علیه نفی و در دفاع از سیاست تولید فرهنگی: آدورنو، زیبایی‌شناسی و امر اجتماعی

جورجینا بورن
ترجمه‌ی کریم پورزبید

چکیده
در این مقاله نویسنده برای ارائه‌ی پاسخ به دو مسئله می‌کوشد:
۱. چگونگی شیوه‌ی تحلیل ابداع زیباشناختی در فرهنگ عامه و جایگاه عاملیت؛
۲. مجزابودن امر زیباشناختی از امر اقتصادی و نهادی.
به نظر نویسنده، نظریه‌های آدورنو درخصوص نفی، مطالب چندانی درمورد زیبایی‌شناسی یا سیاست‌های عامه مطرح نمی‌کند. با وجود این، لازم است این نظریه‌ها مورد بررسی قرار گیرند؛ زیرا تعبیر نادرستی از آن‌ها صورت گرفته است، گویی این نظریه‌ها می‌توانند یک شیوه‌ی نقد فراتاریخی یا ساختاری ارائه دهند که برای صور عامه‌پسند به کار می‌رود و نه آن‌گونه که در گفتمان تاریخی خاص مدرنیسم تجسم یافته‌اند. به‌نظر وی فقط با تبیین مناسبِ عاملیت و راهبردهای زیباشناختی و نهادی است که تحلیل‌های علمی از این فرایندها برای تولیدکنندگان فرهنگی معنادار خواهد بود.
کلیدواژه‌ها: نفی، سیاست تولید فرهنگی، عاملیت، تاریخ.

در این مقاله به‌طور انتقادی به دو روایت جالب از آدورنو می‌نگرم، زیرا این دو روایت که برگرفته از مقالات توماس لوین و جان کایی هستند[1]، حکایت از تغییری دوگانه در نگرش به تفکر آدورنو دارند. هر دو روایت درصددند تا در آثار آدورنو نشانه‌هایی برای سیاست تولید فرهنگی عامه‌پسند به دست آورند. ظاهراً به نظر می‌رسد که این بازخوانی و احیاء آدورنو در حال گسترش است، آن هم بعد از سنت ریشه‌داری که آدورنو را با توجه به برخی از نوشته‌های بسیار فروکاهنده و بحث‌برانگیزش درباره‌ی فرهنگ عامه‌پسند و به‌ویژه موسیقی

عامه‌پسند[۲]، فردی سطحی‌نگر و کج‌اندیش تلقی می‌کرد. نباید گمان کرد که این سنت چندان مناسب نیست و اصلاً ارزش ندارد که به موضع‌گیری‌های لوین و کایی توجه کنیم؛ البته در آثار جدید رویکرد سومی نیز مشاهده می‌شود (برای مثال احیاء تقریباً بنیادگرایانه‌ی نظریه‌ی نقد فرهنگ عامه‌پسند آدورنو). برای نمونه، رابرت هولوت کنتور در قطعه‌ی کلاسیکی به‌زبان خاص آدورنویی مجدداً برخی از سخنان آدورنو را در مخالفت با موسیقی کالایی شده و تأثیر آن بر شنوندگان بیان می‌کند، در حالی که نگاه شدیداً تاریخی‌گرایانه‌ی آدورنو به ماهیت نقد را نادیده می‌گیرد.[۳]

در جریان این مقاله برآنم تا روشن سازم که استدلال نگارنده به همراه استدلال لوین و کایی، بازگشتی به رویکرد سلبی و سنتی آدورنو در رابطه با فرهنگ عامه‌پسند نیست، بلکه این استدلال نگارنده را قادر می‌سازد تا نقدی از آدورنو را به‌منظور ارائه‌ی ایده‌هایی در رابطه با حدود تاریخی، تدوین فنون پیشرفته و طرح کلی مختصات نظری برای سیاست مربوط به تولید فرهنگی، ازجمله پویایی روانی آن، بسط و گسترش دهد. شگفت این که این تفکر به‌شدت وام‌دار آدورنو است، و علی‌رغم داوری من، این تفکر احتمالاً تحت تأثیر «نفی» آدورنو است. اگر اشاره‌ی آدورنو را در نظر بگیریم، آنگاه در سراسر این مقاله موسیقی به‌عنوان ابزاری کلیدی برای پرداختن به مباحث نظری خواهد بود اما در ارتباط با کایی و در بخش نهایی درباره‌ی ارتباط این ایده‌ها با سیاست‌های فرهنگی تلویزیون بحث خواهم کرد.

در قسمت‌های آغازین و پایانی این مقاله روایت خودم را ارائه می‌دهم که نیازمند تغییر شرایط در بحث پیرامون سیاست تولید فرهنگی است. استدلال خواهم کرد که آدورنو در هستی‌شناسی ضمنی برخی از نوشته‌های فرهنگی‌اش، سنگ بنای این امر را بنیان نهاده است. به‌طور خلاصه در نظر دارم که به‌منظور بسط و توسعه‌ی صورت‌بندی مرکبی از سیاست‌های فرهنگی، این نوشته‌ها را دنبال کنم؛ صورت‌بندی‌ای که به عوامل اجتماعی و نهادی تولید فرهنگی و به سیاست‌های زیباشناختی متن توجه دارد و صورت‌بندی‌ای که رابطه‌ی میان این دو بعد محوری را بررسی می‌کند. نقطه‌ی ضعف اصلی تفکر آدورنو این است که نمی‌تواند این صورت‌بندی را که ترکیبی از فرایند و ابژه‌ی فرهنگی است دنبال کند، صورت‌بندی‌ای که در عین حال یک صورت‌بندی جامعه‌شناختی و زیباشناختی است و باعث ایجاد یک نقد جامعه‌شناختی ـ زیباشناختی ترکیبی می‌شود.

پس من با خلاء کلیدی در تفکر آدورنو آغاز می‌کنم، یعنی عدم نظریه‌پردازی مناسب درمورد صور اجتماعی و نهادی فرهنگ برتر.[۴] از آن‌جا که این فرهنگ برتر، قلمروی است که آدورنو ــ به‌عنوان منتقد، آموزگار، فیلسوف و نظریه‌پرداز موسیقی درباره‌ی تولید فزاینده‌ی آوانگارد مدرنیست ــ در آن گرفتار بود، این خلاء گویای حدود تخیل جامعه‌شناختی و

انعطاف‌پذیری او است. بنابراین، عمیق‌ترین مسئله‌ی پروژه‌ی آدورنو در ناهماهنگی و ناسازگاری هستی‌شناختی‌اش نهفته است ــ یعنی نامتعادل بودن کوشش‌برای ادغام زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناسی موسیقی. اگرچه او درباره‌ی چگونگی ارتباط زیبایی موسیقی عامه‌پسند با صور اجتماعی ـ اقتصادی‌اش نظریه‌پردازی می‌کند، درخصوص تصوری که از موسیقی مستقل دارد از انجام چنین کاری ناتوان است. در واقع، آدورنو موسیقی مستقل را از آن جهت تعریف می‌کند که دقیقاً از بنیان جامعه‌شناختی‌اش فراتر می‌رود. بنابراین، فقدان جامعه‌شناسی هنر موسیقی در نزد آدورنو به‌خاطر تمایل آدورنو به حفظ ویژگی زیبایی‌شناختی‌شده‌ی آن به‌مثابه یک ذات هستی‌شناختی و حفظ ویژگی آن به‌عنوان تعالی جامعه‌شناسی‌اش است. تنها با کامل‌کردن تحلیل صنایع فرهنگی از طریق توصیف پیوندهای میان روابط اجتماعی و نهادهای هنر موسیقی و صور زیبایی‌شناختی و استدلالی آن، و نیز با تحلیل روابط خصمانه میان دو جنبه‌ی فرهنگ موسیقی معاصر می‌توان در زمینه‌ی هستی‌شناسی ضمنی آدورنو به تحلیل و بررسی پرداخت.

تضاد و ناسازگاری مهم است زیرا همین هستی‌شناسی ضمنی در نوشته‌های آدورنو در باب موسیقی عامه‌پسند است که خلاقانه‌ترین میراث آدورنو برای نظریه‌ی فرهنگی، یعنی مهم‌ترین تولیدکننده‌ی سیاست فرهنگی است. از همین روست که تحلیل تولید فرهنگی به‌عنوان مجموعه‌ای از صور اجتماعی، نهادی، تکنولوژیکی، زیباشناختی و استدلالی ــ به‌عنوان ترکیبی پیچیده، چندمتنی و بینامتنی ــ میسر می‌شود. بدین شیوه، آدورنو به نظریه‌ای فرهنگی اشاره می‌کند که از قطب‌های فرمالیسم یا تقلیل جامعه‌شناختی اجتناب می‌ورزد و می‌تواند سیاسی‌شدن هریک از عوامل تولید فرهنگی ــ شامل عوامل زیباشناختی، تکنولوژیکی، اجتماعی و نهادیِ ــ (یا تمامی آن‌ها را) روا دارد.

من دو تفسیر دیگر هم دارم. نخست این که آدورنو در تحلیل‌اش از موسیقی عامه‌پسند (علی‌رغم استواری و اختصارش) بر یکسان‌سازی، بازگویی، یادگارپرستی و غیره به‌عنوان ویژگی‌های صور زیباشناختی، تجاری، تکنولوژیکی و اجتماعی و بدین‌ترتیب ویژگی منطق ابزار صنعتی آن تأکید می‌کند و چنین تأکیدی هنوز خردمندانه است. با وجود این من به این مسئله بازخواهم گشت؛ چنین چیزی صرفاً می‌تواند نقطه‌ی آغازینی برای یک تحلیل زیباشناختی مناسب از فرهنگ و موسیقی عامه‌پسند باشد. دوم این که آدورنو به‌خاطر این که از تکمیل پروژه‌اش می‌گریزد نظریه‌ی خود را به نظریه‌ای فرصت‌طلبانه تبدیل می‌کند زیرا آدورنو تنها با کنارگذاشتن هنر موسیقی از بررسی جامعه‌شناختی می‌تواند مفهوم نفی را از آن جهت که اساساً مقوم استقلال هنر موسیقی است، و مهم‌تر از همه به‌عنوان مبنای نقد موسیقی عامه‌پسند و امکان انتقادی آن، بسط و گسترش دهد. اگر آدورنو به جامعه‌شناسی

هنر موسیقی در نیمه‌ی دوم این قرن می‌پرداخت ــ به ویژگی واقعی و عملی آن، بنیانش در کشورهای سلطه‌گر، رشد ثابت و منظم قدرت فرهنگی، ابزار استدلالی و نهادی آن که اصول سریالیسم (تکنیک محوری مدرنیسم موسیقی در نیمه قرن) به‌واسطه‌ی آن‌ها به‌عنوان روشی کلی در نظر گرفته شد ــ مسلماً جامعه‌شناسی هنرِ موسیقی، خطوط موازی‌ای را قطع می‌کرد که نظریه‌ی نفی به‌عنوان نقد زیباشناختی و اجتماعی ـ سیاسی بر آن‌ها وابسته بود.

اما فرایند مشابهی در رابطه با امر زیباشناختی رخ داده است. اگر تحول زیباشناختی هنر موسیقی را پس از جنگ جهانی دوم ترسیم کنیم، نفی در مدرنیسم سریالیستی به‌طور روزافزون تبدیل به نوعی قفس آهنین به‌شدت عقل‌گرا می‌شود که آدورنو با نگرانی آن را بیان[۵]، و بعدها تأیید می‌کند.[۶] این پدیده حتی نفی‌هایی را نیز در بیشتر جنبش‌های زیباشناختی همگرا منعکس می‌ساخت، به‌ویژه هنگامی که قدرت فرهنگی و نهادی آن‌ها روز به روز رشد و گسترش می‌یافتند. این قدرت نهادی غالباً از سوی عقل‌گرایی دقیق، فرمالیست و علمی حمایت می‌شد، عقل‌گرایی که به‌نوبه‌ی خود رشته‌های تخصصی جدیدی از نظریه و تحلیل موسیقی را به وجود آورد.[۷] آدورنو در این نظریه به جای استقلال انتقادی، شاهد و دلیلی را یافت که نظریه‌پردازی درباره‌ی همگونی‌های میان امر زیباشناختی و امر اجتماعی ـ اقتصادی را در هنر موسیقی و نیز در موسیقی عامه‌پسند، یعنی عقلانی‌شدن همگون را توجیه می‌کرد.[۸] همه‌ی این‌ها به‌شدت باعث تضعیف نظریه‌ی نفی زیباشناختی به‌عنوان اساس نقد فرهنگی شد (اجازه دهید بگویم که هرگز منظورم این نیست که ضرورتاً یک همگونی صرف میان عوامل زیباشناختی، اجتماعی و نهادی در تمام صور تولید فرهنگی وجود دارد). به‌طور خلاصه، از دیدگاه آوانگارد معاصر می‌توان آدورنو را به نداشتن نظریه‌ی مناسب از قدرت در فرهنگ متهم کرد که با تمرکز بر پویایی‌شناسی سرمایه‌داری ابزار سلطه‌محور فرهنگ تحقق یافته و مورد حمایت قرار گرفته را به‌عنوان یک پناهگاه، مطبوع می‌گرداند.[۹] به‌همین دلیل، مقوله‌ی نفی آدورنو همچنان به‌عنوان ابژه‌ی آرمانی در نظریه‌ی فرهنگی تلقی می‌شود.

پس امر غیرمتعارف در اینجا این است که مفهوم نفی آوانگارد به‌عنوان نقد از چنین تحسین و تمجیدی برخوردار می‌شود. در ضمن این که فرد می‌تواند پسامدرنیسم را بپذیرد یکی از شیوه‌های قابل دفاع از این مفهوم، روایت و خوانش آدورنو در مقابل برخی از رویکردها است: یعنی نفی از زمینه و بافت اساساً مدرنیستی‌اش فراتر رفته و برای فرهنگ عامه به کار می‌آید؛ گویی نفی کلید فعالیت انتقادی معاصر را در دست دارد. این همان چیزی است که کایی قصد دارد انجام دهد و من به این مسئله بعداً می‌پردازم. در وهله‌ی اول توجه خود را به استراتژی و راهبرد نسبتاً متفاوت لوین برای احیا و نوزایی معطوف می‌کنم.

فناوری، نوشته، مونتاژ: رهایی پدیداری از فیلم و موسیقی عامه‌پسند

از طریق باستان‌شناسی برخی از نوشته‌های کم‌تر شناخته‌شده‌ی آدورنو درباره‌ی موسیقی عامه‌پسند، لوین مدرکی درباره‌ی پیشنهادش ارائه می‌دهد. این مدرک همان بازخوانی رهایی‌بخش آدورنو از فرهنگ عامه‌پسند است: «... یک روایت از امور پرزرق و برق و بی‌محتوا ــ و در واقع بازخوانی تمام فرهنگ توده ــ که برای ابعاد اصلاح‌شده و آرمانی آن مهم است.[10] چیزی که در این مدرک و بازخوانی محوری است بحث گسترده‌ی آدورنو درباره‌ی گرامافون و «صفحه‌ی گرامافون» به‌عنوان فناوری‌های رایج موسیقی، و به‌ویژه تحلیل او از ماده و محتوای صفحه به‌عنوان یک ابزار است. لوین دو استدلال عمده بیان می‌کند که هریک از آن‌ها نشانه و گواهی است برای آنچه که آدورنو در این فناوری‌ها به‌عنوان امکان پیشرفت تلقی می‌کند.

اولین استدلال مربوط است به وضعیت شیارهای صفحه که شامل کدگذاری علائم آوایی می‌شود، و این که لوین به پیروی از آدورنو شیارهای صفحه را به‌عنوان «نشانه‌ای توصیف می‌کند که به‌عبارتی می‌توان گفت شکلی از نوشته است که به‌هیچ وجه روشن و آشکار نیست.»[11] لوین بارها و بارها تأکید می‌کند که ترکیب و آمیزه‌ی نمایه‌سازی (یعنی این که فناوری‌های ضبط، در مقایسه با شیوه‌های قبلی علائم و نشانه‌گذاری مکتوب، ابزار غیراختیاری بازتولید صدای موسیقی‌اند) و ناآشکارگی (یعنی شیارهای فیزیکی که روی صفحه رمزگذاری شده‌اند، پیچیده و برای فهم دشوارند) همان چیزی است که برای خصلت پیشروی این ابزار بسیار محوری است و همین خصلت است که در تقابل با ویژگی نمایه‌ای و کاملاً روشنِ فتوگرافی به‌عنوان تکنولوژیِ اصلیِ بازتولیدِ بصری قرار می‌گیرد. بدین‌ترتیب، ضبط باعث می‌شود که دو ابزار نسبتاً اختیاری موسیقی، یعنی سیستم‌های نوشتاری علائم موسیقی و مؤلفه‌های بصری و نمایشی در اپرا (و احتمالاً اجرای کنسرت) کنار گذاشته شوند و همین امر از توسعه‌ی زیباشناختی جلوگیری می‌کند. آنچه در این‌جا مبهم و نامعلوم به نظر می‌رسد این ایده است که ضبط باعث بازگردان وضوح و استقلال به موسیقی به‌عنوان یک پدیده‌ی شنیداری شده است و در عین حال آن را تغییر داده است.

استدلال دوم متضمن همان چیزی است که لوین به‌عنوان انتظار با ارزش آدورنو از مجموعه‌ای از ایده‌های کلیدی از مقاله‌ی مشهور بنیامین با عنوان «اثر هنری در عصر بازتولید تکنیکی آن» معرفی می‌کند. لوین می‌گوید که آدورنو نسبت به رهایی موسیقی (به‌واسطه‌ی ضبط) از تجلی‌اش در زمان و مکان خاص، و بدین‌ترتیب از آرزوی دروغین برای اجرا به‌عنوان یگانه تجربه‌ی شنیداری موسیقی استقبال می‌کند. همچنین از این که صفحه‌ی [گرامافون] به‌عنوان کالا می‌تواند به مالکیت درآید، بارها تجربه شود، و موجب

آشنایی و بررسی‌های انتقادی شود نیز استقبال می‌کند. اما به‌لحاظ نشانه‌شناسی، این ایده‌ها که ما را به پیوندهای آغازین میان صفحه به‌عنوان تکنولوژی و کالا بازمی‌گرداند به نظر لوین به امر پدیداری گذر نمی‌کند. لوین بی‌درنگ و دائماً به نظر آدورنو درباره‌ی ضبط به‌مثابه نوشته بازمی‌گردد.

ما در بخش پایانی مقاله با یک پرش نسبتاً سریع با بخش دیگری مواجه می‌شویم که لوین در این بخش، آثار آدورنو را درباره‌ی موسیقی به برخی از اظهارنظرهای او در زمینه‌ی فیلم پیوند می‌دهد. به نظر می‌رسد که لوین تاحدی درصدد است تا با اشاره به آثار آدورنو در زمینه‌ی موسیقی، اعتبار و شهرت او را به‌عنوان منتقد فیلم از نو زنده کند. در عین حال او به مقاله‌ی دیگری اشاره می‌کند که آدورنو امکان محصل رادیو و ضبط صدا را با اشاره به فنون سینمایی تدوین و مونتاژ بررسی می‌کند. این بخش شامل اصل و چکیده‌ی بازخوانی لوین از دیدگاه‌های مترقی آدورنو در زمینه‌ی تولید فرهنگی است. توجه و کانون این بازخوانی به تبیین فن مونتاژ معطوف است از آن جهت که بر «امر زیباشناختی اساساً سازنده[۱۲]» تأثیر می‌گذارد، فنی که به ساختارشکنی در محتوای مورد استفاده‌ی خود می‌پردازد فقط برای این که آن را از نو بسازد. همان‌طور که لوین پس از آدورنو می‌گوید، رادیو و ضبط «باید از تلاش برای تقلیدکردن از اجرای کنسرت دست بشویند و در عوض، از توانایی مخرب و سازنده‌ی مونتاژ به‌شکل آموزنده بهره ببرند».[۱۳]

در اینجا می‌خواهم چند نکته را بیان کنم. اولین نکته به اراده و هدف لوین مربوط می‌شود؛ آیا او به دنبال بازسازی آدورنو است یا در نظر دارد راهنمایی‌هایی برگرفته از آثار آدورنو برای یک فعالیت فرهنگی رادیکال ارائه کند؟ به نظر می‌رسد که او هر دو هدف را دنبال می‌کند. اما جالب است در مقاله‌ای که به مباحث نوشتار و عوامل مربوط می‌شود، موضع بلاغی که لوین اتخاذ می‌کند متعلق به همان آدورنوی ناشناخته است ــ موضعی که بیش از آن که بر ارتباط این ایده‌ها با عصر حاضر تأمل کند، این مقاله را تبدیل به تمرینی مدرسی برای بازسازی تاریخی می‌کند (از آن جا که مجزاکردن ایده‌های لوین از آدورنو غیرممکن است از این پس این ایده‌ها را با ترکیب «آدورنو/لوین» بیان می‌کنم). همانند مقاله‌ی هالت کنتور، رویکرد غیرتاریخی لوین بازسازی تفکر آدورنو را به خطر می‌اندازد. پس مسئله‌ی عمده‌ی این بخش فقدان حساسیت تاریخی است، چه تاریخ نسبتی با سوژه ــ امکان کهنگی ایده‌های آدورنو که خودش نیز این امر را اجتناب‌ناپذیر می‌دانست ــ یا با ابژه داشته باشد (یا نداشته باشد) به‌طوری که ایده‌ها بتوانند بینشی را در رابطه با تحولات تکنولوژیکی و زیباشناختی از زمان نگارش ایجاد کنند.

چنین حساسیتی می‌تواند تردیدهایی جدی درباره‌ی مشابهت‌هایی که آدورنو/لوین میان

مونتاژ سینمایی و تدوین در ضبط فیلم قائل‌اند ایجاد کند. این مطلب، به‌نوبه‌ی خود، دو مسئله را درمورد این دیدگاه به یاد می‌آورد. اولین و اساسی‌ترین مسئله، این است که از یک تحلیل پدیداری در رابطه با تکنولوژی‌های فرهنگی انتظار کسب مبنایی مناسب برای فعالیت فرهنگیِ سیاسی شده را داشته باشیم. چنین دیدگاهی به ناگزیر تصور می‌کند که در خود تکنولوژی‌ها، صرف‌نظر از کاربردهای خاصی که دارند، قابلیت‌هایی نهفته است. اما تکنولوژی‌ها به‌رغم ویژگی‌های درونی و نهفته‌شان فقط در کابردهای خاص و تاریخی شرح داده می‌شوند. علاوه بر این، تکنولوژی‌ها در این کاربردها نیز نسبتاً گشوده و متغیرند. طبق استدلال کالون، کاربرد تکنولوژی‌ها تنها به‌عنوان شبکه‌ای از کنش‌گران بشری و غیربشری در درون وضعیت‌های تاریخی خاص ثابت است.[۱۴] به‌طور خلاصه در نظرگرفتن تکنولوژی‌ها به‌طور انتزاعی به‌عنوان مبنایی برای سیاست‌های فرهنگی بی‌معنا است. مسلماً این گرایش در آثار بنیامین در زمینه‌ی تکنولوژی‌های فرهنگ توده، قابل بحث است. به این معنا آثار بسیار بدبینانه‌ی آدورنو درباره‌ی روابط نزدیک و فراگیر میان تکنولوژی‌های فرهنگ توده و فعالیت‌های صنایع فرهنگی سرمایه‌داری در زمان او واقعاً با نگرش تاریخی بسیار آشنا بودند.

مسئله‌ی دوم این است که فرض آدورنو/ لوین درمورد شباهت‌های پدیداری بنیادی میان مونتاژ/ تدوین (همان‌طور که خواهیم دید این دو مترادف نیستند) در فیلم و در ضبط موسیقی قابل بحث است و بدیهی است که این شباهت‌ها به‌طور نامناسب با ارجاع به تاریخ فنون رایج در این رسانه‌ها مستدل شده‌اند. درمورد فیلم می‌توان گفت که هر تدوینی ــ خواه به‌لحاظ روایی واقع‌گرایانه باشد یا نباشد ــ متضمن مونتاژ است و تدوین، جریانی را ایجاد می‌کند که (به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه و با هر دینامیک ناخودآگاهی) برش‌های میان صحنه‌ها را می‌توان در آن مشاهده کرد به‌طوری که کل، شامل مجموعه‌ای از بخش‌های مستقل و قابل تعیین خواهد بود. البته از این فن می‌توان برای اهداف کم‌وبیش شعبده‌بازانه یا ساختارشکنانه استفاده کرد اما در تمام صور تدوین، وصله و پینه‌ها در نهایت محسوس‌اند. در قیاس با مورد فوق، در ضبط موسیقی فعالیت (و گفتمان) متداول در موسیقی کلاسیک و عامه‌پسند به‌طور بی‌وقفه و موفقیت‌آمیز و به شیوه‌های جالب شعبده‌بازانه است.

ضبط موسیقی کلاسیک با گفتمانی از اصالت مشخص می‌شود که تکنولوژی را بسط و گسترش می‌دهد. متخصصان صدا و تهیه‌کنندگان، نقش خود را از آن جهت ایفا می‌کنند که اجرای اصلی را تا حد امکان با دقت ضبط می‌کنند، آنچنان که سعی می‌کنند تا اغلب با توسل به مفهوم خام «پایین نگه‌داشتن صدا» از دگرگونی اجتناب‌ناپذیر کیفیت صدا که تحت تأثیر فناوری‌های ضبط قرار می‌گیرد بپرهیزند. این مطلب گویای تفاوت تاریخی مهم در گفتمان

تکنولوژیکی موسیقی کلاسیک و عامه‌پسند است. در موسیقی عامه‌پسند همواره نقش متغیر تکنولوژی‌های ضبط در مایه و کیفیت صدا مورد توجه و بررسی بوده است. با وجود این ــ و این مسئله‌ی آدورنو/لوین است ــ در موسیقی‌های کلاسیک و عامه‌پسند استفاده‌های رایج از امکان سینماتیک تدوین، توهمی بوده است. در این دو حوزه، نخستین هدفِ تدوین برقراری پیوند میان بخش‌های مختلف است به شیوه‌ای که برای شنونده نامحسوس باشد، آن هم به‌منظور رسیدن به کامل‌ترین اجرای روایت موزیکال ــ خواه کیفیت صدا «افزایش» یا «کاهش» یابد و یا «تصنعی» باشد.

بنابراین، شیوه‌ی تدوین در ضبط موسیقی که یک جریان نحوی (ترکیبی) را به وجود می‌آورد اساساً متفاوت از فیلم است. هدف (و دستاورد) دست‌یابی به متنی است که تدوین‌ها در آن نامحسوس باشند ــ نه در سطح قواعد روایی مرسوم که فراتر از آن می‌توان برش‌ها را تشخیص دارد بلکه در سطحی از ادراک فیزیکی. بنابراین، درجه و میزان توهم در صدا بسیار شدیدتر از فیلم است. به‌ندرت می‌توان در نمونه‌های آزمایش‌های آوانگارد با ابزار ساختارشکن، با این امر مواجه شد که تدوین صدا مشکل و مسئله‌ی مونتاژ را پذیرفته باشد (یعنی با اراده‌ی خود به تقابل «غیر طبیعی» و تقابل صداها و منبع‌های مختلف توجه کند). چنین آزمایشی در هنر و موسیقی پاپ، به محتوای سیاسی متفاوتی می‌انجامد و نتایج و تأثیرات متغیری را به همراه دارد. جالب است که یکی از پیشگامان چنین تکنیکی در هنر موسیقی، چارلز ایوس، صحنه‌های فوق‌العاده‌ای از مونتاژ موسیقی را به تصویر کشیده بود ــ با نگارش تأثیرات مونتاژ بر قطعه‌ی ارکسترش آن هم دهه‌ها قبل از تکنولوژی‌هایی که بتوانند این را تسهیل کنند.[۱۵] هیچ چیزی نمی‌تواند بهتر از چنین راهبرد زیباشناختی برای اجرای موسیقی، استقلال ذاتی آن را از تکنولوژی نشان دهد.

یکی از نتایج طفره‌رفتن از امر تاریخی در مقاله‌ی لوین، حل مسئله‌ی ارجاع زیباشناختی آدورنو است. از این لحاظ برای مثال مقاله‌ی اشتوکهاوزن که آدورنو به‌خاطر بحثی که درباره‌ی توانایی فزاینده و تدریجی موسیقی الکترونیک انجام می‌دهد آن را مطرح می‌کند، می‌تواند به‌عنوان یکی از بیانیه‌هایی در نظر گرفته شود که توسط چهره‌های حاکم آوانگارد پس از جنگ در تلاش برای احیاء سریالیسم منتشر شده است.[۱۶] در ارجاع آدورنو پویایی پیچیده‌ای وجود دارد. مجله‌ی *Die Reihe* که اشتوکهاوزن مقاله‌ی خود را در آن منتشر کرد، به‌تازگی مقاله‌ای با عنوان «قدمت موسیقی جدید» از آدورنو منتشر کرده است که در آن آدورنو با پاسخی شدیداللحن انعطاف‌ناپذیریِ مؤلفه‌های همین آوانگارد سریالیستی را مورد سرزنش قرار داده است. به نظرم موجه می‌آید که آدورنو در برخی از تأملاتش تلاش می‌کند تا با یافتن جنبه‌ای از تحولات آوانگارد جدید که می‌توانست بپذیرد و نیز جنبه‌ای که وی

می‌توانست در گفتمان تکنولوژیکیِ احیاء ویژگی‌های این مرحله از موسیقی الکترونیک (مطابق گفته‌ی اشتوکهاوزن) بیابد، توافق و آشتی برقرار کند. با وجود این، روشن نیست که زیبایی‌شناسی موسیقی الکترونیک ــ و نه زیبایی‌شناسی موسیقی اخیر (موسیقی رایانه‌ای) ــ پیوندی ضروری با مفاهیم مونتاژ صدا داشته باشد. زیرا همان‌طور که اشتوکهاوزن به‌طور مفصل بیان می‌کند صداهای «جدید» باید از لحاظ تکنیکی فارغ از ریزمؤلفه‌هایی ساخته شوند که در موسیقی الکترونیک و رایانه‌ای سرهم‌بندی می‌شوند. این بدین‌معنا نیست که شیوه‌ی به‌کارگیری آن‌ها تبدیل به مونتاژ می‌شود.[17] این نوع صداها غالباً به‌عنوان مؤلفه‌های در روایت‌های موزیکالیِ پیوسته‌ای به کار می‌روند که از نوع «ساختارشکنانه» فاصله دارند. بدین‌گونه است که آدورنو (/لوین) اشاره و بیان اشتوکهاوزن را درمورد مونتاژ به‌عنوان عملیاتی تکنیکی برای تأثیر زیباشناختی نهایی سوء تعبیر می‌کند. بسیاری استدلال می‌کنند که اشتوکهاوزن و دیگران قادر به احیاء زیبایی‌شناسی سریالیستی از طریق بازگشت به ابزار الکترونیکی نبودند. مسلماً در یک بازنگری، اعتراض‌ام را درباره‌ی این نگرش مطرح خواهم کرد که جهت‌گیریِ اتخاذشده در این مقاله به‌لحاظ زیباشناختی یا برحسب شرایط سیاسی ـ فرهنگی، پیشرو است. اشتوکهاوزن به‌طور ضمنی به گفتمانی متعهد باقی می‌ماند که موسیقی جدید مستقل را در برابر محصولات پیش پا افتاده‌ی صنایع موسیقی ــ «موزاک» [موزیک سبک که در رستوران‌ها، فرودگاه‌ها و غیره پخش می‌شود]، «موسیقی یانک»، «موسیقی توده» و غیره ــ قرار می‌دهد.[18]

همه‌ی این مطالب باعث طرح مسئله‌ی سومی می‌شوند. در مقاله‌ی لوین ویژگی‌های پدیداری تکنولوژی‌های خاص به‌عنوان زیبایی‌شناسی تلقی می‌شوند: امر پدیداری بنا به فرض به‌مثابه یک امر زیباشناختی ابتکاری در نظر گرفته می‌شود، مشروط بر این که به‌درستی مورد استفاده قرار گیرد و با توجه به نظریه‌ی امکان رادیکال نوشته و مونتاژ در نظر گرفته شود. اما خود تکنولوژی‌ها امری زیباشناختی به شمار نمی‌روند. ممکن است آن‌ها تابع کاربردهای زیباشناختی خاص، یا به‌لحاظ زیباشناختی چندگونه و عام باشند. از این لحاظ تکنولوژی‌ها متفاوت‌اند و فی‌نفسه درباره‌ی این واقعیت باید نظریه‌پردازی‌ای صورت گیرد. برای مثال، تکنولوژی‌های موسیقی که به تولید پالت‌های خاص محدود می‌شوند، ضمن آن که به‌لحاظ زیباشناختی مملو و سرشارند، از لحاظ زیباشناختی بسیار عام‌تر از تکنولوژی‌های برتری هستند که قواعد ساختار موزیکال (ساختارهای هارمونیک، ملودیک، ریتمیک یا صوری) را ثبت می‌کنند.[19] تکنولوژی‌های ضبط صوت، همان‌طور که بیان کردم، تابع کاربردهای «رئالیستی» و مونتاژ («ساختارشکنانه») هستند که هیچ‌یک از این‌ها به‌لحاظ زیباشناختی خاص و ویژه نیستند. هر دوِ این‌ها در مجموعه‌ی موسیقی قرن بیستم رخ

داده‌اند. در حال حاضر توجیه اعتبار یک وضعیت بنیادی برای کاربردهای مونتاژ دشوار است، آن هم بدون اطلاع از تحلیل محتوای سیاسی ـ فرهنگی‌ای که آن‌ها را هدایت می‌کند.

در نهایت به همان موضوعی بازمی‌گردم که می‌خواهم به آن اشاره کنم: واقعیت این است که تکنولوژی‌های مونتاژ در موسیقی (همانند تأثیرات آوانگارد در فیلم) اکنون از تاریخ قابل ملاحظه‌ای برخوردارند و می‌توان در ژانرها و حوزه‌های گوناگون فیلم آن‌ها را مشاهده کرد. در اینجا هیچ روشی وجود ندارد که بتوانیم چنین تکنولوژی‌هایی را «به‌سادگی» و با این تصور که تازه‌اند به کار ببریم. شنوندگانی که به این ژانرها عادت دارند تأثیرات مونتاژهای گوناگون را تشخیص می‌دهند. به‌بیان دیگر، این تکنولوژی‌ها نیز هم‌راستا با تکنولوژی‌های اصلی دیگری که مأخوذ از آوانگارد تاریخی‌اند اکنون تدوین شده‌اند. بنابراین، مونتاژ نمی‌تواند از تاریخیت خود بگریزد. آنچه در اینجا مبهم است در واقع کاربردهای سیاسی و زیباشناختی خاصی است که محصول مونتاژ است یا می‌تواند باشد، نه کاربردهایی که حامل تکنولوژیکی/ پدیداری تکنیک‌اند.

در حالی که درمورد مزایای بررسی محتوای رسانه‌های خاص و نحوه‌ی حدگذاری این مسئله برای امکان‌های زیباشناختی یا در واقع برای امکان‌های سیاسی ـ فرهنگی توافق دارم[۲۰]، نکته‌ی من این است که امر تکنولوژیکی / پدیداری نمی‌تواند در سیاست‌های زیباشناختی مشارکت کند چه رسد به این که در سیاست تولید فرهنگی مشارکت کند. می‌خواهم بگویم که لوین در تلاش برای موافقت با آدورنو در این باره، همچون آدورنو طفره می‌رود و به‌منظور پرداختن به زیبایی‌شناسی و سیاست فرهنگ عامه‌پسند قدم به مسیری بی‌راهه در تکنولوژی می‌گذارد.

حدود نفی: نظر کایی درباره‌ی سیاست‌های زیباشناختی در تلویزیون

اکنون برای بازنگری به آدورنو به رویکرد دوم بازمی‌گردم، به موضوع نفی آوانگارد به‌مثابه نقد و همچنین تلاش کایی برای استفاده از این امر در فرهنگ عامه‌پسند. مقاله‌ی‌نظریه‌ای را درباره‌ی تفاوت در راهبردهای زیباشناختی در تولید تلویزیون بسط و گسترش می‌دهد و سپس این نظریه را به‌عنوان اساس و پایه‌ای برای سیاست زیباشناختی تلویزیون پیشنهاد می‌کند. این تحولی مطلوب است که او به‌درستی آن را در مقابل فقدان نظریه‌پردازی درباره‌ی سیاست زیباشناختی تلویزیون در مطالعات تلویزیونی اخیر قالب‌بندی می‌کند. اگرچه این مقاله را ارزشمند می‌دانم، درصدد هستم که هر دو اقدام او را به پرسش گیرم. با توجه به تحلیل تفاوت زیباشناختی در فرهنگ عامه‌پسند، نکته‌ی اصلی کایی این است که ما باید بار دیگر به تمایز آدورنو میان تفاوت به‌عنوان نقد ــ «تفاوتی که چیزی در آن مبهم است»[۲۱] ــ

که به نظر او برای ارزش زیباشناختی و سیاسی مهم است، و نوعی از تفاوت که در مقابل آن قرار می‌گیرد، یعنی «یک تغییر یا بازگویی نامتفاوت که به نظر او مشخصه‌ی بسیاری از برنامه‌های تلویزیون (و تولید ژانر) است»، توجه کنیم ــ چنان که می‌توان گفت صنایع فرهنگی نیز از این ویژگی برخوردارند. کایی با تأثیر گرفتن از لیندا هاچون[۲۲]، از این مطلب نظریه‌ای بیرون می‌کشد که در آن، مضحکه تبدیل به جدیدترین صورتی می‌شود که نفی در تلویزیون آمریکا به خود می‌گیرد.

اولین اظهار نظر این است که همانند مورد مونتاژ و همان‌طور که خودِ کایی می‌پذیرد[۲۳]، نفی همواره و بی‌درنگ تبدیل به شکلی از بازگویی و تغییر می‌شود ــ یعنی شکلی از نفی‌های زیباشناختیِ قبلاً کدگذاری شده، چنان که در ژانرهای خاص وجود دارد. این منطق همواره برای فعالیت‌هایی که به دنبال به وجود آوردن روایت‌هایی «ساختاری» از نفی آوانگارد بوده‌اند مسئله‌ساز بوده است؛ گویی این راهبردها به‌نحوی توانسته‌اند از تعریف ژانر و تاریخیت خودشان طفره بروند.[۲۴] بنابراین، خود مضحکه تبدیل به معیار می‌شود. پس در این معنا، تمایز کایی (مانند تمایز آدورنو) مسئله‌برانگیز است.

اظهارنظر دوم من این است که نفی ــ حتی از این جهت که به مضحکه تغییر می‌کند ــ به تحلیل فرایندهای زیباشناختی تولید فرهنگی کمکی نمی‌کند. تغییرات هوشمندانه‌ای که در تولید ژانرهای موفق صورت گرفته است از دیدگاه آدورنو نادیده گرفته می‌شوند زیرا به نظر وی این تغییرات واپس‌گرایانه یا فریبنده‌اند. به‌طور مشابه، کایی «شباهت» بازگویی یا تغییر را انکار می‌کند و در یک حرکت، احتمالاً دشوارترین مسائل را که به‌خاطر جذابیت‌های روانی تولید ژانر تلویزیونی و موسیقی عامه‌پسند مطرح شده‌اند، کنار می‌گذارد.

این اختلاف می‌تواند با مقایسه‌ی روایت کایی و روایت من از نمونه‌هایی که او به‌عنوان سیاست زیباشناختی موفق در نظر می‌گیرد روشن شود؛ منظورم نمایش‌هایی نظیر هیل استریت بلوز (۹-۱۹۸۰)، خیابان السور (۸-۱۹۸۲) و ترتی سام‌تینگ (۹۲-۱۹۸۷) است که او آن‌ها را مضحکه‌هایی می‌داند که متضمن «تکراری همراه با تفاوت» هستند.[۲۵] اما به نظر من، متن‌هایی وجود دارند که اشاره و ارجاع به ژانرهای موجود در آنها، مؤلفه‌ی بی‌نهایت قدرت‌مندی از ساختار میل است، و در آن‌ها تغییر خلاقانه به‌اندازه‌ی هر تفاوتی مهم است. (همچنین جالب است که به تحلیل کایی درمورد تبیین تاد گیتلین از معانی پنهانی هیل استریت بلوز توجه کنیم.[۲۶] تهیه‌کنندگان و کارگردان به‌جای پرداختن آگاهانه به مضحکه، ارتباط خود را با هنر فیلم، بودجه‌ی پایین و فنون تولید ارزش‌مند، به‌عنوان تأثیری کلیدی، توصیف می‌کنند و این امر را به‌عنوان چیزی که منجر به مضحکه نمی‌شود اما در یک سبک «رئالیسم» تلقی می‌کنند. جایگاه تفسیر خود تهیه‌کنندگان چگونه است؟)

بنابراین، راز تولید ژانرهای تکراری این نیست که تا چه اندازه می‌توانند اساساً تغییر یابند (با طنز، مضحکه، هجو)، بلکه این است که تا چه اندازه می‌توانند به‌طور معجزه‌آسایی جذاب و خلاقانه باشند در حالی که قطعاً تا مدت‌ها در درون قواعد موجود باقی بمانند. به نظر من، مفهوم نفی به جایی منتهی نمی‌شود که بتواند ما را برای نظریه‌پردازی درباره‌ی صور بسیار پیچیده، ثابت و متمایز «تفاوت» که در تولید فرهنگی عامه‌پسند وجود دارد یاری کند. به‌عنوان مثال، کایی به‌رغم بینش‌هایی که ارائه می‌دهد در ایفاء وظیفه‌اش ــ روشن‌کردن نقش تفاوت در این فرایندهای زیباشناختی ــ ناتوان می‌ماند. او همچنین هنگامی که انعطاف‌پذیری و خلاقیت را در درون تولید ژانر خلاقانه دست کم می‌گیرد خود را به خطر می‌اندازد.

اگر چنین باشد، دیگر اهدافِ اصلیِ کایی با شکست مواجه خواهد شد؛ یعنی اگر نفی محل بحث میان ارزش زیباشناختی و سیاسی باشد و اگر نفی نتواند به نظریه‌پردازی درباره‌ی امر زیباشناختی یاری کند آنگاه نقش سیاسی آن باید مورد تردید قرار گیرد. در واقع کایی با تعریف سیاست امر زیباشناختی برحسب نفی (در قیاس با تغییر)، مقصود خود را از ارتقاء و برتری ارزش سیاسی بر ارزش زیباشناختی بیان و آشکار می‌کند. من در جهتی کاملاً متفاوت گام برمی‌دارم. به نظرم قبل از این که بتوانیم حتی یک سیاست زیباشناختی از تولید فرهنگی را بسط و گسترش دهیم، در وهله‌ی نخست نیاز به تبیین موشکافانه‌تر و وسیع‌تری از امر زیباشناختی داریم که برحسب تولید معنا و با توجه به صور فرهنگی مختلف، و همچنین عوامل اجتماعی، استدلالی و نهادی آن‌ها صورت گرفته باشد. به بیان دیگر، فهمی بهتر از ابژه‌ی فرهنگی ــ به‌عنوان مجموعه‌ای پیچیده از عوامل ــ باید مقدم بر تحلیل سیاسی باشد و باید اساس و پایه‌ای را برای این تحلیل سیاسی فراهم کند. برای مثال، در تحلیل سیاست تولید موسیقی پاپ، بررسی این امر ضروری است که این سیاست چگونه می‌تواند در عوامل گوناگون خود نهفته باشد ــ عوامل تکنولوژیکی، اجتماعی و نهادی ــ که به نظر من، ابژه‌ی فرهنگی ـ سیاسی و نیز «خود موسیقی» را شکل می‌بخشد.[۲۷]

با وجود این، در بررسی‌ام در زمینه‌ی میراث سیاست زیباشناختی آوانگارد، آن‌گونه که توسط کایی بازنگری شده است، معنای ضمنیِ بسیار رادیکال‌تری وجود دارد. می‌خواهم این پرسش را مطرح کنم که آیا در برخی نقاط مناسب است که بگوییم امر زیباشناختی از امر سیاسی مستقل است و آیا فهم فرایندهای زیباشناختی گاهی اوقات ضروری‌تر از پژوهش ارزش سیاسی در امر زیباشناختی نیست. بنابراین در حالی که امر زیباشناختی می‌تواند سیاسی شود، در موارد دیگر ممکن نیست که ابعاد دیگر ابژه‌ی فرهنگی سیاسی شود و حتی وقتی که امر زیباشناختی سیاسی می‌شود این رویداد بدان معنا نیست که امر زیباشناختی

می‌تواند به انگیزش سیاسی‌اش تقلیل یابد. شناختن این پدیده و مجاز دانستن آن، که مستلزم صورت‌بندی چندگانه‌ی ابژه‌ی فرهنگی است، به‌معنای دست کشیدن از سیاست فرهنگی نیست بلکه باعث می‌شود خصوصیت امر زیباشناختی درک شود.

بنابراین، طرح کایی از «تفاوت» نشان‌دهنده‌ی جنبه‌های ذیل از میراث آدورنو است. اول این که، اعتبار نامناسبی برای سیاسی شدن بالقوه‌ی عوامل اجتماعی و نهادی تولید فرهنگی قائل می‌شود و بدین ترتیب این امر را ضروری می‌داند که امر زیباشناختی باید لزوماً جنبه‌ای از امر سیاسی در فرهنگ باشد. دوم این که، نشانه‌های امر سیاسی را در امر زیباشناختی پژوهش می‌کند و آن را به «امر سیاسی آن چنان که به‌عنوان نفی تلقی می‌شود» تقلیل می‌دهد، بدون این که به فرایندهای بسیار پیچیده و متغیر تمایزگذاری ویژگی‌های زیباشناسی فرهنگی عامه‌پسند توجه کند. به‌طور خلاصه با تقلیل سیاست تولید تلویزیون به راهبردهای زیباشناختی نفی و بدین‌ترتیب با عدم توجه به سیاست نهادها و روابط اجتماعی‌ای که تولیدکنندگان فرهنگی در درون آن‌ها به فعالیت می‌پردازند و تصمیم‌گیری می‌کنند خود را به خطر می‌اندازد.

جالب این است که مطالعه‌ی دیگری که صورت گرفته است تقریباً در تضاد با این رویکرد است. تونی در کتاب خود با عنوان ادبیات غریب، تمام نظریه‌های فرمالیستی آوانگارد از سیاست فرهنگی را از طریق نقد مدل‌های مارکسیستی که مبتنی بر دوگانه‌انگاری ابژه‌ی درونی (امر زیباشناختی) و شرایط بیرونی (که تاریخ آن‌ها را برحسب ماتریالیسم تاریخی تحلیل کرده است) رد می‌کند.[۲۸] از سوی دیگر بنت بیان می‌کند که گفتمان زیباشناختی به‌لحاظ تاریخی به تأسیس ابژه‌ای فرهنگی یاری رسانیده است که مجزا از صور نهادی و اجتماعی است ــ ابهامی که فی‌نفسه به تسلط فرهنگی کمک می‌کند.[۲۹] از سوی دیگر، زیبایی‌شناسی به‌عنوان کارمند نیروهای سیاسی گسترده‌تر (که آگاهی طبقاتی را افزایش می‌دهد و ایدئولوژی را نقد می‌کند) تلقی می‌شود، به‌طوری که منتقدان مارکسیستی هدف خود را تأمل بر راهبردهای زیباشناختی صحیحی می‌دانند که غالباً این کارکردهای (بیرونی) را افزایش می‌دهند. در عوض، بنت به دنبال سیاستی فرهنگی است که خودش را «در درون» نهادهای ادبیات قرار دهد و این که با تمایل به انواع خاصی از اجتماعی‌گری و فعالیت، طبقه‌بندی و مشروعیت که در اینجا وجود دارد، به‌لحاظ راهبردی قادر باشند سیاست فرهنگی را آشکار کنند.

اگرچه من با جهت‌گیری کلی این نقد موافقم، بنت تا آنجا پیش می‌رود که امر زیباشناختی را به‌عنوان امری سیاسی در فرهنگ جای می‌دهد، یعنی حتی اگر فی‌نفسه نامناسب باشد و به‌رغم خطرات فتیشیسم، امر زیباشناختی نیز باید به‌عنوان بخشی از

سیاست تولید فرهنگی در نظر گرفته شود. بنت راه حل برشت را مطرح می‌کند: صورت‌بندی موقتی امر زیباشناختی با توجه به «ارزش کاربرد سیاسی[۳۰]» که از جهان‌شمول کردن ویژگی اخلاقی و ایده‌آلی زیبایی‌شناسی تاریخی اجتناب می‌کند. اگرچه اکثر این مطالب را تأیید و تحسین می‌کنم، این مطالب باعث به حاشیه رفتن شیوه‌هایی می‌شود که تولیدکنندگان فرهنگی باید با موضوعات فرم، معنا، لذت و الم سروکار داشته باشند؛ موضوعاتی که ازجمله ویژگی‌های یک رسانه‌ی خاص‌اند که برحسب روابط آن‌ها با مخاطبان بیان می‌شود و این که در نهایت نمی‌تواند به سیاست امر اجتماعی و نهادی تقلیل یابد.

تولید فرهنگی به‌مثابه ترکیبی از عوامل و به‌مثابه راهبردی تخیلی

اکنون می‌توانم در اینجا صورت‌بندی متفاوتی از سیاست تولید فرهنگی را ارائه دهم. نکته این جاست که چنین صورت‌بندی‌ای وابسته به مفهوم‌پردازی مناسبی از خود تولید فرهنگی است. اما در مطالعات فرهنگی و مطالعات رسانه، به‌مدد دو نیروی متفاوت، مانع انجام چنین کاری شده‌اند. از یک سو، تردید و وسواس جدی در قبال مصرف و از سوی دیگر، تمایل و گرایش به نقد ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه از نویسنده‌ای که میراثی از این تردید را به جا گذاشته است که از نظریه‌پردازی در باب نویسندگی و تولید جلوگیری می‌کند، گویی تنها جنبه‌ی مشروع تحقق سیاست‌های فرهنگی «تحت تأثیر» مخاطبان است (که خودشان بسیار نامشخص‌اند)، و نه این که مجالی برای بررسی و نظریه‌پردازی درباره‌ی راهبردها و محتواهای زیباشناختی، ایدئولوژیکی و نهادی تولیدکنندگان وجود داشته باشد (حتی اگر نتایج چنین راهبردهایی در نهایت چیزی غیر از عوامل مؤثر را میسر سازند.)[۳۱] بنابراین، آمیزه‌ای از فرایند ارتباطات وجود دارد که با استناد به آن تصور می‌شود که راهبردهای تولیدکنندگان به‌شرطی ارزش‌مند است که به‌واسطه‌ی تأثیرگذاری سیاسی بر مخاطبان توجیه شوند. این تصور باعث می‌شود عرصه‌های اصلی که کنش‌گران حرفه‌ای یا تخصصی فرهنگی در وهله‌ی اول در آن‌ها به فعالیت می‌پردازند، نظیر حوزه‌ای نهادی که این کنش‌گران تلاش می‌کنند تا در آن فعالیت کنند و سیاست‌های عملی این اشتغال و فعالیت، نادیده گرفته شوند.

هیچ‌چیزی نمی‌تواند ذهن ما را بهتر از مباحثات صورت‌گرفته‌ی اخیر میان هنرمندانی چون ریچارد سرا و رابرت میپلتاپ، سروسامان بخشد.[۳۲] با توجه به این موارد و طبق آنچه که ضد تقلیل نویسنده به کسی که گویی در یک نقطه‌ی مجازی و خیالی از خلاقیت، مشروعیت یا معنا قرار دارد می‌گویم: می‌خواهم دو اصل را بیان کنم. اول این که موضع سیاسی نویسنده سلب نمی‌شود. دوم این که، آثار فرهنگی نه از طریق نوعی «خودآفرینی»

مونادی یا «خوددگرسازی» بینامتنی صور استدلالی و عام موجود، و نه از طریق فعالیت آشکارا فریبنده و به‌لحاظ روانی سفسطه‌آمیز یا کنش بازار که تولیدکنندگان را به ارضای «نیازها» و «تمایلات» مصرف‌کنندگان فرا می‌خواند به وجود نمی‌آیند، بلکه از طریق هم‌کنشی مشروط سوژه‌ها با صور موجود و در برخی موارد مخاطبان، پدید می‌آیند. از این رو، خواهان بازگردان عاملیت در نظریه‌پردازی در باب تولید فرهنگی و خواهان به رسمیت شناختن جایگاه خلاقیت یا فعالیت خلاقانه‌ام. در عین حال، در سخنان نویسنده این امر از ارزشی حیاتی برخوردار است که از پژوهش تجربی و نظری ثمربخشی استفاده کنیم که به‌نام نقد پساساختارگرایانه به دنبال پیچیده‌کردن [تکمیل] صورت‌بندی ما از نویسندگی و به‌طور خاص تجلی آن در تقسیم وسیع کار و کارکردهای متفاوت آن در رژیم‌های استدلالی، زیباشناختی و نهادی است.[۳۳]

بنابراین، وظیفه‌ی مبرمی که در پیش رو داریم این است که تلاش کنیم تا با وضوحی هرچه بیشتر به مفهوم‌پردازی در سطوح، دقایق و صور متفاوت فرایند بالقوه‌ی تولید فرهنگی بپردازیم و وجه اشتراک و تمایز تولید فرهنگی را روشن کنیم. چنین مفهوم‌پردازی‌ای باید تولید فرهنگی را به‌عنوان فرایند پیچیده‌ی کار و تقسیم کار (غیر رسمی و ابتدایی یا رسمی و تخصصی) و مشروط به نیروهای اقتصادی، نظارت قانونی، سیاسی و همچنین با توجه به تاریخ صور نهادی مختص به هر بخش فرهنگی تبیین کند. همچنین درک تولید فرهنگی از آن جهت که متضمن ساختارهای تخیلی و زیباشناختی است ضرورت می‌یابد. پس تولید فرهنگی ترکیبی از عوامل استدلالی، تکنولوژیکی و اجتماعی است و فرایند آن دارای فرایندهای اجتماعی و تخیلی است که در میان مراحل کم‌وبیش فردی یا اجتماعی شده در جریان است. به بیان دیگر، لازم است تا یک بار دیگر تولید فرهنگی را از ابعاد تخیلی، اجتماعی و زیباشناختی‌اش مورد تأمل قرار دهیم. این همان صورت‌بندی عامی است که ما را به هستی‌شناسی آدورنو بازمی‌گرداند و تنها به این شیوه می‌توان درمورد هر تولید فرهنگی خاص فهمید که چگونه این دقایق و صور متفاوت به شیوه‌های گوناگون، سیاسی می‌شوند. موسیقی این وضعیت را به‌خوبی و به‌طور خاص نشان می‌دهد زیرا توانایی فوق‌العاده‌ی موسیقی به‌عنوان ابزاری سیاسی می‌تواند مستقیماً با عوامل اجتماعی، تکنولوژیکی و استدلالی بسیاری ارتباط یابد که به‌نوبه‌ی خود از ویژگی صوتی، انتزاعی، عملی و پدیداری آن اخذ می‌شوند.[۳۴]

در اینجا می‌خواهم به تأملات دیگری درباره‌ی راهبردهای تولید فرهنگی و سوبژکتیویته‌هایی که آن‌ها دربردارند بپردازم. به نظرم، ما نیازمند مفهوم ساخته و پرداخته‌ای از عاملیت در تولید فرهنگی، و نیز نیازمند فهم ساختارهایی هستیم که این عاملان در آن‌ها

فعالیت می‌کنند. من این ایده‌ها را مطرح می‌کنم زیرا این ایده‌ها به‌لحاظ ساختاری به سطحی می‌پردازند که غالباً مورد غفلت واقع شده است؛ منظور ما پویایی روانی و تخیلی خلاقیت است. می‌خواهم در این مورد تأمل کنم که مولدان فرهنگی چه جایگاهی را برای خود در نظر می‌گیرند و این که چگونه یافتن جایگاه زیباشناختی و نهادی با اکتساب هویت‌های اجتماعی ـ فرهنگی یا با ایجاد آن‌ها ارتباط می‌یابد. در همین راستا می‌خواهم با توجه به سیاست تولید فرهنگی، یعنی توصیف موقعیت‌های اجتماعی ـ فرهنگی از طریق راهبردهای تولید، به تأمل درباره‌ی «اجتماعات تصورشده» بپردازم. اگرچه نمی‌توانم در اینجا به پرسش‌های ذیل پاسخ دهم اما می‌خواهم آن‌ها را مطرح کنم: کدام نوع از «اجتماع» راهبردهای زیباشناختی را بیان می‌کند؟ و اگر این راهبردها به‌لحاظ زیباشناختی به وجود آید معنای اجتماعی یا تأثیر سیاسی آن‌ها چه خواهد بود؟

همان‌طور که پیش‌تر نیز بیان کردم، راهبرهای تولید فرهنگی بی‌درنگ وضعیت‌های زیباشناختی، اجتماعی و نهادی را مجسم می‌سازند. به‌طور خلاصه می‌توان دو صورت بنیادی و بالقوه از تخیل را در هر یک از سطوح تولید فرهنگی تشخیص داد. از یک سو، راهبردی وجود دارد که دگرگونی، تفاوت، حاشیه‌ای شدن، مقیاس کوچک، «محلی‌ها»، «مستقل‌ها» و «آوانگاردها» را بنا می‌کند و از سوی دیگر، راهبردی وجود دارد که در پی ترکیب و ادغام و تلفیق در اجتماعِ موجود است که آنچه را که جریان اصلی، «جهانی»، اشتراکی و مورد توافق است به وجود می‌آورد. بنابراین، آن‌ها دو سر یک طیف را تشکیل می‌دهند که از اکتساب انواع گوناگون تفاوت تا میل به ادغام، توده‌ای شدن و بین‌المللی شدن را در بر می‌گیرد.

نکته‌ی اصلی این است که هر دو راهبرد دربردارنده‌ی ساختارهای اصلی هویت‌بخشی و تقویم خود (فردی یا جمعی) از طریق تولید فرهنگی‌اند. هر دوِ آن‌ها انواع گوناگونی از حالات روانی، لذت، اعتبار و اجتماع[۳۵] (که به‌لحاظ فرهنگی به تصور درآمده) را برای تولیدکنندگان به وجود می‌آورند؛ همین امور را به‌طور بالقوه برای مصرف‌کنندگانی به وجود می‌آورند که به همسان‌انگاری خود با تولیدکنندگان فرا خوانده می‌شوند. راهبرد جهانی، مسرت درگذشتن از مرزها، سازگاری و آشتی نهایی آرمانی، و خودشیفتگی از دیدن خود و دیگری را از آن جهت که «وحدت می‌یابند» فرا می‌خواند و هم‌زمان اهریمن، لذت از قدرت مطلق، فراموشی تفاوت، و به یوغ رژیم خود درآوردن بی‌رحمانه‌ی دیگری را به خیال درمی‌آورد. راهبرد دگربودگی سرشار از حسی است که می‌خواهد تفاوت را به وجود آورد، خود (جمعی) را علیه دیگری تعریف کند، امر ناچیز و دشواریابی را در مقابل امر همواره در دسترس قرار دهد و امر غیرمتعارف یا پیچیده را در تضاد با امر عادی و پیش پاافتاده نهد ــ و این کار بدون هیچ

تضاد و خصومت ضروری‌ای رخ می‌دهد. اما اهریمن به این جانب کشیده می‌شود: خیال‌پردازی‌ها در باب تلاشی و فروپاشی، تخریب «وحدت» و تحقیر امر متعارف و جاری در حالی که تفاوت آرمانی می‌شود.[۳۶] آنچه سعی دارم به چنگ آورم انواعی از کاربردهای تخیلی و روانی است که در درون جایگاه زیباشناختی و نهادی تولیدکنندگان فرهنگی نهفته‌اند و این که بخشی از عاملیت آگاهانه‌ی نویسندگان را تشکیل می‌دهند اما به‌لحاظ روانی کامل و به‌طور ناآگاهانه فعال‌اند و این که آن‌ها کاهش‌پذیر به محاسبه‌های ناشیانه نظیر پاداش‌های اقتصادی به موفقیت تجاری یا گرایش سرمایه‌ی فرهنگی به وضعیت آوانگارد نیستند.[۳۷]

این ایده‌ها ما را به مسئله‌ی نفی بازمی‌گرداند. حال اگر نفی نتواند زیبایی‌شناسی فرهنگی عامه‌پسند را به فهم درآورد پس قادر نخواهد بود که ابعاد اجتماعی و نهادی تولید فرهنگی را بررسی کند، زیرا این ابعاد از طریق توهمات ایجابی تفاوت به‌اندازه‌ی توهمات سلبی تفاوت تشکیل شده‌اند. استفاده‌ی من از اصطلاح «دگربودگی» برای توصیف راهبردهای تفاوت به‌معنای شکل ایجابی دیگری از هویت تخیلی برسازنده است که به دنبال ادغام با جریان اصلی است. پس «ژانرهای» اجتماعی و نهادی تولید فرهنگی گاهی اوقات یا به‌نحوی می‌توانند با تضاد و مخالف خود بنا شوند.[۳۸] اما این فی‌نفسه ارزش سیاسی را تضمین نمی‌کند و این صور اجتماعی تولید فرهنگی به‌گونه‌ای ایجابی تصور می‌شوند، گزینش می‌شوند و (به‌خاطر دگرگونی) تغییر می‌کنند.

شرایط جدید بحث درباره‌ی سیاست‌های فرهنگی تلویزیون

در بخش پایانی می‌خواهم به بازنگری درمورد سیاست‌های فرهنگی تلویزیون بپردازم، و این کار را با نگاهی اجمالی به آثار جدیدی انجام می‌دهم که در رابطه با ایده‌های مذکور خودم قرار دارند.

ویلیام بادی در تحلیلی که از تلویزیون و برنامه‌های تلویزیونی در آمریکا ارائه می‌دهد توجه اصلی خود را به بحث درباره‌ی برنامه‌ی تلویزیونی پیپر تایگر معطوف می‌کند که در تلویزیون‌های کابلی در منهتن قابل دسترسی است.[۳۹] از نظر او این برنامه، تجربه‌ای را به ارمغان می‌آورد که حاصل سیاست زیباشناختی (بادی درباره‌ی سبک بصری به‌شدت نامتعارف و عجیب برنامه‌ها سخن می‌گوید[۴۰]) و نیز ناشی از جایگاه نهادی و ساختار گروهی آماتور، سیاست‌های نهادی و روابط اجتماعی ـ فرهنگی است. علاوه بر این، همه‌ی این‌ها مبتنی بر دفاع و حمایت جمع و گروه از نقد اساساً سیاسی ـ اقتصادیِ ساختارهای مشارکتی صنعت رسانه آمریکای شمالی است. بادی نشان می‌دهد که چگونه این ساختارها به

همدیگر مرتبط‌اند، مثلاً در محدودکردن دسترسی به منابع، وجود صور تلویزیونی مسلط که حذف معیارهای زیباشناختی و ایدئولوژیکی تلویزیون آمریکای شمالی را نامطلوب و ناممکن می‌سازد. به نظر وی، تأثیر کلی‌ای که به جا می‌ماند ضدرئالیسم است.[۴۱]

علاوه بر این، مسئله‌ی مربوط به بخش کارگاه تلویزیون مستقل درمورد کانال ۴ تلویزیون بریتانیا همچنان باقی است. آلن لاول، یکی از اعضای کارگاه، و راد اشتونمن، تدوین‌گر کانال ۴، درمورد یک موضوع توافق دارند[۴۲]: عدم موفقیت زیباشناختی این بخش و به‌ویژه در این باره که این بخش قادر به احیاء سیاست‌های زیباشناختیِ برگرفته از فیلم آوانگارد دهه‌ی ۱۹۷۰ نبوده و از آن‌ها به‌نحو خلاقانه‌ای سود برده است.[۴۳] اشتونمن تبیین ظریفی را از تاریخ متناقض زیباشناختی و نهادی این بخش ارائه می‌دهد.[۴۴] او فشارهایی را که کارگاه‌ها برای پذیرش «شیوه‌های مسلط نمایش» تحمل می‌کنند پی‌گیری می‌کند و به تغییر قالب‌ها به‌عنوان بخشی از «توافق عامه‌پسند» اشاره می‌کند.[۴۵] رابینز و کرن فورد در بحث از تلویزیون مستقل در بریتانیا و اروپا یک مورد تجربی را از گرایش فوق‌العاده در بخش مستقل به جانب تمرکزگرایی ارائه می‌دهد[۴۶] و این مسئله را بررسی می‌کنند که چگونه تغییرات اقتصادی و نهادی بر امکان‌های زیباشناختی و برنامه‌ریزی تأثیر می‌گذارند. آن‌ها در پایان مقاله‌ی خود که مشابه با تحلیل کلاسیک مورداک و گلدینگ است[۴۷] به نقد دیدگاه‌های راست (از قبیل نولیبرال‌ها) و چپ (از قبیل نظریه‌پردازان مابعد فودیسم) می‌پردازند و استدلال می‌کنند که فرایندهای تمرکزگرایی و درهم‌آمیختگی، فشارهای اجتناب‌ناپذیری را بر برنامه‌های کم‌هزینه و پربیننده وارد می‌کند.[۴۸] پس در این برهان، منطق اقتصادی و نهادی به‌عنوان امری تلقی می‌شود که راهبردهای زیباشناختی/متنی را تعیین می‌کند.

اکنون می‌توانیم دریابیم که این تبیین‌ها چه ارتباطی با استدلال‌های نخستین من دارند. اول این که، این نکته بسیار جالب به نظر می‌آید که همه‌ی این تبیین‌ها به امر زیباشناختی و امر نهادی می‌پردازند و همه‌ی آن‌ها با شرح و توصیف کارایی و سیاست‌های فرهنگی فضاهای متفاوت نهادی در درون تولید تلویزیون ارتباط دارند و این ارتباط میان این جایگاه نهادی و راهبردهای زیباشناختی/متنی وجود دارد. این یک پیشرفت در تمرکز یافتن بر مباحث متنی اولیه بر تلویزیون در دهه‌ی ۱۹۷۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ است.

دوم این که به نظر می‌رسد تغییر نهادی می‌تواند حامی دیگر صورِ پیشرو، یا صور جهانی و مسلط باشد. هیچ علیتی در اینجا وجود ندارد. مستقل بودن با موقعیت‌های زیباشناختی و ایدئولوژیکی متعدد سازگار است. «تولید مستقل» در صنایع فرهنگی، همان‌طور که رابینز و کرن فورد بیان می‌کنند به‌طور همسان به تولید فرهنگی و سرمایه‌داری وابسته‌اند. در میان رسانه‌های مختلف، این بخش غالباً کار خلاقانه را حفظ می‌کند اما همواره در تنش و در

تضاد با چیزی است که رابینز و کرن فورد به‌عنوان مسئله‌ی اولیه‌ی مستقل‌ها ــ یعنی بقای اقتصادی ــ مورد تأکید قرار می‌دهند. پس موضوعاتی وجود دارند که به‌لحاظ تاریخی مستلزم پژوهش تجربی‌اند.

سوم این که، در بحثی که درمورد تلویزیون مستقل بریتانیا صورت گرفته است دیدگاه‌های متفاوتی درباره‌ی رابطه‌ی میان عوامل اقتصادی، نهادی و زیباشناختی این قلمرو از تولید فرهنگی وجود دارد. رابینز و کرن فورد و اشتونمن بیان می‌کنند که نیروهای اقتصادی تمرکزگرایی را در میان مستقل‌ها افزایش می‌دهند و این پدیده با تغییر جهت به سمت صور بصری مسلط و تقلیل تنوع فرهنگی (برای رابینز و کرن فورد) یا به چالش کشیدن فعالیت (اشتونمن) همراه می‌شود. اما اشتونمن برخلاف رابینز و کرن فورد این تغییر جهت را به‌عنوان نتیجه‌ی ادغام اقتصادی در نظر نمی‌گیرد، بلکه او استقلال خاصی را برای گفتمان زیباشناختی و دگرگونی‌های تاریخی آن قائل می‌شود. رابینز و کرن فورد دلیل و شاهدی که برای یک بحران زیباشناختی در بخش مستقل‌ها وجود دارد و مستقل از تغییرات اقتصادی و نهادی است نادیده می‌گیرند.

علاوه‌بر این، استدلال آن‌ها می‌تواند به این معناباشد که تنها دلیل برای پرداختن مستقل‌ها به صور رایج، فشار اقتصادی است. اما این امر باعث نادیده گرفتن دگرگونی در گرایش‌ها و تمایلات می‌شود، یعنی دگرگونی از پی‌گیری یک زیبایی‌شناسی آوانگارد به جانب پی‌گیری و تعقیب امر جهانی و امر مسلط. این رویکرد گویای این است که رابینز و کرن فورد افسون پیچیده‌ی دست‌یابی به سرمایه‌های روانی‌ای را که قبلاً تحلیل کرده‌ام چندان جدی نمی‌گیرند. پس رابینز و کرن فورد در مقایسه با بادی و اشتونمن، فاقد فضای مفهومی برای تاریخ خاص مباحث و فعالیت‌های زیباشناختی در درون بخش مستقل، یعنی برای پویایی زمانی مستقل گفتمان زیباشناختی، هستند. آن‌ها همچنین پویایی روانی خلاقیت و نوآوری را از آن لحاظ که با این تاریخ هم‌کنشی دارند نادیده می‌گیرند. با این همه، همچنین تمایل دارند تا عاملیت را در ساختار از میان ببرند و گمان می‌کنند که تحلیل آن‌ها درمورد منطق اقتصادی درست است و تصور می‌کنند که عاملان تنها در این چارچوب به فعالیت می‌پردازند. این منطق هیچ‌گاه نمی‌تواند کاملاً تعیین‌کننده‌ی واکنش‌های متغیر تولیدکنندگان فرهنگی باشد و به‌ویژه تعیین‌کننده‌ی راهبردهای زیباشناختی پذیرفته شده که احتمالاً مقید به تاریخ صور زیباشناختی‌ای هستند که برای فضای نهادی معین مناسب است و همچنین وابسته به توانایی خلاقیت عاملان در چنین فضایی هستند.

عوامل سیاسی و نظارتی در تعیین نوع جایگاه و ساختار نهادیِ منطقِ تغییرناپذیری که رابینز و کرن فورد توصیف کرده‌اند، نقش کوچکی ایفا نمی‌کند. برای مثال تا چه حد می‌توان

نوع دیگری از فضا را در آمریکا با ایجاد تلویزیون‌های کابلی[۴۹] به مناطق بریتانیا یا اروپا پدید آورد؟ امکانات آتی برای صنایع سمعی و بصری تمرکززدایی شده به‌عنوان بخشی از راهبردهای دولت محلی برای بازسازی صنعتی منطقه‌ای چیست‌اند؟[۵۰] اگر ما دیدگاه بدبینانه‌ی آن‌ها را بپذیریم شاید بهتر بتوانیم این مطلب را بفهمیم که کایی از جایگاه و محل مناسبی برای مشاهده‌ی سیاست فرهنگی تلویزیون به‌عنوان امری که در سطح امر زیباشناختی و به‌ویژه ابداعات زیباشناختی تلویزیون آمریکای شمالی وجود دارد، برخوردار بوده است. اما با همه‌ی این‌ها، به نظرم می‌رسد که گرایش منطوی در تحلیل آن‌ها موضعی است که مسکوت باقی گذاشته شده است در شکاف میان یقین زیباشناختی و صورت‌بندی دوباره‌ی نهادی و این که درمورد رابینز و کرن فورد به‌خاطر پذیرش نظریه‌پردازی محصل درباره‌ی امکان احیاء عوامل نهادی و اجتماعی تولید فرهنگی به خطر می‌افتند، از کدام فضای نهادی می‌توان آغاز کرد و تحت چه شرایطی. روابط و مبانی اجتماعی‌ای که می‌تواند آن‌ها را مشخص کنند چیست‌اند و راهبردهای زیباشناختی که آن‌ها می‌توانند به وجود آورند کدام است.

قطعه‌ی پایانی

من تأکید کردم که ما نیازمندِ تحلیل تولیدی فرهنگی هستیم که ساختار (ازجمله ساختارهای روانی) و عاملیت را تبیین کند، و باید به تحلیل عوامل زیباشناختی و نهادی بپردازیم. بدون این که گزینه‌ی «کاملی» را ارائه دهم چند مسئله را که در دیدگاه‌های حاضر وجود داشت خاطرنشان ساختم، ازجمله هستی‌شناسی و زیبایی‌شناسی آدورنو که فاقد سه بعد اساسی و مرتبط است: ۱. معنایی از استقلال بالقوه‌ی امر زیباشناختی از امر اقتصادی و نهادی (حتی در تولید فرهنگی عامه‌پسند)؛ ۲. اهمیت بررسی تجربی این موضوع که چگونه این عوامل اساسی بیان شده‌اند و ضرورت ترسیم تاریخ گفتمان زیباشناختی خاص یک حوزه‌ی فرهنگی؛ ۳. درک و شیوه‌ی تحلیل ابداع زیباشناختی در فرهنگ عامه و جایگاه عاملیت. مورداک و گالدینگ مدت‌ها پیش فقدان عاملیت را در نظریه‌های آدورنو مورد نقد قرار داده‌اند.[۵۱] به‌رغم این مطلب، به‌نظر من دیدگاه آن‌ها درباره‌ی اقتصاد سیاسی رسانه، در حالی که بسیار مفصل و به‌لحاظ تجربی روشن‌گر است، گرایش به جبرگرایی اقتصادی دارد و این نشانه‌ها را می‌توان در اثر تازه‌ی رابینز و کرن فورد نیز مشاهده کرد. البته روشن است که در اینجا صرفاً مباحث فکری وجود ندارد؛ اگرچه این موضوعات مهم‌اند با این فرض که بر نظریه‌ی اجتماعی اخیر نووبری‌های منتقد و ایده‌های فوکویی که در قیاس با مارکسیسم استقلال بیشتری را به فرایندهای فرهنگی، سیاسی و استدلالی اختصاص می‌دهند تأثیری

گسترده دارند. این مباحث، سیاسی نیز هستند زیرا تنها با تبیین مناسب از عاملیت و از راهبردهای جایابی زیباشناختی و نهادی، تحلیل‌های علمی از این فرایندها برای تولیدکنندگان معنادار خواهد بود و بدین‌گونه گفت‌وگویی را تسهیل می‌کند که نظریه می‌تواند به‌مدد آن، عمل را روشن سازد و برعکس.

موضوع دیگر استدلال من این بود که نظریه‌های آدورنو درباره‌ی نفی، مطلب چندانی برای ارائه درمورد زیبایی‌شناسی یا سیاست‌های فرهنگ عامه در اختیار نداشت. ما این نظریه‌ها را بررسی کردیم زیرا تعبیر نادرستی از آن‌ها صورت گرفته بود، گویی که این نظریه‌ها می‌توانند شیوه‌ای مناسب نقد فراتاریخی یا ساختاری، چنان که برای صور عامه‌پسند به کار می‌رود، ارائه دهند نه آن‌گونه که در گفتمان تاریخی خاص مدرنیسم تجسم یافته‌اند. البته این نوع دیدگاه جدید نیست و دقیقاً با بررسی تجربه‌های آوانگارد در صور فرهنگی توده از ابتدای دهه‌ی ۱۹۸۰ مطابق است (چه در حرکت به سمت قالب‌های استاندارد تلویزیون، بازگشت به روایت در هنر فیلم باشد یا بازگشت به تصاویر درخشان و فنون تولید ظریف در پاپ جدید بعد از پانک.)[۵۲]

اما نتایج خود را با این پرسش به پایان می‌برم: آیا شیوه‌های آوانگارد کاملاً با صور عامه‌پسند ناسازگارند؟ یا واقعیت این است که آن‌ها به‌قدر کافی انسجام نیافته و به کار نیامده‌اند؟ گاهی اوقات هنگامی که دوباره راک آوانگارد دهه‌ی ۱۹۷۰ را در بافت پاپ جدید می‌شنوم ناگهان به نظر می‌رسد که ارزش‌مندتر و خلاقانه‌تر از چیزی است که تا به حال به کار می‌رفته است.[۵۳]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Born, Georgina. Against negation,for a politics of cultural production: Adorno,aesthetics, thesocial" in *Screen*, 34, 3 (Autumn 1993).

پی‌نوشت‌ها:

۱. ن.ک.:

Thomas Y Levin. For the record Adorno on music in the age of its technological reproductibility Octobr no 55 (1990), John Caughie, Adorno s reproach repetition difference and television genre, *Screen*, vol 32, no 2, (1991), pp. 127-53

۲. برای مثال ن.ک.: مقاله‌ی آدورنو با عنوان «در باب موسیقی» در:

Studies in Philosophy and Social Science, No 9, (1941).

درباره‌ی ویژگی فتیش در موسیقی و سیر قهقرایی شنیدن، ن.ک.:

A Arati and E gebhart (eds). The Essential Frankfurt School Reader (Oxford, Blackwell 1978).

3. Robert Huliot Kentor. Popular music and Adorno The aging of the new music, Telos No 77 (1988).

۴. آدورنو در یکی از مقالاتش که به جامعه‌شناسی فرهنگ برتر نزدیک می‌شود این حوزه را برحسب گریز از تخریب‌های صنایع فرهنگی توصیف می‌کند. ن.ک.:

Theodor Adorno, Culturc and administration, Telos No 37 (1978).

5. Theodor Adorno, The Philosophy of Modern Music (New York, Seabury Press 1973).

6. Theodor Adorno, The aging of the new music, Telos No 77 (1988).

۷. برای توصیف کلی این فرایندها ن.ک.:

Georgina Born, Rational Music IRCAM Boulez and the Institutionalization of the AvantGard (Berkeley, University of California Press, 1994).

به‌ویژه فصل ۲ و ۳:

8. Jacques Attali, Noise the Political Economy of Music (Manchester University Press, 1985), Ch 4.

9. Theodor Adorno, Culture and administration.

10. Thomas Y Levin, For the record, p. 28.

۱۱. همان، ص. ۳۲.

۱۲. همان، ص. ۴۶.

۱۳. همان.

۱۴. ن.ک.:

Michel Callon, "The sociology of an actor network, the case if the electric vehicle" in M Callonet al (eds). Mapping The Dynamics of Science and Technology (London, Macmillan 1986).

۱۵. نمونه‌ی زیر یک نمونه‌ی فوق‌العاده است:

Ives Decoration Day (1912).

16. Karheinz Stockhausen, Electronic and Instrumental Music, Die Reihe No 5 (1959).

۱۷. جالب است که این جزئی از مکتب فرانسوی موسیقی انضمامی بوده است.

18. Karheinz Stockhausen, Electronic and Instrumental Music, Council Perspective of News Music vol 24 No 1 (1985).

۱۹. برای بحث درمورد وضعیت فناوری‌های موسیقی معاصر برنامه‌های نرم‌افزاری مختص موسیقی که قواعد ساختار و شناخت را ثبت می‌کنند و برای تأمل درباره‌ی نحوه‌ی اعمال محدودیت آن‌ها درمورد عمل خلاقانه، ن.ک.: Born Rational Music، فصل‌های ۷، ۸ و ۱۱.

۲۰. نخستین مقاله‌ی لوین با عنوان بعد صوتی ([1984] 3 No 25, vol. *Screen*)، به‌خاطر بررسی دقیق مضمون حاشیه‌ی صوتی در قیاس با حرکت تصویر و گرایشات ایدئولوژیکی آن یک نمونه است.

21. Caughie, Adornos reproach, p. 132.

22. Linda Hutcheon, A Theory of Parody; The Teachings of Twentieth Century Art Forms (London Methuen 1985).

23. Caughie, Adornos reproach, p. 152.

۲۴. همچنین ن.ک.:

Georgia Born, On modern music culture; shock pop and synthesis, New Formations no 2

(1987) pp 66-70.

25. Caughie, Adornos reproach, p. 150.

26. Todd Gitlin, Inside Prime Time (New York Pantheon 1983).

۲۷. برای تبیین شگفت‌انگیز این رویکرد از سیاست فرهنگی راک پانک، ن.ک.:

Dave Laing, On chord Wonders Power and Meaning in Punk Rock (Milton Keynes, Open University Press 1985).

28. Tony Bennet, Outside Literature (London Routledge, 1990).

۲۹. این مطلب به تمایز بوردیو نزدیک است. ن.ک.:

A Social Critique of the Judgement of Taste (London Routledge Kegan Paul 1986).

30. Bennet, Outside Literature, p. 166.

۳۱. آنگ موضعی را اتخاذ می‌کند که در این جا مورد نقد قرار گرفته است، به‌ویژه با توجه به حمله‌ی بحث‌انگیزش به نمونه ی نهادینه‌شده‌ی یک دیدگاه تولیدگرایانه به تلویزیون. دراین باره ن.ک.:

The vicissitudes of progressive television, New Formations, no 2 (1987), p. 102.

۳۲. درمورد ریچارد سرا ن.ک.:

C Weyergraft-Serra and M Buskirk (eds), The Destruction of Tilted Arc Documents (London MIT Press 1991).

درباره‌ی موضوعات گرفته شده از مباحثه‌ی رابرت میلتورپ، ن.ک.:

Robert Hughes, Art morals and politics, New York Review of Books 23, April 1992.

۳۳. به نظر می‌رسد کالین مک‌کیب طرح مشابهی در کار خود ارائه می‌دهد.

۳۴. ن.ک.:

Georgina Born, Music Modernism and Signification in A begamin and P Obsborne (eds). Tinking Art Beyond Traditional Aesthetics (London Institute of Contemporary Arts 1991) and Antonie Hennion. La Mediation Musicale (Paris Ecole des Hautes en Sciences Sociales. These de Nouveau Regime 1991).

۳۵. برای بحث بیشتر درباره‌ی عاملیت اندیشمندان و نهادهای فرهنگی در ایجاد هویت‌های اجتماعی، ن.ک.:

Philip Schlesinger, Media State and Nation (London Sage, 1991) ch 8.

اما باید خاطرنشان سازیم که بحث‌هایی که در این جا مطرح می‌شود بر هویت ملی تمرکز دارند.

۳۶. من به چارچوب روان‌کاوانه‌ی کلاین برای بررسی این ایده‌ها توجه می‌کنم. ن.ک.:

Melanie Klein, Envry and Gratitude (New York, Delta, 1977).

درباره‌ی تحولات اخیر در نظریه‌ی کلاین، ن.ک.:

Elizabeth Bott Spillius (ed), Melanie klein today (London, Routledge, 1988).

۳۷. به نظر می‌رسد که ایده‌های این بخش می‌توانند گفتمان اخیر امر جهانی و امر منطقه‌ای را در مطالعات فرهنگی انعکاس دهند.

۳۸. برای مثال بوردیو در تحلیل نشر به‌عنوان یک حوزه‌ی تولید فرهنگی صور نهادی آن را از این جهت به تصویر می‌کشد که با مجموعه‌ای از نفی و تضادها ساخته شده است. ن.ک.:

Pierre Bourdieu, The production if belief Media Culture and Society vol 2 no 3 (1981).

۳۹. ن.ک.:

William Boddy, Alternative television in the United States, *Screen*, vol 31 no 1 (1990).

۴۰. همان، ص. ۹۹.

۴۱. همان، ص. ۱۰۰.

۴۲. ن.ک.:

Alan Lovell. That was the Workshops that was, Screen vol 31 no 1 (1990) & Rod Stoneman.Sins of commission Screen vol 33 no 2 (1992) pp 127-44.

۴۳. اسحاق جولین به نقد لاول از زیبایی‌شناسی دهه‌ی ۱۹۷۰ اعتراض می‌کند. ن.ک.:

Julien and MacCabe. Diary of a Young Soul Rebel pp. 64-7.

44. Stoneman, Sins of commission, p. 139.

۴۵. همان، ص ۱۴۱

46. Kevin Robins and James Comford, "What is flexible about independent producers? » Screen vol 33 no 2 (1992).

47. Graham Murdock and Peter Golding, Capitalism communication and class relations in J Curran et al (eds) Mass Communication and Society (London, Edward Arnold, 1977).

48. Kevin Robins and James Comford, " What is flexible about independent producers?" Screen vol 33 no 2 (1992), p. 200.

۴۹. طبق نظر بادی، این یک ترکیب جالب و مطبوع از شکل تکنولوژیکی و شرایط سیاسی است که دولت‌های محلی آمریکا را قادر ساخته سهمیه‌ای را به کانال‌های همگانی غیر تجاری اختصاص دهند.

۵۰. رابینز و کرن فورد:

What is flexible about independent producers? pp. 197-9.

هر دو کارایی تولید مستقل منطقه‌ای را به پرسش می‌گیرند و بر آن‌اند که این کارایی با تضاد و تناقض مواجه می‌شود.

51. Graham Murdock and Peter Golding, Capitalism communication and class relations in J Curran et al (eds) Mass Communication and Society (London, Edward Arnold, 1977), pp 18-9.

۵۲. نمونه‌ی کاملی از این گذر (یعنی گذر از پانک آوانگارد سیاسی شده به پاپ) در دگرگونی تبلور یافته است که در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ برای گروه اسکریتی پلیتی رخ داد. دو مورد زیر را مقایسه کنید:

A-sided Scritti Politti (Rough Trade Records 1979)

و

Songs to remember (rough Trade Records, 1982)

۵۳. همین مطلب صادق است هنگامی که به فیلم ابتکاری (برای مثال گلد دایگرس ۱۹۸۳) که به همین دوره تعلق دارد می‌نگرم.