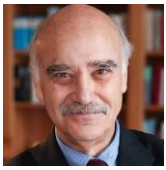
https://pecritique.com/

نقد اقتصاد سیاسی
خرداد ۱۴۰۲

آدورنو، صنعت فرهنگ و پسامدرنیسم



جِی برنستین

ترجمه‌ی امینه ابطحی و امیر گرایش‌نژاد

استدلال‌های بحث‌برانگیز[۱] پیرامون ایده‌ی فرهنگ پسامدرنیستی تأییدگر[۲]، از سویی سبب زیرسؤال رفتن مداوم ادعاهای هنر مدرنیستی والا شده و از سوی دیگر بازاندیشی مثبت خصایص و ظرفیت‌های فرهنگ (توده‌ای) عامه را به همراه آورده است. هر دوی این بازاندیشی‌های انتقادی اغلب به شکل نقدی مستمر از نظریه‌ی فرهنگی ت. و. آدورنو درمی‌آید. دفاع به‌ظاهر سازش‌ناپذیر آدورنو از هنر مدرنیستی و نقد به‌ظاهر سازش‌ناپذیر او از فرهنگ توده‌ای به‌عنوان محصولی از «صنعت فرهنگ»، به‌مثابه‌ی تصویری منفی در خدمت هواداران پسامدرنیسم قرار گرفته است که در تقابل با آن، ادعاهای آن‌ها برای دگرگونی دموکراتیک فرهنگ توجیه می‌شود. از دید آن‌ها آدورنو یک نخبه‌گرا است که از مدرنیسم هنری‌ای که برای افرادی کم‌شمار قابل‌درک است، در برابر فرهنگی در دسترس همگان دفاع می‌کند. به همین ترتیب، نظریه‌ی انتقادی آدورنو از طریق فراخواندن تداوم پروژه‌ی مدرنیسم هنری، در محصولات صنعت فرهنگ تنها خصلت فریب‌کارانه و شیءواره‌ی آن را می‌بیند و به نظر می‌رسد دگرگونی فرهنگ در جهتی رهایی‌بخش را نفی می‌کند.

مسلماً چشم‌انداز فرهنگی در طول بیست سال سپری‌شده پس از مرگ آدورنو شاهد تغییرات قابل‌ملاحظه‌ای بوده است – شاید به شیوه‌هایی که مورد انتظار وی نبوده - اما وضعیت کنونی احتمالاً بسیار کمتر از تصور هوادارانِ آن امیدوارکننده است. گرچه برخی از جزئیات تاریخی و جامعه‌شناختی تحلیل‌های آدورنو معطوف به زمینه‌ای مشخص است، معنایش این نیست که آسیب‌شناسی انتقادیِ او از وضعیت بغرنج[۳] فرهنگ، قابل انطباق با شرایط کنونی نیست. هدف از گردآوری مجموعه‌ی وسیعی از نوشته‌های آدورنو درباره‌ی صنعت فرهنگ، دست‌یابی به فهم گسترده‌تری از دستاورد وی در این حوزه و مهم‌تر از آن فراهم‌آوردن امکان دستیابی به مواجهه‌ای آگاهانه‌تر میان نظریه‌ی انتقادی آدورنو و ادعاهای نظریه‌ی فرهنگی پسامدرنیستی است. از آن‌جا

---

[۱] لازم می‌دانیم از لطف همیشگی و پیشنهادهای راهگشای آیدین کیخایی تشکر کنیم که بدون بهره‌مندی از نظراتش کاستی‌های ترجمه‌ی حاضر نمایان‌تر می‌شد.

2 affirmative

3 predicament

که مقالات جمع‌آوری‌شده در این مجلد تنها نمایانگر یک جنبه از نظریه‌ی انتقادی آدورنو -یعنی تحلیل وی درباره‌ی صنعت فرهنگ- است و نیز این حقیقت که این مقالات به خودی خود واضح هستند، این مقدمه بر قراردادن این تحلیل‌ها در بستر نظریِ گسترده‌تری که به آن تعلق دارند، متمرکز می‌شود و گذرگاه‌های تحلیلی‌ای را پیش می‌کشد که از طریق آن نظریه‌ی انتقادی آدورنو می‌تواند به ارزیابی چندوجهی‌ترِ ادعاهای پسامدرنیسم منجر شود.

عقل ابزاری و صنعت فرهنگ

هیچ یک از اظهارات آدورنو درباره‌ی شکاف بزرگ بین مدرنیسم هنری و صنعت فرهنگ مانند نامه‌ی او به والتر بنیامین به تاریخ ۳ مارس ۱۹۳۶ شناخته‌شده نیست. این نامه هم‌چنین به بهترین شکل دیدگاه او را در این‌باره بیان می‌کند. آدورنو در آن‌جا اشاره می‌کند که هم هنر والا و هم هنر مصرفی به شکل صنعتی تولید شده، هر دو «داغ ننگ[۴] سرمایه‌داری را حمل می‌کنند و دربردارنده‌ی عناصر تغییر هستند (البته حد واسط[۵] شوئنبرگ و فیلم آمریکایی هرگز چنین نیست). [هنر والا و هنر مصرفی] نیمه‌های از هم‌گسیخته‌ی یک آزادی یکپارچه[۶]اند، که با این حال، از حاصل جمع آن‌ها به دست نمی‌آید»(۱).

هنگام مطالعه‌ی متون آدورنو به‌ویژه درباره‌ی صنعت فرهنگ، می‌بایست به یاد داشت که او بر آن نیست تا تحلیلی عینی و جامعه‌شناختی از پدیده‌های مورد پرسش ارائه دهد بلکه پرسش صنعت فرهنگ [اساساً] از منظر پیوندش با تحول اجتماعی طرح می‌شود. صنعت فرهنگ را باید از منظر ظرفیت‌های آن در راستای گستراندن و یا مسدودکردن «آزادی یکپارچه» فهمید. با این حال، این پتانسیل‌های مثبت یا منفی خام‌دستانه یا بی‌واسطه در دسترس نیستند، چراکه مؤلفه‌هایی که با آن‌ها می‌توانیم ظرفیت‌هایی برای تغییر را بسنجیم، خود خام‌دستانه یا بی‌واسطه در دسترس نیست.

---

4 stigmata
5 middle term
6 integral freedom

به عقیده‌ی آدورنو تقسیم کار میان رشته‌هایی چون جامعه‌شناسی، فلسفه، تاریخ و روان‌شناسی موجود در موضوع و یا برآمده از آن نیست، بلکه از بیرون تحمیل شده است. هیچ ابژه‌ی مجزا یا منحصربه‌فردی برای مثال ذهن یا روان، واجد ویژگی‌های عینی‌ای نیست که مستقیماً با مفاهیم و دسته‌بندی‌های روان‌شناسی یا روان‌کاوی مطابقت کند. همین قاعده در رابطه با نسبت ابژه‌ها با مفاهیم و دسته‌بندی‌های جامعه‌شناسی، تاریخ یا فلسفه نیز صادق است. درعوض، همان نیروهای چندپاره‌کننده و شیءواره‌کننده‌ای که شکاف بزرگ میان هنر والا و صنعت فرهنگ را موجب شده‌اند، تقسیم کار میان رشته‌های متعدد را نیز رقم زده‌اند.

در شرایط کنونی، نتیجه‌ی این تفکر دوچندان‌کردن دشواری آشتی‌ناپذیری است که منتقد فرهنگی با آن مواجه است: نه تنها هنر والا و محصولات صنعت فرهنگ، دو نیمه‌ی آزادی‌ای یکپارچه را نشان می‌دهند که با حاصل جمع [ساده‌ی] آن‌ها برابر نیست، بلکه رشته‌هایی که وظیفه‌ی آن‌ها برآورد ظرفیت‌های فرهنگ برای تحول ریشه‌ای است، خود تقسیم شده‌اند و از یکدیگر گسیخته‌اند. برآورد آدورنو از «آن‌چه حاصل جمع نیست» دوپهلو است: او یک جامعه‌شناسی فلسفی از صنعت فرهنگ و یک فلسفه‌ی جامعه‌شناختی از هنر مدرنیست والا ارائه می‌دهد. به علاوه «آزادی یکپارچه»ای که از منظر آن ظرفیت‌های فرهنگ تقسیم‌شده ناکافی به نظر می‌رسند، هم‌چنین متضمن غلبه بر تقسیم کار میان رشته‌های نظری‌ای است که خود بازتاب تقسیم‌بندی فرهنگی هستند.

از همان ابتدا، تأملات آدورنو درباره‌ی صنعت فرهنگ در بستر گسترده‌تری ریشه داشت که فروپاشی طرح‌واره‌ی تکاملی کلاسیک مارکسیستی تاریخی، آن را اقتضاء می‌کرد. برای آدورنو این باور مارکسیستی که نیروهای سرمایه‌دارانه‌ی تولید هنگامی که از روابط سرمایه‌دارانه‌ی تولید آزاد شوند جامعه‌ای آزاد را به ارمغان می‌آورند، موهومی است. سرمایه به شکل بی‌واسطه واجد چنین عناصر و یا نیروهای رهایی‌بخشی نیست. گرایش توسعه‌ی سرمایه‌دارانه، حتی وجه نهفته یا ضمنیِ آن نه به سوی آزادی بلکه به ادغام و سلطه‌ی بیشتر میل می‌کند. ازاین‌رو، تاریخ مارکسیستی که سرمایه‌داری

را در روایتی ساده‌لوحانه از پیشرفت آزادی و عقل[۷] قرار می‌دهد، از طریق تلاش برای یک‌پارچه‌سازی و ادغام تاریخ با ابژه‌ی مورد نقدش هم‌دست می‌شود. «تاریخ جهانی می‌بایست تأیید و نفی شود. با توجه به فجایعی که در گذشته رخ داده‌اند و یا در آینده باید انتظار وقوع‌شان را کشید، این کلبی‌مسلکانه[۸] است که بگوییم طرحی برای جهانی بهتر در تاریخ متجلی شده و آن را وحدت می‌بخشد»(۲). نظریه‌ی کلاسیک مارکسیستی ناخواسته چنین نگاهی را تداوم می‌بخشد. آدورنو این‌گونه ادامه می‌دهد: «تاریخ جهان حرکتی از توحش به انسان‌دوستی[۹] نیست، بلکه حرکتی است از منجنیق به بمب مگاتنی. [این تاریخ] به تهدیدی مطلق می‌انجامد که، به‌عنوان نمونه‌ی تمام‌عیارگسست، بشریت سازمان‌یافته بر انسان‌های سازمان‌یافته تحمیل می‌کند».

به نظر آدورنو این فاشیسم بود و نه سوسیالیسم که نمایان‌گر تحقق عقلانیت غربی بود، چراکه سلطه‌ی عقل را از طریق ادغام و یک‌پارچه‌سازی تداوم بخشید. اگرچه این دیدگاه ممکن است تحلیلی کاملاً قانع‌کننده از فاشیسم ارائه نکند، اما به آدورنو این امکان را داد که از ابتدا درک کند که تحت سلطه‌ی عقل ابزاری، سرمایه‌داری لیبرال در حال جایگزینی با یک نظم اجتماعی شیءواره‌تر است. صنعت فرهنگ متضمن تولید آثار برای بازتولید و مصرف انبوه است و بنابراین زمان «آزاد» یا به بیان دیگر بقایای قلمروی آزادی را ذیل [منطق] سرمایه مطابق همان اصول مبادله و هم‌ارزی سازمان‌دهی می‌کند که در حوزه‌ی تولیدِ خارج از اوقات فراغت حاکم است. به این ترتیب صنعت فرهنگ، فرهنگ را به‌عنوان تحقق حق همگان در ارضای میل معرفی می‌کند در حالی که در واقع یکپارچگی منفی جامعه را تداوم می‌بخشد. اگرچه آدورنو هیچ کجا صنعت فرهنگ را با پیروزی سیاسی فاشیسم این‌همان نمی‌داند، اما به‌طور مستقیم و غیرمستقیم به این نکته اشاره می‌کند که یک‌پارچه‌ساختن مؤثر جامعه به وسیله‌ی صنعت فرهنگ، نشان‌دهنده‌ی پیروزی ادغام سرکوب‌گر در دولت‌های لیبرال دموکراتیک است که با آن‌چه به شکل سیاسی تحت فاشیسم به دست آمد، هم‌راستا

---

7 reason
8 cynical
9 humanitarianism

است. این تفسیرِ مقایسه‌ای از صنعت فرهنگ، خود مستلزم مؤلفه‌های مرجعی است که ایده‌ی «آزادی یکپارچه» فراهم می‌کند.

در حالی که محورهای اصلی نظریه‌ی صنعت فرهنگِ او پیش‌تر در «فتیشیسم در موسیقی و واپس‌روی شنیدن» (۱۹۳۸) – جستاری که می‌تواند به عنوان مجادله‌ای با «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» بنیامین قلمداد شود- صورت‌بندی شده بود، جای‌گذاری فلسفی و تاریخی نظریه‌ی صنعت فرهنگ آدورنو برای نخستین بار صراحتاً در «دیالکتیک روشنگری» او و هورکهایمر مطرح می‌شود. این اثر خودویرانگریِ روشنگری را ترسیم می‌کند. ادعای محوری آن این است که همان عقلانیتی که برای نوع بشر رهایی از اسارت قدرت‌های اسطوره‌ای را فراهم می‌کند و راه را برای تسلط تدریجی بر طبیعت هموار می‌سازد، با سرشت ذاتی خود موجب بازگشت به اسطوره و اشکال جدید و کامل‌ترِ سلطه می‌گردد. آن خصیصه‌ای از عقل روشنگر که عامل این بازگشت است، این‌همان انگاشتن عقلانیت و فهم از طریق ادغام امر جزئی در امر کلی است. عقلانیت ادغام‌گر یا ابزاری، خصوصیات ذاتی اشیا، یعنی همان خصوصیاتی که جزئیت حسی، اجتماعی و تاریخیِ هر چیز را به آن می‌بخشد را، در راستای اهداف و مقاصدِ سوژه –پیش از هرچیز صیانت نفس[10]- نادیده می‌انگارد. بنابراین چنین عقلانیتی باید چیزهای نامشابه (نابرابر) را مشابه (برابر) تلقی کند و ابژه‌ها را ذیل (رانه‌های نسنجیده[11]ی) سوژه قرار دهد. به این ترتیب ادغام، همان سلطه در قلمروی مفهومی است. هدف از ادغام دست‌یابی به سلطه‌ی مفهومی و تکنیکی است. زمانی‌که عقلانیتِ ادغام‌گر، کلّ عقل تلقی شد امکان شناخت امر جزئی به خودی خود و اهدافی که به منظور نیل به آن‌ها مسیر عقلانیت روشنگر پی گرفته شده بود، دچار انسداد شد. بدون امکان قضاوت امور جزئی و ارزیابی عقلانی اهداف و مقاصد، عقل که قرار بود

10 self-preservation
11 unreflective

وسیله‌ای برای ارضای اهداف انسان باشد، خود به هدف خود بدل می‌گردد و در نتیجه در تقابل با اهداف روشنگری، یعنی آزادی و سعادت[۱۲] برمی‌آید.

سازمان اقتصادی جامعه‌ی سرمایه‌داری مدرن، این تحقق نهایی عقل ابزاری و خودویرانگری روشنگری را تسهیل می‌کند. ذیل سرمایه‌داری تمام تولید برای بازار است؛ چیزها نه برای برآوردن نیازها و خواسته‌های انسان، بلکه به خاطر سود و سرمایه‌اندوزی بیشتر تولید می‌شوند. در حالی که تولید برای مبادله به‌جای مصرف از ویژگی‌های اغلب نظام‌های اقتصادی است، آن‌چه منحصراً اقتصادهای سرمایه‌دارانه را متمایز می‌کند، گرایش به عمومیت‌یافتنِ[۱۳] تولید برای مبادله به جای تولید برای مصرف است. این نیز فرایندی است برای این‌همان‌ساختن و این‌همان‌پنداشتن چیزهای ناهمسان، برای جایگزین‌کردن ویژگی‌های درونی چیزها به خاطر اهدافی (انباشت سرمایه) که نسبت به آن‌ها بیرونی هستند. بنابراین غلبه‌ی ارزش مبادله به ارزش مصرف، گرایش‌های عقلانیت روشنگر را تحقق می‌بخشد و دو چندان می‌کند: همان‌گونه که عقلانیت روشن‌گر عقلانیت معطوف به هدف را مسدود می‌کند، تولید سرمایه‌دارانه هم تولید برای استفاده را مسدود می‌سازد. همان‌گونه که عقلانیت روشنگر جزئیات را ذیل کلیت‌هایی ادغام می‌کند که نسبت به جزئیتِ حسی بی‌تفاوت و غیرحساس‌اند، تولید سرمایه‌دارانه هم ارزش مصرف اشیاء را ذیل ارزش مبادله ادغام می‌کند. عقلانیت روشنگر و تولید سرمایه راه تأمل را می‌بندد؛ پیشرفت مقاومت‌ناپذیر روشنگری در سلطه بر طبیعت و تأمین ابزار برای تحقق احتمالی سعادت، در واقع یک واپس‌روی مقاومت‌ناپذیر را به همراه دارد.

در سراسر این تبارشناسی عقل، آدورنو و هورکهایمر نقش هنر و فرهنگ را در پیشرفت مفروض روشنگری برجسته می‌کنند. در خوانش آن‌ها، برخورد اودیسه با سیرن‌ها به‌عنوان پیش‌بینی‌ای تمثیلی از نقش هنر در مدرنیته به تصویر کشیده می‌شود. آواز سیرن‌ها -بیانگر هر آن چیزی که تا به حال رخ داده- رهایی از تلاش بی‌وقفه را موعظه می‌کند و از این طریق وعده‌ی سعادت می‌دهد؛ تلاشی که معنای

12 happiness
13 universality

آینده تحت راهبری رانه‌ی صیانت نفس است. با این حال، مرگ بهایی است که سیرن‌ها در ازای افسون‌شان طلب می‌کنند. اودیسه‌ی زیرک برای فرار به دو ترفند متوسل می‌شود: مردانش که باید با تمام توان به هنگام خطر پارو بزنند، گوش‌هایشان را پر از موم کرده‌اند؛ [و] اودیسه خود را محکم به دکل کشتی بسته است. پاروزنان، مانند کارگران مدرن، نباید از کار خود منحرف شوند؛ در حالی که اودیسه که می‌تواند زیبایی آواز سیرن‌ها را بشنود، از درک سعادتی که [این آواز] وعده می‌دهد ناتوان است.

...هرچه وسوسه شدیدتر شود، گره‌های طناب نیز به دستور او محکم‌تر و سفت‌تر می‌شود، درست همان‌طور که بورژواهای ادوار بعدی نیز همپای افزایش قدرت خویش و نزدیک‌تر شدنِ سعادت و لذت با عزمی لجوجانه‌تر کفّ نفس می‌کنند. آنچه اودسئوس می‌شنود برای خودش پی‌آمدی دربر ندارد؛ اکنون او می‌تواند به نشانه‌ی خواستِ گشودنِ طناب‌ها فقط سر تکان دهد، ولی دیگر دیر شده است. همراهان او، که خود چیزی نمی‌شنوند، فقط به خطراتِ ناشی از آوازِ سیرن‌ها فکر می‌کنند، نه به زیبایی آن. ازاین‌رو، به قصد نجاتِ خود و اودسئوس او را دربند باقی می‌گذارند. آنان با کار خویش حیاتِ ارباب ستمگر را در یگانگی با حیات خویش بازتولید می‌کنند و ارباب نیز دیگر نمی‌تواند از نقش اجتماعیِ خویش رهایی یابد. طناب‌هایی که او با آن‌ها خود را به طرز چاره‌ناپذیر به کار و عمل بسته است، در عین حال سیرن‌ها را از عرصه‌ی عمل دور نگه می‌دارد و وسوسه و افسونِ آنان خنثی و به موضوعی صرف برای تعمق بدل می‌شود، یعنی به هنر(۳).[۱۴]

هنر اظهار قاطع چیزی است که از عقلانیت ابزاری روشنگری کنار گذاشته شده است: ادعای جزئیت حسی و غایات عقلانی. هنر شناخت غایات و جزئیات حسی فارغ

---

[۱۴] تمام ارجاعات به کتاب دیالکتیک روشنگری یا مستقیماً و یا در صورت لزوم با تغییراتی اندک از ترجمه‌ی مراد فرهادپور و امید مهرگان نقل شده‌اند:
هورکهایمر، ماکس و تئودور و. آدورنو (۱۳۹۸)، «دیالکتیک روشنگری»، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، چاپ چهارم، تهران: هرمس.

از عمل است. هنر پیشامدرن امیدوار بود که واقعیت را تغییر دهد، در حالی که هنر خودآیین جوهر شکاف میان کار ذهنی و جسمانی در یک جامعه‌ی طبقاتی است.

هنر والا به بهای طرد طبقات فرودست به وجود می‌آید – «طبقاتی که هنر، دقیقاً به لطفِ آزادی‌اش از اهداف و غایاتِ کلیت کاذب، با هدف و آرمان ایشان یعنی کلیتِ حقیقی همراهی می‌کند»(۴). کلیت موهومی همان کلیت هنرِ صنعت فرهنگ است؛ کلیت امر همانند[۱۵] همگن، هنری که دیگر حتی وعده‌ی سعادت نمی‌دهد، بلکه تنها سرگرمی پیش‌پاافتاده‌ای برای رهایی از کار فراهم می‌کند: «در نظام سرمایه‌داریِ متأخر، تفریح یعنی تداوم و استمرارِ کار، طلبِ آن مبین نوعی فرار از فرایند مکانیکیِ کار، و تجدید قوا به قصد کسب توانایی برای رویارویی مجددِ با آن است»(۵). از آن‌جا که مکانیکی‌شدن[۱۶] واجد چنان قدرت و تسلطی بر فراغت فرد است، و «در نحوه‌ی ساخت کالاهای تفریحی چنان عمیقاً تعیین‌کننده است»، تجربه‌های فرهنگ توده‌ای «چیزی جز تصویرِ ثانوی[۱۷] خودِ فرایند کار نیست»(۶).

در این برنهاد - که مدعی است هنر خودآیین بورژوایی همان چیزی است که کلیت حقیقی مطالبات سرکوب‌شدگان را در خود دارد - سویه‌ی شاخصی وجود دارد. درحالی‌که هنر تولیدشده برای توده‌ها که کاملاً با هنر توده‌ها متفاوت است، به‌عنوان بازتولید نیازهای بیگانه‌شده‌ی جامعه‌ی توده‌ای مورد نقد قرار می‌گیرد. آدورنو به جای تلاش برای پنهان‌کردن این سویه که به هر صورت گویای این حقیقت است که دستاوردهای فرهنگ متعلق به جامعه به‌عنوان یک کل و نه فقط طبقه‌های حاکم است، بر درهم‌تنیدگی دیالکتیکی هنر والا و پست تأکید می‌کند. این اتحاد ازهم‌گسیخته، کلیت موهومی هنر توده‌ای و جزئیت[۱۸] انتزاعی و محدود هنر خودآیین است که دغدغه‌ی اصلی آدورنو است و نه صرفاً جنبه‌های مترقیِ هم‌دست [با وضع موجود] هنر والا: «هنر سبک همواره سایه‌ی هنر خودآیین بوده است. این هنر همان وجدان معذب

15 the same
16 mechanization
17 after-image
18 particularity

اجتماعیِ هنر جدی است. همان حقیقتی که هنر جدی به‌واسطه‌ی پیش‌شرط‌های اجتماعی‌اش ضرورتاً از آن بهره‌ای نداشت، به هنر سبک ظاهری مشروع می‌بخشد. نفس شکاف میان این دو همان حقیقت است: دست‌کم این شکاف بیانگر خصلت منفیِ آن فرهنگی است که [این] حوزه‌های مختلف تشکیل می‌دهند»(۷). این «حقیقت»ی که شکاف میان [هنر] والا و نازل بازنمایی می‌کند، نه حقیقتی تجربی است و نه فلسفی؛ دست‌کم نه به آن معنا که معمولاً از آن مراد می‌شود. شکاف هنر والا و نازل به‌عنوان یک شکاف، سرنوشت امر جزئی و کلی را در جامعه‌ی معاصر آشکار می‌سازد. این شکاف که حاکی از سلطه است، مجدداً تنها از منظر «آزادی یکپارچه»، اتحاد نظرورزانه[19]ی امر جزئی و کلی و [هنر] والا و نازل قابل‌فهم است. از آن‌جا که «حقیقت» درباره‌ی فرهنگ، حقیقتی تجربی یا فلسفی نیست -هردوی این اشکالِ اظهار حقیقت توسط عقلانیت ابزاری تصاحب شده‌اند- از آن‌جا که خودِ «حقیقت» دیگر حقیقت ندارد، آشکارساختن «حقیقتِ» فرهنگ دشوار است.

آدورنو و هورکهایمر در «مقدمه»ی خود بیان می‌کنند که از آن‌جایی که افکار عمومی به یک کالا و زبان به ابزاری برای ترویج آن کالا بدل شده است، نمی‌توان به قراردادهای زبانی و مفهومی تثبیت‌شده اعتماد کرد یا به آن‌ها برای ترسیم «تخریب خستگی‌ناپذیرِ روشنگری به دست خویش» اتکا کرد: «امروزه، دیگر هیچ واژه و اصطلاحی در دسترس نمانده است که از قبل معطوف به سازش و تطبیق با جریان‌های مسلطِ فکری نباشد و هر آن کاری که زبانِ نخنماشده از پس آن برنمی‌آید به نحوی دقیق از سوی سازوکارهای اجتماعی جفت‌و جور می‌شود»(۸). در نتیجه، *دیالکتیک روشنگری* حاصل مجموعه‌ای از پاره‌ها است و فصل «صنعت فرهنگ: روشنگری به مثابه فریب توده‌ای»، «حتی چندپاره‌تر»(۹) ازسایر بخش‌های کتاب است.

19 speculative

نوشتار چندپاره[۲۰] مبتنی بر امتناع از عملیاتی است که در گفتار نظری (استنتاج[۲۱]، استلزام[۲۲] و قیاس[۲۳]) و بازنمایی زبانی آن‌ها («بنابراین»، «چراکه» و مانند آن) بین گزاره‌ها ارتباطات «عقلانی» برقرار می‌کند. برای آدورنو، این عملیات، نشانه‌های سلطه در قلمروی مفهومی هستند. به همان اندازه، نوشتار چندپاره تظاهر به دقت تجربی نمی‌کند (حقیقت به‌عنوان مطابقت). نوشتار چندپاره مدرنیستی است، جابه‌جایی‌های[۲۴] منطقی و نحوی آن معادلِ شناختی دیسونانس [فواصل ناخوشایند] در موسیقی است. نوشتار چندپاره از طریق تکثیر چشم‌اندازهای به لحاظ منطقی متمایز عمل می‌کند، که هر یک چیزی شبیه به یک کاریکاتور نظری است. از طریق تکثیر چشم‌اندازهای گوناگون، تصویر پیچیده‌ای از پدیده‌ی مورد پرسش ایجاد می‌شود. این شیوه جایی میان فراخوان نیچه برای چشم‌های بسیار، چشم‌اندازهای بسیار، و شیوه‌ی پدیدارشناختی تنوع ایدئتیکی[۲۵] قرار می‌گیرد که در آن از طریق تخیل تغییر شکل‌های[۲۶] [ممکن] یک پدیده، می‌توان آن‌چه را که برای آن تغییرناپذیر یا ماهوی است، کشف کرد. البته آدورنو به دنبال حقیقت تاریخی است، نه ماهیت غیرتاریخی و عقلانی پدیده‌ها. حقیقت تاریخی در نوشتار چندپاره «نشان داده می‌شود»؛ هدف آن نمایش[۲۷] یا تبیین[۲۸] صریح پدیده‌ها نیست. نمایش و تبیین، پدیده‌های مورد پرسش را خنثی می‌کند؛ نمایش‌دادن یعنی کنارگذاشتن پدیده‌ی نمایش داده شده. وقتی «حقیقت» ناحقیقی است، تنها آن چیزی که بر اساس رژیم‌های حقیقت مستقر حقیقی

20 fragmentary
21 inference
22 entailment
23 deduction
24 dislocations
25 eidetic
26 deformations
27 demonstrate
28 explain

نیست می‌تواند خصیصه‌ی موهومی ادعای حقیقتِ جامعه را آشکار کند. تنها با نمایش جامعه به شکل افراطی[۲۹] - «کل، باطل است» و «حقیقت» دیگر حقیقی نیست- می‌توان انحراف‌های آن را آشکار کرد؛ انحراف‌هایی که در واقع کم‌تر از آن چیزی که چنین گزاره‌های کنایه‌آمیزی[۳۰] بیان می‌کنند، اغراق‌آمیز هستند.

فصل «صنعت فرهنگ» با این ادعا آغاز می‌شود که با آن که از دیدگاه جامعه‌شناختی به نظر می‌رسد که با افول ادیان تثبیت‌شده، رشد تمایزهای تکنولوژیک و اجتماعی و اضمحلال واپسین بقایای پیشاسرمایه‌داری، باید آشوب فرهنگی حاکم شود، چنین نیست. فرهنگ هرگز تا این حد یکنواخت و یکپارچه نبوده است: «اینک فرهنگ مُهر یکسانی را بر همه‌چیز می‌زند؛ فیلم، رادیو و مجلات جملگی نظامی را شکل می‌بخشند که چه به‌عنوان یک کل و چه در هر بخش [مجزا] یک‌نواخت و یک‌دست است»(۱۰). فرهنگ آشکارا و ستیزه‌جویانه به صنعتی بدل شده که مانند هر تولیدکننده‌ی دیگر کالا از قوانین یکسان تولید پیروی می‌کند. تولید فرهنگی یک جزء[۳۱] ادغام‌شده درون اقتصاد سرمایه‌دارانه به‌عنوان یک کل است. فرهنگ دیگر منبع درک انعکاسیِ اکنون برحسب آینده‌ای رهایی‌یافته نیست. صنعت فرهنگ به نام یوتوپیای تنزل‌یافته[۳۲]ی حال، وعده‌ی سعادت را کنار می‌گذارد. این نمایش طعنه‌آمیز حال حاضر است.

تنزل‌یافتگیِ یوتوپیای حال، از آن‌جا که به شکل سرکوب آشکار یا سلطه‌ی عریان ظاهر نمی‌شود، تنها می‌تواند در قالبی مفهومی مانند «این‌همانیِ کاذب امر کلی و امر جزئی»(۱۱) فراچنگ آورده شود. آن‌چه این‌همانی را موهومی می‌کند رخ‌ندادن آن نیست، بلکه خود لحظه‌ی جزئیت، موهومی است. از این رو، نغمه‌ی معرف[۳۳] حاکم بر

29 extremes
30 ironic
31 component
32 degraded
33 leitmotif

این فصل، اثبات مکرر آن است که آن‌چه به‌عنوان جزئیت و فردیت ظاهر می‌شود، [در واقع] چنین نیست و آن‌چه ممکن است بهعنوان نقطه‌ی مقاومت در برابر یک‌پارچگی همه‌شمول نظام سربرآورد، فوراً ادغام و سرکوب می‌شود. از آن‌جا که ما شناخت مستقلی از جزئیت و فردیت حقیقی در اختیار نداریم، از طریق تضاد بین تولیدات کلیشه‌ای صنعت فرهنگ و تولیدات هنر خودآیین است که این‌همانی کاذب امر جزئی و کلی در صنعت فرهنگ تصدیق می‌شود.

به‌عنوان مثال، آدورنو سرنوشت جزئیات را در هنر والا و نازل در تقابل قرار می‌دهد. در هنر والا، تأکید بر جزئیات در تقابل با اثر یک‌پارچه، در دوره‌ی [زمانی] رمانتیسیسم تا اکسپرسیونیسم، از نظر زیبایی‌شناسی اعتراضی علیه آرمان وحدت ارگانیک بود؛ معنای فرازیبایی‌شناسی این اعتراض نشان‌دادن خصیصه‌ی موهومی وحدتی بود که در آثار دارای هارمونی به تصویر کشیده شده بود. دیسونانس در موسیقی، تأکید بر رنگ‌های فردی یا ضربه‌های قلم‌مو در نقاشی، یا کلمات، تصاویر یا حالات روانی معین در رمان، به شکل منفی وحدت کاذب کل را بیان می‌کند. همه‌ی این‌ها به وسیله‌ی صنعت فرهنگ از بین رفته است: «اگرچه این صنعت منحصراً با جلوه‌ها و تأثیرات سروکار دارد، لیکن طغیانِ آن‌ها را در هم می‌کوبد و آن‌ها را وامی‌دارد به خدمتِ همان فرمولی درآیند که جانشینِ خودِ اثر می‌شود»(۱۲). جلوه‌ها و تأثیرات به «جلوه‌های ویژه» تبدیل شده‌اند و دیسونانس تصویری به قانون تبلیغات تلویزیونی.

آدورنو به طور مشابه، بر خصیصه‌ی تقلبی لذتی که صنعت فرهنگ به مصرف‌کننده عرضه می‌کند تأکید می‌کند. لذت واقعی حتی پیشنهاد هم نمی‌شود؛ تعهدنامه، که طرح[۳۴] و صحنه‌پردازی اثر است، در واقع تمام آن چیزی است که عرضه می‌شود. به این ترتیب قول اصلی بدل به امری موهومی می‌شود: «تمام چیزی که در واقع تأیید می‌کند این است که چیز بیشتری در راه نیست و در مراسمِ شام باید به خواندنِ صورتِ غذا[۳۵] اکتفا کرد»(۱۳). این به این معنی نیست که آثار خودآیین نمایش‌های جنسی بودند؛ آن‌ها با بازنمایی «محرومیت به‌عنوان امری منفی» به دشواری سعادت حسی

34 plot
35 menu

می‌پرداختند. بنابراین: «راز والایش[۳۶] زیبایی‌شناختی در بازنماییِ محقق‌شدنش به عنوان یک وعده‌ی شکسته‌شده است. صنعت فرهنگ سبب والایش نمی‌شود، سرکوب می‌کند... آثار هنری زهدطلب و بری از شرم‌زدگی‌اند؛ صنعت فرهنگ هرزه‌نگار و متظاهر[۳۷] است»(۱۴).

با وجود استفاده از روشی مبتنی بر تضاد، آدورنو قصد ندارد که هنر خودآیین را کاملاً بری از گناه بداند. همان‌طور که پیش از این ملاحظه کردیم، هنر خودآیین تنها در یک جامعه‌ی طبقاتی و از طریق طرد طبقات کارگر تماماً به وجود می‌آید. غایت‌نداشتن آثار هنری ناب که [اصل] سودمندی و کاربردپذیری‌ای را که بر جهان خارج از هنر حاکم است انکار می‌کند، بر تولید کالایی استوار است. «خودآیینی» و آزادی از غایات بیرونیِ آثار ناب ریشه در آن دارد که این آثار به شکل «خصوصی» تولید می‌شوند؛ تولیدی که بر اساس تقاضای یک مصرف‌کننده‌ی خاص (کلیسا، دولت، حامی[۳۸]) نیست. آثار هنری نیز کالا هستند، در واقع کالاهایی ناب، زیرا تنها تا آن‌جایی ارزش دارند که قابل‌مبادله باشند. عدم سودمندی این آثار، «غیر قابل‌فروش بودن» آن‌ها، منبع ریاکارانه‌ی ارزش آن‌ها است؛ بازار هنر، بازاری ناب است چراکه به وسیله‌ی نیاز محدود نمی‌شود. وارونه‌ی این امر در صنعت فرهنگ، عرضه‌ی کالاهای فرهنگی، نمایشگاه‌ها یا کنسرت‌ها به صورت رایگان و به عنوان «خدمات عمومی» در تلویزیون یا رادیو است که در حقیقت، بهای آن‌ها پیشاپیش توسط توده‌های کارگر پرداخته شده است.

کارآمدی صنعت فرهنگ به نمایش‌دادن یک ایدئولوژی یا پنهان‌کردن طبیعت حقیقی چیزها بستگی ندارد بلکه به حذف این فکر بستگی دارد که جایگزینی برای وضع موجود هست. «لذت همیشه به معنای بیرون‌راندنِ مسائل از ذهن و فراموش‌کردنِ رنج است، حتی آن‌جا که رنج مشهود است». بنابراین لذت همواره گریختن از «واپسین

---

36 sublimation
37 prudish
38 patron

بقایای اندیشه‌ی مقاومت» است؛ رهایی‌ای که توسط سرگرمی وعده داده می‌شود، «آزادی از تفکر و نفی است»(۱۵). به همین خاطر است که بررسی صنعت فرهنگ در تبارشناسی چندپاره‌ی عقل جای گرفته است: *غایت*[۳۹] عقلانیت ابزاری، عقلانیتی که نخستین بار توسط رانه‌ی صیانت نفس مجاز شمرده شد، به سکوت واداشتن تأمل به بهانه‌ی کلیت موهومی است که به وسیله‌ی صنعت فرهنگ فراگیر شده است. بنابراین عقلانیت ابزاری در قالب صنعت فرهنگ بر ضد عقل و سوژه‌ی عقلانی می‌شورد. این به سکوت واداشتن تأمل، غیرعقلانی‌بودن اساسی عقل روشنگر است.

صنعت فرهنگ تحقق اجتماعیِ شکست تأمل است؛ تحقق عقل ادغام‌گر، یک‌پارچه‌سازی چندین چیز ذیل یکی. این یکپارچه‌شدن، موضوع دشوارترین مقاله‌ی این مجلد یعنی «طرحواره[۴۰]ی فرهنگ توده‌ای» نیز هست؛ ادامه‌ی بخش «صنعت فرهنگ» در *دیالکتیک روشنگری* که پیش از این ترجمه نشده است. واژه‌ی «طرحواره» در عنوان به طرح کلی آدورنو درباره صنعت فرهنگ اشاره نمی‌کند بلکه به شماتیسمِ (عبارت کانتی) خودِ صنعت فرهنگ می‌پردازد، الگودهی[۴۱] یا پیش-شکل‌دهی[۴۲] تجربه. ازاین‌رو، مقاله با چیزی که بعداً جنبشِ کنترل‌گرِ پسامدرنیسم می‌نامم، آغاز می‌کند: فروپاشی تمایز میان فرهنگ و زندگی عملی که در این‌جا همان زیبایی‌شناسی‌سازیِ جهان تجربی است، زیبایی‌شناسی‌سازی یک زندگی تجربی که آن را مطابق با ایده‌آل‌های سعادت حسی و آزادی دگرگون نمی‌کند، بلکه این توهم را تضمین می‌کند که زندگی تجربی این اهداف را تا جای ممکن تحقق می‌بخشد. از آن‌جایی‌که این دگرگونی کاذب از طریق همان رویه‌های صنعت فرهنگ رخ می‌دهد، این اهداف به‌هیچ‌وجه محقق نمی‌شوند، اما توهم موفقیت، تفکر را تحت فشار می‌گذارد تا بتواند ادعا کند که چنین است.

---

39 telos
40 schema
41 patterning
42 pre-forming

آدورنو مجدداً درون‌مایه‌اش را از طریق پاره‌ها و مجموعه‌ای از تحلیل‌ها و قیاس‌ها دنبال می‌کند که در پی افشای چگونگی عملکرد شماتیک‌سازیِ صنعت فرهنگ و محتوای آن است. بنابراین ما مباحثی از این قبیل را [در متون او] خواهیم یافت: سرنوشت تعارض در آثار هنری، چگونه تحول سالن چندمنظوره[۴۳] ساختار موقتی‌بودن را در فرهنگ توده آشکار می‌کند، اهمیت ویرتئوزیته [مهارت] در هنرِ صنعت فرهنگ، وضعیت اطلاعات، شباهت فرهنگ با ورزش (ورزش به‌عنوان طرح‌واره‌ای برای فرهنگ) و غیره. این از تاریک‌ترین و پیشگویانه‌ترین نوشته‌های آدورنو درباره‌ی فرهنگ است؛ چراکه در آن نشان می‌دهد که حتی هنر مدرنیستی هم آلوده به طرح‌واره‌ی فرهنگ توده شده است. در این‌جا منفیت فرهنگی، آن‌چه در برابر کلیت مقاومت می‌کند، حتی بیش از زمانی که صرفاً محصول فرهنگ خودآیینِ «والا» می‌بود، به حاشیه رانده شده است. آدورنو در انتهای مقاله نشان می‌دهد که چگونه اشکال رفتاری که صنعت فرهنگ به مردم ارائه می‌کند، حاوی این خصلتِ گمراه‌کننده[۴۴] است که مردم را مجبور به تمرین «جادو»یی روی خود می‌کند که پیش‌تر با موفقیت بر آن‌ها اعمال شده است. بشر در حال حاضر تنها یک نوشته‌ی مخفی است، هیروگلیفی پنهان در پسِ نقاب‌هایی که فرهنگ ارائه می‌دهد: «در هر قهقهه‌ی خنده، صدای تهدیدآمیز اخاذی را می‌شنویم و انواع کمیک، نشانه‌هایی خوانا هستند که بدن‌های از شکل افتاده‌ی انقلابیون را بازنمایی می‌کنند. مشارکت در فرهنگ توده‌ای، قرارگرفتن تحت لوای دهشت[۴۵] است».

واقف‌بودن[۴۶] و [در عین حال] اطاعت‌کردن

ممکن است به تحلیلی که تاکنون ارائه شد اعتراض شود؛ از این نظر که هیچ‌کس به میزانی که آدورنو گمان می‌کند بازیچه و فریفته‌ی ادعاهای صنعت فرهنگ نمی‌شود.

---

43 variety-hall
44 perverse
45 terror
46 seeing through

تماشای تلویزیون یا جدیدترین فیلم هالیوودی نشان از این ندارد که فرد درنهایت توانایی تأمل را از دست داده، نمی‌تواند به شکل هم‌زمان به دستکاری‌شدن[۴۷] اثر واقف باشد و فاصله‌ای انتقادی را با چیزی که ارائه شده، حفظ کند. به هر صورت آدورنو باور سخت‌گیرانه یا ساده‌لوحی را به‌عنوان شرطی برای موفقیت صنعت فرهنگ نمی‌بیند. او در جمع‌بندی بخشی از *دیالکتیک روشنگری* که درباره‌ی صنعت فرهنگ است می‌گوید: «این است پیروزیِ تبلیغات در صنعت فرهنگ: مصرف‌کنندگان در عین این که به کذب محصولات صنعت فرهنگ واقف‌اند، خود را ملزم به خرید و استفاده از آن‌ها می‌دانند». [او هم‌چنین] در «طرح‌واره‌ی فرهنگ توده» می‌نویسد: «فرهنگ توده آرایشی بدون آرایش است»(۱۶).

آدورنو هم‌زمان در تحلیل گسترده‌ی خود در ستون طالع‌بینی روزنامه لس‌آنجلس تایمز، روی همین امکانِ واقف‌بودن و اطاعت‌کردن کار می‌کند؛ «ستاره‌های زمینی»[۴۸] که متأسفانه به دلیل طولانی بودن آن در این مجلد گنجانده نشد. با این‌که هدف کلی این مطالعه رسیدن به فهمی بهتر از طبیعت و انگیزه‌های پدیده اجتماعی کلان است که حاوی یک عنصر غیرعقلانیِ متمایز است، برای اهداف متن حاضر من می‌خواهم صرفاً روی پیوندِ واقف‌بودن، هم‌زمان با اطاعت کردن متمرکز شوم؛ [درواقع] روی باورنکردن و باورکردنِ هم‌زمان.

غیرعقلانی‌بودن چنان که آدورنو ادعا می‌کند، لزوماً نباید به‌عنوان اتخاذ سیاست‌هایی تلقی شود که به طور کامل از اهداف اگوی فردی و جمعی جدا شده است. در مقابل، مواردی هستند که منفعت شخصی عقلانی آن چنان که به‌طور معمول فهمیده می‌شود، به افراط کشیده می‌شود تا جایی که بدل به امری غیرعقلانی می‌شود، این همان سرنوشت تاریخی عقل است که در دیالکتیک روشنگری ارائه شده است و می‌بایست مورد مطالعه قرار گیرد. عقلانیت سطحی درک عمومی[۴۹] که به [پیروی از] پیشنهادهای ارائه‌شده توسط ستون‌های طالع‌بینی توصیه می‌کند، با این فرض مطابقت

47 manipulation
48 The Stars Down to Earth
49 common sense

دارد. چنین ستون‌هایی در آن‌چه توصیه می‌کنند بیش از اندازه مبهم هستند؛ برای مثال، امروز روز خوبی برای اجتناب از مشاجرات خانوادگی، رسیدگی به امور مالی، خرید، فروش، برنامه‌ریزی برای تعطیلات، شروع یک رابطه، حذرکردن از درگیری‌ها و غیره است.

اعتقادات فراطبیعی‌ای[۵۰] که مبنای ستون‌های طالع‌بینی است یک «خرافه‌ی ثانویه»[۵۱] است، یعنی اعتقاد فراطبیعی‌ای که به شکلی «نهادمند، عینی و تا حد زیادی اجتماعی‌شده»(۱۷) ظاهر می‌شود. آن دسته از خوانندگانی که توصیه‌های ارائه شده [به وسیله‌ی این ستون‌ها] را تصدیق می‌کنند، این کار را بدون هیچ مبنای شخصی‌ای برای باورشان انجام می‌دهند؛ بدون دریافت یا نیاز به توجیهی برای عملکرد عام عقلانیت طالع‌بینانه. در ستون‌های طالع‌بینی روزنامه‌ها و مجلات پرتیراژ، سازوکار[۵۲] نظام طالع‌بینی هرگز فاش نمی‌شود.

اعتقادات فراطبیعی ثانویه مستلزم نوعی عدم جدیت معین است؛ [این اعتقادات] برخلاف باورهای دینی جدی، در سطح عقلانیت مبتنی بر درک عمومی عمل می‌کند، هیچ چیزی از فرد معتقد نمی‌خواهد، قطعاً چیزی به دشواری ایمان طلب نمی‌کند و غالباً در توصیه‌های خود آشکارا موقعیت ممتاز چیزی که در مقابلش قرار می‌گیرد را می‌پذیرد: علوم طبیعی مدرن. طالع‌بینی با نمایش مفروضات اساسی خود، اتخاذ موضعی متواضعانه در برابر علوم طبیعی، ارائه‌ی توصیه‌های عمل‌گرایانه و از منظر روان‌شناختی مستحکم[۵۳] و در عین حال پرداختن به اضطراب‌ها و اختلالات[۵۴] واقعی خوانندگان و فراهم‌آوردن استراتژی‌ها و روش‌های جبرانی که به نظر فراتر از روش‌هایی صرفاً خیالی می‌رسند، بدون آن‌که از خوانندگان بخواهد آشکارا مطالبه‌ی شواهد عقلانی و تأمل را قربانی کنند، باورداشتن و اطاعت را مجاز می‌سازد. طالع‌بینی با فاصله‌گیری‌اش از جدیت

50 occult
51 secondary superstition
52 mechanics
53 well-grounded
54 dislocations

بقا می‌یابد: «این بیگانگی از تجربه، انتزاعی‌بودنی معین که کل قلمروی اعتقادات فراطبیعیِ تجاری‌شده را در بر می‌گیرد، ممکن است به‌خوبی با زیرلایه‌ای از ناباوری و شک‌گرایی همراه باشد، شک به جعلی‌بودن[۵۵] که عمیقاً با غیرعقلانی‌بودن بزرگ مدرن در پیوند قرار دارد»(۱۸). بدون تردید اعتقادات فراطبیعی از زمان‌های بسیار دور به‌عنوان یک خرافه‌ی ثانویه وجود داشته است. با وجود این اعتقادات فراطبیعی معاصر از طریق نهادینه‌شدن در رسانه‌های جمعی دگرگون شده است آن هم در کنار این واقعیت که امروزه ناسازگاری میان اعتقادات فراطبیعی و پیشرفت در علوم طبیعی، میان طالع‌بینی و اخترفیزیک، واضح و غیرقابل انکار است. ازاین‌رو، کسانی که به هر دو «باور» دارند «دچار یک سیر قهقرایی فکری می‌شوند که تا پیش از این کم‌تر دیده می‌شد»(۱۹).

آدورنو در جریان تحلیل محتوای ستون [روزنامه] به دنبال نشان دادن این است که ستون طالع‌بینی چگونه با ارائه‌ی تصویری خوشایند و بی‌خطر از جامعه که در آن موفقیت شخصی، تنها با انطباق[۵۶] توأم با «بصیرت» و نیز تلاش محدود فردی‌ای که توسط ستون پیشنهاد شده به دست می‌آید، نوعی ایدئولوژی محافظه‌کارانه‌ی توجیه وضع موجود را تحقق می‌بخشد. تصویر انطباق و پیروی اجتماعی با قانون ضمنی و همه‌جاحاضر ستون مبنی بر این‌که هرکس می‌بایست خود را با فرامین ستارگان در زمان مقتضی هماهنگ کند، اشاعه می‌یابد. این ستون با نمایش خواننده به‌عنوان فردی که در موقعیت قدرت نامشخصی قرار دارد و عموماً با فعالیت خود قادر به تغییر پی‌آمدها است، به خودشیفتگی خواننده متوسل می‌شود. به گمان آدورنو تصویری که این ستون از مخاطب خود می‌سازد به «نخست‌وزیر» می‌ماند، حال آن‌که در واقع گروه هدف یک خواننده‌ی طبقه متوسط رو به پایین است. ستون با استفاده از یک رویکرد «دو فازی»[۵۷] لذت را از کار به‌دقت تفکیک می‌کند تا لذت به پاداشی برای کار بدل شود. هم‌چنین ارجاع توصیه‌هایش به زمان‌های متمایز مانع از آن می‌شود که تناقض درونی

55 phoniness
56 conformity
57 bi-phasic

توصیه‌ها در تضاد آشکار با یکدیگر قرار بگیرند. با این‌که در ستون [روزنامه] فضایی شبه‌فردی و شبه‌عملی ایجاد می‌شود، به همان میزان ناتوانی فرد نیز نشان داده می‌شود که [البته] ستون طالع‌بینی به واسطه‌ی قوه‌ی تخیل با ارائه‌ی خوش‌شانسی‌های غیرمنتظره، کمک و چیزهایی از این دست، آن را جبران می‌کند.

با این که برخی از جزئیات تحلیل آدورنو و تصویر کلی‌ای که از انطباق‌گرایی سرکوب‌گر[۵۸] ترسیم می‌کند، به شرایط زمانی ویژه‌ی مطالعه‌ی او اختصاص دارد، این تحلیل کماکان تکان‌دهنده است. بیش از هر چیز، آن‌چه نامتعارف است و نیاز به توضیح دارد، ترکیب عقلانیت به شکل توصیه‌ای که به لحاظ عملی و یا روان‌شناختی به‌خوبی مستدل است و ناعقلانیتِ حاضر در منبع و ساختارمندی این توصیه است. همان‌طور که ذکر شد، ناعقلانیت دور نگه داشته می‌شود و با آن مانند چیزی غیرشخصی و شیءمانند[۵۹] برخورد می‌شود؛ [در این‌جا] فلسفه‌ای زیربنایی درخصوص آن‌چه ممکن است «فراطبیعی‌گراییِ طبیعت‌گرا»(۲۰) نامیده شود، وجود دارد. طالع‌بینی نیز مانند صنعت فرهنگ، تمایز بین واقعیت و خیال را مخدوش و سطحی از محتوای فراواقع‌گرایی[۶۰] را حفظ می‌کند، در حالی که به این محتوا، از لحاظ منبعش هاله‌ای غیرعقلانی و متافیزیکی می‌دهد.

ساختار دوگانه‌ی طالع‌بینی، ساختار دوگانه‌ی زندگی روزمره را تکرار می‌کند و مشروعیت می‌بخشد؛ زندگی‌ای از فعالیت‌های پیش‌پاافتاده که درون نظامی به لحاظ ادراکی غیرشفاف و به لحاظ عملکردی تغییرناپذیر[۶۱] قرار دارد.

> تا آن‌جایی که نظام اجتماعی، «سرنوشت» اکثر افراد، مستقل از اراده و علاقه‌ی آن‌ها است، [این سرنوشت] به ستارگان منتقل می‌شود تا به این ترتیب به درجه‌ی بالاتری از منزلت و توجیه دست یابد که افراد امیدوارند

58 oppressive conformism
59 thing-like
60 overrealism
61 inexorable

خودشان در آن مشارکت داشته باشند. در عین حال، این ایده که اگر یک نفر صرفاً ستارگان را به‌درستی بخواند، آن‌ها توصیه‌هایی ارائه می‌کنند، همان ترسی را تسکین می‌دهد که خودِ ستاره‌نگر از تغییرناپذیری فرایندهای اجتماعی ایجاد می‌کند (۲۱).

از آن‌جا که مردم احساس می کنند که زندگی تجربی درون یک سیستم پیچیده، مکانیکی و در عین حال به‌هم مرتبط قرار گرفته است که منطقش[۶۲] را درک نمی‌کنند و گمان می‌کنند که [این سیستم]، منطقی سازگار با خواست‌ها و نیازهای آن‌ها ندارد، آماده‌ی پذیرش سیستمی مشابه بر پایه‌ی توهم می‌شوند که دست‌کم آرامشی خیالی فراهم کند. در واقع، طالع‌بینی درحالی که مانند فیلم‌ها در دنیای تجربی‌ای قرار دارد که در آن هیچ‌چیز به خودی خود ارزشمند نیست، پیامی را ارائه می‌دهد که از نظر «متافیزیکی» معنادار به نظر می‌رسد، این‌که در جایی خودانگیختگیِ زندگی در حال بازیابی است؛ حال آن‌که در واقع منعکس‌کننده‌ی همان شرایط شیءواره‌ای است که به نظر می‌رسد از طریق توسل به «مطلق»(۲۲) کنار گذاشته می‌شود.

آن‌چه به طالع‌بینی امکان می‌دهد تا افراد بدبین و توهم‌زدوده[۶۳] آن را بپذیرند، باور کنند و از آن اطاعت کنند، ابهام‌آمیز بودنش است که منعکس‌کننده‌ی [ابهام] جهان تجربی است؛ به گونه‌ای که نیاز به ایمان استعلایی اندکی دارد، اگر اصلاً به چنین چیزی نیاز داشته باشد. طالع‌بینی به لحاظ شناختی و عاطفی چیز آشکارا اندکی طلب می‌کند، درحالی‌که در ظاهر پیشنهادهای زیادی برای ارائه دارد. چرا چنین پیشنهادی را رد کنیم؟ آدورنو نگرش فکری‌ای که در این‌جا ابراز می‌شود را تحت عنوان «ندانم‌گراییِ سرگردان[۶۴]»(۲۳) معرفی می‌کند. تقاضای باور جدی داشتن *ظاهراً* غیرضروری است، ندانم‌گرایی *ظاهراً* مشروعیت دارد. هیچ‌گاه از خواننده خواسته نمی‌شود که ادعاهای مطرح شده را ارزیابی کند. طالع‌بینی با به تعلیق درآوردن جایگاه شناختی‌اش، خواننده را به لحاظ شناختی گیج و سرگردان وا می‌نهد.

---

62 rationale
63 disillusioned
64 disoriented

طالع‌بینی پیوند میان دو حوزه‌ی واقعی است؛ حرکت ستارگان و نوعی روان‌شناسی توهم‌زدوده‌ی «پرطرفدار». جذابیت طالع‌بینی در برقراری پیوند میان این دو حوزه‌ی نامرتبط است. آدورنو می‌گوید طالع‌بینی « مجوز غفلت از تفکر تفسیری به نفع جمع‌آوری واقعیت[۶۵] را صادر می‌کند»(۲۴). ممکن است بگوییم طالع‌بینی «وجدان معذب اجتماعیِ» نظریه‌ی انتقادی است؛ ترکیب کورکورانه‌ی حوزه‌های متفاوت در طالع‌بینی پاسخی است به همان تقسیم‌شدنِ کار فکری و ابهام در تمامیت که تأمل انتقادی را برمی‌انگیزد.

> گرایش به اعتقادات فراطبیعی از علائم واپس‌روی در آگاهی است. این مسئله باعث شده تا قدرت فکرکردن به امر نامشروط و تحمل امر مشروط از بین برود. [این شکل از آگاهی] به جای آن که با کار مفهومی، این دو را در یگانگی و تفاوت‌شان تعریف کند، یکسره آن‌ها را باهم درمی‌آمیزد. امر نامشروط بدل به واقعیت و امر مشروط به ذاتی بی‌واسطه بدل می‌شود(۲۵).

به‌طور کلی آن‌چه درمورد طالع‌بینی صحت دارد نمایان‌گر صنعت فرهنگ به شکل عام است؛ از تبلیغات گرفته تا فیلم و تلویزیون.

عمل ناممکن نقد فرهنگی

«فکر کردن به امر نامشروط و تحمل امر مشروط» درحالی‌که شاید مانند یک دستورالعمل زاهدانه برای انفعال به نظر برسد، درواقع موضع انتقادی دشواری را پیش می‌کشد. میزان دشواری آن در مقاله‌ی آدورنو با عنوان «نقد فرهنگی و جامعه» توضیح داده شده است. به‌طور کلی موضع منتقد فرهنگ، موضعی مشکوک است؛ او به‌عنوان منتقد ناخشنودی خود را از همان تمدنی ابراز می‌کند که ناخشنودی‌اش را به آن مدیون است. موضع منتقد حاکی از آن است که او دارای فرهنگی است که فرهنگ فاقد آن است. بدتر از همه، او با التفات ویژه به فرهنگ، شأن و خودآیینی‌ای جعلی به آن اعطا می‌کند. «آن‌جا که یأس و نگون‌بختی بی‌حدوحصر حاکم است، او صرفاً پدیده‌های

---

65 fact-gathering

معنوی[۶۶] را می‌بیند؛ وضعیت آگاهی بشر، زوال هنجارها. نقد با اصرار بر این مسئله، وسوسه می‌شود تا به‌جای تلاش، امر ناگفته را -هرچند ناموفق- فراموش کند تا انسان بتواند در امان بماند»(۲۶).

در این مورد، آدورنو بر آن نیست تا نقد را بی‌مورد جلوه دهد، بلکه فرهنگ «تنها زمانی حقیقی است که تلویحاً انتقادی باشد»(۲۷)؛ به این ترتیب نقد، جزئی لاینفک و ضروری از فرهنگ است. با این وجود، نقد با تبدیل فرهنگ به ابژه‌ی خود، شیءوارگیِ[۶۷] فرهنگ را دوچندان می‌کند. درحالی‌که معنای دقیق فرهنگ «تعلیق شیءوارگی»(۲۸) است. و این به دشواری اصلی بحث اشاره دارد؛ خودِ انگاره‌ی فرهنگ.

آدورنو بر این باور است که هیچ اثر هنری اصیل یا فلسفه‌ی حقیقی‌ای وجود ندارد که در خلوص و انزوای خود ساخته و پرداخته شده باشد. براساس معنای درونی این آثار، اصرار آن‌ها بر جدایی از روند واقعی زندگی جامعه و «نپذیرفتن گناه زندگی‌ای که کورکورانه و بی‌رحمانه خودش را بازتولید می‌کند»(۲۹)، تلویحاً و یا ناخودآگاه وعده‌ی سعادت را، وعده‌ی وضعیتی که در آن آزادی محقق می‌گردد را به ذهن متبادر می‌کند. اما این وعده تا زمانی که فرهنگ به بهای سلطه به دست می‌آید، می‌بایست مبهم باقی بماند. فرهنگ، آن‌طور که اکنون فهم می‌شود، به این دلیل وجود دارد که آزادی وجود ندارد. قدرت فرهنگ که با ناتوانی‌اش همراه است کناره‌گیریِ آن از پراکسیس است؛ این چشم‌پوشی را تاریخ بر فرهنگ تحمیل کرده است.

فرهنگ به دلیل ناتوانی در برابر قدرت سرمایه، و به همان اندازه برای این‌که وعده‌هایش به طور فزاینده‌ای برای کسانی که از آن‌چه که ارائه می‌شود محروم‌اند به‌عنوان توهین جلوه می‌کند، به وسیله‌ی همان قدرت‌هایی تصاحب می‌شود که نقدشان کرده بود. فرهنگ مصرفی، تنزل‌یافتن فرهنگ است. منتقدان فرهنگی محافظه‌کار با فراموش‌کردن هم‌دستی فرهنگ با آنچه که نقد می‌کند، می‌توانند درهم‌تنیدگی فرهنگ و تجارت را تنها به‌عنوان فسادی شرم‌آور ببینند که محصول جامعه‌ای ماده‌گرا است. ازاین‌رو، منتقدان فرهنگی محافظه‌کار خواهان بازگشت فرهنگ به خلوص خودآیین

66 spiritual
67 objectification

هستند. با این حال آدورنو می‌گوید: «تمام فرهنگ در گناه جامعه سهیم است. وجود فرهنگ تنها به واسطه‌ی بی‌عدالتی‌ای تداوم می‌یابد که پیشاپیش در حوزه‌ی تولید رخ می‌دهد»(۳۰).

آدورنو دفاع محافظه‌کارانه از هنر و فرهنگ والا را بازتاب تجسم‌یابی[۶۸] غیربازتابی فرهنگ می‌داند که از وضع اقتصادی موجود محافظت می‌کند. او غایت فرهنگ را تعلیق وضعیت شیءواره‌اش می‌داند؛ غوطه‌ورشدن مجدد آن در فرایند زندگی واقعی جامعه. و این پیوستن نهایی فرهنگ و جامعه نشان‌گر اتحاد دوباره‌ی کار ذهنی و جسمانی است که فرهنگ وجودش را مدیون جدایی رادیکال آن‌ها است. هدف نقد دیالکتیکی، برخلاف نقد فرهنگی محافظه‌کار، بسط «نقد فرهنگی است تا بدان‌جا که خود انگاره‌ی فرهنگ در آن واحد نفی شود، تحقق یابد و پشت‌سر گذاشته شود[۶۹]»(۳۱). هر شکلی از اغراق که درون این گزاره درباره‌ی رویه‌ها و اهداف نقد فرهنگی وجود داشته باشد، نکته‌ی آن آشکارساختن شکاف میان ادعاهای فرهنگ و جهانی است که [فرهنگ] در آن سکونت دارد. فرهنگ والا تنها به این دلیل وجود دارد که آن‌چه وعده می‌دهد وجود ندارد. از فرهنگ فقط با اشاره به علل وجودش و نه واقعیت این وجود می‌توان دفاع کرد.

در این مقطع گفتنی است که انتقادات آدورنو از محافظه‌کاری فرهنگی تا چه حد به برخی از عناصر غالب در تفکر پسامدرنیستی شباهت دارد. هم آدورنو و هم تفکر پسامدرنیستی، تحت تأثیر آوانگارد تاریخی، شیءوارگی فرهنگ را به‌عنوان ژستی[۷۰] انتقادی می‌بینند که تکمیل آن، تحقق وعده‌ی هنر والا خواهد بود. تحقق این وعده به معنای افسون‌زدایی از گفتار[۷۱] هنر والا، غلبه بر تقسیم بین والا و نازل و یکپارچه‌ساختن مجدد هنر با زندگی روزمره است. با این حال، همان‌طور که در ادامه به شکل کامل‌تر خواهیم دید، تفاوتی میان موضع آدورنو و پسامدرنیسم وجود دارد.

---

68 hypostatization
69 surmounted
70 gesture
71 discourse

آدورنو به رویکرد محافظه‌کارانه به فرهنگ والا اعتراض دارد؛ نباید از فرهنگ والا به خودی خود محافظت کرد. پسامدرنیسم گرایش به آن دارد که فرهنگ والا را به از آن خودسازی محافظه‌کارانه‌ی آن همانند کند، بنابراین واقعیت وجود فرهنگ والا و نه علل وجود آن بدل به دشمن می‌شود. به این ترتیب، پسامدرنیسم توانایی تمایز قائل‌شدن میان غلبه بر شکاف بین والا و پست، و تحقق وعده‌ی هنر والا را از دست می‌دهد.

آدورنو نقد دیالکتیکی را ترکیبی پرتنش از نقد استعلایی و درون‌ماندگار می‌داند. نقد استعلایی برای آن که جامعه را به‌عنوان یک کل محکوم کند، خود را در موقعیتی خارج از آن قرار می‌دهد. چنین موقعیتی با تعریف ایدئولوژی به‌عنوان نمود دارای ضرورت اجتماعی، مطابقت دارد. با درک‌کردن نمودها به عنوان محصولات ساختار علایق[۷۲] جامعه و آشکارساختن پیدایش تاریخی آن‌ها، می‌توان به واقعیت‌شان پی‌برد. اعتبار چنین نقدی بستگی به خوددرستانگاری[۷۳] معرفت‌شناختی منتقد دارد که به او اجازه می‌دهد میان علایق ذهنی و عینی تمایز قائل شود و روندهای تکاملی واقعی جامعه را از تاریخ ظاهری آن جدا کند. آن‌چه در رویه‌ی نقد استعلایی درست است، به رسمیت شناختن شیءوارگیِ تمامیت است؛ اما این در عین‌حال نقطه‌ی ضعف آن است. در سرمایه‌داری لیبرال، آشکارساختن وضعیت ایدئولوژیک محصولات فرهنگی نقش مهمی داشت و لحظه[۷۴]ی کاذب‌بودن و آگاهی کاذب می‌توانست تفاوتی در درک اجتماعی ایجاد کند، اما با تک‌ساحتی‌شدن بیشتر جامعه، «نظریه‌ی انتقادی باید بر لحظه‌ی حقیقت ایدئولوژی‌ها در برابر عقل تکنوکراتیک پافشاری کند»(۳۲). هر چه جامعه تک‌ساحتی‌تر شود، نقد باید توجه بیشتری به ساختار درونی و منطق نسبتاً خودآیین ابژه‌های فرهنگی داشته باشد. نقد استعلایی در این امر ناکام است؛ موقعیت انتقادی آن در خارج از جامعه به همان اندازه تخیلی است که انتزاعی‌ترین اتوپیاها. نقد استعلایی با درونی‌نبودن، نداشتن هم‌ذات‌پنداری[۷۵] و توجه‌نداشتن به جزئیت‌ها، با

72 interest
73 Self-righteousness
74 moment
75 sympathy

سلطه همراه است: «در آرزوی محوکردن کل، گویی با یک اسفنج، نقد استعلایی با بربریت قرابت پیدا می‌کند»(۳۳).

نقد درون‌ماندگار که جزئیات فرهنگی را مهم تلقی می‌کند، پی می‌برد که ایدئولوژی به‌خودی‌خود غیرحقیقی[۷۶] نیست، «بلکه تظاهر آن به مطابقت با واقعیت است»(۳۴) که غیرحقیقی است. در نتیجه، هدف نقد درون‌ماندگار که از طریق تحلیل دقیق معنا و ساختار ابژه حاصل می‌شود، آشکارساختن تضاد بین ایده‌ی عینی‌ای است که اثر ارائه می‌کند و آن‌چه که به آن تظاهر می‌کند. در دوره‌ی سرمایه‌داری لیبرال، نقد درون‌ماندگار مستلزم مقایسه‌ی ادعاهای ایدئولوژیک جامعه در مورد خود بود، برای مثال [مقایسه‌ی] ادعایی مبنی بر این‌که عدالت مصداق یافته است با واقعیت اجتماعی هم‌ارزی مبادله‌ای. در زمانه‌ی حاضر که چنین ادعاهایی کنار گذاشته شده‌اند، نقد درون‌ماندگار جایگاه مناسب خود را در فرهنگ می‌یابد. برای نقد درون‌ماندگار، یک اثر موفق «اثری نیست که تضادهای عینی را در یک هارمونی کاذب حل کند، بلکه اثری است که با تجسم تضادها، به شکلی خالص و سازش‌ناپذیر، در درونی‌ترین ساختار خود، ایده‌ی هارمونی را به گونه‌ای منفی بیان کند. در مواجهه با این نوع اثر، حکمِ «ایدئولوژی صرف» معنای خود را از دست می دهد»(۳۵).

در حالی که برای آدورنو لحظه‌ی منفیت در نقد درون‌ماندگار همان لحظه‌ی انتقادی است، او خودبسندگی نقد درون‌ماندگار را انکار می‌کند. [چراکه] فعالیت‌های نقد درون‌ماندگار به تلاش‌های فکری محدود می‌شود و این نقد در کشف تضادهای ذهن با خودش، در دنیایی از تأمل محبوس می‌ماند. نقد درون‌ماندگار هیچ کاری برای تغییر هستی‌ای که گواه آن است انجام نمی‌دهد. بنابراین، نقد درون‌ماندگار باید از ابژه خارج شود، باید «معرفت به جامعه را به‌عنوان یک تمامیت و معرفت به دخالت ذهن در آن را به ادعای درونی محتوای مشخص ابژه مرتبط سازد؛ این ادعا که ابژه به خودی‌خود درک می‌شود»(۳۶). به این معنا که برای مثال، نقد دیالکتیکی باید برخورد انتقادی ادبی خود با یک اثر را با تعینات اجتماعی‌ای مرتبط کند که بی آن‌که مستقیماً

76 untrue

سبب تضادهای درونی اثر شوند، آن‌ها را ایجاد می‌کنند. تنها با ارائه‌ی جامعه به شکلی که ابژه به گونه‌ای کاملاً در خود واگذارده نشود، تنها با واردکردن یک چشم‌انداز بیرونی، می‌توان نقد را از وسوسه‌ی بازگشت به ایده‌آلیسم، از وسوسه‌ی مواجهه با ذهن و محصولات آن به‌عنوان اموری خودبسنده که گناه اصلی فرهنگ خودآیین است، نجات داد.

موضع نقد دیالکتیکی یک ناموضع است؛ این نقد نه می‌تواند خود را به شیوه‌ی نقد ایده‌آل‌ساز[۷۷] و رهایی‌بخش[۷۸] در ابژه غوطه‌ور کند و نه می‌تواند با مقایسه‌ی آن با یک مطلق تخیلی، موضعی خارج از فرهنگ بگیرد. اتخاذ موضع اول به‌منزله‌ی تن‌دادن به کیش ذهن است، در حالی که اتخاذ موضع دوم به معنای آشکارساختن نفرت از آن است. «منتقد دیالکتیکی فرهنگ باید هم در فرهنگ مشارکت کند و هم از مشارکت در آن بپرهیزد. تنها در این صورت است که او عدالت را در حق خود و ابژه‌اش اجرا می‌کند»(۳۷).

نظریه‌ی انتقادی و پسامدرنیسم

آدورنو بیان می‌کند که «صنعت فرهنگ یک‌پارچه‌سازی هدفمند مصرف‌کنندگان آن از بالا است. [صنعت فرهنگ] هم‌چنین هنر والا و نازل را که برای هزاران سال از هم جدا بوده‌اند، وادار به آشتی می‌کند، آشتی‌ای که به هر دوی آن‌ها آسیب می‌رساند. هنر والا از جدیت خود محروم می‌شود، چراکه تأثیر آن برنامه‌ریزی شده است؛ هنر نازل به زنجیر کشیده می‌شود و از مقاومت سرکشانه‌ی ذاتی‌اش در زمانی که کنترل اجتماعی هنوز تام نشده بود، بی‌بهره می‌ماند»(۳۸). توصیف آدورنو از آشتی کاذب هنر والا و نازل از طریق مهندسی صنعت فرهنگ به‌خوبی می‌تواند به‌عنوان قضاوت او در مورد فرهنگ پسامدرنیستی در نظر گرفته شود. در حالی که در این‌جا دلایل خوبی برای پذیرش [این] قضاوت آدورنو وجود دارد، چنین نتیجه‌گیری سریعی اشتباه خواهد

77 idealizing
78 redemptive

بود؛ زیرا پویایی[۷۹] غلبه‌ی کاذب بر شکاف بزرگ از طریق تشدید ساده‌ی مسیر ادغام‌گر صنعت فرهنگ در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ رخ نداده است. با وجود این، پیش از تلاش برای تشخیص آنچه رخ داده است، اجازه دهید به‌طور خلاصه ایرادهای متعارف به نظریه‌ی آدورنو را شرح دهم که از دیدگاه او درباره‌ی خود صنعت فرهنگ آغاز می‌شود.

منتقدان آدورنو تفسیر او از خصیصه‌ی یک‌پارچه‌ساز و تسکین‌دهنده‌ی[۸۰] صنعت فرهنگ را به خود نظریه برگردانده‌اند: این نظریه‌ی او است که صنعت فرهنگ را که در واقع پویاتر، متنوع‌تر و تعارض‌آمیزتر از آن چیزی است که نظریه اجازه دهد، یک‌پارچه و بی‌تنش می‌کند. از آن‌جایی که رسانه‌های توده‌ای تعارض اجتماعی و مذاکره برای تغییرات اجتماعی را وساطت می‌کنند، می‌توان گفت که آن‌ها «واقعیت اجتماعی را به شیوه‌ای واسطه‌شده منعکس، بیان و مفصل‌بندی[۸۱] می‌کنند»(۳۹). برای جذب مخاطب و برخورداری از اعتبار، رسانه‌های توده‌ای می‌بایست واقعیت اجتماعی را بازتولید کنند؛ نتیجه‌ی این امر آن است که آن‌ها «ممکن است توهمات ایدئولوژیک محصولات خود را از بین ببرند یا تضعیف کنند و هر چند ناخواسته درگیر نقد اجتماعی و واژگون‌سازی[۸۲] ایدئولوژیک شوند»(۴۰). به همین ترتیب، ملزومات رضایت مخاطب توده‌ای و فراهم‌آوردن چیزی برای همه ممکن است این پیامد ناخواسته را داشته باشد که بدیل‌های اجتماعی و ازاین‌رو متلاشی‌شدن «هژمونی ایدئولوژیک که زمانی دستاورد شکننده‌ی صنعت فرهنگ بود»(۴۱) را آشکار کند. صنعت فرهنگ دیگر فراهم‌آورنده‌ی یک ایدئولوژی یک‌دست و انعطاف‌ناپذیر نیست بلکه هرچند ناخواسته یا سهواً، لحظات تعارض، شورش، مخالفت و رانه‌ای برای رهایی و یوتوپیا را دربرمی‌گیرد. در حالی که برای مثال موسیقی پاپ، ممکن است نشانگر خصایص کالایی‌شدن، شیءوارگی و استانداردسازی باشد، می‌تواند به همان اندازه «احساس درد، خشم، شادی، شورش،

79 dynamics
80 pacifying
81 articulate
82 subversion

تمایلات جنسی و غیره را بیان کند»(۴۲). بنابراین به یک مدل تفسیر فرهنگی پیچیده‌تر و حساس‌تر نیاز است، مدلی که می‌تواند به بعد نمادین رسانه‌های توده‌ای توجه کند، به امکانات پیش‌رو[۸۳]ی نوآوری تکنولوژیک (ویدیو، تلویزیون کابلی و غیره) واکنش نشان دهد و اقتصاد سیاسی واقعی رسانه‌های توده‌ای را تحلیل کند. از آن‌جایی که نظریه‌ی آدورنو فاقد این ابعاد است، مخاطبان صنعت فرهنگ را به‌عنوان فریب‌خوردگان فریب توده‌ای به تصویر می‌کشد و به این ترتیب «خودآیی نسبی آگاهی» را انکار می‌کند. این [نظریه] تنها می‌تواند منجر به «سیاست کناره‌گیری و ناامیدی شود و نمی‌تواند عامل مبارزه علیه سرمایه‌داری پیشرفته باشد»(۴۳).

اگر تحلیل‌های آدورنو از صنعت فرهنگ، درباره‌ی قدرت دست‌کاری آن اغراق می‌کند، [دیگر] منتقدان او ادعا می‌کنند که نظریه‌ی هنر والای او راجع به منفیت و قدرت امتناع این هنر اغراق می‌کند. از اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰، هنر مدرنیستی والا به‌طور فزاینده‌ای موقعیت انتقادی خود را از دست داده است. اگر تا پیش از این دشوارفهم‌بودن و ازاین‌رو فقط برای نخبگان کم‌شمار در دسترس بودن، بهایی بود که برای حفظ فاصله از کالایی‌شدن پرداخت می‌شد، هنر مدرنیستی اکنون به آشکارترین تصویر از قلمرویی تبدیل شده است که ارزش اجناس آن به‌طور کامل توسط بازاری سوداگرانه که از یک گفتار فروبسته‌ی پیشرفت هنری متأثر شده است، تعیین می‌گردد. دفاع آدورنو از مدرنیسم بر تحلیلی متکی بود که آن را در حال بهره‌برداری از پیشرفته‌ترین مواد هنری ارزیابی می‌کرد. این انگاره از پیشرفته‌ترین وضعیت مواد هنری، گرایش به آن داشت که روند توسعه‌ی هنر را بر اساس سیری منطقی که درون مواد آن مستتر است، تعیین کند: رنگ، خط، ضربه‌ی قلم‌مو و بوم در نقاشی؛ کلمه، تصویر و معنا در ادبیات و غیره. هر جنبش ظاهراً مترقی در هنر مدرنیستی به همان اندازه مجموعه‌ای از ممنوعیت‌های فزاینده را ایجاد کرد: بازنمایی، پیکربندی[۸۴]، روایت، هارمونی، وحدت و غیره. این منطق دقیقاً به واسطه‌ی طبیعتش محدود و شکست‌خورده بود. شورش پسامدرنیستی تلاش کرد تا تمام عناصری را که ممنوع شده بودند به هنر بازگرداند و هم‌زمان داستان

83 progressive
84 figuration

تک‌خطی شسته‌رفته‌ای را رد کند که نظریه‌ی پیشرفته‌ترین وضعیت مواد هنری اقتضا می‌کرد. از آن‌جایی که مواد حذف شده همان‌هایی بودند که در محصولات صنعت فرهنگ اقامت گزیده بودند، تخطی پسامدرنیسم از مجموعه‌ی ممنوعیت‌های مدرنیستی به‌منزله‌ی غلبه بر استراتژی جدایی‌طلبانه‌ی مدرنیسم والا بود؛ پسامدرنیسم فعالانه به دنبال اتحاد (دوباره‌ی) هنر والا و نازل بود؛ اتحادی که به همان اندازه واکنشی دموکراتیک در برابر نخبه‌گرایی مدرنیسم والا به شمار می‌رفت. به‌علاوه، خود موفقیت مدرنیسم در زیرسؤال بردن اقتضائات هنر سنتی از طریق نفی عناصر سازنده‌ی اثر خودآیین و یک‌پارچه، آن را از سپری محروم کرد که این نفی‌ها می‌توانستند در برابر آن عمل کنند؛ دیسونانس، شوک و درک‌ناپذیری دیگر ناشی از شیوه‌های مدرنیستی نیست.

این انتقادات تصویری یک‌سویه و نابسنده از موضع آدورنو ارائه می‌دهند. نظریه‌ی زیبایی‌شناختی او تقریباً از همان ابتدا به طور خودآگاه سال‌خوردگی مدرنیسم را ترسیم می‌کرد. برخلاف نظریه‌ی زیبایی‌شناختی مثلاً کلمنت گرینبرگ، آدورنو سعی نداشت مسیر آینده‌ی هنر را تعیین کند؛ در عوض او قصد داشت محتوای حقیقت مدرنیسم والا را آشکار کند، محتوای حقیقتی که می‌دانست به‌سرعت در حال ناپدیدشدن است. به‌علاوه آدورنو ذات‌گرایی نبود که معتقد باشد انگاره‌ی مواد هنری پیشرفته بیان‌گر منطق غیرتاریخی هنرهای مختلف است. خود ایده‌ی مواد هنری پیشرفته، پی‌آمد محروم‌شدن از واقعیت تجربی امکان‌های مقوله[۸۵]ای مشخصی برای عمل بود. دغدغه‌ی اصلی آدورنو نه آینده‌ی هنر بلکه نجات آن عناصری بود که بیشتر در معرض تهدید عقل روشنگر قرار داشتند: جزئیت‌های حسی، اهداف عقلانی، انگاره‌ای بنیادی[۸۶] از فردیت و سعادت اصیل. منطق مدرنیسم، منطقی که به همان اندازه که از بیرون تعیین شده بود از درون نیز تعیین می‌شد، وارث تاریخی این ادعاهای مقوله‌ای بود(۴۴). از نظر آدورنو، این [موضوع] واجد ارزش مستندسازی و تشریح به نظر می‌رسید، به‌خصوص

85 categorical
86 substantial

اگر هنر والا تنها جایی در جامعه‌ی مدرن باشد که این ادعاهای مقوله‌ای در آن با قاطعیت محقق شد. اگر دیگر چنین نیست، نباید این را به‌عنوان انتقادی از آدورنو تلقی کرد؛ بلکه باید به‌عنوان انتقادی از فرهنگ در نظر گرفت.

[زمانی] تلفیقی[۸۷] از صنعت فرهنگ و هنر متعالی وجود داشته است؛ با این حال، هر دو لحظه‌ی این فروپاشی درونی، که دگرگونی‌ای هم در صنعت فرهنگ و هم در هنر والا است، می‌تواند به شکلی پذیرفتنی به‌عنوان آشتی کاذب تفاوت‌هایشان و ازاین‌رو آشتی کاذب کل و جزء در نظر گرفته شود. دفاع کامل از این ادعا در این‌جا غیرممکن است، اما می‌توان برخی از مشخصه‌های آن را ارائه کرد.

یک خوش‌بینی خام[۸۸] لوکاچی در این باور وجود دارد که رسانه‌های توده‌ای با انعکاس، بیان و مفصل‌بندی واقعیت اجتماعی، محصولات‌شان را بی‌ارزش می‌کنند و بر ضد خودشان، به ابزارهایی برای نقد اجتماعی و واژگون‌سازی ایدئولوژیک بدل می‌شوند. همان‌طور که ادعاهای اقتصاد بازار سریع‌تر از همیشه به سمت شرق مهاجرت می‌کند، حول این باور که هیچ بدیلی برای سرمایه‌داری وجود ندارد اجماعی فراگیر شکل می‌گیرد. تعارضات اجتماعی در رسانه‌های توده‌ای بازنمایی می‌شوند، اما این‌ها بیشتر بیان‌گر ادعاهایی علیه ایدئولوژی‌های جنس‌گرایی و نژادپرستی هستند که با توجه به منطق برابری‌گرایانه[۸۹]ی اشخاص حقوقی در بازار همواره ناهم‌ساز و واپس‌گرا بوده‌اند.

تنوع در رسانه‌های جمعیِ کنونی پررنگ‌تر از گذشته حضور دارد، اما این یک دستاورد بدیهی یا بی‌چون‌وچرا نیست. در اواخر دهه‌ی پنجاه میلادی همگن‌سازی آگاهی بر گسترش سرمایه اثر معکوس داشت؛ باید برای کالاهای جدید نیازهای جدیدی ایجاد می‌شد و این مستلزم عرضه‌ی مجدد منفیتِ کمینه‌ای بود که پیش‌تر حذف شده بود(۴۵). کیش امر نو که درطی دوران مدرن تا دوران یک‌پارچه‌سازی و تثبیت بعد از جنگ امتیاز ویژه‌ی هنر بود، به گسترش سرمایه بازگشته بود؛ یعنی به همان چیزی که ابتدا از آن پدید آمده بود. اما این منفیت نه تکان‌دهنده است و نه رهایی‌بخش،

87 dovetailing
88 naive
89 egalitarian

چراکه حاکی از تحول ساختارهای بنیادین زندگی روزمره نیست. برعکس، سرمایه از طریق صنعت فرهنگ، پویایی‌های نفی را هم در تولید بی‌وقفه‌ی کالاهای جدید و «متفاوت» و هم به طور هم‌زمان در ترویج «سبک زندگی‌های» جایگزین به کار گرفته است.

«سبک‌های زندگی»، [یا همان] بازیابی سبک در هنر به وسیله‌ی صنعت فرهنگ، بدل‌شدن یک مقوله‌ی زیبایی‌شناختی به کیفیت مصرف کالا را نشان می‌دهند؛ مقوله‌ای که زمانی واجد لحظه‌ای از منفیت بود. گسترش نقش سبک‌زندگی‌های در حال رقابت، نفوذ این سبک‌ها به خانه، فراگیرشدن موسیقی، شیوه‌ای که در آن محصولات بدل به امتداد مستقیم تصویر تبلیغاتی‌شان شده‌اند، همه‌ی این پدیده‌ها نشان‌دهنده‌ی بسته‌شدن شکاف میان صنعت فرهنگ و خود زندگی روزمره، و زیبایی‌شناسی‌سازی واقعیت اجتماعی است که در پی آن می‌آید.

> همان‌طور که آثار هنری بدل به کالا می‌شوند و از این جهت از آن‌ها لذت برده می‌شود، خود کالا در جامعه‌ی مصرفی به تصویر، بازنمایی و نمایش بدل شده است. ارزش مصرفی با بسته‌بندی و تبلیغات جایگزین شده است. کالایی‌شدن هنر به زیبایی‌شناختی‌سازی کالا می‌انجامد. آواز سیرن کالا، جای *وعده‌ی سعادت*[۹۰] را که زمانی در اختیار هنر بورژوایی بود، گرفته است و اودیسه‌ی مصرف‌کننده به امید ارضای [میلش] با سرخوشی درون دریای کالاها غوطه‌ور می‌شود، اما آن را نمی‌یابد(۴۶).

اودیسه که دیگر تفاوت چندانی با مردانش ندارد، تنها به این دلیل که سیرن‌ها ناپدید شده‌اند می‌تواند از قید و بند رها باشد. صنعت فرهنگ در مرحله‌ی پسامدرنیستی خود به چیزی دست یافته است که آوانگاردها همواره می‌خواستند: از میان رفتن تفاوت بین هنر و زندگی. و این باید نشان‌دهنده‌ی نوعی «پایان هنر» باشد:

> یکی از تضادهای مهم هنر امروز این است که می‌خواهد و باید کاملاً اتوپیایی باشد -چراکه واقعیت اجتماعی به طور فزاینده‌ای مانع از یوتوپیا

90 promesse de bonheur

می‌شود- و در عین حال نباید یوتوپیایی باشد تا به خاطر ایجاد آسایش [کاذب] و توهم مقصر شناخته شود. اگر یوتوپیای هنر محقق می‌شد، هنر به پایان می‌رسید(۴۷).

صنعت فرهنگ که همیشه به دنبال ایجاد آسایش و توهم بوده، از فرسودگی تکانه‌ی مدرنیستی سود برده است. بدون روبروشدن با سرزنش آماده‌ی مدرنیسم زیبایی‌شناختی، بدون آواز سیرن‌ها یا غیبت گزنده‌ی آن برای مقابله، صنعت فرهنگ می‌تواند نسخه[۹۱]ی فرم زیبایی‌شناسی‌اش را به فرم اجتماعی گره بزند.

ناپدیدشدن سیرن‌ها، ناپدیدشدن وعده‌ی (شکسته‌ی) سعادت هنر بورژوایی، نشان‌گر ناپدیدشدن تمایز میان لذت منحرف‌کننده[۹۲] و سعادت واقعی است. این مسئله هم‌چنین دیدگاه آدورنو مبنی بر آن‌که صنعت فرهنگ در آن واحد هرزه‌نگار و متظاهر است را برجسته می‌کند. با از بین رفتن ایده‌ی اثر یک‌پارچه حتی با تأکید سلبی از طریق یک لحظه‌ی انتقادی[۹۳] ناهماهنگی[۹۴]، آن‌چه به همان اندازه ناپدید شده است والایش میل به خاطر تولید و لذت‌بردن از یک اثر منحصربه‌فرد است. با وجود این، تلاش صنعت فرهنگ برای والایش‌زدایی، با ارضای میل یا غلبه‌ی واقعی بر سرکوب‌های اخلاق کاری مطابقت ندارد. ماتریس فرهنگی جدید بدون داشتن مفهوم‌پردازی بسنده‌ای از فردیت، دست‌کم به همان اندازه‌ای که میل را رها می‌کند، پرخاشگری را نیز رها می‌سازد.

در غیاب قیود فرم، که مسیر والایش را دیکته می‌کرد، امیال والایش‌زدایی‌شده در راه سعادت، خود را در برابر همان آسودگی‌های واهی و موانع واقعی‌ای می‌یابند که در وهله‌ی اول نیاز به والایش‌زدایی را تشدید می‌کرد. پاسخ صنعت فرهنگ تولید آثاری است که به‌ویژه در معماری جدید مصداق پیدا می‌کند و از طریق محاکات زیبایی‌شناسی‌سازی، تماشاگر را به‌خاطر ناتوانی در یافتن رضایتی که وجود ندارد

---

91 version
92 distracting
93 critical
94 dissonance

محکوم می‌کند. رهایی از مصایب فرم و ورود به نمایش به‌ظاهر یوتوپیاییِ تفاوت‌ها باید منجر به رهایی والایش‌یافته از سرکوب‌های زندگی روزمره ذیل سرمایه و تنها پویایی موهوم فرهنگ والا می‌شد. در عوض، امر والایش‌یافته‌ی پسامدرن (یا همان شکست والایش‌یافته‌ی پیشینی فرم‌های بسته)، با اصرار شدیدش به فائق‌آمدن بر شکاف میان والا و نازل و نیز ادغام هنر و زندگی تجربی، سرکوب خشونت‌آمیز میل توسط امر والایش‌یافته را بی‌آن‌که لحظه‌ی آزادی را دربرداشته باشد، تداوم می‌بخشد. بنابراین تأییدگری فرضیِ پسامدرنیسم، با ارائه‌ی سرکوب به‌عنوان رضایت، لحظه‌ی خودنفی‌گری[۹۵] و بنابراین تجلیل ناخواسته‌ای از مرگ را دائمی می‌کند(۴۸). از آن‌جا که عمل پسامدرنیستی جهان تجربی را بدون دگرگون‌کردن آن تغییر می‌دهد، تأییدهای انتزاعی‌اش ناامیدی‌ای که در آن تداوم می‌یابد را دروغ جلوه می‌دهد. این ناامیدی خود را در پرخاشگری و خشونت نشان می‌دهد، خشونتی که اکنون در رسانه بازنمایی، استثمار و تجلیل می‌شود. اعمال خشونتی که به‌وسیله‌ی عقل ابزاری بر جزئیت حسی -همان چیزی که آدورنو «امر نااین‌همان» می‌نامد- تداوم می‌یابد، تنها با خشونت پاسخ داده می‌شود.

آن‌چه این وضعیت را بدتر می‌کند آن است که چیزی و یا چیز قابل‌توجهی از هنر والا باقی نمانده که آن را تخلیه کند. در شرایطی که انرژی‌های انتقادی مدرنیسم والای کلاسیک تمام شده است، پسامدرنیسم هم صرفاً به شکل اتفاقی یا برحسب تصادف منابعی برای تولید لحظه‌ی مؤکدی از منفیت یافته است. همین واقعیت است که اکنون سبب تحلیل‌رفتن ارزش تولیدِ زیبایی‌شناختی شده است (۴۹). این پروژه‌ی مدرنیسم هنری بود، و نه صرفاً وجود آثار مدرن منفرد، که توانست برای مدتی کارکرد منفی خود را در فرهنگ تداوم بخشد، کارکردی که مدرنیسم را از نظر فرهنگی ارزشمند می‌کرد. چیزی که مدرنیسم را از منظر فرهنگی ارزشمند می‌کرد، تنها وجود آثار مدرن منفرد نبود، بلکه پروژه‌ی مدرنیسم هنری نیز توانست برای مدتی نقش نفی‌گر خود در فرهنگ را حفظ کند. پسامدرنیسم بنا به تعریف فاقد این امکان است. این به معنای نقد

95 Self-negation

پسامدرنیسم یا فراخوانی برای احیای منطق مدرنیسم نیست. گناه پسامدرنیسم نیست که تاریخ موجب خسوف مدرنیسم شده است. وضعیت پسامدرنیسم دشوارتر و غیرساخت‌یافته‌تر از مدرنیسم است؛ هنرمندان حتی دیگر نمی‌توانند بر منطق هنر خود و یا مواد هنری‌شان تکیه کنند تا مسیر فعالیت‌های تولیدی خود را تعیین کنند. [با این همه] نمی‌توان از پسامدرنیسم تمجید و تجلیل کرد، چراکه *رانش* آن به سوی یکپارچه‌سازی هنر والا و نازل، مدرنیسم و هنر سنتی، یا واقعیت تجربی را زیبایی‌شناختی می‌کند - با همان نتایج فاجعه‌باری که پیش‌تر ذکر شد؛ یا مستقیماً درصدد یکپارچه‌سازی‌ای برمی‌آید که گویی فراموش کرده یا هرگز نمی‌دانسته اهمیت تفکیک میان هنر والا و نازل به لحاظ انتقادی چیست -پاپ‌آرت بارزترین نمونه‌ی آن است؛ و یا این‌که موفق می‌شود «روش» یکپارچه‌سازی را به‌عنوان ابزاری برای ایجاد منفیت [به خدمت بگیرد] یعنی ادامه‌ی پروژه‌ی مدرنیسم به شکلی دیگر - در این‌جا رئالیسم جادویی مثال مناسبی به نظر می‌رسد. فارغ از این‌که آن را چگونه ببینیم، پسامدرنیسم نتوانسته با ایجاد یکپارچگی واقعی میان این دو حوزه بر شکاف عظیم [والا و نازل] چیره شود: یا یک هم‌نهاد کاذب است که تسلیم خواسته‌های سرمایه می‌شود و یا رویه‌ای مشروط[۹۶] برای تداوم پروژه‌ی مدرنیسم، پروژه نفی، به شکلی دیگر. تا زمانی که آشتی امر کلی و جزئی در سطح یک توهم باقی بماند، پروژه‌ی نفی حرفی برای گفتن دارد. موقعیت پسامدرنیسم به جای تخفیف این وضعیت موهوم، آن را تشدید می‌کند. اگر شکاف میان صنعت فرهنگ و هنر والا حقیقتی منفی درباره‌ی جامعه بود، حال این حقیقت کجاست؟ هنگام مطرح کردن این پرسش نباید موضع آن منتقد فرهنگی‌ای را اتخاذ کرد که از افول فرهنگ ابراز تأسف می‌کند و رنج‌ها و تباهی‌های انکارناپذیرِ پیرامون آن را فراموش می‌کند.

نظریه و تحلیل‌های آدورنو علی‌رغم تأکید بیش از حد بر همسان‌سازی به‌عنوان هدف صنعت فرهنگ، پیوسته توجه را به تفاوت میان شبه‌فردیت[۹۷] و فردیت، لذت و

96 contingent
97 Pseudo-individuality

سعادت، اجماع[۹۸] و آزادی، شبه‌کنش و کنش، دیگربودن[۹۹] موهوم و دیگربودن نااین‌همان جلب می‌کند. این‌ها و اصطلاحات تحلیلی مشابه‌شان هسته‌ی بنیادی نظریه‌ی انتقادی آدورنو هستند. به باور من خنثی‌سازی‌ها و واپس‌روی‌هایی که صنعت فرهنگ ایجاد می‌کند، همان‌طور است که آدورنو به تصویر می‌کشد. حتی اگر منطق سطحیِ صنعت فرهنگ به‌طور معناداری با زمان نوشته‌های آدورنو متفاوت باشد، اثرهای آن به طرز خارق‌العاده‌ای یکسان هستند. آدورنو به وضوح مسیر صنعت فرهنگ و تهدیدهایی را که درپی داشت می‌دید. این که بدبینانه‌ترین پیش‌بینی‌های او به حقیقت پیوسته، نوشته‌های او درمورد صنعت فرهنگ را به گونه‌ای عذاب‌آور به‌جا و به‌هنگام می‌کند.

منبع:
Theodor Adorno (2001) *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*, edited and with an introduction by J.M. Bernstein, London and New York: Routledge Classics, pp. 1-28.

یادداشت‌ها

1. Ernst Bloch *et al*. (1977) *Aesthetics and Politics*, translated and edited by Rodney Taylor, London: NLB, p. 123.

2. *Negative Dialectics* (1973) translated by E.B. Ashton, London: Routledge and Kegan Paul, p. 320. For a commentary on this passage see Gillian Rose (1978) *The Melancholy Science*: *An Introduction to the Thought of T.W. Adorno*, London:Macmillan, pp. 50-1.
این اثر بهترین خوانش از مسائلی که در این بخش ارائه شده است را ارائه می‌کند.

3. *Dialectic of Enlightenment* (1973) translated by John Cumming, London: Allen Lane, p. 34.

۴. همان، صفحه ۱۳۵.

۵. همان، صفحه ۱۳۷.

98 consensus
99 otherness

۶. همان.

۷. همان، صفحه ۱۳۵. برای بسط دقیق این تز [این متن را] درنظر بگیرید: «هرچه [آثار هنری] بیشتر در پی رهایی از اهداف بیرونی بودند، بیشتر به سمت اصول خودبرنهاده‌ی (self-posited) سازماندهی پروسه‌ی خلاق سوق داده شدند. بنابراین آن‌ها سلطه‌ی جامعه را انعکاس داده و درونی کردند. اگر این را به یاد داشته باشیم، نقد صنعت فرهنگ بدون نقد هنر به صورت همزمان امکان‌پذیر نخواهد بود».
Aesthetic Theory (1984) translated by C. Lenhardt, London: Routledge and Kegan Paul, p. 26.

۸. همان. صفحه xi و xii.

۹.همان. صفحه xvi.

۱۰. همان، صفحه ۱۲۰.

۱۱. همان، صفحه ۱۲۱.

۱۲. همان، صفحه ۱۲۶.

۱۳. همان، صفحه ۱۳۹.

۱۴. همان، صفحه ۱۴۰.

۱۵. همان، صفحه ۱۴۴.

۱۶. همان، صفحه ۱۶۷.

17. *Gesammelte Schriften* (1975) Band 9.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 16. In English in original.

۱۸. همان، صفحه ۱۷.

۱۹. همان، صفحه ۱۸.

۲۰. همان، صفحه ۲۴.

۲۱. همان، صفحه ۲۵.

۲۲. همان، صفحه ۱۱۳ – ۱۱۲.

۲۳. همان، صفحه ۱۱۱.

۲۴. همان، صفحه ۱۱۵.

25. *Minima Moralia*: *Reflections From Damaged Life* (1974) translated by E.F.N. Jephcott, London: NLB, p. 238.

26. *Prisms* (1967) translated by Samuel and Shierry Weber, London: Neville Spearman, p. 19.

۲۷. همان، صفحه ۲۲.

۲۸. همان.

۲۹. همان، صفحه ۲۳.
۳۰. همان، صفحه ۲۶.
۳۱. همان، صفحه ۲۹.

32. Andrew Arato in Andrew Arato and Eike Gebhardt (eds and introductions) (1978) *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford: Basil Blackwell, p. 203.

تحلیل دقیق آراتو درباره‌ی نقد استعلایی شایستگی نقل‌شدن به طور کامل را دارد: «... تنها نقد استعلایی است که تصویر تمامیت شیءواره را -که تمام نقدهای حقیقی باید آن را در نظر بگیرند- بازتولید می‌کند. تنها نقد استعلایی دارای آن ناسازگاری جامع دربرابر هر شکلی از شیءوارگی است که مورد نیاز هر نوع سیاست رادیکال در آینده است. با وجود این، بازتولید مفهومی جهان شیءواره به خودی خود چیزی را به همراه ندارد که ارزش حفظ‌کردن را داشته باشد؛ نقد استعلایی در نهایت نمی‌تواند قرابت خود با بربریت را واپس زند» صفحه ۲۰۳.

33. *Prisms*, op. cit., p. 32.

۳۴. همان.
۳۵. همان.
۳۶. همان، صفحه ۳۳.
۳۷. همان.

38. `Culture Industry Reconsidered', Chapter 3 of this book.

39. Douglas Kellner (1984-5) `Critical Theory and the Culture Industries: A Reassessment', *Telos* 62: 203.

۴۰. همان.
۴۱. همان.
۴۲. همان، صفحه ۲۰۴.
۴۳. همان، صفحه ۱۹۷.
۴۴. برای جزئیات این ادعا نگاه کنید به کتاب در دست انتشار من:
Beauty Bereaved: Aesthetic Alienation From Kant to Derrida and Adorno, Oxford: Polity Press.

45. Moishe Gonzales (1984-5) `Kellner's Critical Theory: A Reassessment', *Telos* 62: 208.

46. Andreas Huyssen (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London: Macmillan Press, p. 21.

این افزایش تورمی تبلیغات و همگرایی آن با هنر برای هنر به‌وضوح مورد توجه آدورنو قرار گرفته بود:

Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, op. cit., pp. 162-3.

47. *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 47.

۴۸. نگاه کنید به:

Russell A. Berman (1984-5) 'Modern Art and Desublimation', *Telos* 62: 46.

به نظرم می‌رسد که این بهترین مقاله‌ی منفردی است که درمورد این موضوع نوشته شده و در تلاشی به معنای واقعی کلمه آدورنویی با مسائل مربوطه دستو پنجه نرم می‌کند.

۴۹. همان، صفحه ۴۷.