مبانی نظری جامعه‌شناسی هنر

رویکرد دیالکتیکی جامعه و هنر

Theoretical Foundations of the Sociology of Art: Dialectic Approach to Society and Art

●وحید اسلام زاده

...هنر محال است که بمیرد یا واگشت کند و هنرمند نیازمند آن است شرایطی را بپذیرد که انقلاب بر او تحمیل می‌کند، یعنی باید هنر را عقلانی‌تر کند و بیاموزد که «نیات عصر کنونی را بیان کند» و اندیشه‌ها را دریابد و «خود را به یک ایده‌آل تغییریابنده و چندوجهی پیوند دهد» و رضا دهد که دیگر «پیشاپیش مذهب، علم، صنعت و عدالت نباشد» و به «دنباله‌روی از آن‌ها» خو بگیرد. بدین‌سان زندگی هنری نوینی برای نوع بشر آغاز خواهد شد. (پرودون، ماکس رافائل)

انسان از آغاز خلقتش بدون‌شک به دنبال زیبایی‌شناسی بوده است. اما هیچ‌گاه در عصر خویش به درک زیبایی‌شناسی هنر نرسیده، بلکه این آیندگان بوده‌اند که فلسفه و جامعه‌شناسی زیبایی عصر گذشته را درک کرده‌اند. به عبارت

دیگر، هنر و هنرمندان از زمانه‌ی خویش همیشه یک گام پیش بوده‌اند. انسان قبل از رسیدن به هیئت تکامل‌یافته‌ی امروزی‌اش و حتی پیش از داشتن قدرت تکلم، از تفکر هنری برخوردار بود. برای اختراع‌ها و پیشرفت‌های انسانی و برای پایه‌گذاری تمدن امروزی بشری، روح هنری یکی از ضروریات و الزامات بوده است. «رکن اصلی تکامل عبارت است از قدرت جمع و الهام‌بخش این جمع، علم و شأن اخلاقی و نیز عَدالت و دانش. هدف جمع، وصول به مرحله‌ای نوین در نوسازی جامعه و به همین‌سان نوسازی هنر است.»[1]

پرودون، به‌طورکلی، پیشرفت را قانونِ بزرگ تمدن می‌شمارد؛ امّا این حکم به‌ویژه در مورد هنر صادق است: «از آن جا که هنر در جامعه به صورت تجارت، نوعی از صنعت و گونه‌ای تخصص درآمده است... پیوسته به سنت خاص خود پشت کرده است.»[2]

با پیشرفت فعالیّت‌های عینی، یعنی تولید مادی، توانایی‌های ما نیز تکامل می‌یابد. «مصرف از نخستین مرحله‌ی ناپختگی طبیعی‌اش پدیدار می‌شود» و به نوبه‌ی خود روی تولید تأثیر گذارده، آن را با «آوردن به حالت آمادگی، از راه ضرورت تکرار و تمایل به تولید در نخستین مرحله‌ی عمل تولید متکامل می‌سازد.» چنین است راه‌حل دیالکتیکی مسئله‌ی عینی و ذهنی در هنر خلاق و در نگرش زیبایی‌شناختی نسبت به واقعیت. در این جا نیز درست همانند آن در نظریه‌ی ماتریالیستی شناخت، هدف در روابط انتزاعی نیست، بلکه در تکامل تاریخی است. موضوع عمده و اصلی گذر از مرحله‌ی غیرهنری به مرحله‌ی هنری است: یعنی تکامل تدریجی توانایی‌های خلاق انسان و فهم موضوع به وسیله‌ی تولید معنوی و علاوه بر آن، با توسعه‌ی «جهان عینی» صنعت.

تبر سنگی، دیگچه‌ی گلی و ساز کلاویه‌دار نشانه‌هایی از این «جهان عینی» صنعت‌اند که در روند تکاملی ادراک دیداری، حس موسیقایی و درک هنری انسان به‌طورکلی قرار می‌گیرند. با وجود این، ابزار و هدف‌های تولید به طرزی جداناشدنی و تفکیک‌ناپذیر با شکل‌های تاریخی جامعه در ارتباط‌اند و همین حقیقت است که تاریخ دیالکتیکی هنر را در رابطه‌اش با تولید مادی هر چه بیش‌تر و به طرز نامحدودی پیچیده‌تر می‌سازد:

> در نگاه نخست، چنین می‌نماید که از دیدگاه مارکسیستی، تکامل نیروهای مادی تولید به موازات تکامل هنری است: [بدین معنی] که هر چه سطح تولید عمومی جامعه بالاتر باشد، هنر نیز غنی‌تر و با اهمیت‌تر است.[3]

برای درک بهتر دیالکتیک جامعه و هنر، باید ارتباط میان جامعه و هنر روشن گردد. جامعه‌ای که هنر جانش از

اوست و «دم» جامعه از آن هنر، هنر به هیچ گونه نمی‌تواند مستقل از جامعه باشد. ذات هنر از آن جامعه است و «هنر برای هنر» مفهومی پوشالی بیش نیست. آن هنری که تنها برای خودش باقی بماند و آیینه‌ای از جامعه نباشد، به هیچ هدف و مقصدی نخواهد رسید. هنر برای جامعه است و جامعه نیروی هنر. غیبت هر یک آسیبی اساسی بر دیگری است.

امّا بحث اصلی و اساسی که در رابطه‌ی جامعه و هنر وجود دارد، فرهنگ است. در نظریه‌های گوناگون فرهنگی، فرهنگ به دو دسته‌ی خاص و عام، یا روشنفکرانه و توده‌ای تقسیم شده است. آیا می‌توان فرهنگ را به این دو دسته تقسیم کرد؟ با قبول فرضی این تقسیم‌بندی و با این پیش‌فرض که آبشخور هنر از فرهنگ جامعه است (به عبارت دیگر هنر جزئی از فرهنگ است)، آیا وظیفه و کارکرد هنر نیز در این میان متفاوت می‌شود؟ به طور مثال، آیا برای فرهنگ روشنفکرانه نوعی هنر خاص وجود دارد و برای فرهنگ توده‌ای نوع دیگری از هنر؟

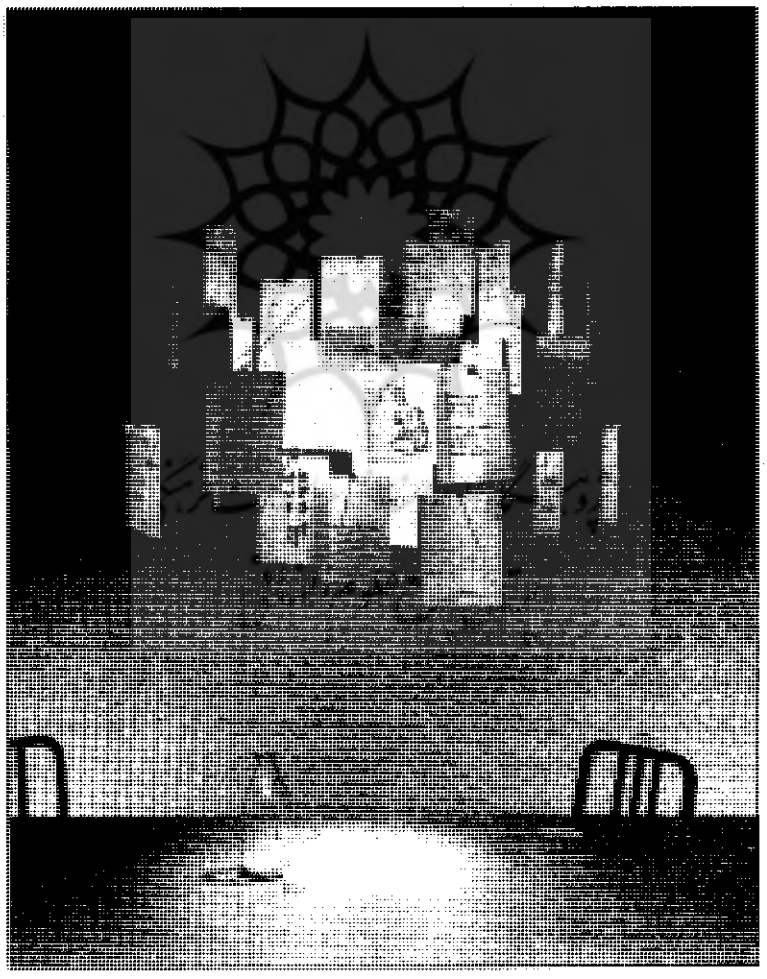
وقتی جامعه در بستر جغرافیایی شکل می‌گیرد و نطفه‌ی آن بسته می‌شود، فرهنگی نیز بر اثر تکرار رفتارها، عادات و رسوم در آن جامعه نشست می‌کند. بر اثر این نشست، مفاهیمی در جامعه ساخته می‌شود که جامعه هویت خویش را از آن مفاهیم می‌گیرد. بر اثر گسترش این مفاهیم، افکار و ایده‌ها در جامعه ایجاد می‌گردد که برخی تحلیل گراند، برخی سازنده، برخی انتزاعی، برخی بیرونی، برخی درونی، برخی عینی و برخی ذهنی‌اند. هنر نیز یکی از این افکار است که در بستر بزرگ‌تر فرهنگ، رشد و نضج می‌گیرد. هنر به نوعی از طریق فرهنگ و مفاهیمی که هویت جامعه‌اند، به جامعه متصل می‌شود. به عبارت دیگر، جامعه از دو طریق با هنر در ارتباط است: یکی به طور غیرمستقیم و از طریق فرهنگ و دومی به طور مستقیم. مسئله‌ی ارتباط غیرمستقیم کاملاً روشن است، چرا که وجود مفاهیم، افکار و ایده‌ها که از بستر فرهنگ زایده می‌شوند، هنر یک جامعه را بنا می‌گذارد. امّا ارتباط مستقیم هنر با جامعه از طریق هنر به جامعه است نه از جامعه به هنر. در ارتباط غیرمستقیم، هنر از جامعه تأثیر می‌گیرد؛ یعنی جامعه فرهنگ می‌سازد، فرهنگ مفاهیم و افکار و این مفاهیم و افکار بنای هنری را پایه می‌گذارند. در بازگشت هنر به جامعه (یا همان ارتباط مستقیم)، هنر همانی را که گرفته با تغییراتی اساسی به جامعه برمی‌گرداند.

امروزه، در رشته‌ی «مطالعات فرهنگی»، این تقسیم‌بندی تأیید شده است. نظریه‌ها و تعریف‌های مختلفی از این تقسیم‌بندی وجود دارد.[۴] در ظرفیت این مقاله نیست تا این تقسیم‌بندی را بیان کنیم؛ امّا با وجود این تقسیم‌بندی و از آن‌جایی که هنر از فرهنگ یک جامعه هویت می‌گیرد، هنر نیز برای هر فرهنگی، فرم، محتوا و هویتی متفاوت دارد. البته بحث عمیق بودن و تأثیرگذاردن هر یک از این هنر دوگانه را مطرح نمی‌کنیم. شاید در نگاهی سطحی و گذرا، فرهنگ روشنفکری با هنر مخصوصش ژرف‌تر و تأثیرگذارتر بنماید؛ امّا می‌توان گاهی در فرهنگ توده‌ای نیز هنری ژرف و تأثیرگذار یافت. حتی زمانی هست که در هنر فرهنگ روشنفکری، کارهایی با فرم پیچیده، امّا بامحتوا و هویتی ساده و سطحی یافت می‌شود. این بحث در دیالکتیک جامعه و هنر یکی از مباحث اساسی و مهم است.

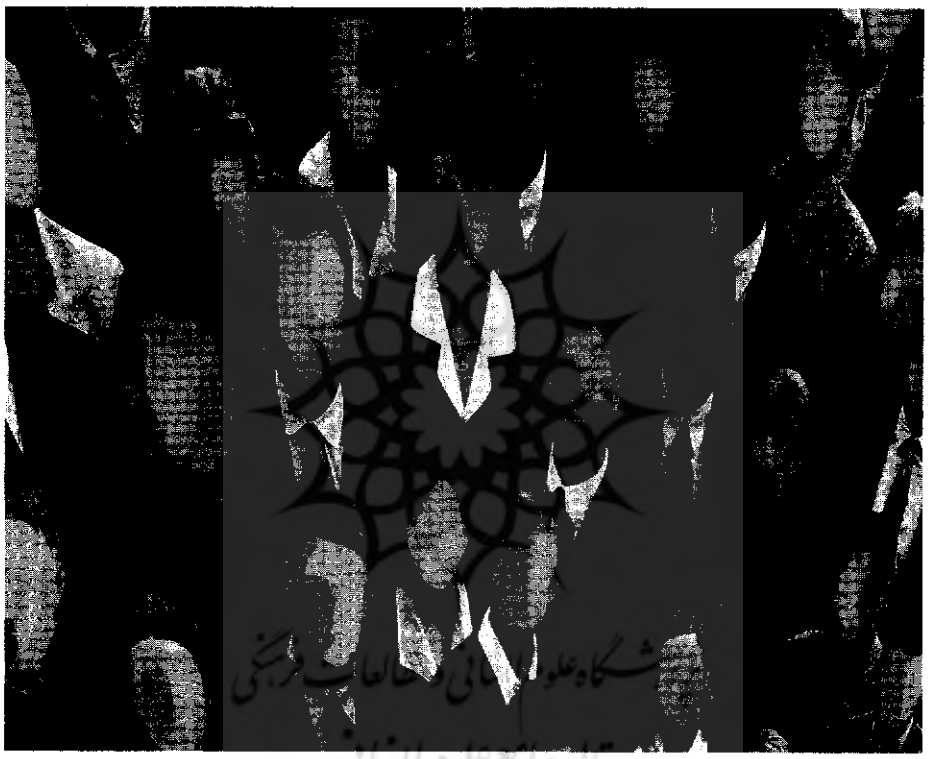
> توده‌ی مردم حق دارند بگویند که این را نمی‌خواهند و آن را می‌خواهند، سلیقه و ذوق خود را فاش بگویند و اراده‌ی خود را بر هنرمندان تحمیل کنند و هیچ کس ـ از رئیس دولت گرفته تا اهل خبره ـ نمی‌تواند سخن‌گو یا مفسر آن‌ها باشد... هنرمند یکی از عوامل عمده در این آفرینش است؛ هنرمند این آفرینش را پیش‌بینی می‌کند، از آن پیش‌آگاهی دارد و به پیش‌نگری آن برمی‌خیزد. هر اندازه که خود او خلاق‌تر باشد، با درون‌بینی بسیار بیش‌تری در ذهن جمعی می‌نگرد و آن را بسی کامل‌تر در کارهای خود آشکار می‌سازد.[۵]

گذشته از بحث بالا، ارتباط تنگاتنگی میان جامعه و هنر وجود دارد. تلاش کرده‌ام با نقل قول بالا نیمی از تعریفی را که در ذهن از دیالکتیک جامعه و هنر داشته‌ام، عنوان کنم. همچنین همان‌گونه که آن شپرو می‌نویسد: «هیچ دلیل نیکویی بر پذیرش این موضوع وجود ندارد که هنر راستین در ذهن هنرمند وجود دارد و توضیح واکنش مخاطبان در برابر آن چه این نگرش بدان می‌انجامد، دشواری‌های خاص خود را دارد... می‌توانیم بارها و بارها به آثار بزرگ هنری بازگردیم و احساس کنیم که فهم ما از آن‌ها در حال رشد و پروردگی است. ... باید بی‌درنگ بپذیریم که هنرمند چه بسا عناصری در ذهن داشته باشد که خود از آن‌ها آگاهی نداشته باشد، زیرا به طور معمول مخاطب این اثر ویژگی‌هایی را در آن می‌یابد که هنرمند آگاهانه در آن ننهاده است.»[۶]

اگر هنر به کار مردم نیاید، چیزی جز یک فرایند تکراری و خسته کننده



نخواهد شد که در دوری باطل گرفتار می‌شود. از آن جایی که هنر ذاتاً هیچ‌گاه نمی‌تواند در این دور باطل بماند، از آن خارج و به‌نوعی به جامعه می‌چسبد. البته هنرِ وابسته به جامعه و مردم را هنر توده‌ای و مردم‌پسند نپنداریم. هم هنر توده‌ای و هم هنر خاصِ در جامعه ساخته می‌شود. وجود هر دو ضروری است. شاید این شکل ساده‌ای از رابطه‌ی میان جامعه و هنر باشد، امّا بیان آن ضروری است. گاهی انسان‌ها از موارد ساده‌ای به بحران‌های عظیمی می‌رسند. آن‌ها با فراموش کردن زندگی ساده و بیهوده پیچیده کردن آن، خود را در بحران‌های عظیمی گرفتار می‌کنند. به نظر من، فراموش کردن همین نکته‌ی ساده باعث دوری هنر از



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مردم شده است. البته شاید عده‌ای این را نپذیرند. دقیقاً منشأ ساخته‌شدن هنر توده‌ای از همین جاست. وقتی «هنر برای هنر» باشد و در فرم پیچیده و در محتوا و هویت سطحی، مسلماً یکی از روزنه‌های فرار از این روند خسته‌کننده، هنر توده‌ای است. البته در ادامه، هیچ‌گاه قصد نداریم بگوییم که هنر توده‌ای هنر ژرف و اصیل را از بین می‌برد؛ همان‌طور که گفته شد، در هنر توده‌ای نیز گاهی آثار مناسب و پرمحتوایی به وجود می‌آید.

این حقیقت وجود دارد که انسان با تصاویر ذهنی خود می‌اندیشد نه با کلمات. کلمات فقط بیان آن تصاویر است. این گفته مردم‌شناسان بسیار درست است که انسان قبل از سخن گفتن اندیشیده است. هنر آمیخته به خودآگاهی و ناخودآگاهی انسانی است؛ آن وقت

که خودآگاه دچار فراموشی می‌شود، ضمیر ناخودآگاه هیچ‌گاه دچار فراموشی نمی‌شود و این بار نیز هنر یادآور فراموش‌کاری انسانی است. «آن‌چه بدان نیاز داریم هنری است که گویی کاربردی است؛ هنری است که در سراسر دگرگونی‌های زندگی با ما همگام است؛... به نظر پرودون، وظیفه‌ی هنر آن است که به ما هشدار دهد، ما را بستاید، به ما بیاموزد و با بازنمودنمان در آینه‌ی وجدانمان شرمگینمان کند. چنین هنری که از نظر داده‌ها نهایت ناپذیر و از نظر تکامل خود بی‌پایان است، از هرگونه فساد خودانگیخته در امان است. چنین هنری تباهی یا مرگ برنمی‌دارد».[۷]

هنر فعالیتی کاملاً عقلانی نیست و به طور کامل نیز احساسی و عاطفی جهت آفرینش جدید و خلق اثری نو نیست. هنر به‌واقع آمیخته‌ای است از این دو. هر کدام به نوبه‌ی خود تأثیرگذار بر دیگری است. ساختار، سازمان و نظم هرچند سالم یا بیمار باشد، از آن عقل است و بیان نمادگونه بودن آن نشان از عمق و احساس دارد. به عبارت دیگر، اگر هنر، ساختار، سازمان و نظمی نداشته باشد و فقط در پی بیان صرف رمزوراز باشد، هیچ‌گاه جاودانه نخواهد شد. آثاری جاودان باقی خواهند ماند که آمیزه‌ای از عقل و احساس در آن‌ها باشد. اگر امکان عینی برای پردازش هنری از دنیایی که وبر آن را «قفس آهنین» نامیده وجود داشته باشد، احساس بال‌های آن هنر است و یافتنِ جهت وظیفه‌ی عقل. به راستی آیا در فلسفه و جامعه‌شناسی هنر امکان این جداسازی وجود دارد؟

هنر نشانی از اسطوره‌های انسانی دارد. همان‌طور که جامعه‌ی امروز بر شانه‌های گذشتگان و اسطوره‌هایش، اعم از توتم‌هایی که امروز نیز ارزشمند و قابل احترام‌اند، ایستاده است، هنر نیز بهره‌ای ارزشمند از گذشتگان و اسطوره‌ها دارد. همین‌طور که معنایی به غیر از رمز برای اسطوره نمی‌یابیم، برای هنر نیز رمزورازهایی هست که نشان از پیچیدگی زندگی اجتماعی انسان‌ها دارد. «تمامی اسطورگان نیروهای طبیعت را در تخیل و از رهگذر تخیل مقهور، مهار و صورت‌بندی می‌کنند؛ بنابراین اسطوره فقط هنگامی ناپدید می‌شود که تسلط واقعی بر این نیروها حاصل شود... هنر متضمن اسطورگان یونانی است. به سخن دیگر تا این هنگام تخیل مردم پدیده‌های طبیعی و اجتماعی را به شیوه‌ی هنری ناآگاهانه جذب کرده بود. ... به هرحال، به هیچ‌رو هیچ تکامل اجتماعی وجود ندارد که نگرش اسطوره‌ای به طبیعت را دفع کند؛ یعنی هر گونه نگرش به طبیعت که امکان دارد موجب پدیدآمدن اسطوره گردد و بنابراین هیچ جامعه‌ای وجود ندارد که از هنرمند تخیلی فارغ از اسطورگان بطلبد.»[۸]

هنر در زندگی اجتماعی انسان مانند نماد در اسطوره‌شناسی نیاکان است. همان‌گونه که برای تعریف نماد و عینی‌کردن اسطوره می‌گویند: نماد چیزی است و عموماً شیء کمابیش عینی که جایگزین چیز دیگر شده و بدین علت بر معنایی دلالت دارد. نماد نمایش یا تجلی‌ای هم هست که اندیشه و تصور یا حالتی عاطفی را به حکم تشابه، یا هرگونه نسبت و رابطه‌های چه واضح و بدیهی و چه قراردادی تذکار می‌دهد. البته مفهوم هنر به گستردگی مفهوم نماد است، امّا تعابیری که نسبت به نماد به کار رفته در مورد هنر با کمی احتیاط به کار می‌رود. مثلاً هنر نیز مانند نماد، از سویی، عینی‌کردن اندیشه‌ای و جایگزین‌نمودن چیزی جای ذهن است و از دیگر سو، نماد و هنر هر دو به معنایی اشاره دارند. نماد و هنر علاوه بر تشابه‌شان، اختلافاتی نیز دارند؛ اصلی‌ترین اختلاف آن‌ها در ماهیت عینی‌کردن و معنادارنمودن اندیشه و ذهن است. بدین معنی که قصد و هدف نماد و هنر با یکدیگر متفاوت است. نماد به معنای عینی‌کردن اندیشه‌ی اشیاً خارج از خود، بدون آفرینش جدید است. امّا هنر به معنای عینی‌کردن اندیشه است با آفرینش جدید و خلق اثری نو. آن‌جایی که نماد به آفرینش جدید و خلق اثری نو دست می‌زند تا اندیشه‌ای را عینی کند، نقطه‌ی اوج و اشتراک هنر و نماد است.

از قرن هفدهم و هجدهم، توسط متفکرانی چون

بیکن، دکارت، نیوتن و سایر اندیشمندان، جریان تفکر بشری از سطوح کم اهمیت جهان محسوسات و شهودات گذر کرده و فقط جهان عقلی ـ جهانی که دریافت‌های ذهنی‌عینی آن فقط از طریق تعقل مقبولیت یافته ـ نضج گرفته است. جهان محسوسات جهانی موهومی و جهان شهود جهان کاملاً بیگانه است. جهان محسوسات در عالم خیالات است و جهان شهود در عالم ذهنیات؛ هر دو جهان انتزاعی و انزوایی‌اند و غیرقابل تجربه برای دیگری. این جاست که عقل یکه تاز عالم اندیشه می گردد. جهان عقلی جهان تجربه شدنی و همگانی است. این کاملاً برخلاف اندیشمندان عقل گرا است که در جهان محسوسات (لائیک) غرق و گم شده، یا در جهان شهودات حیران و سرگردان ماندند. جهان عقلانی با وجود بن بست هایش، پایگاه و جایگاه مستحکمی دارد. نکته‌ی باقی‌مانده و قابل ذکر این است که برخلاف ماهیت مفهومی جهان شهودات، این جهان، جهان مذهبی و خداپرستانه شده است. این برداشت غلط از مفهوم شهودات بیش‌تر برای اندیشمندان شرقی به طور عموم، و ایرانی به طور خاص است. اشتباه فاحش در عدم تفاوت میان جهان شهودات و جهان مذهبی و خداپرستانه است.

هنر از زمان آفرینش تا امروز مفهومی بسیار گسترده و فراگیر داشته است، چرا که با تمامی ابعاد زندگی انسان، با هر نوع تفکر و طرز رفتاری ارتباط مستقیم دارد. هنر از زندگی اجتماعی تأثیر پذیرفته و تأثیر گذارده است. هنر در لحظه به لحظه‌ی تاریخ (اجتماعی، سیاسی و فرهنگی) بشریت حضوری جدی، مستمر و پررنگ داشته است. حتی در ساختن ابزار، خلق اندیشه و به طورکلی پیشرفت تکاملی انسان، هنر پا به پای انسان حرکت کرده و مانند انسان «پایا» و «مانا» بوده است. بسیاری از اندیشه‌ها را سراغ داریم که یا با وزش نسیمی به فراموشی رفته‌اند یا اگر بسیار عمیق هم بوده، بعد از مدتی از اعتبار افتاده و فقط در تاریخ ثبت شده‌اند. یا عمیق‌تر از این‌ها، توسط طرفداران نابابی به انحراف و کژروی کشانده شده‌اند. به نظر من، این اندیشه‌ی هنر بوده که توانسته با انسان بدون لغزش (اگر لغزشی هم هست توسط ساخته‌ها و عوامل گوناگون تاریخی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بوده، نه اندیشه‌ی هنر) به امروز برسد.

«تجربه‌ی شخصی هنرمند تنها یکی از بسیار انواع ممکن تجربه‌ی بشری است. که به هیچ وجه نمی‌توان آن را مظهر یک محیط دانست.»[9] نباید در توصیف هنرمند گامی بزرگ برداشت که دور از باور علمی باشد. هنرمندان تکه‌های کوچکی از هنرند و هنر نیز خود گوشه‌ای از فرهنگ یک جامعه است که در نگاهی کلی، جامعه «مادر» تمامی اینان است. پس به راستی هنرمند به تنهایی نمی‌تواند نماینده‌ی عصر خویش باشد.

هنر هم نوشتاری، هم سینه به سینه به ما رسیده است؛ پس نمی‌توان به دنبال روزی بود که این اندیشه را از زندگی انسان حذف نماییم، چون هویت انسان در اندیشه‌ی هنر و اندیشه‌ی هنر در انسان ریشه دارد. «ما شاید بتوانیم خودمان را از برداشتی مشخصاً مذهبی کنار بکشیم یا از سیاست احساس ملال کنیم، امّا نمی‌توانیم قطعه‌ای موسیقی را که تأثیر عمیقی بر ما می گذارد، فراموش کنیم و یا آن را بی خاصیت بشماریم.»[10] هنر بخشی از جامعه و کیمیاگری جامعه است. اگر کیمیاگر روح را به جسم و جسم را به روح تبدیل و فلزی را از جیوه و گوگرد پاک‌سازی کند، هنر نیز نمایشگر آن ناخالصی‌های جامعه است. «هنر در خصوص یک جنبش عمومی، نهادی و یادواره‌ای باید که به‌ویژه همه‌ی ویژگی‌های عصر را در خود جمع و حفظ کند؛ ملی و ملموس و موضوعی باشد، آرا و اندیشه‌های عصر را بیان کند و به زبان کشور سخن بگوید.»[11] «نقش هنرمند در جامعه صرفاً کمکی است و مقصود هنرمند آن است که حساسیت‌های اخلاقی، احساسات وقارآمیز و تهذیب جوی ما را برانگیزد.» پرودون از این فرض سه نتیجه می گیرد:

۱. پیشرفت هنر را علت‌هایی غیر از خود هنر

تعیین می‌کند؛ اگر هنر به حال خود گذاشته شود از حرکت باز می‌ماند.

۲.هنر نه هیچ ستیزه‌ای با علم و قانون دارد و نه از پی آن‌ها می‌رود، بلکه برعکس ممکن است به آن‌ها راه نشان دهد. وانگهی، تکامل هنر سریع‌تر از علم و قانون است: «هنر به پیش می‌رود و چه بسا در جوامع پیشرفته اغلب پرستش مبهم و رازآمیز هنر است که نارسایی‌های... قانون سخت‌گیر، دقیق و آمرانه‌ی اخلاق را جبران می‌کند».

۳.درست ازآن‌رو که پرودون به‌عمد هنر را نه تابع امر مطلق که پیرو عقل و قانون می‌کند، به دامن کارکرد نظام‌مند داوری کانت می‌آویزد و این همان کارکرد نظام‌مند داوری است که قرار بود به صورت پیوند میان علم و اخلاق به کار آید، و این کار به چنان شیوه‌ای انجام پذیرد که هرگز با هیچ تکامل تاریخی مورد تهدید قرار نگیرد. پرودون از این پیچیدگی دلیل دیگری بر ضد «نظریه‌ی هنر برای هنر» می‌تراشد و می‌گوید مقصود هنر در ورای خود آن جای دارد، «چرا که هر چیز پیوسته به چیزی دیگر است؛ همه‌ی چیزها در بستگی با یکدیگر به هم گره خورده‌اند؛ در همه‌ی امور مربوط به انسان و طبیعت هدف و مقصودی هست».[۱۲]

هنرمندان معماهای جامعه‌شناختی جالبی را از پیچیدگی زندگی مشترک انسان‌ها به نمایش گذارده‌اند. آن‌ها می‌خواهند با بینش اسطوره‌شناسی، تحلیل‌هایشان را درباره‌ی موانعی که انسان‌ها برای کسب موفقیت حرفه‌ای دارند ارائه دهند.

در این جا بهتر است تعریفی از هنرمند را روشن سازیم. هنرورزی حرفه‌ای است با مرزهای گسترده، امّا پرزحمت و همچنین نفوذپذیر و با پیش‌نیاز شمولیت عام و امّا مبهم. تولید هنری یافته‌های متناقضی است که برای مطالعاتش ضوابط کارآمد و روش‌های متفاوتی را به کار می‌گیرد. ذات اثر هنری از زمان آفرینشش مسائلی از بشریت و زندگی او ارائه داده است که دارای کیفیتی فرّار است که در برابر دگردیسی‌های جامعه‌شناختی مقاومت می‌کند. هنرمندان به‌طورعادی سعی مشکوک در توضیح نبوغشان در ضوابط طبقه، جنسیت یا بافت تاریخی دارند. به عبارت دیگر، آثار هنری تأثیر بسیاری بر مسائل اصلی جامعه‌شناسی گذارده است، امّا متأسفانه هنرمندان یا آثار آنان، نادیده گرفته می‌شود. «رسالت هنر آن نیست که پرده‌ی تسلی و پاکیزگی بر سیمای شوربخت عصر بکشد»، بلکه باید ما را از لحاظ جسمانی و اخلاقی بپروراند یا «به ما بیاموزد که در سراسر زندگی خود بکوشیم تا در همه چیز امر لذت آور را با امر سودمند درآمیزیم و بدین‌سان آسایش خود را افزون کنیم و بر شأن و مرتبه‌ی خود بیفزاییم»[۱۳]

این‌که امروز هنر یکی از ارکان اصلی زندگی اجتماعی بشر است انکارشدنی نیست و بر این اساس است که جامعه‌شناسی خواسته وارد گود فضای هنری شود. بخش عمده‌ی فضای هنری تحت‌تأثیر فضای عمومی جامعه است. به سخن متفاوت، هنر برداشتی از جامعه است: از فراز و فرودهای آن. هنر به‌طورمستقیم درگیر مسائل اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند. به‌راستی اگر هنر را نقطه‌ی اوج آرامش انسان بدانیم، آیا آن را می‌توان از زندگی اجتماعی جدا کرد؟ هنر در لحظه به لحظه‌ی زندگی اجتماعی انسان حضور دارد. جامعه‌شناسی هنر بر این نکته‌ی آخر تکیه دارد. تعریف هنر از پدیده‌ها، معضلات، اتفاق‌ها و جریان‌های اجتماعی تعریفی متفاوت است که در قالب هیچ بینشی قرار نمی‌گیرد. هنر پرداخته‌شده، چه از زمان انسان اولیه و چه از زمان انسان پسامدرن و «فراابزاری»، پیامی از جامعه‌ی موردنظر است.

بحث جامعه‌شناسی هنر در ایران، که متأسفانه بسیار اندک مورد توجه قرار گرفته است، در ابتدای راه است؛ بحثی که در جامعه‌ی هنری مانند ایران یکی از الزامات محسوب می‌شود. در جامعه‌ی ایران نیز مانند جوامع دیگر، هنر جدا از جامعه نیست بلکه هم‌نفس با آن حرکت می‌کند. هنر نفسش را از جامعه می‌گیرد و جامعه درد افسردگی صنعتی‌اش را با هنر درمان

می‌کند. «هنگامی که به مطالعه و بررسی مسئله‌ی بازپژواک‌های هنر، یعنی تأثیر هنر در عوامل اجتماعی می‌پردازیم... درمی‌یابیم که هنر بر احساسات ما نسبت به طبیعت، روابط اجتماعی و خود ساختار اقتصادی تأثیر می‌گذارد. آن‌چه را که ما در تولید و گروه‌بندی اشیا، کالاها، ماشین‌ها و جز آن "سلیقه" می‌خوانیم، به همان اندازه به واسطه‌ی هنر تعیین می‌شود که به واسطه‌ی اصلاح و بهبود و تفاوت گذاری در عادات و رسوم، روابط شخصی و مانند آن. ... آن‌چه امروزه "هنرهای صنعتی" می‌خوانیم ناشی از تمایزگذاری‌ای بسیار اخیر است: قوه‌ی خلاقه در نخستین مراحل تاریخ در مورد اشیا مرتبط با جمع به کار می‌رفت تا در مورد اشیائی که به کار افراد یا گروه‌های محدود می‌آمد.»[۱۴]

ذات مفهومی جامعه‌شناسی شکستن خط‌کشی‌های طبقاتی، سنت‌های غلط، اشتباهات عامیانه و پیش‌داوری‌های نادرست است. جامعه‌شناسی هنر وظیفه‌ای دوچندان در این رابطه دارد. «جامعه‌شناسی امروزی بیان هنری اگر بخواهد برای خود روشی ایجاد کند و هدفی در نظر بگیرد، باید پیش از هر چیز، برخی پیش‌داوری‌ها یا دست‌کم برخی از بت‌های کمابیش مهمی را که مانع تحرک آن هستند به کناری بگذارد... وگرنه در چهارچوب تنگ برداشت‌های ایدئولوژیک گرفتار خواهد شد، که بنا به ذات خود، تجربه‌ی هنری را قلب می‌کنند و آن را تا حد یک مقوله‌ی منزوی پایین می‌آورند و سپس به آن ارزشی اغراق‌آمیز و تحمیلی می‌دهند.»[۱۵]

برخی اصطلاح «ایده‌آل» را (که پرودون در جامعه‌شناسی هنر بر آن بسیار تأکید دارد) «تأثر شخصی هنرمند» تعریف می‌کنند، امّا پرودون با این تعریف مخالف است و می‌گوید آن‌چه ما از هنرمند می‌خواهیم نه تأثرات او که تأثرات خودمان و تأثرات جمع مردم است؛ هنرمند نه برای خود بلکه برای ما نقاشی می‌کند و ذهن عموم مردم فقط می‌تواند از ایده‌ها و ایده‌آل‌هایی تأثیر بپذیرد که هم‌اکنون در اختیار دارد. از همین‌رو است که نخستین تکلیف هنرمند مستعد و باقریحه آن است که اذهان ما را بکاود و ایده‌آل را در آن‌ها بیابد. «چیزی که سبب می‌شود هنرمندان تحسین و تکریم شوند و آوازه بگیرند، از خود آن‌ها برنمی‌آید؛ اینان تنها پژواک ... صادق این چیز هستند؛ آن‌چه معجزه‌ی شعر و هنر را پدید می‌آورد نه قوه‌ی ایده‌آلیستی فرد که قوه‌ی جمع است.»[۱۶]

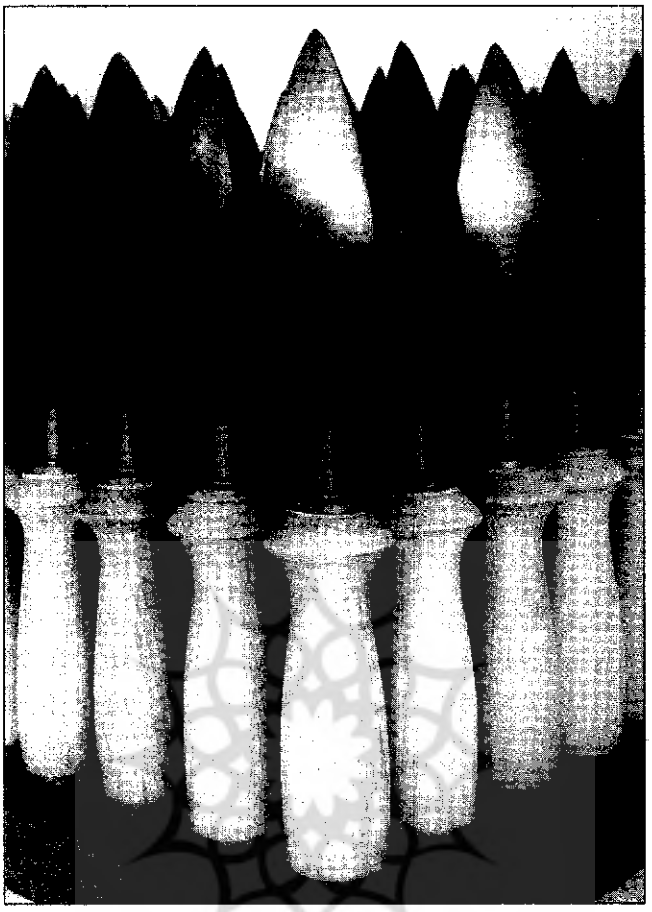
هنر واقعی آن است که سخت به کلام آید. سخن هنر از طریق حواس جامعه درک‌پذیر است. سخن هنر سریع نیست، که اگر باشد به سرعت آفرینشش، تأثیرش پوچ خواهد بود. سخن هنر مانند بسترش ـ فرهنگ ـ بطئی و باحوصله است. هنر شاید سال‌ها به دراز کشد تا سخنی را بر زبان جامعه ثبت کند و این جامعه است که زبان هنر است. هر چه این سخن عمیق‌تر، هنر ماناتر و هر چه سطحی‌تر نه تنها جامعه نیز زبان آن نمی‌تواند باشد بلکه تأثیر از حوزه کوچکی نمایان می‌شود. «هنگامی که از یگانگی آفرینش هنری سخن می‌گوییم، منظومان کار هنری به همان نحوی است که در شبکه‌ی پیچیده‌ی روابط انسانی و گروه‌های اجتماعی متفق یا متضاد و تجربه‌ی هر روزه به اجرا در می‌آید. اصالت کار هنری در آن است که در چنین چارچوبی قرار بگیرد.»[۱۷]

هنر پویا در جامعه‌ای پویا مطرح است. عدم‌درک و وجود هر کدام باعث نابودی دیگری است. هیچ‌گاه نمی‌شود هنر ایستا در جامعه‌ای پویا مطرح شود: نه آن هنر می‌تواند آیینه‌ی جامعه‌اش باشد و نه جامعه می‌تواند آن را بستر مناسب یا ابزاری برای نمایش خود به حساب آورد. همچنین عکس مطلب نیز درست است که موجب مرگ هنر می‌شود؛ یعنی هنر پویا در جامعه‌ی ایستا. البته گفتنی است که جامعه بستری بس قوی‌تر و تواناتر نسبت به هنر است که توان ادامه‌ی زندگی بعد از مرگ هنر را دارد. یا به عبارت دیگر، از یک سو اگر جامعه‌ای نباشد هنر آفریده نمی‌شود. بنابراین: «تنها در صورتی می‌توانیم جامعه‌شناسی هنر را به وجود آوریم که بکوشیم تجربه‌ی هنری زمان

لوکاس ساماراس، بی نام، ۱۹۶۵ ، مرکز هنر واکر، مینیاپلیس

حاضر را درک کنیم. ... کاربرد جامعه شناسی هنر عبارت است از تعیین برخی فرضیات پایه که نه جنبه‌ی فرضیه‌بافی روشنفکرانه داشته باشند و نه با تعاریف جزمی محدود شوند، بلکه ابزاری برای تحلیل و بررسی هستند؛ بدون هیچ گونه تعریف و اصطلاح پیش‌ساخته. به جای آن‌که آفرینش هنری را به بخش‌هایی تجزیه کنیم که گردآوردن و پیوستنشان به یک کلیت واحد زنده غیرممکن باشد، باید به جست‌وجوی یک روش بررسی برآییم که نه جامعه شناسی را قلب کند، نه مفهوم اثر هنری را از آن بگیرد.»[۱۸]

دیگر نمی‌توان بر یک اثر هنری تابلوی «ملک شخصی، ورود اکیداء ممنوع است» را نصب کرد. هنر در جامعه شکل می‌گیرد و روح جامعه، هنر است. مشکل اساسی برای جامعه شناسی هنر به‌خصوص در ایران، از یک طرف عدم آشنایی جامعه شناسی با هنر و یا حتی دوری و عدم‌توجه آن به هنر است. از طرف دیگر، عدم‌درک صحیح و درست هنرمندان در خلق آثار هنری از بینش جامعه شناختی است. دوری این دو باعث سخت شدن و یخ‌بستن روابط میان این دو است که به نظر می‌رسد هیچ گاه به یکدیگر نرسند. هنر رابطه‌ی دیالکتیکی با جامعه دارد و نوعی وسیله برای گفت‌وگو میان هنرمند و جامعه است. در رابطه‌ی دیالکتیکی هنر با جامعه، منظور بده‌بستان و تأثیر و تأثر هر یک بر دیگری است. «از نظر پرودون، تحریف معنای راستین هنر از آشکارترین و عام‌ترین سطوح آن آغاز می‌شود. درواقع، نمایشگاه‌هایی که حکومت با افتتاحیه‌هایی تشریفاتی و رسمی و اعطای جوایز ترتیب می‌دهد چیزی جز بازار مانند مکاره‌ی "هنرمندان"



نیست، بازاری که در آن فرآورده‌هایی برای فروش عرضه می‌شوند و فروشندگانی با نگرانی انتظار مشتریان خود را می‌کشند. این جا جعل و تحریف‌ها از حمایت هنر با وجوهات عمومی و مالیات سرچشمه می‌گیرد و به بودجه‌ای می‌ماند که به ارتش یا راه‌سازی اختصاص می‌یابد ـ به قول پرودون، "باز هم شباهت دیگری میان هنرمندان و کارخانه‌داران."»[۱۹] هنر هر گاه هنر برای هنر است، ناگزیر «خردگزیر، واهی و غیراخلاقی است.»[۲۰]

باید سعی شود در پشت بی‌نظمی و آشفتگی هنر، قاعده و نظمی را یافت. به عبارت دیگر، بحث ساختارگرای هنر را نیز باید مطرح کرد تا بتوانیم به هنری پایا و مانا برسیم. ساختار هنر جذابیت آن نیز هست. برخی از هنرها هستند که ساختار پیچیده و بغرنجی دارند و این ساختار از لحاظ زیبایی‌شناسی از درجه‌ی بالایی برخوردار است. ساختار هنری با زیبایی‌شناسی هنری رابطه‌ی مستقیم و تأثیرگذاری دارد. هرچه ساختار هنری مستحکم و عقلانی باشد، زیبایی‌شناسی هنر نیز به اوج خود می‌رسد. البته این گونه نپنداریم که یافتن قاعده و نظم یعنی روشی یگانه و فرموله‌شده برای هنر، بلکه هنر اعتبار و آوانگاردی‌اش را از پراکندگی روش، روش‌های اختیاری و حتی روش‌های یک‌بارمصرف یافته است. هنر معتبر و مانا هنری است که در عین پراکندگی در روش و حتی موضوع، دارای ساختاری محکم، قاعده‌ای عقلانی و نظمی پیوسته باشد. درک هنر مانند فهم مطالعه‌ی یک مقاله‌ی جامعه‌شناسی نیست. شاید شما بتوانید از یک مقاله‌ی

جامعه‌شناختی، بندی را انتخاب و درباره‌ی آن بحث کنید و حتی به عنوان نمونه‌ای از کل آن مقاله، از آن در جایی مناسب استفاده کنید، امّا هیچ گاه نمی‌شود با چند خط نُت موسیقی، آن را به عنوان کل اثر درک کرد. درک موسیقی درک کلیت است، همین طور است در نقاشی، شعر، مجسمه سازی. البته می‌توان نُتی از موسیقی و نیمی از نقاشی را نشانی از باقی کار دانست، ولی هیچ گاه درک مناسبی برای شما نیست. درک هنر درک کلیت اثر است و در هنر از درک جزئیات نمی‌توان به درک کلیت رسید.

جامعه‌شناسی هنر می‌خواهد به این باور برسد که واقعیت و تخیل در آدمیان به یک گونه و با وجوه مشابهی است که نمایش می‌پذیرد و واقعیت می‌یابد. به عقیده‌ی کانت، ما از همان لحظه‌ای که درباره‌ی تأثیر یک کار هنری می‌اندیشیم، در آفرینش هنری دخالت می‌کنیم؛ البته هنری مسئولیت پذیر و مسئولیت دهنده. کاملاً واضح است سخن از هنر بیهوده و بی خاصیت نیست، بلکه هنری است که بتواند احساسی از جامعه را نمایش دهد. درک اجتماعی از هنر موجب این می‌شود که هر چه هنر تخیلی باشد، باز رگه‌های شفاف و برجسته‌ای از واقعیت‌های اجتماعی در آن وجود داشته باشد. «هدف جامعه‌شناسی هنر این است که ببیند خیال تا چه حد در زندگی جامعه ریشه دارد، بی آن که جزم‌اندیشی کند و تعصب اصولی به خرج دهد. جامعه‌شناسی هنر اگر به این شیوه عمل کند، می‌تواند مفهوم هنر را حتی برای خود هنرمند روشن سازد. با این شیوه، همچنین به جست‌وجوی شکل‌های تازه‌ی هنری، مفهومی هر چه فهمیدنی‌تر داده خواهد شد».[۲۱]

در جامعه‌شناسی هنر، هیچ گاه بحث از دریچه‌ی مذهب و سیاست مطرح نمی‌شود. هنر استقلال و هویت خویش را داراست که وابستگی یا صفت هر کدام موجب انحراف از اصل محتوا است. مذهب هنر را جهت‌دار و سیاست آن را بی‌محتوا می‌کند. هنر از دیدگاه جامعه‌شناسی نیاز به جهت‌مندی مذهبی ندارد، و دوری از سیاست نیز به خاطر ازدست‌ندادن هویت خویش است. اگر مذهب از حالت آسمانی و واقعی خود به یک ایدئولوژی مصرفی و زمینی تبدیل شود، هنر هم می‌تواند پذیرفته گردد و هم می‌تواند به عنوان دشمنی خیالی از بیخ و بُن از بین رود. البته مذهب واقعی با مذهب ایدئولوژی‌زده در محتوا و معنا متفاوت است. مذهب واقعی هنر را یکی از اجزا و یک وسیله برای بیان ماهیت خویش می‌داند امّا مذهب ایدئولوژی‌شده با هنر از سویی کاملاً بیگانه است و از سویی دیگر آن را تا موقع لزوم مصرف می‌کند و در موقعی که احساس خطر کرد، اولین قربانی آن هنر است؛ حتی در خوش‌بینانه‌ترین حالت، وسیله‌ای برای رسیدن به اهداف سیاسی و مادی خویش است. از این جاست که هنر سیاسی متولد می‌شود. البته این موجود ناقص‌الخلقه نمی‌تواند مدت زیادی به زندگی خود ادامه دهد، ولی در زمان کوتاه حیاتش، می‌تواند تا مدت‌های طولانی بر هنر راستین تأثیر منفی گذارده، آن را به بی‌راه بکشاند. همان‌طور که ایدئولوژی، مذهب را وارونه و متغیر جلوه می‌دهد، هنر نیز چنین وضعیت مبهم و بی‌پایه‌ای خواهد داشت. هنری که در مذهب ایدئولوژی‌زده متولد شود در خلاء است و یکی از وجوه اصلی هنر را که «مانابودن» است، از دست می‌دهد. مذهب‌های واقعی به دو دسته تقسیم می‌شوند: مذهب‌های تک‌خدایی، مذهب‌های چند خدایی. هر دوی این مذاهب در برخورد با هنر کاملاً متفاوت‌اند. مذاهب چندخدایی از هنر برای عینی‌نمودن خدایگان و تصاویر اسطوره‌هایشان در دنیایی واقعی استفاده می‌کنند. به عبارت دیگر، مذاهب چندخدایی توسط هنر، ذهنیات خود را به عینیات تبدیل می‌نمایند. امّا مذاهب تک‌خدایی هنر را طریقی برای رسیدن به اوج و یافتن خدایی که خود بس هنرمند است، می‌دانند. مذاهب تک‌خدایی، هنر را نه وسیله بلکه طریق می‌دانند. تعریف هنر در مذاهب گوناگون با اهدافشان مرتبط است. تعریف و هدف هنر در مذاهب چندخدایی با مذاهب تک‌خدایی بسیار

متفاوت است: تعریف هنر در مذاهب چندخدایی چندگانه است و اهداف نیز چندگانه، امّا در مذاهب تک‌خدایی، تعریف چندگانه است، امّااهداف یگانه.

برای تدوین نظریه‌ی جامعه‌شناسی هنر، بینش دیالکتیکی می‌تواند ابزاری نیرومند و کاربردی بنماید. این فرضیه‌ی کلی مارکس که واقعیت‌های اقتصادی بنیاد غایی (امّا نه یگانه بنیاد) همه‌ی ایدئولوژی‌هاست، در مورد هنر نیز صادق است. «هنر از نظر مارکسیسم بخشی از "روبنا"ی جامعه است. هنر عنصری در ساختار پیچیده‌ی ادراک اجتماعی است که موقعیتی را فراهم می‌آورد که به موجب آن یک طبقه‌ی اجتماعی که سرنوشت طبقه‌ی دیگر را در دست دارد یا در چشم بیش‌تر افراد جامعه "طبیعی" جلوه کند یا اصلاً به چشم نیاید. پس، دریافتن ادبیات مستلزم دریافتن فرایند اجتماعی تمام‌عیاری است که هنر بخشی از آن است».[۲۲] نظریه‌ی مارکس مبنی بر تکامل نامتوازن فرهنگ هنری در رابطه با جامعه به‌طورکلی با نظریه‌ی انقلاب اجتماعی او پیوند تنگاتنگی دارد. ناهمخوانی میان پیشرفت کلی اجتماعی و هنری به‌هیچ‌رو تنها تضاد تمدن بورژوایی نیست: تضادی ژرف‌تر و وسیع‌تر تشکیل دهنده‌ی شالوده‌ی اصلی آن است و آن تضادی است میان سود شخصی که از دوره‌ی تولید در مقیاس کوچک باقی مانده و تولید اجتماعی که نظام سرمایه‌داری آن را به وجود آورده است. شکفتگی و شکوفایی هنر در گذشته در نتیجه‌ی «تناسب» نسبی شیوه‌ی کلاسیک تولید بود. خصومت‌ها و دشمنی‌های جامعه‌ی سرمایه‌داری که به طور طبیعی از این تناسب نشأت می‌گرفت، موجب انحطاط هنر به مثابه‌ی شکل خاصی از فرهنگ شد.

در جامعه‌شناسی هنر با رویکرد دیالکتیکی، سلسله‌ای از حلقه‌های تبیینی را باید در نظر گرفت. در سراسر دوره‌های بحرانی، روابط میان هنر توده‌ها و هنر طبقه‌ی حاکم، دیدگاه اجتماعی هنرمندان و موقعیت مادی هنرمندان، همه یک‌سره متفاوت خواهد بود... تولید مادی هر عصر مواد خاصی پدید می‌آورد که برای انواع پیش‌بوده‌ی هنر مطلوب یا نامطلوب است و بدین‌سان برخی از انواع کهن‌تر را نابود می‌کند و برخی دیگر را از نو برمی‌کشد. امّا تولید مادی بر پاره‌ای اشکال سازمانی نیز دلالت دارد که نظم خاصی را بر هنرها تحمیل می‌کند - برای نمونه، آمیختگی این اشکال سازمانی در یک اثر هنری واحد، یا فقدان روابط انضمامی میان آن‌ها یا به عبارت دیگر کنار همنشینی صرفاً انتزاعی یک نظریه‌ی مربوط به هنر... حلقه‌ی بعدی با روابط اجتماعی پدید می‌آید. هنر ممکن است در وهله‌ی نخست این روابط را در جنبه‌های مادی‌شان - طبقات گوناگون، حرفه‌های آن‌ها، پیکارهای آن‌ها با یکدیگر - بازتولید کند. جامعه‌شناسی هنر باید از آمار بهره گیرد تا این امر را به اثبات برساند که کدام طبقات و کدام روابط متقابل میان آن‌ها در چنان موقعیتی بوده‌اند که در هنرها تصویر شوند؛ هنرمندان چگونه آن‌ها را در گمان آورده‌اند و واقعاً چه بوده‌اند. امّا ساختار صوری جامعه به‌هیچ‌رو ساده نیست. شکل‌هایی به‌نهایت گوناگون به کارند تا کلیت اقتصادی و سیاسی فراهم آورند؛ و این گوناگونی ممکن است در یک جامعه‌شناسی صوری درون‌مانا در باب آثار هنری بازتاب یابد؛ این آثار ممکن است حتی دربردارنده‌ی چیزی بیش از آن باشند که عصرشان به طور انضمامی به آن‌ها عرضه می‌دارد، تا آن جا که هم از نظر مادی و هم از نظر صوری کوشش‌هایی جمعی را بازتولید کنند که به گذشته تعلق دارد، و یا آثار تخیلی ایجاد کنند. با مقایسه‌ی جوهر و شماره‌ی اشکال اجتماعی تصویرشده در هنر با جوهرها و اشکال واقعاً موجود و با اثبات کثرت وفاق یا اختلاف، میزانی به دست خواهیم آورد که این امکان را به ما می‌دهد تا روابط میان تصدیق دنیای واقع و گریز از آن را، میان خرد اجتماعی و آرمان شهرخواهی اجتماعی را ارزشیابی کنیم.»[۲۳]

مارکس به «تکامل نابرابر تولید مادی و غیرمادی، برای مثال، تولید هنر» می‌پردازد: «آشکار است که برخی از قله‌های هنر به‌هیچ‌رو منطبق بر

تکامل عمومی جامعه نیستند، همچنان که به همین سان با زیرساخت مادی نیز انطباق ندارند؛ گویی کالبدی است که سازمان خاص خود را دارد. برای نمونه، یونانیان را با [ملت های] مدرن یا شکسپیر مقایسه کنید. حتی اکنون پذیرفته شده است که برخی از شاخه های هنر، برای نمونه حماسه ها، دیگر ممکن نیست به شکل دوران ساز خود، بدان سان که تولید هنری آغاز شده بود، آفریده شود. به سخن دیگر، برخی آفرینش های مهم در حیطه ی هنر فقط در مرحله ی آغازین تکامل هنر امکان پذیرند. اگر این امر با توجه به شاخه های گوناگون هنر در قلمرو خود هنر درست باشد، چندان خارق العاده نیست که در موردکل قلمرو هنر، ارتباط آن با تکامل عمومی جامعه نیز صادق باشد... شدت مبارزه ی میان انسان و طبیعت است که برای تبیین روابط متقابل میان هنر و اقتصاد هنر و اقتصاد حائز اهمیت است. این شدت برای کسی که با دست های خود و با تجهیزات نسبتاً محدودی که در دسترس دارد کار می کند به مراتب بیش از آن کسی است ماشین در اختیار دارد... وقتی هنر یک عصر معین را با تکامل عمومی جامعه یا زندگی اقتصادی مقایسه می کنیم، مقایسه میان هنر به منزله ی یک کل و زندگی اقتصادی به منزله ی یک جزء، یعنی میان یک کلیت و یک عنصر انجام گرفته است - یعنی دو پدیده با ساختارهای متفاوت. از سوی دیگر، اگر قرار است این پیچیدگی حل شود، تا آن جا که جایای اجزای اساسی در میان است، نتیجه این خواهد بود که فرض کنیم که ابزارهای تولید معنوی به نسبت مستقیم با ابزارهای تولید مادی تکامل بیابند و توانایی سازماندهی معنوی به نسبت توانایی سازماندهی مادی به کمال برسد؛ با این همه، این را نیز در می یابیم که توانایی بیان معنوی به نسبت مستقیم با ابزار تولید مادی پیش نمی رود، درست همان گونه که توانایی سازماندهی مادی به نسبت مستقیم با ابزار تولید معنوی تکامل نمی یابد. درنتیجه، هنر که ابزار تولید معنوی را با توانایی سازماندهی معنوی (همراه با دیگر عوامل) یگانه می کند، نه به نسبت مستقیم با تکامل ابزار تولید مادی به تنهایی، بلکه تا اندازه ای به نسبت ارتباطی که میان ابزار تولید و توانایی سازماندهی مادی حاصل می شود پیش می رود.»[۳۳]

یادداشت ها

۱. ماکس رافائل، **سه پژوهش در جامعه شناسی هنر**، ترجمه ی اکبر معصوم بیگی (تهران: نشر آگه، ۱۳۷۹)، ص ۳۸.
۲. همان، ص ۳۹.
۳. میخائیل لیف شیتز، **فلسفه ی هنر از دیدگاه مارکس**، ترجمه ی مجید مددی (تهران: نشر آگه، ۱۳۸۱)، ص ۱۴۱.
۴. برای مطالعه ی بیش تر، رک: حسین بشیریه، **نظریه های فرهنگ در قرن بیستم**.
۵. رافائل، ص ۳۵.
۶. آن شپرو، **مبانی فلسفه ی هنری**، ترجمه ی علی رامین (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵)، ص ۴۵.
۷. رافائل، ص ۴۴.
۸. همان، ص ۱۶۹.
۹. ژان دووینیو، **جامعه شناسی هنر**، ترجمه ی مهدی سحابی (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹)، ص ۴۵.
۱۰. همان، ص ۱۵.
۱۱. رافائل، ص ۳۴.
۱۲. به نقل از رافائل، ص ۲۷.
۱۳. رافائل، ص ۳۶.
۱۴. همان، ص ۱۶۸.
۱۵. دووینیو، ص ۲۲.
۱۶. رافائل، ص ۳۳.
۱۷. دووینیو، ص ۳۹.
۱۸. رافائل، ص ۴۱.
۱۹. همان، ص ۲۳.
۲۰. همان، ص ۳۸.
۲۱. همان، ص ۲۱.
۲۲. تری ایگلتون، **مارکسیسم و نقد ادبی**، ترجمه ی اکبر معصوم بیگی (تهران: نشر دیگر، ۱۳۸۳)، ص ۲۹.
۲۳. رافائل، ص ۱۶۳.
۲۴. همان، ص ۱۸۳، ۱۸۵ و ۱۸۸.