درآمدی بر نگاه تئودور آدورنو به موسیقی

لحظات موسیقایی

محسن آزموده

آدورنو را در ایران عمدتاً جامعه‌شناسان و روشنفکران متمایل به نظریه انتقادی می‌خوانند و کمتر به او از منظر یک فیلسوف نگریسته می‌شود، چه برسد به آن که توجهی به خیل عظیم آثار موسیقایی‌اش داشته باشند. در حالی که در گفت‌وشنودی شفاهی با یکی از مترجمان آثار او، این مترجم بر اهمیت آثار زیبایی‌شناختی این اندیشمند به ویژه در حوزه موسیقی تأکید می کرد و می گفت که هم‌وطنان آدورنو بیشتر او را به عنوان یک نظریه‌پرداز در حوزه موسیقی می‌شناسند. در هر صورت این یادداشت کوشش مختصری برای معرفی آدورنو به مثابه نظریه‌پرداز موسیقی است، اگرچه به طور خاص در مورد آدورنو، این نظریه‌پردازی نمی‌تواند از کوشش‌های نظری‌اش در سایر حوزه‌های علوم انسانی گسسته شود، چنان که خواهد آمد.

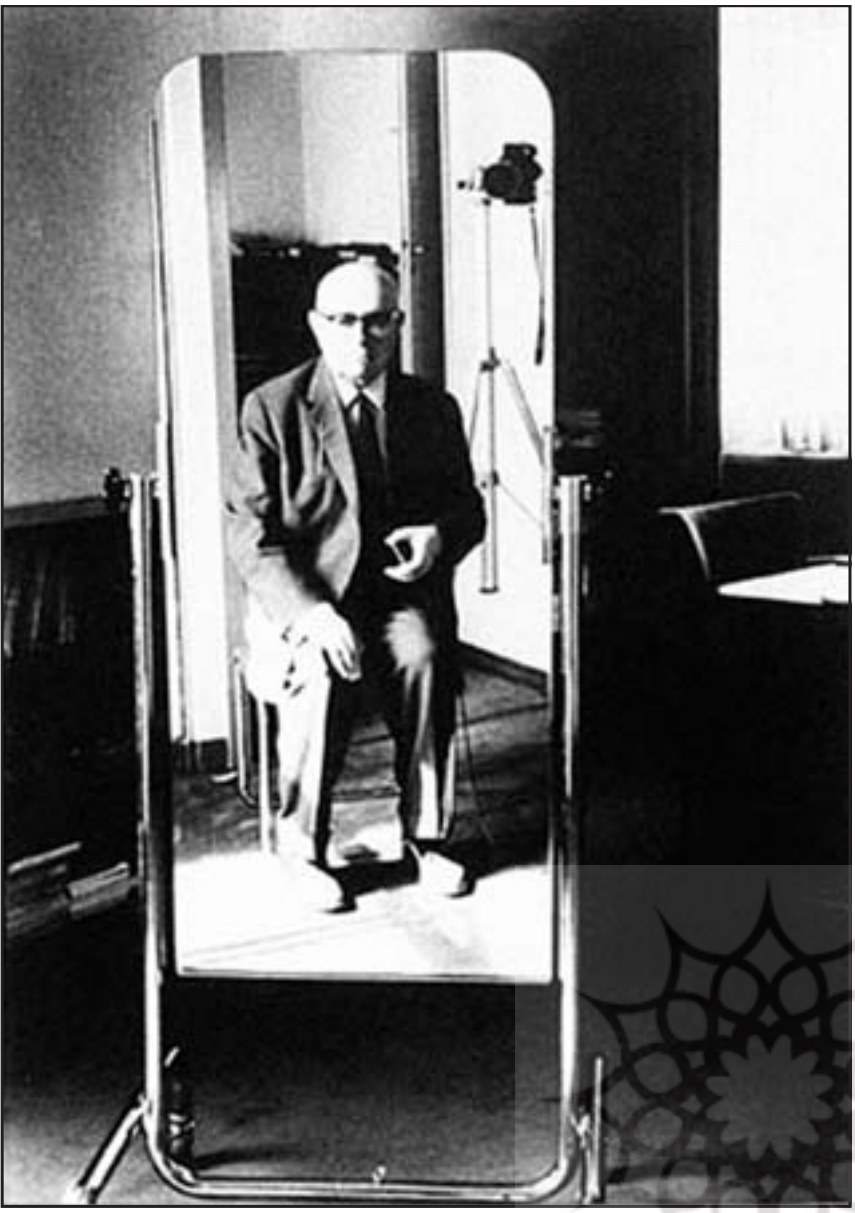
آدورنو و موسیقی: نگاه زندگی‌نامه‌ای

وقتی از «دیگر» گستره‌های مختلفی که یک اندیشمند در آنها دستی دارد سخن می‌گوییم، در واقع اشاره‌ای به دل‌بستگی‌ها و سایر علاقه‌های او داریم که معمولاً زیر پوشش فعالیت «اصلی» او به مثابه یک فیلسوف، جامعه‌شناس، نقاش، روان‌شناس و ... پنهان مانده‌اند و واکاوی آنها ضمن نشان دادن پهنای فعالیت‌های او، کمکی به درک مسئله اصلی او می‌کند. در مورد آدورنو به هیچ‌وجه چنین نیست. البته نه بدان معنا که این اندیشمند سترگ، دل‌مشغولی اصیلی نداشت که در ادامه روشن خواهد شد که او سراسر عمر فکری‌اش یک نغمه را به زبان‌های گوناگون می‌نواخت، بلکه به این معنی که اشتغال او به حوزه‌های گوناگون اندیشه و فرهنگ هم‌زمان «اصلی» و تا سرحد یک «متخصص رده بالا» قابل پیگیری است. شاهد آشکار این سخن توجه حداکثری مخاطبان ایرانی در حوزه‌های جامعه‌شناسی به آثار آدورنوست، در حالی که او در دانشگاه فلسفه خوانده بود و همواره معتقد بود که در طرازی فلسفی می‌اندیشد و هم‌زمان بیش از نیمی از آثارش موسیقایی بود. شاید هم متفکر ما، اگر چه از «کلیت»ها می‌گریخت، اما با تلخی می‌توان مجموعه آثارش(اعم از فلسفی، موسیقایی، ادبی، جامعه‌شناختی و ...) را در کلیتی واحد جای داد.

«تئودور لودویگ ویزنگروند آدورنو(۱۹۰۳-۱۹۶۹) اندیشمند یهودی آلمانی در خانواده‌ای ثروتمند و با فرهنگ متولد شد. مادرش ماریا کالولی-آدورنو دلاپیانا، اشراف‌زاده‌ای کاتولیک بود که مدت‌ها خواننده سوپرانو در اپراهای ایتالیا و فرانسه بود و خاله‌اش آگاتا نوازنده چیره‌دست پیانو و آموزگار او در یادگیری این ساز بود». همین اندازه اطلاعات زندگی‌نامه‌ای نشانگر میزان آشنایی او با موسیقی خواهد بود، گواین‌که آدورنوی جوان «هم‌زمان با نگارش مقالاتی در زمینه موسیقی، در نوجوانی وارد کنسرواتوار هُش شد و چند سال نیز نزد برنهارد سکلس، استاد پل هیندمیت، درس خواند. آدورنو چنان در نواختن پیانو مهارت داشت که سال‌ها بعد توماس مان، نویسنده شهیر آلمانی را در نواختن سونات شماره ۳۲ بتهوون، که یکی از دشوارترین آثار اوست، شگفت‌زده کرد و پس از آن مشاور مان در مسائل موسیقایی رمان دکتر فاستوس شد. آدورنو پیش از جنگ جهانی دوم آثار آتونالی هم ساخته بود که شامل یک کوارتت سازهای زهی، یک تریوی سازهای زهی، چند قطعه برای سازهای مجلسی و شماری ترانه‌های اپرا و لیدر بر اساس شعرها و نوشته‌ای از اشتفان گئورگه، تراکل، کافکا و برشت است». آدورنو حافظه موسیقایی شگفت انگیزی داشت و خودش هم به این امر افتخار می‌کرد که توانایی حفظ آثار اصلی تاریخ موسیقی را داشته است و مثل همه کسانی که چنین حافظه درخشانی دارند، جابه جا این آثار با هم قاطی شده اند. او همچنین تصمیم داشت اثری بسازد که اندکی از کار موسیقایی آن نیز باقی ماند، البته متن نوشتاری آن کامل شده است که می‌توان گفت براساس داستان تام سایر مارک تواین است و نام آن «گنج جو سرخ پوست» است. او قصد داشت در سال ۱۹۳۲ یک اپرای کوتاه بنویسد و روی این اثر کار کرد و در این زمینه نامه‌هایی هم برای والتر بنیامین نوشت تا او نیز نظر دهد.

آدورنو در سال‌های جوانی گذشته از «نگارش آثاری درباره موسیقی بارتوک، هیندمیت، ریشارد اشتراوس و آلبان‌برگ، در سال ۱۹۳۵ به وین رفت تا زیر نظر آلبان‌برگ مطالعه پیرامون موسیقی را ادامه دهد». این در حالی بود که او پیش از این در دانشگاه یوهان ولفگانگ گوته، فلسفه خوانده بود و زیر نظر هانس کورنلیوس رساله دکترایش را در زمینه پدیدارشناسی هوسرل نگاشت. آدورنو «در وین اپرای ویتسک اثر آلبان‌برگ را دید و از آن پس همواره هوادار موسیقی آتونال[1] شد که آرنولد شوئنبرگ، آنتون وبرن و آلبان برگ آن را تکامل می‌دادند.»

آنچه آمد تنها بخش کوچکی از فعالیت‌های آدورنو در موسیقی را



باز می‌تاباند. گفته شـد کـه نیمی از آثار آدورنو به موسـیقی اختصاص یافته اسـت. این آثار تنها در مقاله‌هایی که او در نشـریه‌های تخصصی منتشـر می‌کرد، خلاصه نمی‌شـود. آدورنو در کنار آثار ژرف فلسـفی- جامعه‌شـناختی‌اش چون دیالکتیک روشـنگری(۱۹۴۴، همراه با ماکس هورکهایمـر)، دیالکتیک منفـی(۱۹۶۶)، اخلاق صغیـر(۱۹۴۷)، فرانقد شناخت‌شناسـی(۱۹۵۶)، الگوهـای نقـادی(۱۹۶۵،۱۹۶۳)، سه‌رسـاله دربـاره هگل(۱۹۵۷)، منشـورها، نقـادی فرهنگ و جامعـه(۱۹۵۵) و نظریه زیباشـناختی(۱۹۷۰) آثار فراوانی نیز در زمینه موسـیقی دارد که از این میان می‌توان به فلسـفه موسیقی مدرن(۱۹۴۴)، درجست‌وجوی واگنر(۱۹۵۲)، جامعه‌شناسـی موسیقی(۱۹۶۲)، ماهلر: یک کالبدشناسی موسـیقایی(۱۹۶۰)، نامطبوع‌ها(۱۹۵۶) و آلبان‌برگ: استاد کوچک‌ترین رابطه‌ها(۱۹۶۸) اشـاره کرد. آدورنو «همچنین در زمینه موسـیقی فیلم، در زمان مهاجرتش به آمریکا، با آیسـلر که آهنگ‌سـاز بسـیار مشهور تاریخ موسـیقی قرن ۲۰ اسـت و برای برخی از آثار برشت هم موسیقی ساخته است، کتابی نوشت. البته این کتاب پس از جنگ جهانی به زبان انگلیسـی و فقط به نام آیسـلر چاپ شـد که علت این امر هنوز روشن نیسـت. اما خود آدورنو وقتی آن را در آلمان به زبان آلمانی منتشر کرد، نام خودش و آیسـلر را به عنوان مؤلف نوشـت در حالی‌که نقش او در کتاب بیش از آیسلر است، حتی می‌توان گفت که اگر قرار بود یک اسم روی کتاب باشـد باید نام آدورنو باشـد، زیرا در کتاب با موسـیقی فیلم مخالفت‌هایی شـده اسـت که نتیجه اندیشـه‌های آدورنوست، در حالی که آیسـلر برای سـینما کار می‌کرد و برای فیلم‌ها موسیقی می‌ساخت، در حالی که آدورنو به این دلیل که اولاً موسیقی فیلم نمی‌تواند به واقع یک موسیقی آگاهی دهنده باشد و ثانیاً موسیقی فیلم به دلیل پس‌زمینه بودن مستقل نیست و شنیده نمی‌شود، با موسیقی فیلم مخالف بود.»

موسیقی آتونال

آدورنو دل‌بسـته موسیقی آتونال بود و پیشگام آن، شوئنبرگ را ستایش می‌کرد. او در ۱۹۳۱ در نامه‌ای به زیگفرید کراکائر، منتقد مشـهور فیلم که او را با فلسـفه آشنا کرد، نوشـت: «هر یک از آثار شوئنبرگ مقدس است». همین اظهار نظر کوتاه در کنار حجم عظیم آثاری که آدورنو در دفاع از این موسیقی نگاشت، پرداختن فصلی را به شوئنبرگ و موسیقی آتونال او ضروری می‌سازد.

«تقریباً هم‌زمان با پیدایش بورژوازی غربی، نطفه موسـیقی تنال[۲] غربی در آثـار درباری هایدن و موتسـارت شـکل می‌بندد. در تاریخ موسـیقی غربی قبل از رنسـانس، موسـیقی‌های بومی، فولکلوریک و حتی آتونال و پلی- فونیک (چند صدایی) داشـتیم. اما در کتاب‌های تاریخ موسـیقی آغاز موسیقی کلاسیک غربی را هم‌زمان با مونته‌وردی در قرن شانزدهم می‌دانند. در این زمان آموزش و نظام موسـیقایی نوشـته و تثبیت شد. تا قرن هجدهم موسـیقی، ترکیبی از موسیقی درباری و موسیقی کلیسایی بود. این موسـیقی تنال بود. یعنی با یک نت شروع می‌شد و در گسترش خود به این نت مرکزی وفادار می‌ماند و قطعه با همان نت پایان می‌یافت. بـه نحوی که نت اصلی آغـاز قطعات بعدی را نیز تعیین می‌کند. نوآوری آهنگسازان در نیمه قرن نوزدهم نزد کسانی چون بروکز بعد از بتهوون و موسیقی پست‌رمانتیک در این بود که این پایداری به نت اصلی را از نظر پنهان کنند. تحول بزرگ قرن نوزدهم اولاً وارد شدن اصوات گوشخراش و ثانیـاً از بین رفتن فرم تکامل موسـیقی بود. این نکته‌ای اسـت که در واپسـین آثار بتهوون شنیده می‌شـود. وی در آنها کوشیده است فرم‌های آشـنای‌هارمونی را بشکند. برخلاف برخی منتقدان که این آثار بتهوون را آثار پیرمردی ناراضی از جهان می‌دانسـتند، آدورنو زمینه‌های موسـیقی آتونال را در همین قطعه‌ها می‌دانسـت. نمونه‌های دیگر برخی آثار واگنر،

فرانتس لیست و به خصوص سمفونی نهم گوستاو ماهلر هستند که منجر به پیدایش موسیقی آتونال در آغاز سده بیستم شدند. موسیقی آتونال در سال ۱۹۰۹ توسط آرنولد شوئنبرگ معرفی شد. دیگر نمایندگان برجسته این موسیقی آنتوان وبرن و آلبان برگ- استاد پیانوی آدورنو- بودند».

«آرنولد شوئنبرگ(۱۸۷۴-۱۹۵۱) آهنگ‌ساز همشهری موتسارت، بتهوون و برامس در خانواده یهودی ثروتمندی در وین متولد شد. هشت‌ساله بود که اولین درس ویولن را فراگرفت و از همان زمان دست به کار آهنگسازی زد. یوهانس برامس نخستین بت موسیقایی او بود اما بعد شیفته واگنر شد. او در جامعه روشنفکران وین با الکساندر فون زملینسکی آشنا شد و تحت تعلیم او قرار گرفت». او از سال ۱۹۰۳ در وین به تدریس موسیقی پرداخت که آنتوان وبرن و آلبان‌برگ از برجسته‌ترین شاگردان او هستند. موسیقی شوئنبرگ در نگاه اول از نظر شنونده عادی بسیار بدآهنگ است ولی او عقیده داشت که آثارش چون نخستین آثار مونوفیک کلاسیک، بعدها مورد توجه قرار خواهند گرفت. تحول اساسی شوئنبرگ در سال ۱۹۰۷ و پس از آشنایی با واسیلی کاندینسکی نقاش و مؤسس مکتب اکسپرسیونیسم رخ داد. مکتبی که در این سال‌ها سایر عرصه‌های هنر را نیز زیر و رو می‌کرد. شوئنبرگ ضمن یادگیری نقاشی از کاندینسکی، کوشید نظریات او را در زمینه موسیقی به کار بندد و در همین‌جا بود که در سال ۱۹۰۸ نطفه موسیقی آتونال بسته شد. شوئنبرگ با دست کشیدن از نظام تنال سنتی به آفرینش آتنالیته روی آورد؛ نظامی که در آن تمام دوازده صدای کروماتیک بدون توجه به ارتباط سنتی آن نسبت به گام‌های ماژور یا مینور مورد استفاده قرار می‌گیرد. ویژگی‌های اصلی این موسیقی آن است که اولاً با نت محوری شروع نمی‌شود و ثانیاً در تکامل موسیقی به هیچ نمونه‌ای از شکل‌های سنتی برنمی‌خوریم. از این رو این موسیقی قابل پیش‌بینی نیست و هیچ قاعده از پیش تعیین شده‌ای را اتخاذ نمی‌کند. از این رو این آثار عمدتاً از فرم ارکستر دور می‌شوند و با سازهای غیرهمسان به صورت مجلسی(۱ تا ۴ ساز) اجرا می‌شوند.آدورنو موسیقی آتونال را بزرگ‌ترین دستاورد تاریخ موسیقی می‌دانست و می‌گفت ناهمخوانی انسان معاصر در زندگی جدید را نشان می‌دهد. شوئنبرگ در سال ۱۹۲۱ دست به انقلاب بزرگی زد. او کلیه قواعد موسیقی را در مورد گام‌های موسیقی به هم ریخت و به جای هفت نت اصلی و پنج نت فرعی که پایه و اساس موسیقی کلاسیک بود، نظامی از ۱۲ نت هم‌ارزش را به وجود آورد. البته می‌توان آثار شوئنبرگ را به دوره‌هایی تقسیم کرد که در دوره‌های اخیر کمتر به خلق آثار اکسپرسیونیستی دست زد، اما آهنگ‌سازان از میان سده بیستم به طور چشم‌گیری از نظام ۱۲ صوتی او استقبال کردند و به همین دلیل نیز شماری از منتقدان ۵ قطعه برای ارکستر و پی‌روخله او را در کنار دو اثر مهم استراوینسکی یعنی «پرستش بهار» و «آواز هزار دستان» از برجسته‌ترین آثار موسیقایی سده بیستم می‌خوانند. این در حالی است که میان استراوینسکی و شوئنبرگ تفاوت‌های فراوانی یافت می‌شود و اتفاقاً همین تفاوت‌هاست که موجب حمله‌های سخت آدورنو به استراوینسکی و دفاع پرشورش از شوئنبرگ می‌شود. آدورنو معتقد بود که «شوئنبرگ صرفاً موسیقی سنتی را ویران نکرده، بلکه پایه گونه تازه‌ای از پراکسیس موسیقایی را نهاده و جنبه عقلانی کار خود را در عمل ثابت کرده است».

تم اصلی

یکی از شارحان آدورنو، با تأکید بر حضور یک تم مرکزی در میان آثار گوناگون او می‌نویسد: «[آدورنو] از نخستین کار مهم فلسفی‌اش یعنی «فعلیت فلسفه» تا «دیالکتیک منفی»، همواره یک نکته مرکزی را تکرار کرد، و آن را سنگ‌پایه کار فکری خود ساخت. گویی به شکل «واریاسیون» که در موسیقی سریال مورد ستایش او بود، در کار فکری خود وفادار ماند». به راستی نیز کلید درک همه آثار آدورنو، از جمله نوشته‌های موسیقایی‌اش، خواه در دفاع از موسیقی آتونال و خواه در نفی موسیقی جاز همین نکته مرکزی بود. این اندیشه چیزی نبود جز همان دیالکتیک منفی.

آدورنو دیالکتیک منفی را در تقابل با دیالکتیک مثبت هگل طرح کرد. توضیح آن‌که فلسفه هگل برسازنده دستگاه عظیمی شامل حرکت روح(Geist) به سمت خودآگاهی است که در مراحل گوناگون تطور خویش که همان تاریخ است، مسیری دیالکتیکی(شامل تز، آنتی‌تز و ارتفاع(Aufhebung) آنها در سنتز) را می‌پیماید. این مسیر رو به تعالی که همان مسیر عقل و خرد به سمت خودآگاهی است، با از میان برداشتن امور جزئی(particular)، به سمت کلی(universal) که عقلانی نیز هست، حرکت می‌کند. یکی از بزنگاه‌های حساس این ارتفاع جستن از دوگانگی‌ها رفع تقابل میان سوژه و ابژه است. هگل معتقد بود که با طرح روح توانسته است معضل فلسفه جدید یعنی تقابل برناگذشتنی میان سوژه و ابژه را رفع کند. آدورنو با همین ادعا مخالف بود. او تا حدودی متأثر از رخدادهای سده بیستم به ویژه جنگ جهانی دوم و کشتار

یهودیان در آشوویتس و سایر اردوگاه‌های آدم‌سوزی، از منظر یهودی‌ای که در «کلیت» منحل نمی‌شود، مگر با انحلال و از میان برداشته‌شدن (سوختن)، به نقد تمامیت‌خواهی هگلی پرداخت و آن را اسطوره دروغین و خطرناک روشنگری خواند که در صورت‌های حادش به فاشیسم و نازیسم منجر می‌شود. بدین‌سان آدورنو در آثار گوناگون خود به ستیز با «همسان‌سازی»(conformism) و از میان بردن تفاوت‌های جزئی به نفع کلی‌سازی و مفهوم‌پردازی‌های دروغین پرداخت. از این منظر آدورنو منادی آزادی و نفی کلیت‌های دروغین و تمامیت‌های سرکوبگر است. دفاع او از موسیقی آتونال نیز بر همین اساس قابل تفسیر است. «در موسیقی تونال، نت‌های درون گام برسازنده یک کل‌اند و تنها درون آن معنا می‌یابند. موسیقی با محوریت یک نت آغاز می‌شود و سایر نت‌ها پیرامون این نقطه مرکزی سامان می‌یابند و درنهایت با همان نت موسیقی به پایان می‌رسد. این ضرورت بازگشت به ایده مطلق حامل همان فرآیند حفظ و تعالی در نظام طبیعت است و از این‌رو آدورنو آن را ارتجاعی و فاشیستی معرفی می‌کند. اما در موسیقی مدرن سیستم گام حذف می‌شود و هر ۱۲ نت درون اکتاو با فواصل نیم‌پرده از جایگاه یکسانی برخوردارند و هر یک شخصیت و موقعیت فردی خود را دارند. این فردیت نت‌ها سبب می‌شود نوازنده از هر ۱۲ نت آزادانه استفاده کند و به‌خاطر خلق همین موقعیت‌های آزادانه است که برخلاف موسیقی کلاسیک، مخاطب نمی‌تواند در تصاویر خیالی خود غرق شود و با جریان مشخص نت‌ها به سمت ایده مطلق حرکت کند و در نهایت منتظر پایان مطلوب تعیین شده باشد. پیش‌بینی‌ناپذیری موسیقی آتونال موجد آن است که مخاطب با اثر درگیر شود و خود به نوعی به خلق اثر بپردازد و به‌زعم آدورنو، اینجاست که پراکسیس شکل می‌گیرد».

موسیقی چون تفکر

آدورنو موسیقی را چونان تفکر اصیل می‌دانست و معتقد بود که در موسیقی اصیل همچون تفکر ناب به دلیل ناهمسانی لحظه‌های پیاپی، هر آن امکان ظهور امری ناسازگون هست. او در مورد آثار شوئنبرگ نیز گفته بود:«او به شنونده‌اش امکان می‌دهد تا خود حرکت درونی موسیقی را ابداع کند، و از او انتظار ندارد که فقط تعمق کند، بلکه می‌خواهد که بسازد و درگیر پراکسیس شود».

آدورنو متأثر از ماکس وبر و ارنست بلوخ قائل به تأثیر جامعه بر موسیقی بود و همچون وبر معتقد بود که موسیقی گونه‌ای زبان است.« همان‌گونه که شما با نشانه‌های معین و تحت یک نظام کاملاً مشخص سیستماتیک و قابل تعیین و توصیف به آن دستور زبان می‌توانید جملات با معنی بسازید و معنی بیافرینید، زبان به عنوان موسیقی یا موسیقی به عنوان زبان توانایی آن را دارد که از اصواتی که بنابر قواعد و قوانینی کاملاً مشخص، قابل تبیین و توصیف پدید می‌آید، معناهایی بیافرینند. این معناها آن معانی کلامی‌و زبانی نیستند، معانی‌ای هستند که ما آنها را به شکل دیگری درک می‌کنیم و این شکل دیگر برای خودمان به کمک کلام قابل بیان نیست. این معانی آنجاهایی قابل فهم می‌شود که جنبه اجتماعی آنها مشخص شود یعنی ما بتوانیم آنها را به تاریخ و جامعه ای که اینها در آن تدوین و تبیین شده اند مرتبط کنیم. جایی که این کار را بتوانیم انجام دهیم، می‌توانیم از معناهایی یاد بکنیم». البته به این نظر نقدهای فراوان و جدی وارد شده است. اما در هر صورت منظور وبر و آدورنو «هنگامی‌که از جامعه شناسی موسیقی سخن می‌گویند این است که موسیقی برای مخاطب حالت‌هایی را می‌سازد و عواطفی را برمی‌انگیزد که به زبان قابل بیان نیستند. آدورنو این مطلب را این گونه با نگاه جامعه‌شناختی خود حل می‌کند به این بیان که موسیقی بیان ناتوانی‌های انسان است و بیان شکاف‌ها و تناقضات زندگی اجتماعی است، بیان از خودبیگانگی است و نداشتن‌ها. موسیقی همواره کمبودها، اندوه‌ها، حسرت‌ها، نداشتن‌ها و ... را بزرگ می‌کند، حس غمگین نوستالژیکی که موسیقی در همه آدم‌ها می‌آفریند، به این دلیل است که موسیقی بیانگر شکاف‌های طبقاتی و سرکوب‌های اجتماعی است و در واقع بیانگر تکه تکه شدن است. بیان این است که لحظه‌هایی از زندگی شما را به یادتان می‌آورد که با لحظه‌های دیگر مرتبط نیست و فقط در این لحظه معنی دارد، به همین دلیل است که آدورنو آخرین مقاله خود را «لحظات موسیقایی» نامیده است. لذا موسیقی بیشتر وقت‌ها ما را در مقابل یک امر والا(sublime) قرار می‌دهد نه یک امر زیبا(beauty)».

بر این اساس «آدورنو در میان عناصر موسیقی یعنی هارمونی، ریتم و ملودی بر اهمیت هارمونی تأکید داشت و معتقد بود که در صنعت فرهنگ هارمونی با قابل پیش‌بینی بودنش به همسان‌سازی سوژه‌ها دست می‌زند. بنابراین نزد آدورنو همچون شوئنبرگ، نوآوری موسیقایی، باید تحول هارمونیک باشد. از دید آدورنو موسیقی‌ای که دلپذیر باشد، افقی را برای انسان ترسیم می‌کند که در آن تغییرها پیش‌بینی می‌شود و به او آرامش و امنیت می‌بخشد. آدورنو در مورد هارمونی می‌گوید: «هارمونی زیبایی‌شناسانه، به طور کامل به دست نخواهد آمد. بیشتر آرایه‌ای مصنوعی و توازنی موقتی است. در هر چیز هنری که هارمونی خوانده می‌شود، هسته‌های امور مختلف و متضاد نهفته است. «نامطبوعی» حقیقت هارمونی است. هارمونی بیان چیزی است که به راستی وجود ندارد.هارمونی آن امری را رد می‌کند که آرمان خودش بر آن استوار است». این شبیه درک مارکس و چپ‌اندیشان از هارمونی اجتماعی است، چرا که از دید این اندیشمندان هرچه که به عنوان نظم اجتماعی معرفی می‌شود، تحمیق خلایق و استثمار توده‌هاست. بنابراین بحث موسیقایی آدورنو مبتنی بر بحث مارکسی است که آنچه که به عنوان هارمونی معرفی می‌شود، قرارداد است. بنابراین آنچه که به عنوان هارمونی موزیکال تصور می‌شود، همواره در معرض تغییر و تحول است. در تاریخ موسیقی غرب، چنان‌که آدورنو نشان می‌دهد، هارمونی تقریباً همخوان با پیشرفت طبقه متوسط، سلطه مناسبات سرمایه‌داری و گسترش مدرنیته است».

نفی دیگر موسیقی‌ها

آدورنو در کنار دفاع همه‌جانبه‌اش از موسیقی آتونال، به انتقادهای جدی بر سایر آهنگ‌سازان کلاسیک می‌پرداخت. او در کتاب در جست‌وجوی واگنر، این آهنگ‌ساز بزرگ اواخر سده نوزدهم را به رغم نوآوری‌هایش در موسیقی پسارمانتیک، محافظه‌کار و حافظ سرمایه‌داری متأخر می‌خواند و برداشت واگنر از اسطوره را واپس‌گرا و اقتدارگرا می‌نامد و ایده «هنر کامل» واگنر را رد می‌کند. او همچنین «در کتاب فلسفه موسیقی مدرن، ضمن دفاع از انقلاب آتونال شوئنبرگ، برگ و وبرن، موسیقی استراوینسکی را نقطه مقابل کار شوئنبرگ، محافظه‌کار و حتی ارتجاعی می‌خواند». «آدورنو، استراوینسکی را به دلیل بازگشت به گذشته و دورکردن تاریخ موسیقی از مسیر تکامل نقد می‌کند». او

در این کتاب «ضمن دفاع از شوئنبرگ به موسیقی ایگور استراوینسکی تاخت.به نظر او شـوئنبرگ با موسـیقی آتونال و بعد با موسیقی ۱۲ تُنی خـود، تضادهای درونی و سـاختاری را حل ناشـدنی معرفی می‌کرد و بـه واقعیت موسـیقایی، همان روحیه هـراس‌آوری را می‌بخشـید که بازتاب واقعیت اجتماعی بود؛ از این‌رو موسـیقی شوئنبرگ بیانگر حالت الیناسیون انسانی شد. در موسیقی شوئنبرگ، واقعیتی ناب، مثل زبان ناب وجود ندارد. موسـیقی او از مخاطب می‌خواهد تـا فقط نشـنود بلکه به پراکسـیس و آفریدن بپردازد.

امـا در موسـیقی استراوینسـکی، با موسـیقی عینی(objective) به معنای «غیرشـخصی»، روبه‌رو هستیم. آدورنو، ابژکتیویسم این موسیقی را «نئوکلاسـیک» و محافظـه‌کار می‌خوانـد. این موسـیقی در ذات خود، نافـی تضادها و از خودبیگانگی زندگی مدرن و ستایشگر موقعیت ابتدایی و تجربه ابتدایی است».

در برابـر این انتقادهای تنـد، «در کتاب ماهلر: یک کالبدشناسـی موسـیقایی، در هشت فصل سـهم ماهلر را در پیدایش زبان موسیقی مدرن بررسـی می‌کنـد و نشـان می‌دهد که عناصـر «محتـوای معنوی» در کارهایـش کدام‌اند». همچنین «در کتاب آلبان‌برگ: اسـتاد کوچک‌ترین رابطه‌ها، مجموعه‌ای از خاطرات شـخصی از زمان شاگردی‌اش نزد برگ را بیان می‌کند و تحلیلی کوتاه و فنی از آثار استادش ارائه می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه برگ به سـوی کارهای انقلابی اسـتادش شوئنبرگ کشـیده شد و توانست میان سنت رمانتیک‌ها با موسیقی آتونال رابطه‌ای بیافریند».

علیه موسیقی عامه‌پسند

«آدورنو در سال ۱۹۴۱ در مقاله‌ای به انتقاد از موسیقی عامه‌پسند پرداخت و به نقد هوشمندانه و ساختارمندی از موسیقی‌عامه‌پسند در جامعه غرب دسـت زد. او در این مقاله با برتری دادن موسـیقی کلاسیک نسبت به موسـیقی عامه‌پسـند، این نوع موسیقی را تولید شـده از سوی صنعت فرهنـگ تحت تأثیر دو فرآیند استانداردشـدن و فردیت مجازی عنوان کرد. طبق نظر آدورنو فرآیند اسـتاندارد شدن موسیقی موجب استاندارد شـدن مخاطب طبق الگوی کمپانی‌های سـازنده می‌شـود. در واقع در ایـن فرآیند عمل گوش دادن نیز توسـط تولید کننـده صورت می‌گیرد و گیرندگان، موجوداتی منفعل هسـتند که مسـحور فضای یکنواخت و یکسان‌سازی‌شـده آن می‌شوند، اما این یکنواختی تا حدی می‌تواند فرد را تحت کنترل داشته باشد، در مرحله‌ای که فرد به مرز دلزدگی می‌رسد، فرآیند فردیت مجازی وارد عمل می‌شـود و آن عبارت است از تغییرات جزئی در موسیقی و کلام، تا به فرد اطمینان دهد فردیتش مورد احترام واقع شـده اسـت. این تحلیل آدورنو را بر آن داشـت تا موسیقی را در جامعه سـرمایه‌داری «سـیمان اجتماعی» بنامد که سعی دارد توده‌ها را در موقعیت اجتماعی‌شـان نگه دارد و نوعی تخلیه احساسات را در آن‌ها صورت دهد». آدورنو در مقاله‌ای به نام «درباره جاز»، به موسـیقی جاز حمله می‌کند و می‌نویسـد: «جاز فقط پنـدار آزادی را می‌آفریند، اما به رهایی راسـتین انسـانی و اجتماعی کاری ندارد. تمـام بداهه نوازی در موسـیقی جاز، به تکرار شـکل‌های از پیش تعیین شـده بر می‌گردند و سـرانجام تصور دروغینی از بازگشـت به طبیعت می‌آفریند. در حالی‌که خود این موسیقی، زاده شگردها و کنش‌های اجتماعی است». آدورنو در درباره موسـیقی، در مورد شیوه‌های صنعت فرهنگ در عامه‌پسند کردن موسـیقی می‌نویسـد: «به مجرد اینکه مردم به یک الگوی موسیقایی و غنائی، یا یکی از آنها اقبال نشـان می‌دهند آن الگو تا حد ممکن برای مقاصد تجاری مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد.»

بـه نظر آدورنو، جاز موسـیقی پایان یافته‌ای اسـت کـه نه ظرفیت تکامل دارد و نه آینده‌ای... جاز تکرار اسـطوره‌ای را جایگزین تکامل زمانمنـد اثر کرده؛ تکاملی که مشـخصه فردیت مدرن اسـت. «این نگرش آدورنو البته از سـوی بسیاری مورد نقدهای جدی قرار گرفت کـه به طور عمده وی را متهـم کردند که مخاطبان را بیش از اندازه بی‌اختیار تلقی کرده اسـت. آنان تأکید داشـتند مصرف‌کنندگان این موسـیقی کاملاً به عملی که انجـام می‌دهند آگاهی دارند و آن‌را به اختیـارانتخـاب‌می‌کننـد».

در مجمـوع نـگاه آدورنـو به موسـیقی را می‌تـوان تا حـدود زیادی نخبه‌گرایانه و ناشـی از نوع نگرشش در فلسفه و ارتباط وثیق میان این حوزه با جامعه‌شناسـی و نقد فرهنگی تلقی کـرد. این نگاه تا آن‌جا که از موسـیقی آتونال به مثابه یکی از نوآوری‌های جدی موسیقی در سده بیسـتم دفاع می‌کند، قابل سـتایش و قابل قبول است، اما از آن‌جا که این نقد یکسونگرانه به نقد سایر نوآوری‌های موسیقایی می‌پردازد، دچار نارسایی‌های جدی می‌شود.

پی نوشت

۱- فقدان تعمدی تنالیته سنتی که به عنوان تکنیک به کار گرفته شود.

۲- نظامی که در آن آهنگ‌سازی بر اساس گام‌های ماژور و مینور و جایگاه کارکردی نت‌هـای درون هـر یک از گام‌ها بود. در حقیقت نت‌ها در این نظام ارزش برابر ندارند بلکه بعضی از آنها نقش مرکزی پر اهمیت‌تری پیدا می‌کنند.

منابع

آدورنـو، تئـودور ویزنگروند، «دیالکتیک روشـنگری»، ترجمه مـراد فرهادپور و امید مهرگان، گام نو، تهران، ۱۳۸۴.

_____، «اخلاق صغیر».

احمدی، بابک، «خاطرات ظلمت»، مرکز، تهران، ۱۳۷۹.

_____، «حقیقت و زیبایی»، مرکز، تهران، ۱۳۸۰.

«تحلیلی جامعه‌شناختی از موسیقی ایران»، سایت انجمن جامعه‌شناسی ایران.

پیشـوا، طاها، «هارمونی‌های نامتعارف (زندگی وآثار شـوئنبرگ)»، روزنامه «شرق»، منبع سایت آهنگ‌سرا

«زندگی و اندیشه‌های آرنولد شونبرگ»، ضمیمه روزنامه «اعتماد»

گـزارش سـخنرانی بابک احمدی، لحظات زیبایی‌شناسـانه آدورنـو، روزنامه «اعتماد ملی»، شماره ۳۶۸.

علوی، نیما، «موسیقی ناسازه‌ها»، روزنامه «کارگزاران».

بازرگانی، حسین، «زیبایی‌شناسی انتقادی آدورنو».

"An Introduction to Theodor Adorno's Theory of Music and its Social Implications", by Moya K. Mason.