی و همچنین ادبی را به خواهرزاده اش به عهده گرفت- تا اینجا او ترانه های شوبرت[۷۳] را می خواند، قطعات پیانوی هایدن و براهام[۷۴] را با چهار دست به همراه خواهر زاده اش می نواخت، و بودلر و اصیل ها را مطالعه می نمود. آدورنو در دنیای موسیقی ادبیات رشد کرد، و به این نحو بود که بازگردانی او از بتهون در سن دوازده سالگی برای خانواده اش چیز عجیبی نبود. در حالی سنت های یهودی به پس زمینه رانده می شد، مادر و خاله ی او اطمینان حاصل کردند که جوانک آن ها که در کلیسای جامع فرانکفورت[۷۵] غسل تعمید داده شده و به عنوان شاگرد مدرسه ای پذیرفته شده بود، بدون هیچ حفاظی در معرض نشانه ها و تصاویر کاتولیک قرار گرفته. پدرش اسکار الکساندر ویزنبرگ[۷۶]، در امور تحصیلی پسرش مداخله نمی کرد. وقتی در موقعیتی ارزش خودش را برای پرسش بیان می کرد، این کار بدون استفاده از قدرت پدرسالارانه یا استفاده از تصویر یک فرد عبوس و مستبد انجام داد. (استیفن مولردوم، ۲۰۰۵:۹۱:۹۳)

تاریخچه مکتب انتقادی فرانکفورت:

مکتب فرانکفورت از شاخه های مهم نظریه های انتقادی است که در سال ۱۹۲۳ با قرار گرفتن "موسسه تحقیقات اجتماعی فرانکفورت" تحت مدیریت ماکس هورکهایمر شکل گرفت، این مکتب که در دهه های بعد به همت هورکهایمر و همکاری هربرت مارکوزه[۷۷]، تئودور آدورنو، و اریش فروم[۷۸] تداوم یافت به دو بازنگری در آرای مارکس[۷۹] منجر شد: نخست اینکه به استقبال از تحولات تازه در روان کاوی رفت، به ویژه مارکوزه و فروم[۸۰] در پی ایجاد هم نهادی ما بین آرای مارکس و فروید بر آمدند، دوم اینکه هورکهایمر[۸۱] و مارکوزه دریافتند که پرولتاریا، طبقه انقلابی مارکس، به جزئی از نظام سرمایه داری بدل شده و توان بالقوه انقلابی را از دست داده است.

64 . Nehilism
65 . Dialectical
66 . Genres
67 . Genrarschoenberg, Webern, and Alban Berg
68 . dramatic
69 . Weimar
70 . Maria Kauwi-Adorno
71 . Oscar Wizzburg
72 . Adelina Patti
73 . Schubert
74 . Haydn and Brahm
75 . Frankfurt
76 . Oscar Alexander Wisenberg
77 . Herbert Marcuse
78 . Erich forum
79 . Marx's vote
80 . Marcuse and Forum
81 . Horkheimer

مکتب فرانکفورت[۸۲]، به عنوان یک نهاد، به زودی از هم پاشید، آدورنو در سال ۱۹۳۴ آلمان را ترک کرد و مکتب فرانکفورت در سرتاسر دهه چهل به حال تبعید در نیویورک اداره می شد و البته در همین دوره با نظریات نو رو یا رو گردید، دفتر این نهاد بار دیگر در سال ۱۹۵۰ در فرانکفورت گشایش یافت، سر انجام نقد یورگن هابرماس۱۹۸۵[۸۳] بر دیالکتیک روشنگری و نظریه او در باب کنش ارتباطی جهت گیری های مهم تازه ای به نظریه انتقادی بخشیده است(پین،۱۳۸۶،ص۷۲۱) باتامور[۸۴] قائل به چهار دوره متمایز برای این مکتب است:

دوره اول بین سال های ۱۹۲۳-۱۹۳۳ را در بر می گیرد که تحقیقات اجتماعی تجربی انجام می گرفت و برداشت هگلی از مارکسیسم[۸۵]صورت نگرفته بود، به طوری که کارل کرونبرگ[۸۶]، اولین مدیر موسسه، در نطق افتتاحیه در سال ۱۹۲۴، استدلال نمود که برداشت ماتریالیسی[۸۷] از تاریخ نه یک نظام فلسفی است و نه چنین هدفی دارد... قصد آن تعمیم های انتزاعی نیست، هدف آن بررسی دنیای عینی مشخص در روند توسعه و تحول آن است.

دوره دوم: دوران تبعید به آمریکای شمالی از ۱۹۳۳-۱۹۵۰ را در بر می گیرد که طی آن دیدگاه های متمایز نظریه انتقادی نو – هگلی اصل راهنمای فعالیت های موسسه تعریف شد، در این دوره به جای تاریخ یا اقتصاد، فلسفه نقش برتر را به خود اختصاص داده بود، در همسن ایام موسسه علاقه ای جدی به روان کاوی نشان داد که بعدها در آثار هابرماکس نیز تبلور یافت.

دوره سوم دوران پس از تبعید و مراجعت به فرانکفورت در سال ۱۹۵۰ است، در این دوره، مکتب فرانکفورت تاثیری اساسی بر اندیشه سیاسی – اجتماعی آلمان داشت، اندیشه های انتقادی، به ویژه با ظهور چپ نو، در سراسر اروپا و ایالات متحده آمریکا گسترش یافت.

دوره چهارم را که از اوایل دهه ۱۹۷۰ شروع می شود، می توان دوره افول مکتب فرانکفورت نامید، با مرگ آدورنو در۱۹۶۹و هورکهایمر ۱۹۷۳ حیات این مکتب متوقف گردید. (باتامور،۱۳۷۵،ص۱۴-۱۶) البته هابرماس جامعه شناس بلند آوازه آلمان هرچند با کمی فاصله از ریشه های مارکسیستی، به حیات این مکتب تداوم می بخشد (کریم خان محمدی۱۳۹۳)

نقد آدورنو بر مارکسیسم ارتدوکس:

تا سال ۱۹۳۰در تاریخ اخیر هیچ سلیقه توام با صداقت فکری خواستار بازنگری در مبانی نظری مارکسیسم نشده بود، مهم ترین اشکالی که در حلقه مکتب فرانکفورت دریافت شده بود، شکاف میان پیش بینی نظری اصلی مارکس – که سرمایه داری شدید با ایجاد عامل پرولتاریای انقلابی، انقلابی درونی را می پرود – و این واقعیت عملی تاسف آور بود: و نیز باز ایستاده تعارضات طبقاتی، یا در واقع پیدا نشدن هیچ آگاهی طبقاتی انقلابی مشخصی در غرب، از واقعیت نخست پیدا بود که در آثار عملی نظریه لنینیسم و استالینیسم [۸۸] که در راه اتحاد شوروی به کار گرفته نشده بود، نقض جدید وجود داشت، از واقعیت دوم معلوم شد که بر خلاف نظریه مارکس در مورد بهره کشی متمرکز و روز افزون سرمایه داری از طبقه کارگر توسط بورژوازی[۸۹]، از آنجا که به کارگران به طور فزاینده دستمزدهایی داده می شد که به آنان امکان می داد تا به عنوان مصرف کننده در اقتصاد دخالت داشته باشند و حتی به عنوان "سرمایه داری" خرده بورژوا سرمایه گذاری کنند، مرزهای طبقاتی کمرنگ تر می شد. در نظر آدورنو عامل شتاب دهنده انحطاط انقلاب روسیه ظهور همان نیروی اجتماعی بود که در جهت حتمی کردن فریب پرولتاریا[۹۰]توسط مصرف گرایی در غرب عمل کرد. (سی.پی. مورگان، حمید بهرامی راد، ۱۳۸۲)

دیالکتیک:

(سقراط و افلاطون) دیالکتیک[۹۱] یعنی همان چیزی که افلاطون به لحاظ محتوا آن را دانش می خواند و به لحاظ اینکه نوعی سلوک علمی و معرفتی است، آن را روش می داند، از این رو دیالکتیک هم دانش حقیقی است و هم روش دستیابی به آن و چون از دانش دیالکتیک به فلسفه نیز تعبیر می کند، می توان دیالکتیک را روش افلاطون و فلسفه را دانش مورد علاقه او معرفی کرد. در رسانه های افلاطون می توان به مقصود او از دیالکتیک پی برد، از نظر او، دیالکتیک سیر خرد آدمی در مفاهیم محض عقلی برای رسیدن به هستی های راستین است، این سیر عقلانی با نوعی گفت و گو همراه است، گویی آدمی چیزی را از خود می پرسد و خود به آن پاسخ می دهد و آن قدر به این پرسش و پاسخ ادامه می دهد تا به نتیجه مطلوب برسد، در این گفت و گو، هم پرسش گر و هم پاسخ گو عقل آدمی است، شاید گفت و گوهای افلاطون در محاوراتش واقعیت نداشته باشد، اما این گفت و گو ها نشان دهنده همان نوع گفت و گویی است که او آن را دیالکتیک[۹۲] می خواند، دیالکتیک در افلاطون، هم محتوای معرفت و هم روش دستیابی به آن است و روشی است تا عقل را در برابر هر نوع مغالطه یا سفسطه به دور نگاه داریم،

82 . Frankfurt School
83 . Habermas
84 . Batamore
85 . Hagel and Marxism
86 . Carl Kronberg
87 . Materialism
88 . Leninism and Stalinism
89 . The bourgeoisie
90 . The proletariat
91 . dialectic
92. dialectic

دیالکتیک افلاطونی، هم عالی ترین مرحله خرد آدمی و هم عالی ترین نوع معرفت و موهبتی از سوی خدا است. از نظر او، خدایان خواسته اند تا با این روش به عالی ترین نوع دانش دست یابیم. (مرتضی گوهری پور و فرزین بانکی ۱۳۸۷)

نظریه ی انتقادی، در معنای خاصش یعنی نظریه ی انتقادی متقدم ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو[۹۳](دو شخصیت کلیدی در نسل بنیان گزاران مؤسسه تحقیقات اجتماعی)، واکنشی انتقادی و خودانتقادی درباره‌ی مفاهیم پایه ای و دلالت های سیاسی و فرهنگی آثار مارکس و کل سنت روشنگری تصور می شد. نظریه ی انتقادی به عنوان بسط غیرارادی و فعلیت بخشی نظریه ی مارکس در شرایط سرمایه داری متأخر، یعنی دورانی که با شکست جنبش های رهایی بخش شناخته می شود، درک می شد. لازمه ی مواجهه با این شکست عبارت از این بود که کل مفروضات و مفاهیم این سنت سیاسی و فکری به تیغ نقد کشیده شود. مارکس و خودِ نظریه ی انتقادی به عنوان مراحلی درک می شدند در تاریخ روشنگری از سرچشمه هایش در قرن ۱۸ میلادی به این سو از جمله روسو، ولتر، هلوسیوس، هولباخ، کانت و هگل[۹۴]. هدف این سنت عبارت بود از رهایی از طریق سازماندهی عقلانی همه ی جنبه های روابط اجتماعی: عقلانی به این معنا که کل انسان ها در تولید و شکل دادن به کلیت دنیای-شان مشارکت کنند، آن هم از طریق عقلانیت خودشان یعنی ظرفیت شان در به تملک درآوردن جهان با کارشان.

یکی از پیامدهای استدلال هورکهایمر وآدورنو در کتاب دیالکتیک روشنگری عبارت بود از کنارگذاری ایده ایجاد یک کلیت بر مبنای کارِ به لحاظ عقلانی سازماندهی شده. در نگاه این دو، واضح بود که متمدن ترین کشورهای سرمایه داری مدرن، به رغم همه ی دانش علمی و تکنولوژیک شان، به دولت های توتالیتر[۹۵] تبدیل شوند و این امر نه تصادفی بلکه به دلایل ذاتی و سیستماتیک اتفاق افتاده بود. روشنگری فی نفسه از آن رو به توتالیتاریسم می انجامد که درصدد کنترل همه چیز از بالا است. روشنگری می خواهد کلیتی را تأسیس کند که در درون آن هر چیزی جای مناسب خود را در نظمی غایی می یابد. خاص بودگی ها نادیده گرفته می شوند و مغفول می مانند. خودِ این کلیت بر تقسیم کاری مبتنی است که تعدادی کمی از مردم را از موهبت دانش اجتماعی و قدرتِ کنترل ابزار تولید برخوردار می کند. این گروه های مسلط استدلال می کنند که این همه برای بقای همه ی انسان ها ضروری است. مدعی هستند که کلیت اجتماعی را به نیابت از خیر همگانی و نه بر اساس منافع شخصی خودشان سازمان می دهند. در نگاه آنها، هم جوامع و هم افراد برای تضمین باز تولیدشان باید با قوانین طبیعت، جامعه و بالاتر از همه قوانین بازار انطباق پیدا کنند. از منظر نظریه ی انتقادی، پیشرفت تکنولوژیک، ثروت رو به رشد و مصرف فزاینده ی جوامع سرمایه داری دیگر به سلطه و تقسیم کار اجتماعی موروثی مشروعیت نمی داد و ازین رو ناپایدار از آب در می آمد. بنابراین، این نظریه از نگاه طبقه ی حاکم به فعالیت خطرناکی تبدیل شد زیرا می توانست هم طبقات فرودست و هم نظریه پردازان انتقادی را به چنین درکی رهنمون شود که شیوه ی خود سازماندهی عقلانی و آزادانه ی تمدن امکان پذیر شده است. از این رو طبقات حاکم خودِ نظریه را به عنوان تنها راه عقلانی برای فهمیدن این‌که چه اتفاقی خواهد افتاد رد می کنند. علم و دانش به آرایش صرفاً فنی ـ پوزیتیویستی[۹۶] چیزها و کلمات تقلیل پیدا کرد و معنا آفرینی تابع کنترل رسانه های جمعی و صنعت فرهنگ شد.(الکس دمیرویس و فوکو[۹۷]،۲۰۱۵:۱:۲) «تئودور آدورنو» و «ماکس هورکهایمر[۹۸]» دو فیلسوف و جامعه شناس نئومارکسیست آلمانی[۹۹]، در سال ۱۹۳۰ مکتب فرانکفورت و نظریه «انتقادی–دیالکتیکی»را که «فلسفه اجتماعی انتقادی نیز نام گرفته است، با فعالیت های خود در مؤسسه تحقیقات اجتماعی شهر فرانکفورت بنیان گذاشتند. در طول سلطه نازی بر آلمان این مؤسسه عملاً به شهرهای ژنو و سپس به نیویورک و لسآنجلس نقل مکان کرد. اما کار بر روی بنیان های این مکتب، از جمله نظریه انتقادی همچنان ادامه داشت. در واقع عنوان نظریه انتقادی به نگارش برنامه ریزی شده مقایسه ای با عنوان «نظریه سنتی و نظریه انتقادی» از «ماکس هورکهایمر» باز میگردد که بعدها در قالب کتابی با همین عنوان به چاپ رسید و این اثر به نوعی، در کنار مهمترین اثر فلسفی این مکتب یعنی «دیالکتیک روشنگری»، در اصل مانیفیست آغازین مکتب فرانکفورت محسوب میشود. نظریه پردازان مکتب فرانکفورت پیرو سنت فلسفی هگل و در برخی گرایش های فرعی، پیرو «کانت» هستند. در عین حال وجه مشترک تمامی گرایش های موجود در این مکتب ناسازگاری با شرایط حاکم و نقد مناسبات موجود اجتماع است که نظریه پردازان این مکتب را وا میدارد که در شاخه های گوناگون و هر یک در حوزه های علمی و فلسفی موضوع تخصّص خویش وضعیت موجود را به نقد کشند. در این میان «هورکهایمر» قصد داشت، با یاری جستن از علوم اجتماعی تجربی و فلسفه اجتماعی بر بحران پیشروی مارکسیسم در آلمان دهه های ۲۰ و ۳۰ چیره شود. در واقع یکی از اولویت های چنین رویکردی آن بود که ناهنجاری ها، نابسامانی و کمبودهای اجتماعی که زمانی در پس پرده «شبه اسطوره»گفتمان مذهبی پنهان می ماند، آشکار و از آنها پرده برداشته شود تا بتوان به یاری علوم یاد شده و وضع قوانین اجتماعی جدید و ارائه راه حل های علمی بر آنها چیره شد. اصول محوری اعضای مکتب فرانکفورت که در قالب پرسش های بنیادین و نقد به وضعیت موجود مطرح شده است را میتوان چنین بر شمرد: مبارزات جنبشهای کارگری در اروپا به

93 . Max Horkheimer and Theodore Adorno
94 . Rousseau, Voltaire, Heliosius, Holbach, Kant and Hegel
95 . Totalitarian
96 . Positivist
97 . Alex Demirov Foucault
98 . Theodore Adorno and Max Horkheimer.
99 . German neomarchemist sociologist

صورت مبارزه واحد تمام کارگران (جهان) تکامل و تحقق نیافتن، عوامل و موانع این امر کداماند؟ سرمایه داری در رشته ای از بحران های حاد به سر میبـرد، بهتـرین راه بـرای درک صـحیح ایـن بحران ها چیست؟(مهدی عامری و همکاران ۱۳۸۶)

آدورنو و هورکهایمر در دیالکتیک روشنگری نشان دادند که خرد ابزاری عصر حاضر، هر محصول فرهنگی را چون کالا تولید می کند، آثار فکری و هنری، اگر چه ادعای استقلال از مناسبات تولیدی را دارند، اما در نهایت آفریده بازار هستند، فرهنگ و تکنولوژی نتایج خرد ابزاری را به کار می گیرند تا سلطه سرمایه را گسترش دهند، سازماندهی سرمایه دارانه تولید و نظام اقتصادی و اجتماعی بر مبنای مالکیت خصوصی، رقابت و سود جویی است و در چنین شرایطی، امکان تحقق نیروهای آفرینشگر ذهنی و معنوی از بین می رود.

آدورنو نسبت به شکل گیری و تکوین گرایش های توتالیتر[100] در فرهنگ بسیار حساس بود و نشان داد که چگونه انسان، تحت تاثیر رسانه های همگانی، امکان تمیز میان بخرد و نا بخرد را از دست داده است، به ویژه، او به موسیقی جاز، کلوب های ویدیویی، ادبیات توده ای شامل رمان های مردم پسند و برنامه های رادیویی و تلویزیونی اشاره می کند که ذهن مخاطب را کاملا در اختیار خود می گیرد و جایی برای خلاقیت و تخیل باقی نمی گذارد، بدین ترتیب، اندیشه به کلی از ذهن انسان معاصر پاک می شود، لذت در آنجاست که اندیشه مستقلی در کار نباشد، اثر هنری، نه با توجه به ساختار درونی اش، بلکه فقط با توجه به نشانه ها و رمز های ساده اش، فهمیده می شود. (دکتر بهرام مقدم ۱۳۸۷)

دیالکتیک منفی آدورنو شرحی مبسوط و مفصل درباره این پرسش است که چرا ناگزیریم در این دور تناقض اجرایی در گیر و در واقع ماندگار شویم، و نیز در پاسخ به این پرسش که چرا فقط در پرتو تلاش پیگیر و بی امان برای آشکارسازی این تناقض است که چشم انداز جادویی "مراقبه و هوشیاری نسبت به طبیعت در سوژه یا ذهن" گشوده می شود، همان سوژه ای که "حقیقت به رسمیت شناخته نشده کل فرهنگ در تحقق و ارضای آن نهفته است" بیست و پنج سال پس از تالیف دیالکتیک روشنگری، آدورنو همچنان به دغدغه فلسفی اش وفادار ماند و از اعتقادش در باب ساخت متناقض نمای اندیشه در مقام نقد تمامیت گرا روی برنتافت، عظمت این ثبات رای از راه مقایسه (آدورنو) با نیچه معلوم می شود که تبار شناسی اخلاق او الگو اصلی تامل مضاعف در روشنگری است، نیچه این ساخت متناقض نما را سرکوب کرد و کوشید با طرح نظریه ای درباره قدرت، انحلال کامل عقل و جذب آن به قدرت در جریان تجدد را تبین کند، نظریه ای که از یک سو نوعی اسطوره پردازی مجدد با استفاده از قطعاتی بود که به طور دلبخواهی گزیده شده بودند. (یورگن هابرماس[101] ۱۳۷۵)

صنعت فرهنگ:

در زمانه ی ما گرایش های بیرونی زندگی اجتماعی در اهداف ذهنی و پنهان روسای شرکت ها، یعنی درجه اول ترین ها در میان قدرتمندترین بخش های صنعت- یعنی فلز، مواد نفتی، برق، و مواد شیمیایی- تجسم یافته. در مقایسه با این موضوع، مونوپول ها و انحصارات فرهنگی ضعیف و غیر مستقل هستند. اگر حوزه ی فعالیت آن ها (حوزه ای که نوع خاصی از کالا را تولید می کند که امروزه به هر روی تحت قید و بند شدید لیبرالیسم[102] ساده انگار و متفکران یهودی است) در جامعه ی توده ای تحت پالایش جدی صاحبان واقعی قدرت قرار نگرفته باشد، استطاعت آن را نخواهند داشت که از بر آوردن خواسته های این قدرت ها سر باز بزنند.

.فردی که وقت فراغت دارد باید هر چیزی را که تولیدکنندگان فرهنگ به او پیشنهاد می کنند بپذیرد. فرمالیسم کانت[103] همچنان متضمن مشارکت افراد است، افرادی که یاد گرفته اند تجارب مختلف حسی را به مفاهیم بنیادین مرتبط بدانند؛ اما این صنعت افراد را از این مهم و کارکرد خویش محروم می دارد. خدمت برجسته ی آن به مشتری ارائه می شود تا برای او برنامه ریزی صورت گیرد. کانت می گفت که روح یک مکانیزم رمز آلود و پنهانی دارد که شهود مستقیم را به شکلی آماده می کند که می شود آن را در سیستم یک منطق محض جای داد و با آن هماهنگ کرد. اما این مکانیزم رمزی امروزه رمزگشایی شده. گرچه به نظر می رسد که این مکانیزم، توسط افرادی که داده های تجربی را ارائه می دهند، یعنی همان صنعت فرهنگ، برای همه برنامه ریزی شده، اما در واقع بعدها توسط قدرت جامعه به اجبار بدل می شود، و هرچقدر هم که سعی کنیم این جامعه را درک کنیم، غیر عقلانی باقی می ماند؛ و این اجبار ناگزیر و بی گریز توسط آژانس های تبلیغاتی فراوری می شود که در نهایت این احساس ساختگی را القا می کنند که صاحب قدرت هستند. برای مصرف کننده چیزی باقی نمی ماند که دسته بندی کند. تهیه کنندگان و سازندگان این کار را قبلا برای او انجام داده اند. هنر عمومی رویا را نابود کرده، اما همچنان با آن ایده آلیسم رویاپردازانه ای که ایده آلیسم نقادانه از آن می گریزد همخوانی دارد و در همان راستا پیش می رود. همه چیز از آگاهی ناشی می شود: از نظر مالبرانش و بارکلی[104]، از آگاهی خدا ناشی می شود؛ در هنر انبوه یا عمومی، از آگاهی تیم تولید ناشی می شود. نه تنها آهنگ های پر مخاطب، ستاره های سینما، و سریال های آبکی به شکلی سخت دائما تکرار می شوند و انواع به شدت شبیه به هم دارند، بلکه معنای خاص خود سرگرمی هم از آن ها نشات می گیرد و تنها به نظر می رسد که دارد تغییر می کند. جزئیات و اجزای مختلف بین خودشان جابجا می

100 . Totalitarian
101 . Jurgen Habermas
102 . Liberalism
103 . Kant's formalism
104 . Malranch and Barclay

شوند و تغییر می کنند. توالی وقفه های کوتاه در یک آهنگ پرمخاطب که تاثیر گذار بود، سقوط لحظه ای قهرمان از اوج (که آن را با روحیه ی خوب می پذیرد)، رفتار خشنی که معشوق از هنر پیشه ی ستاره ی مرد دریافت می کند، آخرین اعتراض و مبارزه طلبی خشن و غیر متمدنانه زن وارثی که لوس و خراب است، همگی مثل دیگر جزئیات، کلیشه های حاضر و آماده ای هستند که در هر جایی از آن ها استفاده می شود: آن ها هرگز کاری جز این نمی کنند که مقصودی که قرار است در کل متن برنامه برسانند را اجرا نمایند. این است که با ایفای نقش به عنوان عضو تشکیل دهنده، این موضوع را تصدیق نمایند. همین که فیلم شروع می شود، نحوه ی پایان یافتن اش نیز کاملا مشخص می شود، و معلوم می شود که از چه کسی تقدیر خواهد شد، و چه کسی تنبیه یا فراموش خواهد شد. در موسیقی آرام نیز همین که گوش تربیت شده اولین نت های آن آهنگ را می شوند، می تواند نت های بعدی را نیز حدس بزند و وقتی آن را می شنود احساس خوشایندی به او دست می دهد. طول متوسط داستان کوتاه باید به شدت رعایت شود، حتی شوخی ها، افکت ها و جوک ها نیز گویی که باید در جای درستی در میان یک مجموعه قرار بگیرند، محاسبه می شوند. این ها مسئولیت متخصصان ویژه هستند و محدوده ی باریک و محدودشان باعث می شود که خیلی راحت بشود حتی در اداره آن ها را تقسیم بندی کرد. رشد و توسعه ی صنعت فرهنگ به این انجامیده که افکت، تاثیرگذاری آشکار، و جزئیات فنی و تکنیکی بر خود اثر رجحان و برتری پیدا کنند – اثری که زمانی ایده ای برای ایجادش بیان شده اما بعد با این ایده تلفیق شده و از بین رفته. هنگامی که اقلام ریز و جزئیات آزادی شان را به دست آوردند، متمرد گشتند، و در دوران رمانتیسیسم تا اکپرسیونیسم[۱۰۵]، به عنوان رسانه ی اعتراضی در برابر تشکیلات و کل این سازماندهی، ادعای آزادی کلام نمودند. در موسیقی، یک تک افکت هارمونیک[۱۰۶]، به تنهایی شناخت و آگاهی از ترکیب کلی را در خود محو کرد؛ در نقاشی بر هزینه کردن یک تک رنگ در اثر هنری تصویری تاکید شد؛ و در رمان، روانشناسی اهمیت بیشتری از ساختار پیدا کرد. اما اکنون کلیت صنعت فرهنگ به این موضوع خاتمه داده است. و با وجود این که صرفا به افکت یا تاثیر توجه دارد، سرکشی و طغیان آن ها را در هم می شکند و باعث می شود که آن ها به فورمولاسیون[۱۰۷] یاا ساختاربندی ای خدمت نمایند که جانشین خود اثر را می شود. این سرنوشت بر جزء و کل به یک نحو تحمیل شده است. تشخیص زندگی واقعی از فیلم غیر ممکن شده. فیلم ناطق، بسیار فراتر از تئاتر خیال انگیز، هیچ فضایی برای تخیل یا تامل برای مخاطب باقی نمی گذارد، صنعت فرهنگ به عنوان یک کل مردم را در انواع قالب هایی قرار داده که به طرز شکست ناپذیری در هر محصولی دوباره تولید می شوند. تمام عوامل این فرایند، از تهیه کنندگان گرفته تا کلوپ های زنان، آن قدر خوب از آن محافظت می نمایند که باز تولیدی ساده از این وضعیت ذهنی به هیچ شکلی رشد نکرده و حتی دچار تغییری کوچک هم نشود.

تاریخ نگاران هنر و محافظان فرهنگ که از خاموشی و رکود غرب از سبک و قدرت مشخصه ی اولیه اش شکایت دارند در اشتباه هستند. تصاحب کلیشه ای هر چیز به منظور باز تولید مکانیکی، حتی به صورت نا تمام، از دقت بسیار و رواج عمومی هر "سبک واقع انگارانه ای" فراتر می رود، به نحوی که متخصص آثار هنری فرهنگی گذشته اصلی پیش از سرمایه داری را جشن می گیرد. هیچ پالسترینایی[۱۰۸] نمی توانست در زدودن تمام اختلافات ناپخته و حل نشده بیشتر از یک تنظیم کننده ی جاز در سرکوب هرر پیشرفتی که با اصطلاحات صنف خودش هماهنگ نیست وسواسی تر باشد. هنگامی که این فرد کار موزارت را با جاز می نوازد، نه تنها جاهایی که او خیلی جدی یا دشوار است، بلکه هنگام موزون کردن ملودی به شکلی دیگر نیز آن را تغییر می دهد، و شاید حتی جاهایی را نیز که ساده تر از چیزی است که در حال حاضر رواج دارد، تغییر دهد. هیچ سازنده ی قرون وسطایی نمی توانسته یکی از اشیاء مورد استفاده در پنجره ی کلیسا یا یک مجسمه را موشکافانه تر از سلسله مراتب استودیو بررسی کند که اثر بالزاک یا هوگو[۱۰۹] را پیش از تایید به شدت موشکافی و بررسی می کند. هیچ متخصص الاهیات قرون وسطایی مطابق با کلیسای کاتولیک رم "اردو" نمی توانسته درجه ی عذابی که فردی که از عشق الهی رانده شده و باید در دوزخ تحمل کند را دقیق تر از تهیه کنندگان حماسه های بدساخت که میزان شکنجه ای که قهرمان باید تحمل کند، یا نقطه دقیق بالا رفتن پایین پیرهن ستاره ی زن را محاسبه می کنند، مشخص نماید. فهرست صریح و ضمنی، ظاهری و باطنی چیزهای ممنوعه یا قابل تحمل آنقدر وسیع است که نه تنها قلمرو آزادی را تعریف می کند، بلکه از خود این حوزه نیز بسیار قدرتمند است. همه چیز با آخرین و کوچکترین جزئیاتشان به همین شکل و در تطابق با هم شکل می گیرند. صنعت سرگرمی نیز درست مثل همتای خود هنرر آوانگارد و پیشرو، زبان خودش را با تمام ترکیبات و واژگانش، با استفاده از ابزار تکفیر و ارتداد مشخص می کند. فشار دائمی برایی گذاردن تاثیری نو (که باید مطابق با الگوی قدیمی باشد) صرفا به منزله ی قانون دیگری عمل می کند که قدرت کنوانسیون ها را بالاتر می برند، به خصوص زمانی که ممکن است هر تک افکت یا تاثیری از به تور افتادن بگریزد. تمام جزئیات آنقدر محکم مهر همسانی می خورند که هیچ چیز ظاهر نمی شود، مگر این که در هنگام تولد نشان دار شده، و از همان ابتدا تایید شده باشد. و ستارگان سینما نیز، خواه خودشان نقش آفرین باشند یا نقشی

105 . Romanticism to Expressionism
106 . Harmonic effect
107 . Formatting
108 . Palestine
109 , Balzac or Hugo

را باز اجرا نمایند، از این اصطلاحات صنف خودشان آزادانه و به کرات استفاده می کنند، و آن قدر در این کار ذوق و اشتیاق دارند که گویی این زبانی بوده که مدت هاست مسکوت مانده است. (تئودور آدورنو و ماکس هورکهایمر، ۱۹۹۴:۲:۶) کنش فرهنگ در حالت ایده آل خود، همواره آن بوده است که از رهگذر تجربه تنش ها و تناقضات واقعیت بیرونی، عنصر نا گفته، حذف شده، و تحت سلطه واقعیت را نمایندگی کند، به همین معناست که "آدورنو همواره فرهنگ" را بر مبنای وجه انتقال و رهایی بخش آن تعریف می کند، به نظر او اثر هنری آنچه را که "نظریه" به واسطه مفهوم پردازی خود نا دیده می گذارد، از رهگذر صورت بندی تجربه در قالب فرم هنری احیا می کند. (مجید اخگر ۱۳۸۳) صنعت فرهنگ در اصطلاح ترکیبی متناقض نماست: چرا که امر فرهنگی که اساسا بر تحولات فکری و معنوی دلالت دارد، همنشین با واژه صنعت شده است، صنعتی که بیش از هر چیز بر تولید و کار مادی دلالت می کند؛ اما وضع این مفهوم، کوشش تئودور آدورنو و ماکس هورکهایمر[۱۱۰] را در فهم دینامیسم فرهنگی در جامعه ای به شدت مدیریتی و بوروکراتیک شده و تحت سیطره کامل عقل ابزاری در آمده، نشان می دهد.

ادگار و سجویک ۱۳۸۸: در ادبیات علوم اجتماعی نظیر جامعه شناسی – مثلا جامعه شناسی نئومارکسیستی[۱۱۱] در مطالعه تضاد بین نیروهای تولید و مناسبات تولید – و به ویژه علوم ارتباطات – در بحث از نظریه های انتقادی رسانه – و مطالعات فرهنگی – ذیل نظریه های تولید فرهنگی، مصرف فرهنگی و دریافت مخاطب – از مفهموم صنعت فرهنگ به تکرار استفاده شده و می شود، اما جایگاه این مفهموم در رهیافت میان رشته ای سیاست گذاری فرهنگی، کجاست؟ آیا می توان با توجه به ماهیت پراگماتیک[۱۱۲] و مدیریتی سیاست گذاری فرهنگی، مواجهه این رهیافت و آن مفهموم را مواجهه ای پروبلماتیک[۱۱۳] خواند؟ اگر از منظر مارکسیسم ارتدوکس[۱۱۴] تضاد بین نیروهای تولید و مناسبات تولید می توانست نظام کاپیتالیسم[۱۱۵] را در هم شکند، از دید نئومارکسیسم و بالاخص اصحاب مکتب فرانکفورت، آن تضاد اکنون در این جامعه یکسره مدیریت شده از میان رفته است. (مسعود کوثری و حسین سرفراز ۱۳۹۴)

مقاله تئودور آدرونو تحت عنوان "چگونه به تلویزیون بنگریم" ۱۹۹۱ نمونه قابل توجهی از تحلیلی کلاسیک در مکتب فرانکفورت را به دست می دهد، مکتب فرانکفورت[۱۱۶] تمایز مشخصی بین فرهنگ بالا و پایین ایجاد می کند، از این منظر جالب است که آدورنو نیز مطالعه خود درباره تلویزیون را با شالوده شکنی "دو گانگی بین هنر خود پسنده و رسانه های همکانی" آغاز می کند، جالب توجه است که آدورنو با تاکید بر این که رابطه بین آنها "بسیار پیچیده است" مدعی می شود که تمایز ایجاد شده بین هنر عامه پسند و نخبه محصول شرایط تاریخی است و نباید در مورد آن اغراق کرد، وی پس از بررسی تاریخی فرهنگ عامه پسند قدیمی تر و فعلی، به تحلیل "ساختار چند لایه تلویزیون در دوران معاصر" می پردازد، با وجود این تصور که مکتب فرانکفورت متون فرهنگ رسانه ها را به ایدئو لوژی تقلیل می دهد، این واقعیت که آدورنو "لایه های گوناگون معنا" را که در تلویزیون عامه پسند یافت می شود. (لیلا عظیمی ۱۳۹۰) از نظرآدورنو و هورکهایمر، صنایع فرهنگی بخش جدیدی از صنعت مؤسسات اطلاع رسانی مثل رادیو، مطبوعات و سینماست که برای به نتیجه رسیدن منافع صاحبان صنایع به کار میافتد. نتیجهٔ این صنایع فرهنگی، تولید تخدیر کنندهٔ محصولات فرهنگی، ایجاد بازارهای وسیع تر تجاری و سازگاری سیاسی است. (روح الامین سعیدی ۱۳۸۷) آدرونو این را نیز کشف کرد که مهم نیست چقدر تلاش کنی، هیچ کس نمی تواند از صنعت فرهنگ فرار کند. فرار از رسانه ی گروهی تقریبا غیر ممکن است و افرادی که برای فرار از آن خیلی تلاش می کنند به بخشی از آن تبدیل می شوند. آدورنو به این موضوع اشاره می کند که "حتی وقتی که عموم مردم به شکل خارق العاده ای بر علیه صنعت سرگرمی طغیان می کنند، تمام چیزی که می توانند جمع کنند پایداری سست و عاجزانه ایست که این صنعت در آن ها درونی کرده، هرکسی که مقیم آن باشد تنها می تواند با هماهنگ شدن با آن به زندگی اش ادامه بدهد.(اما اینشتاین، ۲۰۰۹:۲:۴) آدورنو صنعت فرهنگ را به عنوان یک مکانیزم کنترلی کل ساز می پندارد که کارش را از طریق محصولات تکنولوژی و تکرار نیازها انجام می دهد، جایی که "پایه و اساس تکنولوژی، در واقع خود منطق سلطه است". از دیگر سو، آدرونو این طور فکر نمی کند که مصرف کنندگان صرفا و به سادگی فریب صنعت فرهنگ را می خورند. او این طور نوشته که "مفهوم نظم" که صنعت فرهنگ" آن را در سرشت انسان ها درونی می کند، همیشه متعلق به وضع موجود است"، و این که "حتی اگر زود گذرترین لذت ها را هم برای آن ها تضمین کند، همچنان خواهان فریبی هستند که با تمام این احوال برایشان واضح و روشن است." دنباله رویی خاصیت این نوع سلطه است – این موضوع در این مورد که مصرف کنندگان خواهان فریب هستند یک نوع شعور و غریزه ی آسیب شناسانه را ایجاب می کند (و با بازی کردن با سرشت و غریزه ی ما، به معنایی موفق به تسخیر طبیعت می شود). صنعت فرهنگ به عنوان یک ایدئولوژی[۱۱۷] به نوع جدیدی از مذهب یا مذهب جمعی تبدیل می شود؛ این موضوع در "فطرت و نظام نامه توده ی مردم"[۲۳] و وعده ی

110 . Theodore Adorno and Max Horkheimer
111 . Neo-Marxist
112 . Pragmatic
113 . Problematic
114 . Orthodox Marxism
115 . Capitalism
116 . Frankfurt School
117 . Ideology

آن در مورد برآورده کردن "استانداردهای جهت یابی" برای نظم دادن به یک جهان مشوش، مشروع دانسته شده است.(پائولو، بلوانو[118]، ۲۰۰۷:۲۹:۳۰)

نخبه گرایی آدورنو؟

تئوری فرهنگی آدورنو به ناچار چندین استدلال مخالف را برمی انگیزد. یکی از مهمترین و برجسته ترین این اشکالات به حساب او از محصولات فرهنگی برمی گردد – فیلم های پرفروش سینمایی، طالع بینی، تبلیغات، و غیره – که می گوید گویی طرز نگاه او این فرض را ایجاد می کند که مشتریان این محصولات احمق هستند؛ یعنی گویی آن ها کاملا از دیدن چیزی که او به عنوان دامی می بیند که جلوی راه آن ها گسترده شده ناتوان هستند. در هر حال، همان طور که جمله ی پایانی معروف آن فصل از صنعت فرهنگ به نام دیالکتیک روشنفکری نیز موضوع را به خوبی روشن کرده، آدورنو فکر می کند که مردم متوجه پس و پشت محصولات صنعت فرهنگ می شوند، اما علیرغم این موضوع همچنان آن ها را مصرف می نمایند.(تئودور آدورن[119]، ۲۰۰۷:۴۰:۴۱)

میمسیس:

اگر بخواهیم به کاربرد کلاسیک این اصطلاح اشاره ای داشته باشیم، میتوانیم از افلاطون و ارسطو آغازکنیم افلاطون در رساله های جمهوری وایون"میمسیس[120]"را به معنی تقلید تعریف میکند، آن هم به معنای تحقیر آمیز کلمه که نشان از کپی برداری از واقعیت و شباهت ظاهری با آن دارد و از این رو، ما را گمراه میکند، چرا که خود را شبیه به واقعیت نشان میدهد. اما، ارسطو، در فن شعر، این منظر افلاطون را نقد میکند و میمسیس را به معنی"بازنمایی"میگیرد، بدین معنی که هر چند میمسیس خودِ واقعیت نیست، اما باز نمایی چیزهایی است که میتوانند واقعی باشند. به نظر آدورنو، میمسیس نوعی همگون سازی و شبیه شدن به امر مورد تقلید است. او در برداشت خود از مفهوم میمسیس، از این ایده که سوژهٔ پایا از چیزی پیشاپیش موجود تقلید می کند یا می کوشد تا از آن رو نوشتی تهیه کند، اجتناب می ورزد. برای او میمسیس مستلزم همانند با یک ابژه است. هنر پناهگاهی برای رویه میمسیس است، در هنر، سوژه، بسته به اینکه تا چه اندازه خود آیینی دارد، موقعیت های متفاوتی را در برابر دیگری ابژ کتیو خود، که همواره متفاوت با آن اما کاملا جدا از آن نیست، به خور می گیرد، انکار آداب و رسوم جادویی از سوی هنر –(که زمانی) پیشینه خود هنر (بود) – دلالت بر آن دارد که هنر در عقلانیت سهیم است، توانایی هنر برای حفظ میمسیس شایسته خود در دل عقلانیت، حتی به هنگام استفاده از ابزارهای همان عقلانیت، پاسخی است به شرور غیر عقلانی بودن دنیای عقلانی دیوان سالاری افزودن بر نقد عقلانیت مدرن در کتاب نظریه زیبا شناختی و دیگر آثار آدورنو، آغاز گاه نقد وی که به همراهی هورکهایمر صورت پذیرفت، در دیالکتیک روشنگری است که به بررسی نوع نگاه عقل روشنگر به طبیعت می پردازد، در این کتاب نشان داده می شود که چگونه تقلیل و همسان سازی طبیعت به دست انسان مدرن می تواند باعث سلطه او بر طبیعت شود، این امر مستلزم تخلیه طبیعت از نیروهای درونی یا کیفیات پنهان آن است (آدورنو۱۳۸۴؛۳) به عبارت دیگر، مستلزم تخلیه هر گونه معنای درونی از پدیده های طبیعی است، یا آن چنان که آدورنو می گوید افسون زدایی از طبیعت، که در نهایت طبیعت را به یک ابژه، یعنی ماده صرف، تقلیل می دهد و برای شناخت و سلطه آدمی مهیا می سازد. از سوی دیگر از نظر آدورنو دیگر هیچ امر جزئی و خاصی نمانده است که عقل روشنگر آن را تحت مقولات کلی و انتزاعی خویش در نیاورده باشد. (نوشین شاهنده به۱۳۹۱)

(تاتار کویچ[121] ۱۳۸۸) مفهوم اساسی در اندیشه آدورنو که در تئوری زیباشناسی وی تاکید زیادی بر آن شده، میمسیس است، میمسیس مفهومی نیست که آدورنو مطرح کرده است، لیکن آدورنو برداشتی خاص از این مفهوم دارد که شاکله زیباشناسی تفاوت بر آن استوار می باشد. "میمسیس" که تشبیه، محاکات، تمثیل، بیان و تقلید از آن مراد می شود، از کلید واژه های مهم تاریخی نظریه هنر قلمداد می شود ... در عهد بانستان پیشا سقراطی، میمسیس به معنای باز تولید یک واقعیت خارجی نبوده، بلکه دلالت بر بیان یک واقعیت درونی داشته است. میمسیس در نزد سقراط و افلاطون به معنای نسخه برداری از ظاهر اشیاء می باشد، این مفهوم در نزد ارسطو با تمام وفاداری اش به افلاطون در این زمینه، تنها یک نسخه برداری وفادارانه نبوده، بلکه رویکردی آسان و آزادتر به واهقعیت بود. میمسیس در نظر گاه افلاطون به طور خاص و به میزان کمتری در نظر گاه ارسطو، تقلید منفعلانه و رونوشت وار از واقعیت است، این دقیقا همان دلیل بد گمانی افلاطون نسبت به هنر است، چرا که افلاطون تقلید محض از واقعیت خارجی را راهگشای به حقیقت نمی دانست، میمسیس اما در زیبا شناسی آدورنویی، تعریف دیگر می یابد، به نظر وی، "تعامل زیبا شناختی با ابژه که اجازه ظهور امر نا هم سان در اثر را می دهد، بی آنکه در فرآیند عمومی سازی و کلیسازی تبدیل به سوژه شود، میمسیس نامیده می شود، پس میمسیس یعنی رابطه غیر مفهومی تولید سوپه با دیگری خود". (حسین افراسیابی و سجاد ممبینی ۱۳۹۴) آدورنو با همه دوری از سعه صدر در تعریف اثری هنری، به درستی می گفت که همه لذت زیبا شناسانه از سرشت نفی کننده و نا هماهنگ اثر هنری ناشی می شود، برای مارکوزه[122] عنصر نفی و نقد وجه اصلی هویت رو شنفکر در جهان پر آشوپ

---

118 . Paolo,Bolaños
119 . Theodore Adorn
120 . Mimesis
121 . Tatar Kovich
122 . Marcuse

و پر تناقض به شمار می آمد، به هر حال ممکن است در پاسخ به آدورنو گفت که اثر هنری نباید جهان را بدان گونه که هست بپذیرد، اما شاید به جز عنصر نفی چیزهای دیگری نیز برای ایجاد شگفتی و شادی در مخاطب داشته باشد، کارل مارکس[۱۲۳] بر آن بود که این، چیز جز پاسخ به "نیاز انسانی" نیست، و این درست است. حافظ نمونه ماندگار آنست. (فریبرز رئیس دانا ۱۳۸۲)

زیبا شناخت:

میانی را – چنین واشکافی فرصتی مغتنم در فهم بهتر آدورنو را فراهم می کند، من او را "از راس" خواهم کاوید و اشاره می کنم که قرون میانی، برابر نهاد مدرنیته ای است که آدورنو[۱۲۴] به آن توجه ویژه نشان می دهد، پرسش از ادوار گذرا در نظریه زیبا شناسی را می توان به گونه های مختلف تعبیر کرد، از میان این گونه ها، سه تغییر برای بیان این مقصود اهمیت دارد ابتدا تصور آدورنو از "ملغی شده اسطوره" و سپس "پایان عصر آیینی" است که در دیالکتیک[۱۲۵] روشن گری مطرح شده بود،

دوم: بر نهاده دنیازدگی (سکولاریسم[۱۲۶]) است که در سراسر کتاب نظریه های زیبا شناختی به چشم می آیدو با شکل گیری آن عقب نشینی از الهیات در غرب شکل می گیرد و در جهان اجتماعی مستقر می شود.

سوم: بر نهاده های تاریخی متعددی است که از مارکس، وبر و هگل به یادگار مانده و به تعبیری، تحکیم بخش در تصور اول ند، این سه تعبیر خطی از توسعه هنری، که آدورنو آن ها را مقایسه و ترکیب می کند، باید از سوی دیگر با ادعای بی زمانگی هنر ترکیب شود، یعنی با ویژگی پایدار هنر، که برجسته ساختن هنر در گذشته و حال را ممکن ساخته است، در اوائل کتاب نظریه زیبا شناختی، آدورنو از ویژگی های "درونی" یا ذاتی یا حال در هنر و آثار هنری سخن می گوید که به مثابه "عمل هنر" اند. (شهاب الدین امیخانی و نولان مورابی ۱۳۸۷)

نقش انتقادی هنر

هنر به خودی خود دو وجه دارد. در حالی که از یک سو، همیشه نسبت به صنعت فرهنگ آسیب پذیر بوده، اما آدرونو همچنان معتقد است که از سوی دیگر نقشی بسیار مهم در پیشبینی مشکل طبیعت "ناکارآمد" جهانی بازی می کند که صرفا و مطلقا وظیفه مند است. من ایده صنعت فرهنگ آدرونو که در قسمت بالا آمد را به منزله ی چیزی تعبیر می کنم که دنباله روی پاتولوژیک[۱۲۷] یا آسیب شناسانه را حفظ و ایجاب می نماید. "قدرت ایدئولوژی صنعت فرهنگ تا حدی است که پیروی جایگزین آگاهی شده است"[۲۵]. این احتمالا بزرگترین خطری است که صنعت فرهنگ ما را در معرض آن قرار می دهد. چیزی که آدرونو از آن واهمه دارد آسیب فیزیکی مشخصی مثل بهت و تخدیر توده ی مردم نیست، بلکه آسیبی است که نتیجه اش بی اهمیت شمردن شکاکی منتقدانه خواهد بود.

آثار هنری پس تصویرهای یک زندگی تجربی هستند، تا جایی که بعدها به آنچه که منکر حضور آن ها در خارج از حوزه ی خودشان می شود کمک می کنند، و به این ترتیب از آنچه که آن ها را به جسمت دادن به تجارب خارجی محکوم می کرد آزاد می شوند.

بنابراین نقش هنر یادآوری فقدان است، یادآوری این که جامعه ی کنونی چیزی را کم دارد. این درک از فقدان دوباره سر و سامان دادن به انتقاد اجتماعی است. یک اثر هنری می تواند خود را به عنوان چیزی متضاد با اکنون ارائه کند، و به این ترتیب درب های اکنون را به روی آینده باز نماید. آینده قلمرو امید است. با این حال شاید بتوان گفت که آینده برای آدرونو دردسر سازتر است؛ زیرا فضایی که امید خلق می کند نمی تواند تضمین کند که آینده بهتر از اکنون خواهد بود. بهترین کاری که هنر می تواند برای ما انجام دهد این است که ما را برای نبردمان با جسمیت دادن به چیزها آماده سازد و نوعی نوستالژی بی خرسندی به وجود آورد.(پائولو بلوانوس، ۲۰۰۷:۳۱)

گفتمان هنری – موسیقیایی و موسیقی و تزهای فلسفی آدورنو:

(BrunkhorstT1999) در عرصه هنر آدورنو مشخصا در حوزه نقد و زیبا شناسی موسیقی بررسی های ارزنده ای انجام داده است، او خود نیز به طور عملی با موسیقی آشنا بود، و بیشتر مقالات و بررسیهای کوتاه و قطعه مانندی که او در خلال سال های ۱۹۲۱ تا ۱۹۳۱ به رشته تحریر در آورد، نقدهایی برای رادیو بود، تا آنجا که در پایان این یک دهه به عنوان منتقدی پر آوازه، جدی و سخت گیر در عرصه موسیقی شناخته شده بود که خیلی ها از نقدهای وی حساب می بردند.

(Ray,2003&Elliot) مفاهیم و تزهای سه گانه ای که در تکوین و بسط آرا و نظریه های او از جمله در زیبا شناسی هنر تاثیر چشمگیری داشتند، عبارتند از: دیالکتیک منفی یا تفکر نا همسان، نقد فرهنگ، و حقیقت نا خواسته یا غیر التفاقی، به زعم آدورنو این سه مفهوم را می توان در آثار هنری، معین و مناسبات آنها با فلسفه و زیبا شناسی (نقش هنر و حقیقت غیر تعمدی) نهفته دید در کل این سه نظریه یا تز محوری دال بر تاکید و تمرکزی است که آدورنو در تحلیلها، نقدها و در آثار نظری و فلسفی خود در مناسبات درونی و رابطه های متقابل بین

---

123 . Karl Marx
124 . Adorno
125 . dialectic
126 . secularism
127 . Pathologic

سوبژکتیویته[۱۲۸](ذهنیت) و دنیای اجتماعی برای روند فزاینده و در حال گسترش کالایی شده فرهنگ و هنر که در نهایت به صنعت فرهنگ می انجامد. (حسین علی نوزی ۱۳۸۷)

موسیقی پاپ یکی از محصولات این صنعت است. این موسیقی با داشتن هستۀ مرکزی تکراری، باعث تفرد کاذب و یکسانسازی اذهان میشود و در عین حال با ظاهری متفاوت، به نظر جدید میرسد. موسیقی پاپ در میزان انبوه، و فقط به قصد کسب سود بیشتر برای صاحبان سرمایه، تولید و به بازار عرضه میشود. بنابراین توزیع آن، با هدف ارزشگذاری برای یک کار هنری نیست بلکه در اینجا، "عقل ابزاری" به دنبال هدف کسب سود بیشتر است. آدورنو، موسیقی را به «موسیقی جدی و موسیقی پاپ» تقسیم می کند و معتقد است که در "صنعت فرهنگسازی" «ساختار اصیل موسیقی جدی به منظور اطمینان از قابل فهم بودن موسیقی، قربانی میشود».(البته آدورنو بر این نکته تأکید میورزد که نباید تقسیمبندی موسیقی به جدی و پاپ را مانند تقسیم آن به موسیقی سنتی و غیرسنتی دانست. از نظر او « برخی از موسیقیهای سنتی دارای ویژگیهای موسیقی پاپ هستند و البته موسیقی سنتی هم میتواند بد باشد. موسیقی سنتی میتواند همه فهم شود و بنابراین انسجام اولیه اش را از دست بدهد.» از طرف دیگر نمیتوان تمایز بین این دو نوع موسیقی را در قالب مفاهیم رایجی مانند «عامیانه و فرهیخته، ساده و پیچیده، خام و پرمعنا» فهمید. آنچه ما را در تحلیل تفاوت بین این دو حوزه کمک میکند، توجه به دو مقوله «یکسانسازی و فردیت کاذب» (است که از ویژگی های موسیقی پاپ هستند. این موسیقی صرفاً به منظور پرکردن وقت و فراموشی مشکلات تصنیف میشود .درک موسیقی جدی نیازمند تفکّر است و برای فهمیدن یک قطعه از آن باید کل آن را درک کرد. درحالی که فهمیدن موسیقی پاپ تلاش کمی لازم دارد و مخاطبش را به حالت خلسه میبرد. از نظر آدورنو «ماهیت موسیقی پاپ به گونهای است که شنونده را دچار یک احساس خودشیفتگی میکند » (۳۳۶, ۲۰۰۲, Gillespie, Leppert, Adorno. (خودشیفتگی یا توهم نارسیسی، الهام گرفته از یک اسطوره است «نارسیس به معنای توهم زدگی، نام جوانی است که تصویر خودش را در آب می بیند و آن را به جای فرد دیگری میگیرد. گسترش و تداوم وجودی نارسیس که در آب منعکس شده است تا آنجا بر ادراک او اثر میگذارد که نارسیس بنده و شیفته تصویرش در آب میشود (هایدگر[۱۲۹]، ۹۱؛۱۳۷۵)مظاهر تکنولوژی و "صنعت فرهنگ سازی" نیز با وجود اینکه محصول دست خود انسان است، برای او ماهیتی مستقل مییابند و او را شیفتۀ خود میکنند "صنعت فرهنگسازی" سعی دارد تا مردم را تابع شرایط موجود کند. آدورنو[۱۳۰] معتقد است که این صنعت «نمی گذارد انسانها جهان دیگری جز آنچه هست، برای خود متصور شوند» (جی و هوناگل[۱۳۱]، ۱۳۸۵ ، ۷۹ ؛) به همین منظور از ابزار مختلفی استفاده میکند تا شرایط فعلی را بهترین وضعیت ممکن معرفی کند و دیگر اینکه امکان فراموشی مشکلات و سختیهای زندگی را فراهم سازد. تلویزیون یکی دیگر از ابزارهایی است که "صنعت فرهنگسازی" را در جهت رسیدن به منظورش یاری میرساند.(دکتر علیاصغر مصلح و لیلا گل یار ۱۳۸۸) برای آدورنو، نه تنها موسیقی پرمخاطب روز، بلکه تمام محصولات صنعت فرهنگ، موسیقی را "عوامانه و سطحی" می کنند و گوش مخاطب را با چیزهای کم ارزش پرورش می دهند. مثلا با تبدیل کردن توسکانینی[۱۳۲] به یک ستاره و تبدیل اجراها و ضبط ها یا رکوردهای او به چیزی که مردم پی اش را می گیرند، صنعت موسیقی، دست کم تا حدی، ارزش کاربردی موسیقی جدی را به ارزش مبادله ای محصولات موسیقایی بتواره تبدیل می کند. اما پس رفت مخاطبان (شنوندگان)، در وحله ی اول از استاندارد سازی محصولات موسیقی آغاز می شود، یعنی از پایین آوردن انتظار مخاطب به چیزی که می تواند با صرف تنها بخش کوچکی از توجه نصفه و نیمه اش آن را درک کند. این بخش به بررسی آن دسته از ارکان و عوامل محصولات صنعت موسیقی می پردازد که به نظر آدورنو باعث پسرفت مخاطب می شوند و بعد این موضوع را به او تلقین می کنند که این عوامل و ارکان به شدت با ارکان موسیقی محلی مدرن آمریکا هم راستا هستند و با آن تطابق دارند.

آدورنو در مقاله ی خود "درباره ی موسیقی عامه" عنوان می کند که یکی از شناخته شده ترین قوانین استاندارد این است که گروه های کر و همنوایی ترانه های پرمخاطب و عام همواره "از ۳۲ خط (بار) تشکیل می شوند." احتمالا منظور او از "گروه کر" درواقع تمام سرود یا ترانه است، که فارغ از مقدمه و آلبوم های ضبط شده، مثل بیشتر ترانه های دهه ی ۳۰ و ۴۰ میلادی، درکل شامل ۳۲ ضرب خط می شده. دو ترانه ای که آدورنو در "درباره ی موسیقی عامه" در مورد آن ها به بحث می پردازد، "بنفش عمیق" و "آواز عاشقانه ی نور خورشید" هستند که ساختارشان به همین نحو است، و در مقاله ی "در مورد شاخصه ی بتواره ی موسیقی" او تعادل کامل بین ترانه و گروه کر را تصریح کرده و می نویسد: "این ارجحیت و برتری برای رنگ صوتی یا طنین از سوی فعالیت های موسیقی پرمخاطب آمریکایی ترویج داده شده که در آن هر تغییر، یا "کر"، با تاکید بر یک رنگ صوتی یا طنین خاص بیان می شود." او می گوید که در قالب ۳۲ خطی (بار): " ... غلبه با ساختار هشت خطی (بار) موزون است..." و "ملودی به معنای هشت ضرب ملودی سه تایی متقارن است." به این ترتیب، از لحاظ ساختاری ترانه های موسیقی پرمخاطب آدورنو همواره از ۳۲ خط تشکیل می شد، که به طور موزون و از لحاظ ملودی به هشت بخش خطی تقسیم می شدند.

---

128 . Subjectivity
129 . Heidegger
130 . Adorno
131 . Jay and Hunagle
132 . Toscanini

ملودی ترانه های پر مخاطب (علاوه بر بخش های هشت خطی شان) با "فواصل ملودیک قابل توجه شان" و ترتیب "محدودیت شان به یک اکتاو و یک نت" مشخص می شوند. آدورنو در مورد ساختار هارمونیک یا موزون می گوید: مهمتر از هر چیز این که، سنگ بنای هارمونیک هر ضرب –ابتدا و انتهای هر بخش- باید بر طرح استاندارد برتری گیرد. تاکید این طرح بر ابتدایی ترین وقایع هارمونیک است، فارغ از این که فواصل هارمونیک آن چه هستند. در محدوده ای که این هارمونی های "ابتدایی" هر نوع تنش ترکیبی ای را ایجاد می کنند، "... گوش و شنوایی بچگانه و ابتدایی همواره راحت ترین، سلیس ترین و روان ترین نتیجه ها را طلب می کند".

توالی هارمونیک، تناسب و تقارن مشخصی را حفظ می کند: بنابراین اصل تناسب کاملا رعایت می شود، به خصوص در ساختار ریتمیک یا موزون ابتدایی [Grossrhythmik]. دوره ی هشت خطی، و حتی نیم دوره ی چهار خطی قدرتشان را به شکل بلامنازعی حفظ کرده اند. روابط ساده ی هارمونیک و ملودیک نیز که در راستای خاتمه ی یک و نیمی شکسته شده اند، با این موضوع همخوانی دارند.(ون پنیک، ۲۰۱۴:۲۳:۲۴)

اخلاق صغیر:

بخش بندی کردن ذهن، جایی که به شکل اداری یعنی تحت قرارداد انجام نگیرد، به ابزار از بین بردن ذهن بدل می شود، بخش بندی کردن ذهن این وظیفه را با اطمینانی هر چه تمامتر انجام می دهد، زیرا هر کسی که تقسیم کار را نفی کند – حتی اکر با لذت بردن از کارش – خود را با توجه به استانداردهای تقسیم کار آسیب پذیر می سازد، آن هم به شیوه هایی که از عناصر تفوق او جدایی ناپذیر است، چنین است که نظم حفظ می شود: برخی نا گزیرند وارد این بازی شوند، زیرا طور دیگری نمی توانند زندگی کنند و آنانی که می توانند طور دیگری زندگی می کنند، کنار گذاشته می شوند چون نمی خواهند وارد این بازی شوند، این گونه است که که گویی طبقه ای که روشنفکران مستقل و مرفه از صنوف آن فرار کرده اند با پا فشاری بر تقاضاهایش انتقام خود را می گیرند، آن هم درست همان حیطه ای که فراری در جستجوی پناه گرفتن در آن است.

جدا شده، پیوند یافته – ازدواج که به عنوان ادایی نکبت بار در زمانه ای به بقای خود ادامه می دهد که (آن زمانه) بنیان مشروعیت انسانی آن را زائل کرده است، امروزه حقه ای است برای صیانت نفس: دو توطئه گر مسئولیت ظاهری کارهای بد خود را به گردن دیگری می اندازند در حالی که در واقعیت در مردابی گل آلود با یکدیگر می زیستند، یگانه ازدواج نجیبانه ازدواجی است که به هر یک از دو طرف اجازه دهد که زندگی مستقل را در پیش گیرد که در آن به جای پیوندی که ناشی از اتحاد تحمیلی منافع اقتصادی است، هر دو آزادانه مسئولیتی دو جانبه را بپذیرند، ازدواج به مثابه اتحاد منافع، بی تردید به معنای تحقیر طرفین ذی نفع است و این از بد عهدی امورات جهان استکه هیچ کس نمی تواند از دام چنین تحقیری بگریزد حتی اگر از آن آگاه باشد، بنابراین شاید این اندیشه از اذهان خطور کند که ازدواجی که از فضاحت به دور است، امکانی است مختص آنانی که از نفع جویی معاف شده اند، یعنی ثروتمندان، ولی این امکان، امکانی کاملا صوریست زیرا که ثروتمندان دقیقا کسانی هیتند که نفع جویی طبیعت ثانوی آنان شده است- در غیر این صورت آنان نمی توانند ثروت را نگه دارند.(تئودور آدورنو ۱۳۷۹)

نتیجه گیری:

بدین ترتیب فهم آدورنو از صنعت فرهنگ که اعتقاد بر آن داشته که هنرمندانی در جامعه با ارائه هنرهای ارزشمند خود که قابل قیاس با کالاهای بازار ندارد نیروی محرک به نام سود و منفعت برای کسب در آمد بیشتر این اثر های هنری را تبدیل به کالا در بازار کرده که در دیالکتیک روشنگری به آن اشاره دارد و تا حدی پیش رفته که خود انسان نیز به کالا تبدیل شده است یعنی در واقع آدمی با توجه به مدهای تازه به بازار آمده که در چشم دیگران برونز کردن یک مد است غافل از عوارضی که در آن دارد بی توجهی داشته و و تحت فشار نیروهای القاء شده از سمت برون به درون در حال نفوذ بر فعل و افعالات رفتاری اشخاص می شود و آنها را از مسیر اصلی منحرف و به سمتی هدایت می شوند که سیاست گذاری شده است. که آدورنو این افراد را مشتریان احمق قلمداد می کند و عنوان می کند که با توجه به دامی که جلوی پای آنها پهن شده با آگاهی تمام این محصولات را خریداری می کنند. دیالکتیک منفی آدورنو شرحی مبسوط و مفصل درباره این پرسش است که چرا ناگزیریم در این دور تناقض اجرایی در گیر و در واقع ماندگار می شویم از باب زیبا شناختی نیز ابتدا تصور آدورنو از "ملغی شده اسطوره" و سپس "پایان عصر آیینی" است که در دیالکتیک روشن گری مطرح شده بود، و در سراسر کتاب نظریه های زیبا شناختی اشاره به سکولاریسم کرده است و با شکل گیری آن عقب نشینی از الهیات در غرب شکل می گیرد و در جهان اجتماعی مستقر می شود. و همچنین نظریه هایی درباره بحث پرولتاریا و بورژوازی را مطرح می کند که در آن تاکید بر تقویت مالی قشر ضعیف می باشد تا بتوانند در مسائل اقتصادی جامعه مشارکت داشته و نیز به کم رنگ کردن سطح طبقاتی جامعه دارد.

منابع و ماخذه

منابع فارسی:

ویکی پدیا
مهدی عامری، محمد امیری، جعفر ابراهیمی مینق ۱۳۸۶، مکتب فرانکفورت و نظریه انتقادی (آراء و نظریهها)ص۶۶
مسعود کوثری، حسین سرفراز ۱۳۹۴، مواجهه سیاست گذاری فرهنگی با "صنعت فرهنگ" و گذر از آن، ص۹۲
لیلا عظیمی ۱۳۹۰، بررسی نظریه های جامعه شناختی مکتب فرانکفورت پیرامون صنایع فرهنگی (به طور خاص رسانه تلویزیون) ص۶-۷
روح الامین سعیدی ۱۳۸۷، صنعت فرهنگ (کندکاوی در اندیشه مکتب فرانکفورت) ص۸۹تا۹۰
نوشین شاهنده ۱۳۹۱، مفهمو "میمسیس" در نظریه زیبا شناختی آدورنو، ص۷۰تا۷۱
کریم خان محمدی۱۳۹۳، بررسی تطبیقی مکتب انتقادی فرانکفورت و مطالعات فرهنگی بیر منگام، ص۸۹تا۹۰
دکتر علیاصغر مصلح و لیلا گل یار ۱۳۸۸، نظریهٔ انتقادی فرانکفورت و نقد فرهنگ جدید، ص۱۴۱تا۱۴۲
تئودور آدورنو تابستان ۱۳۷۹، گزیده هایی از اخلاق صغیر، ، مترجم هاله لاجوردی، ص۳۹۳-۳۹۴
کنت تامپسون ۱۳۸۹، مترجم: یونس شکرخواه، مطالعات فرهنگی، نظریهٔ انتقادی و حاکمیت فرهنگی، ص۴۸تا۴۹
حسین افراسیابی و سجاد ممبینی ۱۳۹۴، زیبا شناسی تفاوت، میمسیس و گذر از هست متعین؛ دقیقه ای در اندیشگان تئودور آدورنو، ص۱۲
دکتر بهرام مقدم ۱۳۸۷، نظریه ادبی آدورنو، ص۱۱تا۱۲
فریبرز رئیس دانا ۱۳۸۲، آدورنو تناقض تفکر انتقادی و کنش اجتماعی، ص۱۵
شهاب الدین امیخانی و نولان مورابی ۱۳۸۷، تغییر مسیر زیبا شناسی آدورنو، سده های میانی و آینده گذشته ص۸۸
مرتضی گوهری پور و فرزین بانکی ۱۳۸۷، دیالکتیک و معنا، ص۷۰تا۷۱
مجید اخگر ۱۳۸۳، زمینه نظریه فرهنگی آدورنو، ص ۷۱تا۷۳
حسین علی نوزی ۱۳۸۷، نگاهی به آرای تئودور آدورنو در باب زیبا شناسی و هنر، ص۸
سی.پی. مورگان، حمید بهرامی راد، ۱۳۸۲، هنر مدرن و صنایع فرهنگی، در نظریه زیبا شناختس تئودور آدورنو ص ۳
یورگن هابرماس ۱۳۷۵، در هم تنیدگی اسطوره و روشنگری: ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو، ص۱۵

منابع انگلیسی:

Emma Itzstein,(2009) ANALYSIS- Adorno&Horkheimer and Vogue,
Paolo A. Bolaños(2007) The Critical Role of Art: Adorno between Utopia and Dystopia, Stefan Müller-Doohm,(2005) Thinking from No- Man's-Land.The Life and Work of Theodor W.Adorno
Theodor Adorno and Max Horkheimer,(1994) The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception,
Juergen Habermas,2003,Dual Layered Time:Reflections on T.W.Adorno In the 1950s,
Alex Demirović, Foucault,(2015) Gramsci and Critical Theory – Remarks on their RelationshipTheodor Adorno,2007, Routledge Critical Thinkers,
Van Penick, 2014, THEODOR ADORNO"S THEORY OF LISTENER REGRESSION, p: 23-24