بررسی جامعه‌شناختی عناصر ساختاری سیستم هنر

محمدرضا مریدی
معصومه تقی زادگان

چکیده

رویکردی که تاکنون جامعه‌شناسی برای شناخت هنر در پیش گرفته، ارجاع هنر به زیربنای اقتصادی و تولیدی اثر هنری، یا ارجاع آن به جهان‌بینی و ایدئولوژی هنرمند، و یا ارجاع هنر به ساخت طبقاتی مخاطبان و مصرف کنندگان آن بوده است؛ اهمیت هیچ یک از این عناصر (اثر هنری، هنرمند، مخاطب) را نمی‌توان انکار کرد، اما باید گفت، آن‌چه بیش از هر چیز اهمیت دارد، «ارتباط» بین این عناصر است؛ شبکه پیچیده روابط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی میان آن‌ها که «دنیای هنر» را می‌سازند. موجودیت هنر در گرو مبادلات میان این چهار عنصر (دنیای هنر، اثر هنری، هنرمند، مخاطب) است. در واقع، هنر سیستمی خود تنظیم کننده از روابط کارکردی میان این چهار عنصر ساختاری است. در این تحقیق سیستم هنر را بر مبنای مدل سیستمی پارسونز (AGIL) مورد بررسی قرار می‌دهیم و روابط کارکردی میان عناصر ساختاری آن را مطالعه می‌کنیم.

کلیدواژه‌ها: *سیستم هنر، دنیای هنر، هنرمند، مخاطب، اثر هنری.*

مقدمه

تا کنون نظریه‌های هنر یا با نگرشی فرم‌گرایانه ارزش‌های هنری را در خود اثر جسته‌اند، یا با اتکا به نبوغ و آفرینشگری، واقعیت هنر را به توانایی هنرمند در بازنمایی نیات و عواطفش مربوط دانسته‌اند، یا همچون نظریه‌های هرمنوتیکی معاصر، تأویل و تفسیر مخاطب در دریافت اثر را نقطه آغاز مطالعه هنر قرار داده‌اند. اما بررسی ما از هنر، نه به گوهر مستور در اثر هنری و نه به آفرینشگری رمزآمیز هنرمند و نه به تأویل گری مخاطب از معانی اثر محدود است؛ بلکه مسئله اصلی ما، تأسیس و برساختن «دنیای هنر» است؛ دنیایی که در رابطه با آن

مجلهٔ علوم اجتماعی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، تابستان ۱۳۸۴، صص ۱۶۳-۱۹۱

ایمان به ارزش‌های هنری یک اثر، قدرت هنرمند در خلق اثر و مقبولیت مخاطب در ادراک کامل اثر شکل می‌گیرد.

بررسی ما از هنر پیش از هر چیز، مبتنی بر ارائه مدل طبقه‌بندی شده‌ای از مفاهیم است. این مدل به ما کمک می‌کند تا در نظریه‌پردازی به تقلیل‌گرایی ناشی از بررسی و جمع‌آوری داده‌های تجربی دچار نشویم. تقلیل‌گرایی که جامعه‌شناسی هنر همواره در خود داشته، به گونه‌ای که خلاقیت هنرمند را به کنش تولیدی، لذت مخاطب را به کنش مصرفی و اثر هنری را به کالای فرهنگی تقلیل داده است. این امر ناشی از عدم وجود یک دستگاه توصیفی و دیدگاه سیستمی در بررسی و شناخت عاملان هنر است که بتواند به تحلیل همزمان همه این عناصر بپردازد و روابط میان آن‌ها را بررسی کند.

این مقاله در ابتدا با طرح مفهوم سیستم هنر، چهار عنصر ساختاری آن را بر حسب الزامات کارکردی که پارسونز برای سیستم در نظر می‌گیرد، بررسی می‌کند؛ سپس تلاش می‌کند عناصر ساختاری مربوط به هر یک از سیستم‌های فرعی (دنیای هنر، هنرمند، مخاطب، اثر هنری) را مورد مطالعه قرار دهد و به شرح روابط کارکردی میان عناصر ساختاری سیستم هنر بپردازد.

مبانی نظری: نظریه سیستمی هنر

آن‌چه اثر هنری را به اثری هنری و نه شیء معمولی بدل می‌سازد، نه «ذاتی طلسم‌شده» در اثر، بلکه «ادعای» کشف ذات طلسم شده از سوی مخاطب یا از سوی «اهل هنر» است(بوردیو،۱۳۷۹). اثر، در مقام اثر هنری، فقط در صورتی وجود دارد که توسط اهل هنر درک شود و مشروعیت هنری‌بودن بیابد. اما با قبول این امر، بلافاصله با این مسئله مواجه می‌شویم که چه ملاکی اهل هنر را مشخص می‌کند؛ چه چیزی هنرمند را به یک هنرمند و مخاطب را به مخاطب فرهیخته، که ادعای تجربه ناب از هنر دارد، بدل می‌سازد. «پیر بوردیو» معتقد است که اهل هنر و فرهیختگان، خود محصول فرایند طولانی مجاورت و آشنایی با آثار هنری نظیر دیدارهای مکرر از موزه‌ها در سنین پایین و تماس دراز مدت با آموزش هنر هستند. به این ترتیب برای شناخت ارزش‌های هنری، در یک دور گرفتار می‌آییم؛ حلقه‌ای از اثر هنری به اهل هنر و بالعکس. مارتین هایدگر(۱۹۳۷) معتقد است: این حلقه هرمنوتیک است و برای شناخت هستی هنر راه گریزی از این حلقه نداریم، باید خود را در این دور

بیندازیم تا به ذات و «حقیقت» هنر دست یابیم(هایدگر،۱۳۷۹ :۲). به عبارتی برای شناخت هنر باید هنرمند باشیم و برای هنرمند بودن باید هنر را بشناسیم.

اما پیر بوردیو (۱۹۷۵) پیشنهاد می‌کند که «در عوض پرسش هستی‌شناختی، پرسش تاریخی «تکوین جهان هنر» را مطرح کنیم»(بوردیو،۱۳۷۹ :۱۵۴). جهانی که در متن آن، رویارویی اثر هنری و اهل هنر روی می‌دهد و ارزش اثر هنری از سوی اهل هنر و موجودیت اهل هنر از سوی اثر هنری، به گونه‌ای خلاقانه، مداوم و پیوسته، تولید و بازتولید می‌شود. بوردیو معتقد است از طریق بررسی تاریخی فرایند «خودْارجاع» اثر هنری و اهل هنر است که در متن و از خلال آن «هنر» به‌تدریج وجود می‌یابد و طی همین فرایند است که عاملان هنر(هنرمندان، منتقدان، مورخان، مدیران موزه‌ها و گالری‌ها و غیره) و شگردها، مقولات و مفاهیم مختص جهان هنر(ژانرها، شیوه‌ها، دوره‌ها، سبک‌ها و غیره) ابداع می‌شوند(بوردیو،۱۳۷۹).

در واقع مسئله صرفاً این نیست که اثر هنری به واسطه آفرینشگری هنرمند به‌دست می‌آید، بلکه مسئله اصلی توصیف شرایطی است که وجود هنرمند را در مقام تولیدکننده رازآمیز چیزی به نام اثر هنری، ممکن می‌سازد. فاعل تولید اثر هنری، همان تولیدکننده‌ای نیست که شیء را به لحاظ مادی خلق می‌کند، بلکه مجموعه عوامل و عاملانی است که دست‌اندرکاران جهان هنرند، مانند کارگزاران متخصص (واسطه‌ها، منتقدان، مورخان هنر و صاحبان مجموعه‌های هنری)، نهادهای ویژه تقدیس هنر(آکادمی‌ها، محافل هنری)، تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان (مدارس هنری و بازارهای تبلیغاتی) و محل‌های نمایش (موزه‌ها، نمایشگاه‌ها) که با شبکه‌ای از روابط یک کل سیستمی را تشکیل می‌دهند.

کار جامعه‌شناس بررسی و توصیف منطق حاکم بر سیستم هنر است، یعنی مطالعه مکانیزم‌هایی که فرایند تولید و بازتولید جهان هنر را هدایت می‌کنند. از این رو جامعه‌شناس نیاز به شناختی فراگیر از تعاملات عاملان هنر دارد، نگرشی که از تقابل‌های دوگانه هنرمند/اثرهنری، مخاطب/ هنرمند و مخاطب/اثر بگذرد و شناخت سیستمی از فرایند میان این دوگانگی‌ها را به‌دست آورد.

مفهوم سیستم

«سیستم عبارت است از مجموعه‌ای از "عناصر" که از طریق مجموعه‌ای از "روابط" با یکدیگر مرتبط هستند»(حیدری‌بیگوند، ۱۳۷: ۳۸). هر جزء قابل تمیز و شمارش از یک مجموعه را «عنصر» می‌نامند. عناصر سیستم بر حسب نوع رابطه‌شان با دیگر عناصر قابل شناسایی هستند، بنابراین در شناخت یک سیستم دو نقطه نظر وجود دارد: اول، شناخت شبکه روابط عناصر(ساختار) و دوم، شناخت عملکرد و نوع رابطه‌ها (کارکرد) (دوران،۱۳۷۶: ۱۷).

مهم‌ترین عملکرد سیستم، حفظ نظم و بازسازی درونی در پی تغییرات احتمالی است. «تالکوت پارسونز» از دیدگاه کارکردگرایی، چهار کارکرد اساسی برای حفظ نظم و بقای سیستم برشمرد و آن‌ها را «الزامات کارکردی»[1] نامید؛ همچنین متناظر با هر کارکرد، یک عنصر بنیادی برای سیستم کنش در نظر گرفت که نیازهای اولیه سیستم را بر عهده دارند. این عناصر عبارتند از: ۱. وضعیت کنش که کارکرد انطباق‌بخشی[2] با محیط را بر عهده دارد؛ ۲. کنشگر، که کارکرد دست‌یابی به هدف[3] را دارد؛ ۳. «قواعد» و هنجارها که کارکرد انسجام‌بخشی[4] را بر عهده دارند؛ ۴. نمادها و معانی به عنوان مخزن سیستم که کارکرد حفظ الگوها[5]ی کنش را دارند(Parsons, 1951; Munch, 1993؛ روشه،۱۳۷۶). او چهار عنصر بنیادی سیستم را عناصر ساختاری نامید و با کنار هم گذاردن حروف اول این عناصر طرح «آجیل» (AGIL) را بنا نهاد.

پارسونز، مفهوم «کنش بنیادی» را به مفهوم «سیستم‌های اجتماعی» و حتی از نظر فلسفی در سطحی گسترده‌تر به «وضعیت انسان» بسط داد و نظریه خود را «نظریه عمومی سیستم‌ها» نامید. امروزه کسانی چون هابرماس، نیکلاس لومان[6] و جیمز کلمن[7] و پیر بوردیو در پی بسط این رویکرد و پاسخ به انتقادات وارد بر آن، سعی در تلفیق نظریه سیستم‌ها و نظریه کنش دارند. همراهی این دو دیدگاه، امکان ساخت فرانظریه‌ها را برای تحلیل واقعیت فراهم آورده است.

---

1. functional coastraints
2. Adaptation
3. Goal attainment
4. Integration
5. Latent pattern maintenace
6. Luman. Niklas
7. Colman,J.

سیستم هنر

هنر، به عنوان یک سیستم خودّارجاع و خودّتنظیم کننده،[1] باید بتواند نیازهای اولیه خود را تأمین نماید. همان گونه که گفته شد، نیازهای اولیه سیستم بر حسب ضرورت‌های کارکردی(AGIL) توسط عناصر ساختاری برآورده می‌شوند. عناصر ساختاری که کنش‌های بنیادی سیستم هنر را بر عهده دارند، عبارتند از: ۱. تقابل سیستم هنر و محیط پیرامون به منزله وضعیت کنش سیستم؛ ۲. هنرمند به منزله کنشگر جهت‌دهنده سیستم هنر؛ ۳. مخاطب به عنوان واحد تنظیم‌کننده سیستم که طی مواجهه با اثر هنری و ادراک آن جهت‌گیری هنرمند و معانی مستتر در اثر را با واقعیت پیرامون انسجام می‌بخشد؛ ۴. اثر هنری به عنوان منبع معانی و مخزن الگوهای کنش سیستم. هر یک از این عناصر ساختاری، در یک دوره از تاریخ اندیشه محور نظریه‌پردازی و فلسفه هنر قرار گرفته‌اند.

۱. تقابل سیستم هنر و محیط پیرامون (به عنوان وضعیت کنش) فوراً نسبت هنر و واقعیت را پیش می‌کشد. پیشینه این دیدگاه را که هنر نسخه‌برداری یا بازنمایی اشیاء جهان واقعی است، می‌توان در دیدگاه افلاطون از «تقلید» یافت و جریان آن را تا نظریه‌پردازان معاصر، خصوصاً مارکسیست‌ها دنبال نمود. مارکسیست‌ها هنر را بازتاب زمینه اجتماعی و ساختار اقتصادی دوران خلق آن می‌دانستند. اما تقابل هنر و محیط سیستمی، صرفاً به بازتاب هنر از واقعیت پیرامون محدود نمی‌شود، بلکه در این تقابل «واقعیت هنر» شکل می‌گیرد. محیط، فضای ممکنی را فراهم می‌سازد که در آن ارزش‌های هنری موجودیت و تداوم می‌یابند. به استناد این ارزش‌هاست که هنری‌بودن یک اثر، خلاقانه‌بودن کار هنرمند و زیباشناسانه‌بودن ادراک مخاطب مورد ارزیابی و پذیرش قرار می‌گیرد. موجودیت هنر در شبکه روابط و مناسبات عاملان هنر (هنرمندان، مخاطبان، فروشندگان، توزیع‌کنندگان وغیره) که به عنوان محیط کنش سیستمی هنر هستند، تداوم می‌یابد. این محیط عمومی کنش را «دنیای هنر»[2] می‌نامند.

۲. مکانیزم سیستم هنر، زمانی بهتر شناخته می‌شود که کنش «هدفدار» سیستم را از زاویه دید هنرمند بررسی کنیم. این توجه به هنرمند شیوه رایج در شناخت هنر است که تحت عنوان «نظریه فرانمایی»[3] مطرح می‌گردد.

---

1. auto-organize
2. artworld
3. expression theory

بدین معنا که هنر، انعکاس احساسات و عواطف خودآگاه و ناخودآگاه هنرمند است؛ مثلاً آهنگساز عواطفی را که خالصانه احساس می‌کند، فرامی‌نمایاند و شاعر احساسات خود را ابراز می‌کند.

۳. در رویارویی مخاطب با اثر هنری قواعد، هنجارها و ارزش‌هایی که بر ادراک حاکم است، ارزیابی زیباشناسانه او را شکل می‌دهد. تفکر هرمنوتیک[1] در فلسفه هنر، دریافت و ادراک مخاطب را محورموجودیت هنر می‌داند. مخاطب به عنوان واحد تنظیم‌کننده سیستم هنر، جهت‌گیری‌های هنرمند در فرانمایی واقعیت و معانی مستتر در «اثرهنری» را با جهان واقعیت‌های پیرامون انسجام می‌بخشد.

۴. اثر به عنوان منبع کنش، رمزگان معنایی سیستم هنر را در خود ذخیره دارد. این معانی در موقعیت‌های زمانی و مکانی به گونه‌های مختلف پدیدار می‌شوند؛ از این رو برخی نظریه‌پردازان، «خود اثر هنری» را مورد توجه قرار داده و «فرم»، «ساختار» و «سبک» اثر را به عنوان «گوهر هنر» در کانون مطالعه فلسفه هنر قرار داده‌اند. این باور که هنر اساساً مبتنی بر فرم است، در نظریه‌های فرمالیستی و ساختگرای معاصر مورد تأکید قرار گرفته است. کارکرد اصلی اثر، ارجاع «نشانه»های اثر به زمینه دریافت آن و مستور نگه‌داشتن کدهای «معنا» در این ارتباط است.

در هر دوره‌ای هر یک از چهار رویکرد نظری «بازنمایی»، «فرانمایی»، «فرم‌گرایی» و «هرمنوتیک» کانون فلسفه هنر بوده است؛ اما تحلیل عملکرد سیستم هنر بر مبنای تحلیل همزمان هر چهار رویکرد نظری ممکن است. جدول زیر تناظر بین محورهای تحلیل فلسفی هنر و عناصر ساختاری سیستم هنر را نشان می‌دهد.

عناصر ساختاری سیستم هنر

بازنمایی هنر از محیط پیرامون **کارکرد:** زمینه انطباق‌بخش سیستم هنر **عنصر ساختاری:** دنیای هنر A	فرانمایی هنرمند از نیات و عواطف‌اش **کارکرد:** کنش هدفدار خالق اثر **عنصر ساختاری:** هنرمند G
فرم،ساختار و سبک اثر به عنوان رمزگان و کدهای معنایی **کارکرد:**اثر هنری به عنوان منبع معانی سیستم **عنصر ساختاری:** اثر هنری L	ادراک زیباشناسانه مخاطب در مواجهه با اثر **کارکرد:**کنش انسجام بخش ادارک مخاطب **عنصر ساختاری:** مخاطب I

1. hermeuntic

سیستم هنر را نمی‌توان به کارکرد یکی از عناصر ساختاری تقلیل داد. یعنی موجودیت هنر صرفاً در ذهن هنرمند نیست یا گوهری مستتر در اثر هنری یا ادراکی در ذهن مخاطب که با دریافت خود اثر را زنده می‌کند و جان می‌بخشد. سیستم هنر مدرن با حضور همزمان همه این عناصر موجودیت می‌یابد.

پارسونز معتقد است هر یک از عناصر ساختاری سیستم، خود به عنوان سیستم فرعی مطرح می‌گردند. سیستم فرعی نسبت به سیستم اصلی «ایزومورف» است، یعنی دارای ساختار مساوی است و مدل AGIL در مورد آن صادق است، یعنی می‌توان سطوح مختلف تحلیل سیستمی را مطالعه نمود و بر حسب الزامات کارکردی به بررسی چهار عنصر ساختاری در این سیستم‌های فرعی پرداخت.

عناصر ساختاری سیستم هنر

۱. دنیای هنر[1]

یک اثر به عنوان اثر هنری، جایگاهی پیدا نمی‌کند، مگر در پرتو همکاری شبکه پیچیده‌ای از کنشگران اجتماعی(الکساندر،۲۰۰۳؛هینیک،۱۳۸۴). نقاشان که اثر را خلق می‌کنند، نمایشگاه‌داران که تابلوها را در معرض عموم می‌گذارند، منتقدان هنر که بر آن شرح و تفسیر می‌نویسند، کارشناسان که اثر را شناسایی می‌کنند و با اهداء جوایز آن‌ها را ارتقا می‌دهند، ناشران و رسانه‌هایی که اثر را فراگیر می‌کنند و مخاطبانی که به تماشای اثر می‌روند. شبکه کنش‌های متقابل این عاملان «دنیای هنر» را می‌سازد.

دسترسی مخاطبان به آثار هنری از طریق کانال‌های تعیین‌شده (نظیر موزه‌ها ، نمایشگاه‌ها) و در حوزه‌های مشخص‌شده (نظیر انجمن‌های هنری، محافل هنری و مؤسسات هنری) ممکن گردیده و امکان نظارت (از سوی بازار اقتصادی هنر، سیاست‌گذاری فرهنگی دولت‌ها) بر الگوهای هنری و رفتار فرهنگی مخاطبان (نوع سلیقه، قدرت خرید و شیوه‌های دسترسی به هنر) ایجاد شده است. شبکه کنش‌های متقابل دست‌اندرکاران دنیای هنر، سازمان نسبتاً منسجمی از الگوهای اجتماعی را ایجاد نموده که آن را « نهاد هنر»[2] می‌نامند. قواعد

1. art world
2. institute of art

نهادهای هنر، مبتنی بر «اعطای شأن»[1] به کار هنرمند و پذیرش آن در دنیای هنر است. مثلاً موزه‌ها و رسانه‌ها با انتشار و معرفی یک اثر نوع خاصی از هنر را «مشروعیت» می‌بخشد و قواعد و ملاک‌های تشخیص و تعریف هنر را ارائه می‌دهند.

«نظریه نهادی هنر» در پی مباحث آرتور دانتو[2] به نام «دنیای هنر» مطرح شده و توسط هوارد بکر[3] در سنت جامعه‌شناسی کنش متقابل بسط و گسترش یافت. دانتو پس از بازدید از نمایشگاه اندی وارهول[4] که در آن جعبه‌های خالی صابون «بریلو» را روی هم چیده بود، این سؤال را مطرح کرد که چرا «جعبه‌های بریلو در نمایشگاه، هنر محسوب می‌شوند، اما نمونه‌های مشابه آن در فروشگاه‌ها هنری نیستند ؟» و خود پاسخ داد: ظاهراً آن‌چه چیزی را اثر هنری می‌سازد، کیفیّت خاصی نیست که بتوان درون اثر مشاهده کرد، بلکه شأن خاصی است که «دنیای هنر» برای آن قائل است»(فریلند،۱۳۸۳: ۵۷). در واقع هر چیزی چنان‌چه از سوی گردانندگان موزه‌ها و نمایشگاه‌های هنری پذیرفته شود و مجموعه‌داران هنری آن را بخرند، «هنری» محسوب می‌گردد. دانتو مدعی است که هنر لازم نیست نقاشی باغ، معبد، کلیسای جامع یا اپرا باشد، لازم نیست که زیبا یا اخلاقی باشد، لازم نیست که نبوغ فردی را ابراز دارد یا از طریق نورانیت، هندسه و تمثیل، سرسپردگی به پروردگار را به نمایش بگذارد، فقط کافی است با اتکا به نظریه هنر مشترکی که مخاطبان بر مبنای آن قادر به درک هنر هستند، چیزی به عنوان هنر «رسمیت» یابد.

بوردیو نیز در توصیف کار مارسل دوشام[5] که یک سنگ مستراح را در نمایشگاه هنری شهر نیویورک، به نمایش گذاشته بود، به مسئله «به رسمیت شناختن» اشاره می‌کند. او معتقد است شرایط اجتماعی باید فراهم باشد تا یک اثر، هنری شناخته شود. علایق و سلایق به واسطه اشتراک مساعی مقرر شده‌اند و این نظم و اشتراک نظر، توسط ارگان‌های قدرت در دنیای هنر سازماندهی می‌شوند(بوردیو، ۱۳۸۰). بوردیو بر ساختارهای نهفته، سلسله‌مراتب درونی و رویارویی‌های حوزه فعالیت هنری تأکید دارد و مفهوم «حوزه»[6] را برای تبیین همین امر به کار می‌برد.

1. conferring of status
2. Danto.A
3. Becker.Howard
4. Walrhol. Andy,۱۹۲۸-۱۹۸۷ ،نقاش و فیلم ساز آمریکایی
5. Duchamp. Marcel, ۱۸۷۷-۱۹۵۳ ،نقاش فرانسوی
6. feild

مفهوم «حوزه» که توسط «بوردیو» در سنت جامعه‌شناسی سلطه ارائه گردید، از بسیاری جهات به مفهوم «دنیای هنر» که توسط هوارد بکر در سنت جامعه‌شناسی کنش متقابل گرایانه مطرح شده، نزدیک است. بکر بر کنش‌های متقابل عاملان هنر، و بوردیو بر منازعات قدرت بین این عاملان تأکید دارد. وجه اشتراک هر دو دیدگاه موقعیت‌های انضمامی و زمینه‌های فعالیت هنری است(هینیک:۱۳۸۴: ۱۱۸). بوردیو مکانیزم اعمال قدرت در دنیای هنر را در اعمال سلیقه توسط موزه‌ها، گالری‌ها، رسانه‌ها و تشدید و بازتولید سلیقه توسط آن‌ها بررسی می کند:

«آگاهی از آن‌چه در ضمن تولیدات فرهنگی صورت گرفته، تنها در صورتی ممکن است که هر عامل هنر را در شبکه روابطی که با سایر اجزا دارد بشناسیم. این روابط در خود استراتژی‌های قدرت و زورمدارانه دارند. در افق مبارزاتی که برای حفظ یا تغییر این روابط صورت می گیرد، استراتژی‌های مولدان فرهنگی، شیوه هنری که از آن دفاع می کنند، اتحادها و گروه‌هایی که می‌سازند، مکاتبی که بنیان می گذارند و انتظارات مخاطبان و رویکردهای تفسیری آن‌ها از اثر، شکل می گیرد» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۹۰).

دنیای هنر، فضای منازعه و موضع گیری ژانرها و سبک‌ها، هنرمندان نوآور و هنرمندان سنّتی، آماتورها و حرفه‌ای‌ها، مخاطبان خاص و مخاطبان عام نسبت به یکدیگر است. هر هنرمند نوآور در یک سبک، ابتدا سرچشمه‌های سبک را زیر سؤال می‌برد، سپس با «متمایزنمایی» اثر خود از آثار پیشین و موضع گیری نسبت به آن‌ها، موقعیت خود را در دنیای هنر تعیین می کند. به همین ترتیب تاریخ سبک‌ها به پیش می‌رود، یعنی با حضور نوآورها و موضع گیری در فضای منازعات میان انواع نقدها، نگرش‌ها، ابزار و فنون جدید. مخاطب نیز با ابراز علاقه و شیفتگی نسبت فعالیت‌های هنری همچون رفتن به موزه، خرید تابلوهای هنری و تماشای تئاتر به این فضای منازعه قدرت وارد می‌شود. در همین منازعات است که سبک‌ها تغییر می کنند و هنرمند دست به ابداع و نوآوری می‌زند و مخاطب سلیقه‌های تازه‌ای می‌یابد.

از سوی دیگر دنیای هنر به کسانی که در حوزه هنر فعال‌اند، یک «فضای ممکن»[1] پیشنهاد می کند. این فضا با تعیین حدود دنیای راه‌حل‌ها و مستندات فکری، حدود اندیشه را برای مولدان و مخاطبان هنر مشخص می کند. حضور در این فضا لزوماً با خودآگاهی افراد همراه نیست، بلکه بستر عام اندیشه یک عصر است که

1. space the possiblel

باعث می‌شود مولدان هنری یک عصر نسبت به عوامل تعیین‌کننده و زمینه اجتماعی و اقتصادی، هم وابسته باشند و هم مستقل. «این فضا یا حوزه‌اندیشه که از عاملان منفرد استعلا می‌یابد، کارکردی شبیه یک دستگاه هماهنگ‌کننده عمومی دارد که سبب می‌شود آفرینشگران هنر، هنگامی که آگاهانه به یکدیگر ارجاع نمی‌دهند، در عمل نسبت هماهنگی با هم بیابند» (بوردیو،۱۳۸۲: ۸). به عنوان مثال میان آینه‌کاری بناهای مذهبی (که حضور افراد درصحن مقدس را متکثر و در عین حال محو می‌نماید) و اندیشه دینی منع شمایل‌نگاری و شکوفاشدن هنرخوشنویسی به جای نقاشی و پیکرتراشی، دستگاه هماهنگ‌کننده مذهبی وجود دارد. همچنین میان پیدایش رمان اجتماعی و شکل‌گیری خرده بورژوازی انگلستان در قرن نوزدهم، یا پیدایش هنر بیزانس با همدستی کلیسا و دربار در قرن سیزدهم (که با اشرافیت خاص مسیح و حواریون را تصویر می‌کردند) دستگاه هماهنگ‌کننده عمومی وجود دارد. این دستگاه هماهنگ‌کننده را هگل «روح دوران» می‌دانست و متفکران مارکسیست چون لوکاچ «زمینه اقتصادی و اجتماعی مسلط»، میشل فوکو «اپیستمه»، پیربوردیو «فضای ممکن» و در مجموع جامعه‌شناسان «زمینه فرهنگی» می‌نامند که همچون «منبعی» از اندوخته‌های تجربه بشری(در نگرش سیستمی) کلیت الگوهای رفتاری و اعتقادی عاملان دنیای هنر را شکل می‌دهند.

۲. هنرمند

اسطوره هنرمند، مجموعه صفات مشترکی را دربرمی‌گیرد که در تصور جمعی مردم از هنرمند رایج است(باستید،۱۳۷۴ :۱۳۵). یکی از کهن‌ترین تصورات، اسطوره هنرمند همچون جادوگر است؛ تصویری هراس‌انگیز از راز و رمزهایی که هنرمند می‌داند و دیگران از آن بی‌خبرند. تصور عمومی دیگر، هنرمند همچون دیوانه است که مسئله همیشگی نبوغ و جنون را در خود نهفته دارد. در تمدن باستانی غرب، صفات هنرمندان به «قهرمان» نزدیک بوده و مردم همواره افسانه‌هایی در خصوص انجام کارهای خارق‌العاده توسط آن‌ها طرح می‌کرده‌اند. «اما در تمدن شرق، اسطوره بر گرد قهرمان نمی‌چرخد، بلکه اغلب مردم، هنرمند را با «قدیس» همسان می‌کنند و تصور جمعی از هنرمند، به عنوان فردی وارسته با خصوصیات اخلاقی والا ست» (باستید،۱۳۷۴ :۱۳۵).

اما هنرمند، تنها قهرمان و جادوگر نیست، بلکه یک صنعتگر است. پیشینه همسانی هنر و صنعت به یونانیان بازمی‌گردد.در واقع آن‌چه را ما هنر به معنی art می‌نامیم، یونانیان تخنه[1] یا فن می‌نامیده‌اند، مثلاً افلاطون هیچ تفاوتی میان هنرمند نگارگر و صنعتگر کشتی‌ساز قائل نبود. رابطه مفهوم هنرمند و صنعتگر در قرن پانزدهم به اوج خود می‌رسد، به گونه‌ای که روح صنعتگری هنر این دوران در شکل‌گیری اتحادیه‌ها و قوانین سخت آموزش هنر جلوه‌گر است. در آن زمان هنرمندان، کارگران اتحادیه‌های صنفی بودند که به ساخت پرچم‌ها، تابلوهای سردر دکان‌ها، سفالینه‌ها و کنده‌کاری‌ها می‌پرداختند. در آن دوران قوانین صنفی مبتنی بر نظام آموزش استاد- شاگردی بود، به گونه‌ای که هر کس برای ورود به صنف هنرمندان باید مدت‌ها به شاگردی می‌پرداخت و شیوه کار استادان خود را تقلید می‌کرد؛ به این ترتیب هیچ اثر هنری تجلی مستقلی از ذهنیت و کار فردی هنرمند نبود.

آرنولد هاوزر اولین گام در رهایی هنرمندان از قید روحیه صنعتگری را لغو نظام استاد ـ شاگردی و حق آموزش انحصاری اتحادیه‌های صنفی می‌داند و معتقد است این امر در قرن شانزدهم منجر به انتقال آموزش هنر از کارگاه‌ها به مدارس و مراکز آکادمیک گردید (هاوزر،۱۳۷۷: ۴۰۲).گام دوم در رهایی فکری، ظهور تفکرات «اومانیستی» در دوران رنسانس بود. این جریان فکری هنرمندان را متوجه «منیت» و شخصیت مستقل خود نمود و ابتکار و خودجوشی را در خلق اثر، جانشین تقلید از استادان کرد. به گواهی بسیاری تاریخ‌نگاران هنر، «ادعای انجام کار هنری به طور مستقل و بدون مساعدت شاگردان و دستیاران، نخست در آثار میکل آنژ[2] قابل شناسایی است»[(1)] (گامبریچ،۱۳۸۳: ۲۹۸)، در نتیجه او را نقطه عطفی در جریان کار هنر و ظهور مفهوم نبوغ[3] می‌دانند.

اسطوره نبوغ هنرمند و پیدایش این فکر که اثر هنری، تجسمی از قدرت شخصیت، جوشش و غلیان احساسات هنرمند است، پس از رنسانس مطرح شد و در نهایت درخلال قرن هجدهم «کانت در سنجش خرد ناب آفرینشگری هنری را با نبوغ هم‌ردیف دانست و اعلام کرد، نبوغ نوعی توانایی ادراک بی‌واسطه، مستقیم و شهودی است و از این رو آفرینشگری را نمی‌توان آموزش داد»(نلر،۱۳۶۹ :۲۴).

1 : tekhne
2. Michelangelo. Buonarroti (1475-1564)
3. genius

غیرعقلانی و غیرآموزشی‌بودن نبوغ هنرمند، فعالیت هنری را در هاله‌ای پر راز و رمز فرو برد و شخصیت هنرمند را متفاوت از دیگران ساخت. اوج این نگرش ویژه به هنرمند را در آثار رومانتیک‌های قرن هجده می‌توان یافت. آن‌ها هنر را نتیجه الهام و ازخودبه‌درشدگی می‌دانستند و اثر هنری را شرحی از تکوین شخصیت هنرمند. در این دوران اهمیت ذهنیت هنرمند تا به آن‌جا رسید که ادراک اثر هنری در گرو شناخت نیت و مقصود واقعی هنرمند از خلق اثر دانسته شد و برای شناخت نیت هنرمند، به زندگی اجتماعی و حیات درونی و معنوی او توجه گردید؛ بدین‌سان شناخت هنر تبدیل شد به شرح حکایت‌های اسطوره‌ای درباره زندگی نوابغ و هنرمندان.

اما باید گفت اگر چه هر آفریننده‌ای بنا به طرح، نقشه، مقصود و نیتی کار می‌کند و می‌کوشد تا به اثرش مطابق با طرح آغازین شکل دهد، اما نیروی آفریننده ذهن آدمی صرفاً به نیت آگاهانه او محدود نمی‌شود و به قول فروید به «ناخودآگاه» انسان نیز مربوط است. الهام، اشراق و بدیهه‌پردازی‌های کار هنر برآمده از تجربه‌های از یاد رفته و ناآگاهانه در زمینه اجتماعی و روانی زندگی هنرمند است که به گونه‌ای آگاهانه و روشمند در ساخت و ابداع اثر به کار گرفته می‌شوند.

در بررسی جامعه‌شناسانه هنر، ابتدا باید به اسطوره‌زدایی از هنرمند (به عنوان قهرمان، مقدس و نابغه) پرداخت؛ باید بی‌هیچ اغراق همه جنبه‌های هنرمند به عنوان یک فرد اجتماعی مورد نظر قرار گیرد به گونه‌ای که نه فقط نوابغ، بلکه آماتورها و حتی کسانی که به صورت تفننی به کار هنر می‌پردازند نیز در شمول این مفهوم قرار گیرند. تلقی ما از این مفهوم صرفاً حرفه‌ای‌های کار هنر نیست، بلکه همه کسانی است که در جریان کار هنر دخیل‌اند و سیستم هنر را جهت می‌دهند و هدایت می‌کنند. برای بررسی عملکرد هنرمند در سیستم هنر، باید «شخصیت» هنرمند به عنوان فرد اجتماعی مورد تحلیل قرار گیرد.

پارسونز در تحلیل سیستمی خود، چهار بعد از نظام شخصیت را مورد بررسی قرار می‌دهد که هر بعد به یکی از جنبه‌های ذکرشده از کار هنرمند اشاره دارد. او با الهام از ابعاد روانی که فروید برای نظام شخصیت برمی‌شمرد، معتقد است که شخصیت از طریق «نهاد[1]» با ارگانیسم زیستی ارتباط دارد، لذا برای سیستم شخصیت کارکرد سازگاری با محیط زندگی را دارد؛ «خود»[2] به ترکیب و تألیف محتویات و فراهم‌آوردن و وحدت

1. id
1. ego

بخشیدن فرایندهای ذهنی می‌پردازد و کارکرد جهت‌دهی نظام شخصیت را بر عهده دارد؛ «فراخود»[1] از طریق درونی کردن نظام کنش‌های متقابل و نقش‌های اجتماعی و مصوبات اجتماعی، سیستم شخصیت را نظم می‌دهد و از گذر نظارت‌های هنجاری آن را منسجم می‌نماید و در نهایت این که فرد با درونی کردن نمادها، ارزش‌ها و ایدئولوژی‌هایی که نظام فرهنگی جامعه عرضه می‌کند، الگوهای کنشی می‌سازد که رفتارها و نگرش‌های خود را در آن الگوها معنادار می‌یابد. این نظام الگو یا «هویت»[2] اساس پایدار شخصیت را می‌سازد که تأمین کننده عنصر هماهنگی میان نظام‌های فرعی شخصیت است(Parsons, 1951; Munch, 1993).

به این ترتیب چهار بعد شخصیت که در ارتباط با مدل AGIL کار نظارت و تنظیم کار هنرمند را بر عهده دارند، عبارتند از: ۱. «نهاد» که سرچشمه نبوغ هنرمند است؛ ۲. «خود» که وحدت‌بخش فرایندهای ذهنی و سرچشمه آفرینش‌گری هنرمند است؛ ۳. « فراخود» که توسط قیدهای اجتماعی و اخلاقی شکل گرفته و سر چشمه تعهدات عاطفی، شبکه روابط و هویت اجتماعی هنرمند است؛ ۴. «هویت فردی» که در ارزیابی‌های هنرمند از خود، ویژگی‌ها و صفاتش شکل می‌گیرد. هر لحظه کار هنرمند به واسطه عملکرد همزمان این چهار بعد است. در تشریح هر یک از این ابعاد می‌توان گفت:

الف- ایده‌های ناخودآگاه الهام‌بخش‌اند. البته همه مردم نمی‌توانند بر ایده‌های ناخودآگاهانه خود، آگاه شوند و در پرتو آن‌ها به آفرینشگری، ابداع و اختراع بپردازند. « یونگ » توانایی دست‌یابی به منابع عظیم ناخودآگاهی و آگاهی بر آن‌ها را خاص «نوابغ» می‌داند و معتقد است که نابغه کسی است که انگاره‌های فراموش‌شده، تجربه‌های گذشته، حتی امیال سرکوب‌شده و خواسته‌های انکارشده خود را فرامی‌خواند و آن‌ها را در یک طرح منطقی یا به شکل وهم وخیال به توازن می‌رساند(یونگ، ۱۳۷۷ : ۴۵). این توانایی هنرمندان و نوابغ، متأثر از وضعیت وراثتی (مبانی ژنتیکی)، قابلیت‌های عاطفی (اندوخته تجربیات در ناخودآگاه)، قابلیت شناختی(فعالیت‌های مغز و اعصاب) و قابلیت‌های اجرایی(کسب مهارت‌ها و یادگیری) آن‌هاست.

ب- آفرینشگری ساز و کار تولید معناست. در این مرحله هنرمند الهام، اشراق و ایده‌های ناخودآگاهانه خود را به شیوه‌ای آگاهانه و روشمند در قالب سبک و بیان خاصی در اثر متجلی می‌نماید. آفرینشگر نسبت به دیگران در ترکیب و تألیف محتویات ذهنی تواناتر است و «خود» پرورش‌یافته‌ای دارد. هدف هنرمند در

1. super ego
2. identity

پرداختن به آفرینش هنری، بیان نگرش‌ها و ارزش‌ها (از نظر رئالیست‌ها) یا فرانمایی عواطف و احساسات (از نظر رومانتیک‌ها) یا ابراز تمایلات ناآگاهانه (از نظر سوررئالیست‌ها) است.

ج- تحلیل هویت اجتماعی آفرینندگان هنر، در جامعه‌شناسی کلاسیک، بررسی نقش شغلی هنرمندان است و در جامعه‌شناسی معاصر، بررسی «بازنمایی» هنرمند در جامعه؛ یعنی بررسی الگوهای قالبی و اسطوره‌های مردمی‌از هنرمند (مثلاً به عنوان فرد منزوی یا بی‌اعتنا به مناسبات اجتماعی) (هینیک،۱۳۸۴: ۱۲۰). جامعه‌شناسی کلاسیک، همبستگی هویت شغلی هنرمندان را با عوامل فراهنری (خاستگاه اجتماعی، راهبردهای زندگی مادی، علائق سیاسی و...) ثابت کرده، اما جامعه‌شناسی معاصر به گونه‌ای متفاوت عمل می‌کند و می‌خواهد بفهمد چگونه هنرمند خود را با «مؤلفه‌های آرمانی هنرمند» در جامعه منطبق می‌کند. این مؤلفه‌ها که از طریق هنجارها و الگوهای اجتماعی در فرد درونی می‌شوند، آن‌چنان قدرت و اجبار دارند که خود را بر هنرمند تحمیل می‌کنند و او را مجبور می‌سازند تا در زندگی روزانه آن‌ها را سرمشق قرار دهد.

د- هویت فردی، فرایند پاسخگویی آگاهانه فرد به یک دسته سؤالات اساسی مانند «کیستم؟» و «چه می‌خواهم؟» است، تا از این طریق ابعاد شخصیت خود را پایداری و انسجام بخشد و در زمان و مکان از نظر روانی و رفتاری موضع‌یابی و جهت‌یابی کند(حیدری بیگوند،۱۳۷۹: ۱۰۵). پاسخ‌گویی به این سؤالات ناگزیر از جستجو و انتخاب فرد در میان ایدئولوژی‌های سیاسی و اجتماعی و نگرش‌های مذهبی می‌باشد که در نهایت تعهد نسبت به ارزش‌ها، نگرش‌ها و هنجارها را در پی دارد. این نظام باورها و عقاید که پندار و کردار فرد در آن چارچوب معنادار می‌شوند، سازنده هویت فردی هنرمند است.

هنرمند در پی هویت‌بخشی به کار خود است. یعنی از سویی تحت الزامات و تعینات تحمیل‌شده از سوی دنیای هنر است و از سوی دیگر با متمایزنمایی کار خود از کار دیگران، سعی در آفرینش اثری یگانه دارد. به عبارتی هم به هویت اجتماعی خود وابسته است و هم سعی در هویت‌یابی فردی دارد. این وضعیت دوگانه کار هنرمند است که منجر به ابداع و آفرینش‌های تازه می‌گردد و همین امر تاریخ پیدایش سبک‌ها را به پیش می‌برد و ادراک و دریافت مخاطب را دستخوش تغییرات می‌نماید. به این ترتیب بررسی سیستمی کار هنرمند این امکان را به ما می‌دهد که بدون تقلیل‌گرایی در تحلیل و بدون آن‌که قدرت نبوغ هنری و توانایی هنرمند در ایجاد و تغییر سبک‌ها را نادیده بگیریم، به تحلیل همه جانبه کار او بپردازیم.

۳. مخاطب

دانش عامه، علاقه‌مندی به هنر را به طور سنتی به حساب «آمادگی‌های شخصی» و ذوق و سلیقه فردی می‌گذارد؛ اما جامعه‌شناسان با نقد باور به ذاتی‌بودن این آمادگی‌ها، نقش آموزش خانوادگی و ویژگی‌های پرورشی را آشکار نموده و همبستگی سلیقه و رفتارهای زیباشناسی را با وضعیت‌های اجتماعی افراد نشان داده‌اند. به عنوان مثال بوردیو، علاقه‌مندی به بازدید از موزه‌های هنری را در ارتباط با تحصیلات، جنسیت و گروه سنی مورد مطالعه قرار داد و نتیجه گرفت، علاقه‌مندی و «عشق هنر»، به خاستگاه اجتماعی افراد، همچنین به ذهنیت افراد به «استفاده اجتماعی از ذوق» برای کسب اعتبار و شخصیت اجتماعی بستگی دارد» (Elexander, 2003؛هنیک، ۱۳۸۴: ۷۴).

در واقع برای شناخت مخاطبان هنر، دیگر نمی‌توان از «علاقه‌مندان» به طور کلی حرف زد، بلکه صحبت از دسته‌های مختلف علاقه‌مندان است که بر حسب موقعیت‌های اجتماعی متمایز و قشربندی می‌شوند. موقعیتی که نه تنها امکان دسترسی مخاطبان به انواع هنرها را تعیین می‌کند، بلکه زمینه‌های فرهنگی که پیش‌فرض‌های ادراکی مخاطبان را می‌سازند نیز در خود دارد؛ از این رو، باید بررسی ذوق و ادراک زیباشناسانه مخاطب را در ارتباط با موقعیت اجتماعی آن‌ها مورد مطالعه قرار داد.

نظام ترجیحات و ارزش‌گذاری‌ها، منجر به تفاوت در سلیقه، نگرش و رفتارهای فرهنگی می‌گردند. برخی با تأکید بر ناآگاهی انتخاب و گزینش‌های مخاطب، سلیقه‌های هنری را نتیجه شرایط اجتماعی و الزامات جبری متعاقب آن می‌دانند و برخی دیگر با تأکید بر حوزه ارادی انتخاب و گزینش، سلیقه را نتیجه کنش ارادی و انتخاب آزاد مخاطب. مک‌کوایل، این دو دیدگاه کلی را به چهار رویکرد مخاطب‌پژوهی تقسیم می‌کند که عبارتند از ساختارگرا، رفتارگرا، تفسیرگرا و مطالعات فرهنگی.

طرفداران رویکرد ساختارگرا، به توضیح رابطه میان جهان اجتماعی و تولیدات فرهنگی در قالب «منطق بازتاب» می‌پردازند. آن‌ها آفرینش‌گری هنرمند، شیوه ادراک مخاطبان و سبک‌های هنری را بازتابی از شرایط اجتماعی، مناسبات تولید اقتصادی و امکانات فنی و تکنیکی می‌دانند. شاخص‌ترین این تحلیل‌ها تحقیقات متأثر از مارکسیسم است که توسط لوکاچ، گلدمن، هاوزر و ولف مطرح شده است. آن‌ها تلاش کرده‌اند افراد حوزه هنر (مخاطب، هنرمند، منتقد و ...) را به جهان‌بینی یا منافع اجتماعی یک طبقه اجتماعی خاص مرتبط نمایند. در چنین نگرشی فرض بر این است که فهم یک اثر در واقع فهم جهان‌بینی گروه اجتماعی است که

هنرمند به آن تعلق دارد. آن‌ها معتقدند که هنرمند، علائق و ایدئولوژی طبقاتی خود را منعکس می‌کند و مخاطب نیز بر همین مبنا از اثر لذت می‌برد؛ یعنی در جهت علائق طبقاتی‌اش.

رویکرد دیگر در تحلیل بیرونی (که بیشتر یک روش است تا دیدگاه تئوریک) مطالعه آماری و ریخت‌شناسانه افراد حوزه فرهنگ و هنر است. مثلاً بررسی آمار بازدیدکنندگان از یک موزه، تماشاگران تئاتر و سینما، مطالعه جماعت نویسندگان یا سبک‌ها و ژانرهای متفاوت نویسندگی در زمان‌ها و مکان‌های مختلف و تفسیر آن‌ها بر اساس سیاست‌گذاری‌های فرهنگی.

رویکرد رفتارگرا، به مطالعه گزینش‌ها و رفتارهای فرهنگی مخاطبان هنر می‌پردازد و با این سؤالات مواجه است که چرا افراد به سینما و تئاتر می‌روند؟ و به طور کلی چرا مخاطب به تجربه هنری می‌پردازد؟ «بوردیو، معتقد است سلیقه، عادات و رفتارهای فرهنگی افراد، اساساً بر مدار «متشخص‌نمایی»[1] و رفتارهای «متمایزکننده» می‌چرخد»(هینیک،۱۳۸۴: ۷۷). مثلاً مخاطب با ابراز علاقه به نوع هنر (مثلاً پیانو یا ارگ) یا یک سبک هنری (مثلاً نقاشی اجتماعی یا انتزاعی) فاصله خود را از سلایق و علایق دیگرانی که سعی دارد با آن‌ها متفاوت باشد، نشان می‌دهد. در واقع مخاطبان با نوع مصرف کالاهای هنری، خود را طبقه‌بندی می‌کنند و بر مبنای اظهار علاقه به فرآورده‌های هنری معین و ابراز سلیقه و ذوق در مورد آن‌ها، قابل طبقه‌بندی هستند. با این حال هدف مخاطب برای حضور در دنیای هنر، صرفاً کسب امتیازات اجتماعی نیست، بلکه کسب لذت درونی است. دستگاه ذهنی انسان می‌کوشد به تعبیر روانکاواته «فروید» اصل لذت ناشی از کاهش تنش را هدف تمامی کنش‌های انسانی قرار دهد (فروید،۱۳۸۲: ۴۵). تجربه هنری مخاطب نیز از این اصل پیروی می‌کند؛ او در مواجهه با اثر هنری، با واقع گریزی از دنیای روزانه در پی کسب لذت است.

رویکرد تفسیرگرا، همچون تحلیل پدیدارشناسانه، کنش ادراکی مخاطب را در مواجهه با اثر هنری مورد توجه قرار می‌دهد. ادراک صرفاً یک امر شناختی نیست که به تبیین و تشریح بیاید، بلکه نوعی درون‌بینی الهام‌بخش ناشی از «فهم خود» است؛ ادراک به وحدت و تداوم فهمی که از خود داریم، مرتبط است. ذهن مخاطب در آغاز شناخت، پاک و خالی نیست، بلکه مجموعه‌ای از پیش‌داوری‌ها و تجربه‌های اجتماعی استوار بر باورها، مفاهیم، قاعده‌ها و محدودیت‌های ذهنی مخاطب است که به گفته هوسرل در حکم « جهان زیست»[2]

1. snobism
2. life world

یا جهان زندگی روزانه مخاطب می‌باشد. مخاطب همواره اثر را چنان می‌فهمد که با این زیست‌جهان همخوان باشد؛ از این رو ادراک کامل اثر، در هم شدن دو زیست‌جهان یا به تعبیر گادامر[1] گفتگو میان مخاطب و اثر هنری است.

هوسرل، برای توضیح جهان زیست، چند ترکیب کلی آن را نشان می‌دهد: اول، عادات و انتظارات همچون عادات بصری و شنیداری که به واسطه تکرار و شباهت تجربیات در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد؛ دوم، طرح عقلانی از اثر که چارچوبی برای استنباط، توضیح و تشریح وقایع و عناصر هنری به‌دست می‌دهد و امکان «تفسیر» اثر را فراهم می‌کند؛ سوم، فهم همدلانه اثر، که پیوند هستی‌شناسانه میان دنیای مخاطب و دنیای اثر بر قرار می‌کند و امکان «تأویل» اثر را فراهم می‌سازد؛ چهارم، توافق‌های جهان میان ذهنی که تفکری از پیش‌ساخته بر اساس نمونه‌سازی‌ها و قاعده‌های اجتماعی فراهم می‌آورد. این شناخت بر اساس الگوهای فرهنگی مشترک، فهم دلالت‌های معنایی را در کنش ادراکی ممکن می‌سازد.

رویکرد مطالعات فرهنگی بر خلاف پدیدارشناسی و رویکرد تفسیرگرا که بر جنبه‌های منحصر به فرد ادراک مخاطب تأکید دارد و معتقد است ادراک همواره با دانسته‌های پیشین آغاز می‌شود و این دانسته‌ها جنبه اجتماعی دارند، یعنی به شرایط پرورشی فرد و موقعیت اجتماعی او وابسته هستند. پیش‌دانسته، ضرورت زندگی اجتماعی است و تفاوت در نگرش‌ها، هنجارها و مفاهیم را با هم سازگار و امکان زندگی جمعی را فراهم می‌سازد. این رویکرد، مواجهه مخاطب و اثر هنری را در زمینه فرهنگی، مورد مطالعه قرار می‌دهد؛ به عبارتی فرهنگ به عنوان منبع ذخیره‌ای از ارزش‌ها و الگوهای زیباشناسانه امکان ارزیابی زیبا از غیرزیبا و هنری از غیرهنری را برای مخاطب فراهم می‌کند.

هر یک از رویکردهای برشمرده، به یکی از عناصر ساختاری سیستم کنش (مدل AGIL) مربوط است و یکی از عملکردهای مخاطب را در سیستم هنر مورد بررسی قرار می‌دهد. در واقع می‌توان گفت:

الف- رویکرد ساختارگرا با مطالعه ریخت‌شناسانه مخاطب به بررسی الگوهای انطباق‌بخشی مخاطبان در فضای اجتماعی می‌پردازد و به این نکته توجه دارد که چگونه انتخاب‌های مخاطبان (سلیقه و رفتارهای فرهنگی) با موقعیت اجتماعی آن‌ها سازگار است.

---

1. Gadamer.H.G

ب- رویکرد رفتارگرا به هدفمندی مخاطب برای حضور در دنیای هنر می‌پردازد. بررسی رفتارهای فرهنگی مخاطب (بازدید از موزه‌ها، شرکت در جشنواره‌های هنری، تماشای تئاتر و...) نه تنها هدف‌های آگاهانه او، همچون متمایزنمایی و متشخص‌نمایی برای کسب امتیازات اجتماعی، بلکه نیت‌های ناآگاهانه او همچون لذت واقع‌گریزی در تجربه هنری را نیز مورد مطالعه قرار می‌دهد.

ج- در کنش ادراکی مخاطب است که سیستم هنر به انسجام می‌رسد؛ زیرا مخاطب با رمزگشایی از اثر، نیات هنرمند در بازنمایی واقعیت را با واقعیت جهان پیرامون خود انطباق می‌بخشد و به فهم اثر نائل می‌شود. ادراک، درهم شدن دو زیست‌جهان اثر و مخاطب است و رویکرد تفسیرگرا سعی در تشریح ادراک مخاطب دارد.

د- رویکرد مطالعات فرهنگی به مطالعه ذخایر ارزشی مخاطب می‌پردازد و معتقد است خاستگاه فرهنگی و جایگاه اجتماعی مخاطب منبع ذخیره‌ای از ارزش‌ها و الگوهای زیباشناسانه است که بر نحوه دریافت و ادراک مخاطب تأثیر می‌گذارد. ذوق و ادراک زیباشناسانه، بیش از هر چیز به موقعیت اجتماعی مخاطب وابسته است، به طور مثال آن‌چه برای یک کارگر زیباست، ممکن است برای یک ثروتمند زیبا نباشد و آن‌چه برای یک روستایی زیباست، برای یک شهری نباشد. شناخت این چهار وجه ساختاری مخاطب در سیستم هنر، مطالعه عملکرد مخاطب در ارتباط با هنرمند، اثرهنری و دنیای هنر را فراهم می‌سازد.

٤. اثر هنری

ما در طی روز با پدیده‌های متعددی مواجه می‌شویم، اما فقط در موارد کمی‌است که پدیده‌ای را هنری توصیف می‌کنیم. اما کدام ویژگی‌ها خاص هنرند؟ چگونه می‌توان اثر هنری را از غیرهنری متمایز نمود؟ احتمالاً «زیبایی» نخستین ویژگی است که به هنر نسبت می‌دهیم، اما این خود مشکل بزرگ‌تری می‌آفریند؛ چراکه باید پرسید: زیبایی چیست؟

نگرش کهنی که از اعصار پیشین مانده، این است که زیبایی، «فرم»[1]های معینی است که پدیده‌ها را دلپذیر و لذت‌بخش می‌کند و ویژگی‌هایی مانند تقارن، تناسب، آراستگی، نظم و قاعده‌مندی دارد. این رویکرد فرم‌گرایانه، در نظریه‌های پایانی قرن نوزدهم که سعی داشتند ملاک‌های عینی و عقلانی در شناخت هنر و

1. form

زیبایی ارائه دهند، دوباره مورد توجه قرار گرفت. آن‌ها ویژگی هنر را در «فرم» و ساختار اثر دانستند. در برابر این رویکرد، کسانی با تأکید بر «محتوا»[1]ی اثر، دیدگاه فرمالیست‌ها را مورد انتقاد قرار داده و «محتوا» و درون‌مایه اثر را ویژگی اصلی هنر دانستند. درون‌مایه، فکر اصلی و ایده هنرمند در هر اثر است. ایده از یک سو با تجربه‌های اجتماعی هنرمند، شخصیت و نگرش‌های او در ارتباط است و از سوی دیگر با واقعیت تاریخی-اجتماعی پیدایش اثر، یعنی با چیزی فراتر از نیت‌مندی و آگاهی هنرمند که آن را، فکر مسلط، جهان‌بینی یا آگاهی دوران می‌نامند. مفهوم «سبک»[2] که در این سنت فکری ارائه شد نیز از یک سو با توانایی هنرمند و از سوی دیگر با ساختارهای اجتماعی در ارتباط است. در همین رویکرد بود که شناخت اثر هنری به بررسی تاریخی سبک‌ها و دوره‌ها تبدیل شد.

اما فرم و محتوا، هیچ یک به تنهایی بیانگر کیفیت هنری یک اثر نیستند و اصولاً قائل‌شدن به این دوگانگی در اثر هنری مورد تردید است(هایدگر،۱۳۸۴؛هنفلینگ،۱۳۸۱). اثر هنری چیزی «آن‌جا نهاده» نیست که بتوان آن را به شیوه‌ای عقلانی تحلیل کرد، چیزی که در تقابل با ذهن اندیشمند، مورد ارزیابی عقلانی قرار بگیرد؛ برای فهم اثر هنری باید هنرمند بود. همان گونه که هنرمند نظام باورها، اعتقادات و دانسته‌های خود را با جهان پیرامون قیاس می‌کند و اثر را خلق می‌کند، مخاطب نیز باید اثر هنری را در افق فکری خود قرار دهد و دوباره آن را خلق کند. نکته مهم در شناخت اثر هنری، کشف همراهی و توازن دانش و زندگی است وگرنه دشوار نخواهد بود که بی توجه به این نسبت، خود را با دانش ناب از فرم و محتوا سرگرم کنیم. به این ترتیب شناخت اثر هنری مستلزم فهم «معنا»[3]ی آن است.

معناشناسی، رویکردی جدید به اثر هنری است که به روش نشانه‌شناسی[4] مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد. در این رویکرد، اثر هنری را مجموعه‌ای از دلالت‌های معنایی یا نظامی از نشانه‌ها می‌دانند. نشانه[5] کوچک‌ترین واحد معنا است و «سوسور» عناصر تشکیل‌دهنده آن را دال و مدلول می‌داند: الف- دال[6] یا

1. content
2. style
3. mean
4. semiology
5. sign
6. signifier

نشانگر، شکلی است که نشانه به خود می‌گیرد؛ ب- مدلول[2] یا نشان‌ده، محتوایی است که نشانه آن را بازنمایی می‌کند.

دال به طور عام به شکل مادی یا فیزیکی نشانه و مدلول به ساخت مفهومی و غیرمادی آن مربوط است. دال و مدلول مانند دو گونه آشنایی فرم و محتوا هستند که در آن دال، همان فرم و مدلول، محتوای نشانه است. ولی آن‌چه به ذهن ما برای درک فرم و محتوا مربوط می‌باشد، روندی است که آن دو را به هم مرتبط می‌کند و به آن «روند فعال تفسیر» می‌گویند؛ چون شکل، بدون وجود این روند نمی‌تواند معنی‌دار شود. به این ترتیب «معنی» در نظر «سوسور» در پیوند و تعامل سه‌گانه دال، مدلول و تفسیر قابل درک می‌باشد.

نشانه، تمامی‌آن چیزهایی است که بر پایه قراردادهای اجتماعی، چیزی را به جای چیز دیگر معرفی می‌کند(ضیمران ،۱۳۸۳: ۳۰). در واقع معنای هر نشانه، تنها از راه نشانه‌ای دیگر دانسته می‌شود. هر گونه تفسیر، اشاره‌ای است به نشانه دیگر که خود باید تفسیر شود و این مسیر نامحدود ادامه دارد. به بیان دیگر، هر نشانه فقط از راه «ارجاع» به نشانه‌ای دیگر شناخته می‌شود و معنا شبکه گسترده‌ای از ارجاعات در نظام نشانه‌هاست.

به این ترتیب در شناخت «معنای» یک اثر هنری باید از دستگاه نشانه‌ها و نظام نشانه‌شناسانه‌ای سخن گفت که نشانه‌ها با ارجاع به یکدیگر تفسیر می‌شوند.«رولان بارت» در مقاله کوتاهی به نام «بلاغت تصویر» (۱۹۶۴) زمینه رویکردی نوین به نشانه‌شناسی اثر هنری را فراهم نمود. مضمون اصلی این مقاله مربوط به تصویری است که تبلیغ نوعی اسپاگتی موسوم به «پان زانی» را به عهده دارد. در این آگهی بازرگانی ما با تصویری که در آن تعدادی قوطی اسپاگتی، چند کنسرو، سس گوجه فرنگی، پیاز، فلفل و قارچ در کیسه‌ای توری قرار دارد، مواجه‌ایم، همچنین پیامی زبانی و نوشتاری دارد که تنها آگاهی لازم برای خواندن آن کمی سواد خواندن فرانسه است. تصویر، یک سلسله نشانه‌های پیوسته و مرتبط را به ما القا می‌کند. اولین نشانه ای که ما از این تصویر درمی‌یابیم، مربوط به بازار خرید است، یکی تازگی محصولات خریداری شده و دوم مصالح اولیه برای طبخ خانگی که مدلول آن ظرافت و دقت در طبخ است. دومین نشانه، مربوط به دالی است که گوجه فرنگی، فلفل سبز و رنگ‌های زرد و سبز و قرمز را در اعلان بازرگانی کنار هم قرار داده و مدلول آن پرچم ایتالیا و به طور کلی فرهنگ خوراکی ایتالیا است؛ در واقع پان زانی تنها نام یک شرکت نیست، بلکه این کلمه ماهیتی

2. signified

ایتالیایی دارد. به این ترتیب تصویر نوعی غذای خوشمزه را به ما القاء می‌کند و همچنین ما را با فرهنگ طبخ ایتالیا در فرانسه روبرو می‌کند (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۸۳).

رولان بارت بنیاد تحقیقات خود را بر تقسیم‌بندی دوگانه «سوسور» از نشانه، یعنی دال و مدلول استوار ساخت، اما بر خلاف نظر سوسور، دال را مبین مدلول نمی‌داند؛ وی معتقد است:

> «ما در هر نظام نشانه‌شناسانه‌ای با سه مضمون سروکار داریم: دال، مدلول و نشانه؛ اما بر خلاف نظر عموم، دال مبین مدلول نیست، بلکه همبستگی بین دال و مدلول مبین معناست و این همبستگی را «نشانه» می‌نامیم. نشانه پونددهنده تام دو مضمون دال و مدلول است. مثلاً سنگ ریزه سیاهی را در نظر آورید، من می‌توانم آن را وادارم که به شیوه‌های گوناگونی دلالت کند؛ این سنگ ریزه دال محض است، اما اگر برای آن یک مدلول قطعی قائل شوم (به عنوان مثال با حکم اعدام در رأی‌گیری مخفی) مبدل به نشانه خواهد شد» (بارت، ۱۳۸۰: ۹۰).

اگر چه سوسور نشان داد که نسبت دال و مدلول در نظام زبانی دلبخواه و قرار دادی است، اما بارت معتقد است این نسبت، یعنی نسبت میان دال (شکل) و مدلول(مفهوم) صرفاً دلبخواه نیست، بلکه انگیزش‌مند است(اباذری، ۱۳۸۰: ۱۴۱). یک دال می‌تواند چندین مدلول داشته باشد و یک مفهوم می‌تواند به شکل‌های مختلف بیان شود. اما در یک نظام نشانه‌شناسانه، ملازمت یک دال با مدلول به سبب انگیزش خاصی به وجود می‌آید و این نسبت در نظام‌های دیگر می‌تواند تغییر کند و حتی از بین برود. «از این رو مدلولی که مفهومی را در خود ذخیره دارد، عنصری کاملاً متعین و در عین حال تاریخی، نیت‌مند و التفاتی[1] است» (بارت، ۱۳۸۰: ۹۵). «هر کس در برخورد با یک نشانه به یک مدلول جهت دارد و به تفسیر جهت‌دار می‌پردازد، یعنی با تکیه بر دانش خود از جهان، مفهوم مورد اشاره نشانه را دریافت می‌کند» (ضیمران، ۱۳۸۳: ۶۴).

به این ترتیب در مطالعه عناصر معنا، می‌توان بر مبنای نظریه ساختی کارکردی، ابعاد ساختاری نظام نشانه‌ها را بر حسب چهار الزام کارکردی نظام کنش مورد بررسی قرار داد:

الف- دال، شکل و ماده است، مثلاً واحد آوایی، حروف نوشتاری، نقش بر کاغذ، تابلو راهنما و همه عناصری که پیرامون ما هستند و جهان مادی ما را می‌سازند. مجموعه دال‌ها، شکل‌های معنا هستند، از این رو کارکرد انطباق‌بخشی را در نظام کنش معنا بر عهده دارند.

---

1. intentional

ب- مدلول، مفهوم است، مثلاً تصوری از درخت که در مواجهه با د-ر-خ-ت در ذهن داریم یا تصور ذهنی موجود چهار دست و پای پشمالو که با شنیدن سگ به دست می‌آوریم و همه آن چیزهایی که جهان ذهنیت‌ها و مفاهیم ما را تشکیل می‌دهند و همان‌گونه که شرح داده شد، این مفاهیم و تصورات ذهنی، جهت‌مند، هدف‌دار و به قول بارت، نیت‌مند هستند؛ از این رو مدلول کارکرد جهت‌مندی و دست‌یابی به هدف را در نظام کنش معنا بر عهده دارد.

ج- همبستگی بین دال و مدلول مبین معناست و این همبستگی را «نشانه» می‌نامند. بارت معتقد است میان دال، مدلول و نشانه، کارکردی التزامی وجود دارد و آن وجود نشانه، به عنوان پیونددهنده تام دو مضمون اولیه است:

> «دسته‌ای گل سرخ را در نظر بگیرید: من از آن برای نشان دادن شور و عشقم استفاده می‌کنم. پس آیا ما در این‌جا فقط با دال و مدلول روبروییم، یعنی گل‌های سرخ و شور و عشق من؟ نه، ما فقط با این امر مواجه نیستیم. درست‌تر بگوییم، ما این‌جا با «گل‌های شورمند و عشق‌مند شده» روبرو هستیم. پس ما با سه سطح از مضمون مواجه هستیم: گل‌های سرخ [دال]، شور عشق [مدلول] که با تشکیل مضمون سوم که نشانه است، وحدت می‌یابند» (بارت، ۱۳۸۰: ۸۹).

اگر چه در سطح تجربه نمی‌توان گل سرخ را از پیامی که می‌رساند، جدا ساخت، اما بارت معتقد است دال تهی است و نشانه پُر است، زیرا که معناست؛ گل سرخ به خودی خود حاوی معنا نیست، بلکه وحدت یافتن دال و مدلول معنا را بیان می‌کند؛ به این ترتیب در سیستم معنا، نشانه کارکرد وحدت و انسجام‌بخشی را بر عهده دارد.

د- آخرین عنصر نظام کنش معنا که برای بررسی ماند، «همنشینی»[1] «نشانه‌هاست. ما می‌دانیم که زبان نشانه قراردادی است، مثلاً هیچ چیز تصویر درخت را به صورت طبیعی وا نمی‌دارد که «مفهوم درخت» را برساند، اما همنشینی کلمه‌ها و آواهاست که می‌تواند معنا را بر اساس قیاس و شباهت با سایر نشانه‌ها تولید کند. در واقع نشانه‌ها با ارجاع به یکدیگر در این همنشینی معنا می‌یابند.

آن‌چه ما از اثر هنری دریافت می‌کنیم، سیستمی از عملکرد عناصر ساختاری معناست که به آن‌ها اشاره شد. اثر هنری به خودی خود وجود ندارد، بلکه در ارجاع به امکانات و محدودیت‌های دنیای هنر (همچون

1. associative

متمایزنمایی نسبت به سبک هنری غالب، عملکرد نهادهای هنر در به رسمیت شناختن اثر و ...) و امکانات و محدودیت‌های ادراک مخاطب، معنا می‌یابد و موجودیت پیدا می‌کند.

جمع‌بندی

نظریه سیستمی با دیدگاه نظام‌مند خود به مقوله‌بندی و طبقه‌بندی مفاهیم و تعاریف می‌پردازد. این نظریه سعی دارد با یک دیدگاه تحلیلی، تصویر ذهنی بازسازی‌شده‌ای از واقعیت ارائه دهد که لزوماً بازتاب خالصی از آن نیست، بلکه جنبه‌های مهم واقعیت را دربرمی‌گیرد. رویکرد سیستمی با برقراری جریان دائمی میان مفهوم و واقعیت به حک و اصلاح تصویر ما از واقعیت می‌پردازد(Munch, 1993؛روشه،۱۳۷۶). جایگاه علمی نظریه سیستم‌ها نیز در گرو پذیرش این رویکرد است که نظریه‌پردازی، عملی تحلیلی است؛ یعنی علم، بازسازی ذهنی واقعیت در قالب مفاهیم طبقه‌بندی‌شده می‌باشد. پارسونز معتقد است، علوم انسانی نمی‌تواند علمی باشد، مگر آن‌که به تحلیل سیستمی روی بیاورد.

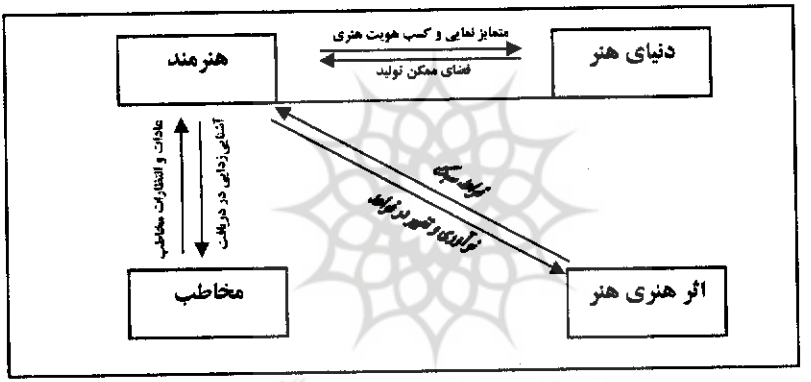
غالباً نظریه سیستم‌ها با این اتهام مواجه است که با تبیین عناصر ساختاری ثابت، برحسب الزامات کارکردی، که آن هم لزوماً ثابت است، واقعیت را به روابط مکانیکی عناصر تقلیل می‌دهد و البته با این ایستانگری قادر به توضیح تغییرات جهان پیرامون نیست. اما ساده‌انگارانه است که روابط سیستمی را به روابط مکانیکی تقلیل دهیم؛ متفکران این رویکرد با اعتقاد به «خودسازمان»[1] بودن سیستم به تبیین پویایی از تغییرات دست می‌یابند(هالوب، ۱۳۷۹). آن‌ها معتقدند، سیستم را نمی‌توان به عناصر سازنده آن تقلیل داد و البته عناصر سازنده آن نیز بدون کلیت سیستم موجودیت ندارند، به این ترتیب سیستم عناصر خود را می‌سازد و خود از این عناصر ساخته می‌شود. این ویژگی زایای سیستم است که به آن ویژگی خودسازمانی و نظم می‌دهد. سیستم در معرض تغییرات بیرونی و درونی است، اما قادر به حفظ نظم است؛ چرا که با تبادل پیوسته «اطلاعات» و «انرژی» بین عناصر سیستم می‌تواند آن‌ها را تغذیه کند و همچنان نظم را حفظ نماید؛ این ویژگی همه سیستم‌های زنده است.

سیستم هنر نیز محل گردش بی‌وقفه اطلاعات و انرژی است که کنش سیستم را برمی‌انگیزد و تغییرات سیستم را کنترل می‌کند. البته همه اجزا از لحاظ ذخیره اطلاعات و انرژی برابر نیستند؛ آن‌هایی که انرژی بیشتری دارند از اطلاعات کمتری برخوردارند و بالعکس. همچنین آن‌هایی که از نظر انرژی غنی‌ترند، بر اجزایی که

1. auto-organize

اطلاعاتشان بیشتر است، نظارت و کنترل اعمال می‌کنند. به این ترتیب دنیای هنر به عنوان منبع انرژی، کار نظارت و کنترل بر ابداع هنرمند، ادراک مخاطب و رسمیت‌یافتن اثر هنری را دارد و اثر هنری به عنوان منبع اطلاعات، نمادها و معانی را در خود ذخیره دارد.

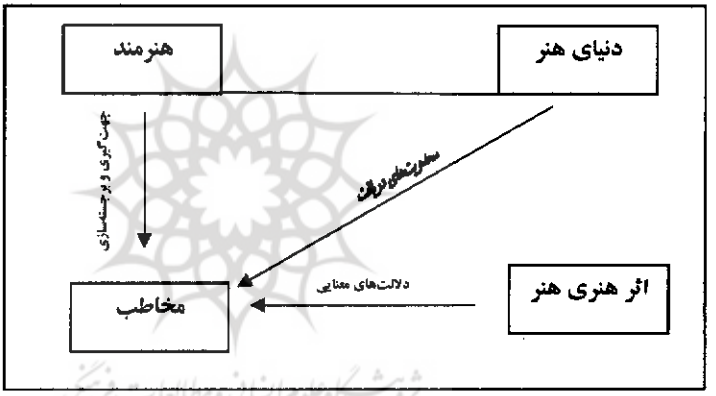
مبادلات کارکردی میان عناصر سیستم به نوعی مبادله اطلاعات و انرژی است؛ مثلاً کار هنرمند به طور همزمان در ارتباط با عملکرد دنیای هنر، مخاطب و اثر هنری است. هنرمند در ابداع و آفرینشگری خود به عادات و انتظارات مخاطب در ادراک و دریافت اثر توجه دارد، همچنین به قواعد سبکی که برای خلق اثر برمی‌گزیند؛ دنیای هنر نیز الگوها و قواعد نهادی‌شده خود را بر کار هنرمند اعمال می‌کند.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اما هنرمند عنصری منفعل نیست که صرفاً تحت این الزامات به کار هنری بپردازد؛ هنرمند با مکانیزم متمایزنمایی در سبک، شیوه کار خود را از هنجارها و ارزش‌های هنری رایج متمایز می‌سازد و با این کار در پی کسب هویت هنری ویژه‌ای برای خود برمی‌آید. این عملکرد می‌تواند بر قواعد هنجاری دنیای هنر تأثیرگذار باشد. هنرمند با نوآوری‌های خود منجر به تغییر در قواعد سبک می‌شود و با شگردها و فنون تازه‌ای که به کار می‌بندد، منجر به آشنایی‌زدایی عادات ادراکی مخاطب می‌گردد. همین مبادلات و بده‌بستان‌های پویای میان عناصر ساختاری است که سیستم را پویا و زایا می‌سازد. مثلاً هر چه اعمال نظارت قواعد ارزشی دنیای هنر شدیدتر باشد، متمایزنمایی‌های هنرمند بیشتر می‌گردد و در نتیجه نوآوری‌های او در تغییر قواعد سبک نیز افزایش می‌یابد.

اکنون با ابزارهای نظری که در اختیار داریم، می‌توانیم تأثیر هر یک از عناصر سیستمی‌را بر عناصر دیگر بررسی کنیم؛ مثلاً ادراک و دریافت مخاطب در مواجهه با اثر هنری متأثر از سه عنصر ساختاری دنیای هنر، هنرمند و اثر هنری است. به عبارتی دنیای هنر با اعمال نظارت بر ارزش‌های هنری، محدودیت‌هایی را برای دریافت ایجاد می‌کند. هنرمند نیز جهت‌گیری‌ها و نیات خود را با برجسته‌سازی برخی عناصر اثر هنری، بر ادراک مخاطب اعمال می‌کند و با این کار ادراک او را جهت می‌دهد؛ اثر نیز به عنوان نظامی‌از نشانه‌ها، دلالت‌های معنایی را در فرایند تفسیر و تأویل به مخاطب ارائه می‌دهد. این دلالت‌ها در ارجاع به دنیای هنر پیشنهادهایی را برای ادراک اثر به مخاطب ارائه می‌دهند.

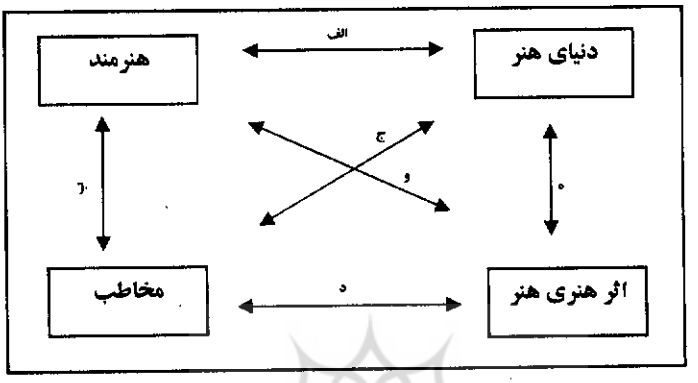


در یک جمع‌بندی از مباحث مطرح‌شده، مبادلات میان عناصر ساختاری سیستم هنر را می‌توان در مدل زیر ارائه داد. البته بررسی این مبادلات دوسویه باید به تفصیل صورت گیرد و کار ما صرفاً مقدمه‌ای بر این مباحث است.

الف- ساختارهای نهادی‌شده قدرت در دنیای هنر، فضای ممکنی برای اعطای شأن به کار هنرمند فراهم می‌کنند. رسانه‌ها، جشنواره‌ها و دیگر نهادهای هنر با این کار استراتژهای هنرمند را در خلق اثر جهت می‌دهند. البته هنرمند وضعیت منفعلی ندارد و با مکانیزم متمایزنمایی در سبک، کار خود را از کار دیگران متمایز می‌نماید و به آن هویتی یگانه می‌بخشد.

ب- هنرمند کار خود را به مخاطب ارئه می‌دهد، از این رو عادات، انتظارات و الگوهای زیباشناختی مخاطب را در آفرینشگری مد نظر قرار می‌دهد. مواجهه مخاطب با اثر یک مواجهه آزاد نیست، بلکه هنرمند با

برجسته‌سازی برخی عناصر در اثر و تأکید بر آن‌ها، ادراک مخاطب را جهت‌دار و نیت‌مند می‌سازد. این امر امکان فهم همدلانه بر مبنای مشترکات فرهنگی را بین مخاطب و هنرمند ممکن می‌سازد.



ج- ساختارهای نهادی‌شده قدرت در دنیای هنر، کانال‌های تعیین‌شده‌ای برای دسترسی مخاطب به هنر فراهم می‌سازند و با این کار، در پی تغییر و تشدید برخی رفتارهای فرهنگی و اعمال نظارت اقتصادی و سیاسی بر آن‌ها برمی‌آیند. همراهی و پذیرش این نظارت‌ها از سوی مخاطب منجر به شکل‌گیری کلیشه‌ها و هنجارهای زیباشناسانه و مقاومت مخاطب در برابر این نظارت‌ها منجر به تغییر در رفتارهای فرهنگی و ارزش‌های هنری مسلط می‌گردد.

د- اثر هنری به عنوان یک عنصر فرهنگی، مجموعه‌ای از دانش‌ها و اطلاعات تاریخی و جامعه‌شناختی را در خود ذخیره دارد که مخاطب به تفسیر و کشف آن‌ها می‌پردازد. اما کنش ادراکی مخاطب صرفاً تبیین و شناخت (فرم و محتوای) اثر نیست، بلکه مخاطب به کشف معانی مستتر در اثر می‌پردازد. این فهم به تداوم فهم او از خودش در دنیای زندگی روزانه (جهان‌زیست) مرتبط است و امکان تأویل اثر را برای او فراهم می‌سازد.

هـ- ساختارهای نهادی‌شده قدرت در دنیای هنر، فضای ممکنی برای به رسمیت شناختن یک شیئ به عنوان اثر هنری را فراهم می‌سازند. دنیای هنر زمینه‌های فرهنگی را در خود دارد که دلالت‌های اثر با ارجاع به آن‌ها معنادار می‌گردند.

و- آفرینشگری با مجموعه‌ای از استراتژی‌ها همراه است که هم انتظارات فرهنگی مخاطبان و هم هنجارهای نهادی‌شده دنیای هنر و هم متمایزنمایی‌های سبکی را در خود دارد. با این حال کنش هنرمند و اثر،

ویژگی‌های منحصر به فردی دارد که ناشی از نبوغ هنرمند است. او در پی خلقی یگانه است که هویت هنری ویژه‌ای داشته باشد.

رهاورد نظریه سیستم‌ها برای هنر، ارائه یک دستگاه توصیفی است که بر مبنای آن بتوان به شناخت طبقه‌بندی‌شده‌ای از مفاهیم و تجربیات دست یافت. این نظریه هیچ‌گاه ادعا نمی‌کند که قادر به توضیح همه واقعیت است و مدل‌های شناختی آن همه صور ممکن شناخت را تحقق می‌بخشد؛ اما مدعی است می‌تواند دستگاه‌های توصیفی ارائه دهد که فایده‌مندی و مطلوبیت تنظیمی دارند(مولر،۱۳۷۹؛چلپی،۱۳۸۱). نظریه‌پردازی بیش از «تبیین» به «توصیف» واقعیت نیاز دارد.

یادداشت‌ها

۱. زمانی که نقاشی سقف نمازخانه سیستین به میکل‌آنژ واگذار شد، او در نمازخانه را به روی خود بست و دستیاران خود را مرخص نمود و طی چهار سال کار تک‌نفره بر روی داربست نمازخانه، اثری را خلق کرد که تصورتازه‌ای از قدرت نبوغ را به بشر ارزانی داشت(گامبریچ، ۱۳۸۳: ۲۹۸).

۲. هایدگر این اصطلاح را برای اشاره به شیءانگاری یا به اصطلاح خودش چیزگونگی اثر هنری به‌کار می‌برد؛ او ریشه‌های این تفکر را مورد نقد قرار می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

اسکارپیت، روبر (۱۳۷۶): *جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمه مرتضی کتبی، تهران، انتشارات سمت.

آریان پور، ا.ح. (۱۳۸۰): *جامعه‌شناسی هنر*، تهران، نشر گسترده..

احمدی، بابک (۱۳۸۰): *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر مرکز.

اباذری، یوسف (۱۳۷۷): *خرد جامعه شناسی*، تهران، طرح نو.

بارت، رولان (۱۳۸۴): *سینما و معنا*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

بوردیو، پیر (۱۳۷۹): «تکوین تاریخی زیبایی شناسی ناب»، ترجمه مراد فرهادپور، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۱۷، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـــــــــ (۱۳۸۰): *نظریه کنش*، ترجمه مرتضی کتبی، تهران، انتشارات نقش و نگار.

باستید، روژه (۱۳۷۴): *هنر و جامعه*، ترجمه غفار حسینی، تهران، انتشارات توس.

دوران، دانیل (۱۳۷۰): *نظریه سیستم‌ها*، ترجمه محمد یمینی، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

دووینیو، ژان (۱۳۷۹): *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه مهدی سحابی، تهران، نشر مرکز.

راودراد، اعظم (۱۳۸۲): *نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، انتشارات دانشگاه تهران.

روشه، گی (۱۳۷۶): *جامعه‌شناسی تالکوت پارسونز*، ترجمه دکتر عبدالحسین نیک گهر، تهران، مؤسسه فرهنگی انتشاراتی تبیان.

ریتزر، جورج (۱۳۸۳): *نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمه محسن ثلاثی، انتشارات علمی.

شپرد، آن (۱۳۸۲): *مبانی فلسفه هنر*، ترجمه علی رامین، تهران، انتشارت علمی و فرهنگی.

چلبی، مسعود (۱۳۸۲): *جامعه‌شناسی نظم*، تهران، نشرنی.

ضیمران، محمد (۱۳۸۲): *نشانه‌شناسی هنر*، تهران ، نشر قصه.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲): «ورای اصل لذت»، ترجمه یوسف اباذری، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۲۱، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد.

گامبریچ، ارنست (۱۳۸۳): *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، تهران، نشر نی.

هولاب،رابرت (۱۳۷۹): «نتایج کار لومان: نظریه سیستم‌ها و پژوهش‌های ادبی»، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۱۷، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

مک کوایل، دنیس (۱۳۸۰): *مخاطب‌شناسی*، ترجمه مهدی منتظرقائم، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

مولر، هارو (۱۳۷۹): «نظریه سیستم‌های نیکلاس لومان»، *فصلنامه ارغنون*، ش ۱۷، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

هاوزر، آرنولد (۱۳۷۰): *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، انتشارات خوارزمی.

ـــــــــــ (۱۳۸۲): *تاریخ فلسفه هنر*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران، انتشارات خوارزمی.

هایدگر، مارتین (۱۳۷۹): *سرچشمه اثر هنری*، ترجمه پرویز ضیائی‌شهابی، تهران، انتشارات هرمس.

همیلتون، پیتر (۱۳۷۹): *تالکوت پارسونز*، ترجمه احمد تدین، تهران، انتشارات هرمس.

هنفلیگ، اسوالد (۱۳۸۱): *چیستی هنر*، ترجمه علی رامین، تهران، انتشارات هرمس.

Elexander, Victoria (2003): *sociology of the art*, Blackwell publishing, London.

Munch, Richard (1993): *parsonian theory thoday*, social theory today, antonym Gidens, Janatan turner, polity press.

Parsons, Talcott (1951): *the social system*, New York, free press.

Paul, John (2005): "an overview of theory in the sociology of art", *electronic journal of sociology*.

Yanal, Rabert (1998): *the institutional theory of art*, the encyclopedia of aesthetics, oxford university press, london.

مشخصات نویسندگان

محمّدرضا مریدی، عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد بندرعباس و دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی است.

معصومه تقی‌زادگان، دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه دانشگاه تهران است.

پرتال جامع علوم انسانی