

فتیشیسم در موسیقی و واپس‌روی شنیدن

فتیشیسم در موسیقی و واپس‌روی شنیدن

تئودور آدورنو

مترجم
سارا اباذری



نشر ماهی
تهران
۱۳۹۸

Theodor W. Adorno
"Über den Fetischcharakter in der Musik und Regression des Hörens"
in
Tiedemann, Rolf (Hrsg): *Gesammelte Schriften*. Band 14. Dissonanzen.
Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1973
+
Translated by Sara Abazari

سرشناسه:	آدورنو، تئودور، ۱۹۰۳-۱۹۶۹ م.
عنوان و پدیدآور:	فتیشیسم در موسیقی و واپس‌روی شنیدن؛ تئودور آدورنو؛ ترجمه‌ی سارا اباذری.
مشخصات نشر:	تهران، نشر ماهی، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری:	۶۸ ص.
شابک (ISBN):	978-964-209-313-7
یادداشت:	فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.
یادداشت:	عنوان اصلی:
موضوع:	"Über den Fetischcharakter in der Musik und Regression des Hörens"
موضوع:	بت‌وارگی در هنر.
موضوع:	موسیقی — قرن ۲۰ م. — تاریخ و نقد.
موضوع:	موسیقی — جنبه‌های اجتماعی.
شناسه‌ی افزوده:	اباذری، سارا، ۱۳۵۵-، مترجم.
رده‌بندی کنگره:	۱۳۹۶ ۲۳۴۴ ب / NA۲۱۷
رده‌بندی دیویی:	۷۰۹ / ۰۴
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:	۴۶۵۸۹۴۳

یادداشت مترجم

به یاد هرمین

آدورنو فلتیشیم در موسیقی و واپس‌روی شنیدن را در سال ۱۹۳۸ در نیویورک نوشت، زمانی که، پس از روی کار آمدن نازیسم در آلمان، به امریکا پناه برده بود و در دانشگاه پرینستون درباره‌ی تأثیر رادیو بر جوامع مدرن تحقیق می‌کرد. این متن در همان سال در جلد هفتم مجله‌ی تحقیقات اجتماعی^۱ در پاریس منتشر شد. نسخه‌ی بازنویسی شده‌ی آن، که مبنای ترجمه‌ی حاضر است، با تغییراتی جزئی در سال ۱۹۵۶ به چاپ رسید، همراه با سه مقاله‌ی دیگر و در مجموعه‌ای تحت عنوان دیسونانس‌ها، موسیقی در جهان اداره شده^۲. علاوه بر این مجموعه، بخش مهمی از نوشته‌های آدورنو درباره‌ی موسیقی در کتاب‌های زیر منتشر شده است: اشکال صوتی^۳؛ کورپتیتور وفادار، درس گفتارهایی در باب پراتیک موسیقیایی^۴؛ همانند خیال^۵؛ لحظات موسیقیایی^۶؛ و امپرومپتوس^۷. مجموعه‌ی منشورها^۸ نیز، در

1. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1938, Jg. 7, 321.
2. *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*, 1956, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
3. *Klangfiguren*, 1959, GS, Bd. 16, 7-248.
4. *Der getreue Korrepetitor, Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, 1963, Frankfurt a. M., S. Fischer-Verlag.
5. *Quasi una fantasia*, 1963, GS, Bd. 16, 249-540.
6. *Moments musicaux*, 1964, GS, Bd. 17, 7-161.
7. *Impromptus*, 1968, GS, Bd. 17, 163-345.
8. *Prismen*, 1955, GS, Bd. 10. 1, 9-287.

فتیشیم در موسیقی و واپس‌روی شنیدن

نویسنده متن مترجم (عضو هیئت علمی دانشگاه تهران)	تتو دور آدورنو سارا ابادزی
+	
چاپ دوم تیراژ چاپ اول	بهار ۱۳۹۸ ۱۰۰۰ نسخه زمستان ۱۳۹۷
+	
مدیر هنری ناظر چاپ حروف‌نگار لیتوگرافی چاپ جلد چاپ متن و صحافی	حسین سجادی مصطفی حسینی سپیده گرافیک‌گستر صنوبر آرمانسا

شابک ۹۷۸-۹۶۴-۲۰۹-۳۱۳-۷
همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است.



نشر ماهی

تهران، خیابان انقلاب، رویه‌روی سینما سپیده، شماره‌ی ۱۷۶، واحد ۴
تلفن و دورنگار: ۶۶۹۵۱۸۸۰
www.nashremahi.com

کنار موضوعات دیگر، حاوی چند مقاله‌ی مهم درباره‌ی موسیقی است. آدورنو همچنین در قالب تک‌نگاری‌هایی به بررسی موسیقی آهنگسازان مختلفی چون واگنر، برگ و مالر پرداخت و کتاب مشهورش، فلسفه‌ی موسیقی نو^۱، تلاشی است برای بسط ایده‌های اصلی کتاب دیالکتیک روشنگری^۲، بر اساس تحلیلی از موسیقی شونبرگ و استراوینسکی. آدورنو تحقیق ناتمامی نیز درباره‌ی بتهوون از خود به جای گذاشت که چند دهه پس از مرگش، تحت عنوان بتهوون، فلسفه‌ی موسیقی^۳، انتشار یافت. مجموعه‌ی نوشته‌های فوق طیف گسترده‌ای از مسائل تکنیکی، زیباشناختی، فلسفی، تاریخی و اجتماعی موسیقی را در بر می‌گیرد. آدورنو برای اولین بار در سال ۱۹۳۲ در مقاله‌ی «درباره‌ی وضعیت اجتماعی موسیقی»^۴ به رابطه‌ی موسیقی با جامعه پرداخت. بعدها جامعه‌شناسی موسیقی به یکی از محورهای اصلی تحقیقات وی بدل شد. در سال ۱۹۵۸، در مقاله‌ی «ایده‌هایی درباره‌ی جامعه‌شناسی موسیقی»^۵، اصول بنیادین نظریه‌اش را تبیین کرد و مجموعه‌ی درس‌گفتارهایش در دانشگاه فرانکفورت (۱۹۶۱-۱۹۶۲)، که بعدها در کتابی با عنوان درآمدی بر جامعه‌شناسی موسیقی، دوازده درس‌گفتار نظری^۶ به چاپ رسید، نمودی است از این رویکرد درباره‌ی موضوعات مختلفی چون انواع رفتارهای موسیقایی، موسیقی به مثابه‌ی

1. *Philosophie der neuen Musik*, 1949, GS, Bd. 12.

2. *Dialektik der Aufklärung*, 1944, GS, Bd. 3.

3. *Beethoven, Philosophie der Musik*, 2004, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

4. "Zur gesellschaftliche Lage der Musik", 1932, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. 1, 103-356.

5. "Ideen über Soziologie der Musik", 1958, in *Gesellschaft Schweizer Monatshefte*.

6. *Einleitung in die Musiksoziologie, Zwölf theoretische Vorlesungen*, 1968, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.

ایدئولوژی و رابطه‌ی آن با طبقات و اقشار اجتماعی، نقد موسیقی و غیره.

چنان‌که اشاره شد، فetišسیم در موسیقی و واپس‌روی شنیدن از اولین آثار آدورنو درباره‌ی موسیقی به شمار می‌رود. این مقاله به تحلیل دو فرآیند کلیدی می‌پردازد که با گذشت هشتاد سال هنوز هم جزو مشخصه‌های اصلی حوزه‌ی موسیقی هستند (و نمودهایشان هم‌اکنون در حوزه‌ی موسیقی ایران نیز مشاهده می‌شود). از یک سو، آدورنو، با استفاده از دستگاه نظری، مقوله‌ها و تحلیلی برگرفته از مارکس، تغییر کارکرد موسیقی و تبدیل شدن آن به کالا را بررسی می‌کند و مکانیسم آن تحولاتی را روشن می‌سازد که آثار موسیقایی، هنگام بدل شدن به تولید انبوه بازاری، به آن‌ها دچار می‌شوند. از سوی دیگر، تحت تأثیر نظریه‌ی فروید، نقش این موسیقی کالایی شده را در چگونگی شنیدن موسیقی آشکار می‌کند که نتیجه‌اش «واپس‌روی» و «سکون در مرحله‌ی کودکی» است. آدورنو این تحلیل را با روشی دیالکتیکی انجام می‌دهد، روشی که، به‌ویژه در عرصه‌ی موسیقی، آثار او را بدل به آلترناتیوی در مقابل دو دیدگاه رایج در این عرصه می‌کند: از یک سو، در برابر دیدگاه و کنش سیاسی-اجتماعی‌ای مبتنی بر سیستمی ویژه که از بیرون ارزش‌های خاصی را بر آثار و پراتیک‌های موسیقایی تحمیل می‌کند (مثلاً در حوزه‌ی موسیقی ایران، اصطلاحاتی چون «ایرانیّت»، «سنت» و «اصالت»، بنا بر شرایط تاریخی-اجتماعی و همچنین اراده و تصمیم‌های قدرت حاکم، بر محتوای تحلیل موسیقی چیره می‌شوند)؛ و از سوی دیگر، در برابر دیدگاهی نسبی‌انگارانه، دیدگاهی که آثار موسیقایی را در نهایت موضوع ذوق فردی می‌داند و هرگونه داوری را مردود می‌شمارد، چه در باب کیفیت این آثار

و خوب و بدبودن آن‌ها و چه در باب این‌که آیا اساساً در موسیقی چیزی تحت عنوان حقیقت و کذب وجود دارد یا نه. از نظر آدورنو، رویکرد دیالکتیکی همان به کارگیری مستمر روش نقد درونی است، شیوه‌ای که، با اتکا بر این باور که معیارها و سنجه‌های اثر از درون آن برمی‌آیند، به خود ذات اثر می‌پردازد و در نتیجه مضمون حقیقی آثار را در بطن آن‌ها جست‌وجو می‌کند.

بنا بر این روش است که آدورنو، در بخش اول متن، فرآیند فتیشیسم را به طور مشخص در سه عرصه‌ی صدا، ساز و آثار بررسی می‌کند و نشان می‌دهد مکانیسم‌هایی که فرآیند کالایی شدن موسیقی را محقق می‌سازند نه فقط بر موسیقی «سرگرم‌کننده»^۱، بلکه بر کلیه‌ی آثار فرهنگی چنگ می‌اندازند. پس از آن‌که آثار فرهنگی تبدیل به کالا شدند و مثلاً بر حسب «موسیقی کلاسیک» بر آن‌ها زده شد، کارکردشان نیز تغییر می‌یابد. نمونه‌ای از این تحول پراتیک تنظیم است. آدورنو با تکیه بر تحلیلی موسیقایی توضیح می‌دهد که چگونه پراتیک تنظیم آثار فرهنگی (مثلاً برای رویدادها و مراسم مختلف تاریخی-اجتماعی)، با دستکاری در زمان و رنگ (با سازبندی متفاوت)، بر بافت درونی اثر چنگ می‌اندازد و وحدت کل آن را نابود می‌سازد، چند قسمت جذاب را با ترفندهایی برجسته می‌کند و با رنگ‌های اغراق‌آمیزی آن‌ها را ملموس و به اصطلاح خودمانی می‌سازد، چنان‌که اثر تنظیم‌شده از درون «مضمحل» و در نهایت «شیء‌واره» می‌شود.

در بخش دوم متن، آدورنو به رابطه‌ی میان «فتیشیسم موسیقی»

و «واپس روی شنیدن» می‌پردازد. به گمان او، در ساختاری که در آن موسیقی به مثابه‌ی کالا عرضه می‌شود، سوژه‌های شنونده تسلیم آن چیزی می‌شوند که تبلیغات به آنان تحمیل می‌کند. در این فرآیند، آن‌ها به واقع آزادی انتخاب را از دست می‌دهند و دیگر قادر به شناخت آگاهانه‌ی موسیقی نیستند. در نتیجه، شنوایی‌شان واپس می‌رود و در مرحله‌ای کودکانه تثبیت می‌شود. البته هستند کسانی که برای رهایی از وضعیت انفعالی خود تلاش می‌کنند، اما آنان نیز فقط به «شبه‌فعالیت» می‌پردازند. آدورنو در این متن سه نوع رفتار شنوندگانی را که به «شبه‌فعالیت» فروافتاده‌اند ترسیم می‌کند و در نهایت یگانه‌سیر برای پایان دادن به این مرحله‌ی «فاجعه‌آمیز» را، که در آن موسیقی بُعدی «مسخره» به خود می‌گیرد، نوعی ایستادگی رادیکال در مقابل «واپس روی شنیدن» می‌داند و به این ترتیب راه‌حل را در پراتیک موسیقی رادیکال، به ویژه در آثار موسیقیدانانی چون مالر، شوپنبرگ و وبرن، می‌جوید.

در جریان ترجمه و تحلیل متن حاضر، به منطقی منسجم و دقیق در شیوه‌ی نگارش و استدلال آدورنو پی بردم که تداعی‌کننده‌ی تکنیک‌های ساخت موسیقی بود.^۱ در زمینه‌ی فرم، ساختاری کمابیش متقارن بین دو بخش اصلی متن آدورنو وجود دارد. از مجموع بیست و سه پاراگراف تشکیل‌دهنده‌ی کل متن، دو پاراگراف آغازین به موضوع افول ذوق موسیقایی و پیشینه‌ی تاریخی آن می‌پردازد و پاراگراف‌های سه تا سیزده (یعنی ده پاراگراف) به

۱. دیتر شنیبل، آهنگساز آلمانی، نیز به «فرم‌بخشی زبانی موسیقی» در آثار آدورنو اشاره کرده و مشخصاً قطعه‌ی ۷۸ «بر فراز کوه‌ها» از اخلاق صغیر را از این زاویه بررسی کرده است.

Dieter Schnebel, 1971, "Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk", in Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis. Eine Sammlung*, Frankfurt a. M.: 129-145.

۱. Unterhaltungsmusik. آدورنو در متن حاضر برای تعریف این نوع موسیقی از اصطلاحات دیگری نیز استفاده می‌کند، اصطلاحاتی چون موسیقی سبک (Leichte Musik)، ترانه‌ی محبوب (Schlager)، موسیقی مردمی (Populären Musik) و موسیقی توده‌ای (Massenmusik). او جاز را نیز در این گروه قرار می‌دهد.

تم اول، یعنی فیتیشیسم در موسیقی، اختصاص یافته‌اند. همچنین، پاراگراف‌های سیزده تا بیست و دو (یعنی نُه پاراگراف) به تم دوم، یعنی «واپس روی شنیدن»، و دو پاراگراف آخر (همچون گُدایی موسیقیایی^۱) به نتیجه‌گیری می‌پردازند. این پاراگراف‌ها، همچون بخش‌های مختلف تشکیل‌دهنده‌ی قطعات موسیقی، براساس منطق و نظمی خاص در هم تنیده‌اند و به هم پیوند خورده‌اند. در آهنگسازی^۲، تکنیک‌های متفاوتی برای فرم‌بخشی به روندهای مختلف و برقراری ارتباط میان آن‌ها وجود دارد. این تکنیک‌ها، همچون واریاسیون، تکرار، کوتاه کردن و بسط‌دادن تم‌ها و موتیف‌ها و برقراری تضاد میان بخش‌های متفاوت و ایجاد حلقه برای گذار از بخشی به بخش دیگر، همگی تحت عامل زمان عینیت می‌یابند. در موسیقی، عامل زمان این امکان را فراهم می‌کند تا روندهای حاضر به آینده، یعنی آنچه خواهد آمد، ارجاع دهند و یا آنچه را در گذشته رخ داده یادآوری کنند. می‌توان رد چنین تکنیک‌هایی را در مقاله‌ی حاضر نیز دید. مثلاً آدورنو در انتهای پاراگراف چهارم که موضوع اصلی آن «لذت‌بردن از هنر» و انتقاد از تقسیم‌بندی رایج موسیقی به دو حوزه‌ی به‌ظاهر متفاوت است، تم جدیدی را به میان می‌کشد و آن «حذف فرد» است. او چند صفحه بعد، یعنی در پاراگراف هشتم، دوباره آن را برجسته می‌کند و به تفصیل بدان می‌پردازد. چنین روابطی نه فقط میان پاراگراف‌های یک بخش، بلکه میان اجزای دو بخش اصلی متن نیز وجود دارد. مثلاً موضوع «شبه‌فعالیت» برای اولین بار در بخش اول، پاراگراف دهم، تحت عنوان «فعالیت کاذب شنوندگان امروزی»، مطرح می‌شود و سپس، در بخش دوم، کل

۱. Coda: قسمتی که قطعه‌ی موسیقی را به پایان می‌برد و جمع‌بندی می‌کند.

۲. Komposition: ترکیب.

پاراگراف هجدهم را به خود اختصاص می‌دهد. اما گاهی آدورنو موضوع پاراگراف بعدی را به‌اختصار در چند سطر آخر پاراگراف پیشین مطرح می‌کند و سپس دوباره از زاویه‌ای کاملاً تازه به بررسی آن می‌پردازد. چنین است که او، در پاراگراف چهاردهم، پس از شرح مکانیسم تبلیغات، به موضوع توالی فراموشی و خاطره می‌پردازد و در پاراگراف بعدی آن را ذیل موضوع تمرکززدایی شنوندگان بسط می‌دهد، فرآیندی که فراموشی و بازشناسی ناگهانی موسیقی توده‌ای در پرتو آن محقق می‌شود و آدورنو از این رهگذر دو پاراگراف فوق را به هم پیوند می‌دهد.

در مجموع، شبکه‌ی روابطی میان سطوح مختلف متن وجود دارد که به آن انسجامی آهنین می‌بخشد. از این منظر، می‌توان در این متن سه سطح اساسی را (همچون کنترپوانی سه‌صدایی در موسیقی) از هم تمییز داد: در سطح زیرین، پراتیک‌ها و تکنیک‌های متداول «عینی» در موسیقی در دو حوزه‌ی به‌ظاهر متفاوت (موسیقی «جدی» و موسیقی «سرگرم‌کننده») تشریح می‌شوند و نویسنده به تبیین مکانیسم‌ها و ارزش‌هایی می‌پردازد که ساز و کار سرمایه‌داری بر موسیقی تحمیل می‌کنند؛ در سطح میانی، آدورنو از سویه‌ی «واقعی» این ساز و کار پرده برمی‌دارد و در عین حال آن را از منظر کنش عمومی افراد جامعه، از جمله در قالب «شبه‌فعالیت»، و نیز نحوه‌ی عملکرد فیتیش‌ها تحلیل می‌کند؛ بالاخره، در سطح برین، که بازتاب دو سطح پیشین در عرصه‌ی نظری است، عینیت و نیز واقعیتِ تعمیم‌یافته‌ی آن در چارچوب مفاهیم و مقوله‌های تئوریک پدیدار می‌شود، به‌ویژه در جامعه‌ی دو مفهوم کلیدی «فیتیشیسم در موسیقی» و «واپس روی شنیدن».

ترجمه‌ی حاضر از متن آلمانی صورت گرفته و با ترجمه‌ی نسبتاً

آزاد آن به انگلیسی^۱ و نیز با ترجمه‌ی بسیار دقیق آن به زبان فرانسه^۲ مطابقت داده شده است.

نوشته‌های بابک احمدی و مراد فرهادپور درباره‌ی مکتب فرانکفورت اولین آثاری بودند که مرا با تفکر آدورنو آشنا کردند. ترجمه‌ی این مقاله بدون این پیش زمینه بس دشوار می‌بود. در همه‌ی مراحل این ترجمه، یوسف اباذری و رامین معتمدنژاد مرا یاری کردند. از هر دو آن‌ها سپاسگزارم. از مهدی نوری نیز که مسئولیت ویراستاری متن را بر عهده گرفت متشکرم.

سارا اباذری

پاییز ۱۳۹۷

فتیشیسم در موسیقی و واپس روی شنیدن

گلایه‌ها در باب افول ذوق موسیقایی فقط اندکی پس از تجربه‌ی دوسویه‌ی بشر در آستانه‌ی دوران تاریخی آغاز می‌شود، یعنی این تجربه که موسیقی هم تجلی بی‌واسطه‌ی غریزه است و هم کانون مهارشدن آن. موسیقی مینادها^۱ را به رقص درمی‌آورد و از فلوت سحرانگیز پان^۲ شنیده می‌شود، اما در عین حال از چنگ اورفئوس^۳ نیز به ترنم درمی‌آید، همان چنگی که آشکال اشتیاق گرد آن آرام می‌گیرند. هر زمان که به نظر آید آرامش آنان را آشوب باکانتی^۴ برهم می‌زند، سخن از افول ذوق به میان می‌آید. گرچه نقش انضباطبخش موسیقی از همان عهد فلسفه‌ی یونانی به مثابه‌ی خیر اعلی در نظر گرفته می‌شد، به یقین امروزه، بیش از آن دوره، همه در تقلایند تا در موسیقی، مانند تمامی عرصه‌های دیگر، مطیع به نظر آیند. همان‌گونه که آگاهی موسیقایی کنونی توده‌ها را به دشواری بتوان دیونوسی نامید، تغییرات واپسین آن نیز ربطی به ذوق ندارند. مفهوم ذوق

۱. Mänaden؛ زنان مجنونی بودند پیرو دیونوس (یکی از خدایان یونان) که در آیینشان حیوانات وحشی و انسان‌ها را قربانی و از گوشتشان تغذیه می‌کردند. نام دیگر آن‌ها باکانت است.

۲. Pan؛ در اساطیر یونانی، پان خدای چوپان‌هاست، نیمی انسان و نیمی بز، با شاخ‌هایی روی سر، که فلوت می‌نوازد.

۳. Orpheus؛ شاعر و موسیقیدانی در اساطیر یونان. آپولو چنگی به او داده بود و اورفئوس آن را چنان زیبا می‌نواخت که درختان خم می‌شدند تا به نوایش گوش بسپارند و صخره‌ها نیز به گریه درمی‌آمدند.

۴. Bacchantes؛ نام دیگر مینادها.

1. "On the fetish character in music and the regression of listening", 1978, Translator unacknowledged, in *The Essential Frankfurt School Reader*, Ed. Andrew Arato and Eike Gebhardt, Basil Blackwell, Oxford, 270-99.

2. *Le caractère fétiche dans la musique*, 2015, Traduction de Christophe David, Paris, Allia.

خود از مُد افتاده است. هنر متعهد خود را با معیارهایی منطبق می‌کند که به معیارهای معرفت شبیه‌اند: معیارهایی همچون موزون و ناموزون و درست و نادرست. اما به جز این دیگر انتخابی در کار نیست؛ پرسشی به میان نمی‌آید و هیچ‌کس خواهان توجیه ذهنی در باب این معیارهای قراردادی نمی‌شود. وجود سوژه‌ای با چنین ذوقی همان قدر مسئله‌برانگیز شده است که، مثلاً در قطب مقابل آن، حق آزادی انتخاب که دیگر کسی به شیوه‌ی تجربی به آن دست نمی‌یازد. اگر کسی بپرسد چه کسی از ترانه‌ی محبوب بازاری‌پسند «خوشش» می‌آید، نمی‌توان به دامان این تردید نیفتاد که خوش آمدن یا خوش نیامدن واژه‌هایی هستند نامناسب برای توصیف وضعیت موجود، حتی اگر فرد پاسخ‌دهنده واکنش خود را با همین واژه‌ها بیان کند. شهرت این ترانه جایگزین ارزشی می‌شود که به آن نسبت می‌دهند: دوست داشتن آن تقریباً همان بازشناختن آن است. نزد کسی که در معرض هجوم کالاهای موسیقیایی استانداردیزه قرار دارد، رویکرد ارزش‌گذار افسانه‌ای بیش نیست. او نه می‌تواند خود را از برتری آن‌ها برهاند و نه از میان کالاهای عرضه‌شده دست به انتخاب بزند، زیرا همه چیز چنان به تمامی اینهمان شده که رجحان در واقع فقط منوط است به جزئیات زندگی‌نامه‌ای یا به وضعیتی که در آن این کالاهای موسیقیایی استانداردیزه شنیده می‌شوند. مقولات هنر متمایل به خودآیینی برای دریافت^۱ کنونی موسیقی مناسب نیستند: این امر درباره‌ی دریافت موسیقی جدی نیز صادق است که امروزه با نام وحشیانه‌ی کلاسیک اهلی شده تا همچنان بتوان به آسانی از آن روی گرداند. اگر اعتراض شود که خاصه موسیقی سبک و در

سطحی وسیع تر هیچ موسیقی مصرفی‌ای هرگز در پرتو این مقولات اندیشیده نشده است، به یقین باید این اعتراض را پذیرفت. با این همه، چنین موسیقی‌ای تحت تأثیر مبادله قرار می‌گیرد: یعنی دقیقاً سرگرمی، جاذبه^۱ و لذتی را که وعده داده بود تضمین می‌کند تا اتفاقاً همزمان از اعطای آن‌ها سرباز زند. آلدوس هاکسلی در یکی از نوشته‌هایش این پرسش را مطرح می‌کند: در تفرجگاه چه کسی به واقع هنوز تفرج می‌کند؟ طرح این پرسش نیز مشروع است که موسیقی سرگرم‌کننده چه کسی را هنوز سرگرم می‌سازد؟ ظاهراً این موسیقی فرآیند خاموش کردن انسان‌ها، از میان رفتن بُعد بیانگر زبان و ناتوانی در برقراری هرگونه ارتباط در معنای کلی آن را کامل می‌کند. این موسیقی ساکن حفره‌های سکوت به وجود آمده میان مردمانی است که خمیرمایه‌شان با وحشت و استعمار و اطاعت بی‌چون و چرادرچار دگردیسی شده است. این موسیقی، در همه جا و بی‌آن‌که به چشم آید، نقش جان‌گزایی را ایفا می‌کند که در زمان و وضعیت خاص فیلم‌های صامت بر عهده‌اش گذاشته شده بود. این موسیقی صرفاً نقش پس‌زمینه را دارد. اگر کسی دیگر نتواند واقعاً سخن بگوید، بی‌گمان کسی نیز دیگر گوش نخواهد کرد. آن امریکایی متخصص تبلیغات رادیویی که ترجیح می‌دهد از اهرم موسیقیایی استفاده کند، تردید خود را درباره‌ی ارزش این نوع تبلیغ بیان کرده است، زیرا انسان‌ها آموخته‌اند به آنچه می‌شنوند توجه نکنند، حتی زمانی که در حال شنیدن آن هستند. گرچه نظر این متخصص درباره‌ی ارزش تبلیغاتی موسیقی جای چون و چرا دارد، ملاحظاتی او در باب تعبیر خود موسیقی درست می‌نمایند.

در گلابه‌های متداول در باب افول ذوق، برخی مضامین همواره تکرار می‌شوند. این گلابه‌ها از ملاحظات گنبدیده و احساساتی هم دریغ نمی‌کنند، ملاحظاتی که وضعیت موسیقایی فعلی توده‌ها را به مثابه‌ی «زوال»^۱ ارزیابی می‌کنند. سرسخت‌ترین این مضامین جاذبه‌ی حسّانی است که گفته می‌شود رمق‌انداز است و بازدارنده‌ی رفتار قهرمانانه. این گلابه را می‌توان در بخش سوم کتاب جمهوری افلاطون نیز یافت که در آن مُدهای^۲ «شکوه‌آمیز» و همچنین «نرم» که «مناسب باده‌خواری» اند از نظر می‌افتند،^۳ بی‌آن‌که تاکنون روشن شده باشد چرا این فیلسوف به واقع این ویژگی‌ها را به مُدهای میکسولیدین، لیدین، هیپولیدین و یونین^۴ نسبت می‌دهد.^۵ در دولت افلاطونی، گام ماژور موسیقی متأخر غربی، که منطبق با مُد یونین است، منحط دانسته می‌شود و تابو به شمار می‌آید. فلوت و آلات زخمه‌ای «چندسیمی» هم در سیاهه‌ی تحریم جای می‌گیرند. در میان تمامی مُدها، فقط آن‌هایی باقی می‌مانند که «به شیوه‌ای درست آهنگ صدا و بیان آن انسانی» را تقلید می‌کنند که «چه در میدان جنگ، چه در هر عملی که زور بازو می‌طلبد، جا نزنند، حتی اگر روزی خطایی کند، زخمی بخورد و با مرگ چهره در چهره شود، یا به شوربختی دچار افتد.»^۶ دولت افلاطونی یوتوپایی نیست که تاریخ

1. Degeneration

۲. مُدهای کلیسایی به تقسیمات اکتاوی‌ای اطلاق می‌شود که اساس نظام صوتی موسیقی غرب را، از ابتدای قرون وسطی تا قرن شانزدهم، تشکیل می‌دهند.

3. Platon, Staat. Ins Deutsche übertragen von Karl Preisendanz, 5. -9. Taus., Jena 1920; St. 398

۴. mixolydisch, lydisch, hypolydisch, jonisch: مُدهای کلیسایی‌ای که ریشه‌ی یونانی دارند.

۵. ملاحظه‌ی آدورنو دلالت بر وجود فاصله‌ی سوم بزرگ / ماژور در ساختار مُدهای مذکور دارد که با خصلت حزن‌انگیز غالباً منسوب به گام مینور بیگانه است.

6. a. a. O.; St. 399.

رسمی فلسفه مدعی آن است. این دولت، برای حفظ خود و به نام نظم موجود، حتی در عرصه‌ی موسیقی نیز – عرصه‌ای که در آن تمایز میان مُدهای نرم و سخت حتی در زمان خود افلاطون هم چیزی بیش از بقایای احمقانه‌ترین خرافات نبود – شهروندان خود را تابع انضباط می‌کند. طنز طعنه‌آمیز افلاطونی به خود اجازه می‌دهد، مشتاقانه و موذیانانه، مارسیاس فلوت‌نوازی را به سُخره‌گیرد که اسیر دست شکنجه‌گر آپولوی معتدل شده است.^۱ برنامه‌ی اخلاقی – موسیقایی افلاطون به پروژه‌ی پاکسازی آتنی به شیوه‌ی اسپارتی شباهت دارد. دیگر ویژگی‌های ماندگار موعظه‌خوانی درباره‌ی موسیقی نیز تابع همین ترازند. برجسته‌ترین آن‌ها ایراد سطحی بودن و «کیش شخصیت» اند. آماج همه‌ی این اتهامات در وهله‌ی اول پیشرفت است: پیشرفت اجتماعی و همچنین پیشرفت زیباشناختی. در جاذبه‌های ممنوعه، تنوع حسّانی و آگاهی تمییزدهنده در هم تنیده‌اند. در موسیقی، تفوق شخص بر نیروی جمعی دلالت بر لحظه‌ی آزادی ذهنی دارد، لحظه‌ای که موسیقی در مراحل بعدی آن را طی کرد. آن فرآیند دنیوی شدن^۲، که موسیقی را از جبر جادویی‌اش می‌رهاند، خود را چون امری سطحی جلوه می‌دهد. چنین است که جنبه‌های شکوه‌انگیز در موسیقی بزرگ غربی ظاهر شدند: از یک‌سو، جاذبه‌ی حسّانی به مثابه‌ی دروازه‌ای که بُعد هارمونی و سرانجام بُعد رنگی در آن رخنه کردند؛ از سوی دیگر، فرد لگام‌گسیخته در مقام تکیه‌گاه بیان و انسانی شدن خود موسیقی؛ و سرانجام، «سطحی‌گرایی» به مثابه‌ی نقد عینیت خاموش آشکال،

۱. اشاره‌ی آدورنو به مسابقه‌ی موسیقی میان آپولو و مارسیاس است. آپولو، با حقه‌بازی و چالپلوسی از الهه‌های داور مسابقه، برنده شد. او سپس مارسیاس را به درخت کاجی بست و زنده‌زنده پوستش را کند.

2. Profanität

آن‌گونه که هایدن موسیقی «گالانت»^۱ را به موسیقی علمی ترجیح می‌داد. به واقع، منظور انتخاب خود هایدن است، نه بی‌خیالی خواننده‌ای حنجره‌طلایی یا مُصنّف نغمه‌های شیرین، چرا که این عوامل بودند که وارد موسیقی بزرگ شدند و در آن هضم گشتند و نه عکس آن. در برابر تکثر جاذبه و بیان، بزرگی این موسیقی، به‌مثابه‌ی نیرویی برای سنتز، خود را اثبات کرده است. سنتز موسیقیایی فقط به حفظ وحدت نمود^۲ و جلوگیری از تجزیه‌ی آن در لحظات مبهمی از خوش طعمی بسنده نمی‌کند، بلکه در چنین وحدتی، در رابطه‌ی میان لحظات خاص با کلیتی خودتولیدکننده، تصویری از وضعیت اجتماعی حفظ می‌شود که در آن همان عناصر خاص سعادت چیزی بیش از نمود صرفند. تا پایان این دوره، تعادل موسیقیایی میان جاذبه‌ی جزئی و کلیت، میان بیان و سنتز، و میان سطح و آنچه در زیر آن است، همانند لحظات برقراری تعادل میان عرضه و تقاضا در اقتصاد بورژوایی، بی‌ثبات می‌ماند. فلوت سحرآمیز^۳ – که در آن یوتوپای رهایی و تفریح ناشی از نمایش آوازی^۴ دقیقاً با هم منطبقند – خود بیان چنین لحظه‌ی تعادلی است. پس از فلوت سحرآمیز، دیگر محال بود بتوان موسیقی جدی و موسیقی سُبک را وادار به همزیستی کرد.

۱. Galante؛ سبکی از موسیقی که در قرن هجدهم در غرب رواج یافت و بازگشتی بود به سادگی و بی‌واسطگی در پرداخت ملودی و هارمونی و پرهیز از پیچیدگی رایج در اواخر دوران باروک.

۲. Schein؛ در این متن، هم به ظاهر و نمود و درخشش ترجمه شده است و هم به وهم.

۳. Die Zauberflöte؛ ابرایی به زبان آلمانی، در دو پرده، اثر موتزارت. فلوت سحرآمیز اولین بار در سال ۱۷۹۱ در وین به اجرا درآمد. این اپرا را عموماً ابرایی مردمی می‌دانند که درست در بزنگاه تحولات اجتماعی پایان قرن هجدهم ساخته شد، آن‌گاه که توده‌های مردم به تدریج جای روحانیت و اشرافیت را می‌گرفتند. در این اپرا، ملودی‌های ساده تداعی‌کننده‌ی دنیای مردم عادی، نواهای مجلل توصیفگر دنیای عالمان و آوازهای سرگیجه‌آور نیز ترسیم‌کننده‌ی دنیای مخلوقات زیرزمینی هستند و این همه در کنار هم به ترنم درمی‌آیند.

۴. Singspiel-couplet؛ اصطلاح زینگ‌اشپیل به نمایشی آوازی اطلاق می‌شود که در بین بخش‌های آن گفت‌وگوی معمولی غیرآوازی نیز شنیده می‌شود. واژه‌ی کویله بر آوازی طنزآلود همراه با ترجیع‌بند دلالت دارد.

اما آنچه از آن پس از قانون صوری رها می‌شود دیگر آن انگیزه‌های مولدی نیستند که در برابر عرف‌ها شورش کردند. جاذبه، ذهنیت و دنیوی شدن، این دشمنان دیرینه‌ی ازخودبیگانگی شیء‌واره، اکنون تسلیم آن می‌شوند. نطفه‌های ضداسطوره‌ای به‌ارث‌رسیده‌ی موسیقی، در دوران سرمایه‌داری، علیه آزادی هم‌پیمان می‌شوند، گرچه زمانی در مقام همبستگان آزادی ممنوع شده بودند. نمایندگان مخالفت با الگوی اقتدارگرا به شاهدان اقتدار توفیق‌بازاری بدل می‌شوند. خوشی ناشی از لحظه و نمای رنگارنگ بهانه‌ای می‌شود تا شنونده را از اندیشیدن به کلیت بازدارد، اندیشیدنی که متضمن شنیدن درست است، و شنونده با کم‌ترین مقاومت به خریداری مطیع بدل می‌شود. لحظات جزئی دیگر در خدمت نقد کلیت ازپیش‌اندیشیده نیستند، بلکه نقدی را معلق می‌سازند که کلیت زیباشناختی موفق بر کلیت شکننده‌ی جامعه وارد می‌کند. وحدت ترکیبی قربانی این لحظات جزئی می‌شود؛ لحظاتی که دیگر، به جای وحدت شیء‌شده، وحدتی از آن خود را تولید نمی‌کنند، بلکه خود را تابع آن نشان می‌دهند. لحظات منفک‌شده‌ی جاذبه با سرشت درون‌ماندگار اثر هنری ناسازگار از آب درمی‌آیند و هر جا هم که اثر هنری از ادراک ملتزم عبور کند، قربانی این لحظات می‌شود. این لحظات منفک‌شده‌ی جاذبه، نه فی‌نفسه، بلکه به سبب نقش تیره‌کننده‌شان بد هستند. آن‌ها که در خدمت موفقیتند خود از خصلت نافرمان‌پردازانه‌ی خاصشان صرف نظر می‌کنند. آن‌ها برای توافق بر سر هر آنچه لحظه‌ی منفک‌شده می‌تواند به فردی منزوی ارائه دهد دسیسه می‌چینند، فردی که البته دیربست که دیگر منزوی نیست. در انفکاک، جذابیت‌ها ملال‌آور می‌شوند و قالب‌های آشنا را ارائه می‌دهند. هر کس که خود را در برابرشان وادهد، به اندازه‌ی