هنر و نظریه‌ی اجتماعی
مفاهیم و رویکردها

آستین هارینگتون
فرنازکاکه‌خانی

پیر بوردیو می‌نویسد: «جامعه‌شناسی و هنر جفت عجیبی هستند» (۱۹۸۰: ۲۰۷)

هنر به طغیان علیه تصورات علمی دنیا تمایل دارد در حالی که جامعه‌شناسی بر آن است تا در آشکارکردن آنچه در زندگی اجتماعی فریبنده است، کامیاب شود. هنر در برابر تعابیر مادی‌گرایانه از زندگی شورش می‌کند اما جامعه‌شناسی در نشان‌دادن پدیده‌های شگفت و بی‌نظیر مانند آنچه به‌طور اجتماعی ساخته و بازتولید شده است، اظهار شادمانی می‌کند. شناخت این «جفت عجیب» را ابتدا با بازنگری برخی از دیرین‌ترین مفاهیم هنر در تفکر غربی آغاز می‌کنیم، چرا که ظهور مفاهیم جامعه‌شناختی خودآگاه و تاریخی اجتماعی هنر در اواخر قرن نوزدهم و بیستم بر دیگر مفاهیم تقدم دارد. ما این مفاهیم دیرین هنر را در کلی‌ترین اصطلاحاتی همچون «مفاهیم متافیزیکی» شرح خواهیم داد، و مفاهیم متافیزیکی هنر را مانند مفاهیمی تعریف می‌کنیم که اندیشیدن درباره‌ی هنر برحسب معیارهای بی‌پایان قطعی ارتباط را برای همه‌ی دوره‌ها و جوامع ارزشمند می‌سازند.

بحث را با سه‌گونه از این مفاهیم آغاز می‌کنیم:

۱. تفکر درباره‌ی هنر برحسب چیستیِ «زیبایی»؛

۲. تفکر درباره‌ی هنر برحسب ماهیت بازنمایی طبیعت‌گرایی که مبتنی بر «تقلید از طبیعت» است.

۳. تفکر درباره‌ی هنر براساس ذات تجربه‌ی زیبایی‌شناختی.

سپس انواع روش‌هایی را بررسی می‌کنیم که در آنها تفکر جامعه‌شناسی، این مفاهیم را به چالش می‌کشد.

مفاهیم متافیزیکی هنر

۱. زیبایی

مفاهیم متافیزیکی زیبایی در تفکر غربی درباره‌ی هنر را می‌توان در میراث باورهای فیلسوف یونان باستان، افلاطون، جستجو کرد. افلاطون در رساله‌ی جمهور (۳۶۰ ق.م) معتقد بود اگر قرار است هنر در مصلحت‌اندیشی کشورها سهیم شود، ضروری است به‌موازات حقیقت‌طلبی ازلی فیلسوفان و عدالت‌طلبی جاودانه‌ی سیاست‌مداران و قانون‌گذاران، اذهان مردم را در درک زیبایی ابدی هستی ارتقاء بخشد.

افلاطون این مطلب را در بافتی نوشت که در آن واژه‌ی «هنر» در یونان باستان در اصل «تخنه[1]» (پیشه و مهارت) معنی داشت. آن واژه (در متن باستانی) معنای ضمنی افزون بر بیان خلاق خود را نداشت، در حالی که با واژه‌ی امروزی نقل شده بود. در یونان باستان، نقاشان و پیکرتراشان در مرتبه‌ی پایین اجتماعی قرار داشتند. آنان به‌عنوان صنعتگرانی هم‌تراز با درودگران و کفاشان تلقی می‌شدند. براین اساس، افلاطون قضاوت اندکی درباره‌ی نقش هنرمندان در جامعه داشت. او به آنها همچون کسانی می‌نگریست که صرفاً به نمود محض چیزها می‌نگرند نه به ذات حقیقی جهان.

افلاطون تأکید داشت که اگر بناست هنرمندان و آثارشان به یک جایگاه حقیقی در اجتماع دست یابند، باید مردم را ترغیب کنند تا موقعیت زمینی محدود خود را برتری دهند و مشتاق شناخت نظم تغییرناپذیر هستی باشند.

در رنسانس قرن‌های پانزدهم و شانزدهم ایتالیا، اندیشه‌های افلاطونی درباره‌ی زیبایی با اصول یونان کلاسیک ــ یعنی تناسب و ژرف‌نمایی در نقاشی و پیکرتراشی ــ همراه بود. در عصر باروک قرن‌های شانزدهم و هفدهم، اصول یونانی طراحی و ترکیب‌بندی در بنیاد فرهنگستان‌های سلطنتی هنر باقی ماند. این فرهنگستان‌ها مجموعه‌ای از شکل‌های نقاشانه را تعلیم می‌دادند. صحنه‌های تاریخی، اسطوره‌ای و مقدس چونان تصورات باشکوه و اصیل قلمداد می‌شدند در حالی که صورت‌گری و طراحی در جایگاه پایین‌تری قرار داشتند و صحنه‌های واقعی در زندگی روزمره‌ی مردم معمولی، آن‌سوی مرز بازنماییِ پذیرفتنی دیده می‌شد.

مفهوم زیبایی در فرهنگستان‌های دوران رنسانس و باروک رونق یافت و به این ترتیب در سرشت خود مفهومی ایده‌آل و تجویزی باقی ماند. این امر به درک افلاطونی از زیبایی مبتنی بود که آن را به‌مثابه چیزی برتر، مطلق، جاودانه و ماندگار در معنی کیهان‌شناختیِ اصیل می‌دانست. چنین باوری از زیبایی با استنباط‌های جدیدتر مغایر است، چرا که زیبایی مطلق نیست و در تغییر زمینه‌های تاریخی ادراک، نسبی است ــ به‌بیانی، تنها «در نگاه بیننده» وجود دارد، نه «در ذات خود».

۲. تقلید از طبیعت

دومین مفهوم قدیمی هنر در تفکر غربی به انگاره‌ی «تقلید از طبیعت» بازمی‌گردد. در هستی‌شناسی

مسیحی و غیرمسیحی، هنر بر آن است تا به‌سبب تقلیدش از زیبایی اصیل طبیعت، به زیبایی دست یابد. طبیعت همچون تصویری از کمال قلمداد می‌شد و هنر در پی تقلید این کمال بود که در اندیشه‌ی یونانی به‌عنوان اصل تقلید شناخته شده است. ارسطو در رساله‌اش درباره‌ی تئاتر، با عنوان فن شعر (بوطیقا، ۳۵۰ ق.م.) براین باور است:

«شعر و تراژدی و نیز کمدی حماسی ... و اغلب آهنگ نواخته شده با فلوت و چنگ، همه در مفهومی کلی «تقلید» (میمسیس) هستند ... درست هنگامی که اشخاص مهم، با قانون هنر یا کنش محض، شباهتی از ابژه‌های گوناگون با تقلید آنها در رنگ‌ها و شکل‌ها می‌سازند و دیگران با آلات صوتی دوباره آن را تقلید می‌کنند، بنابراین این هنرها... با ابزار ریتم، زبان و آهنگ تقلید می‌کنند.

... از دوران کودکی، تقلید در بشر غریزی است و این‌گونه از دیگر حیوانات که مقلدترین هستند، متمایز می‌شود و اولین آموختنی‌های او با تقلید است. به‌طور غریزی همه‌ی انسان‌ها در تقلیدها به لذت می‌رسند. (ارسطو، ۱۹۸۲: ۷-۴۵)

در رنسانس، معروف‌ترین نمونه‌ی اصل ارسطویی، سخن هملت با بازی در نقشی است که او برای شرمگین‌کردن عمویش در اعتراف به کشتن پدرش، ایفا کرد.

قهرمان نمایش‌نامه‌های شکسپیر با بازیگران مشورت می‌کند تا در نقش خود به‌درستی بازی کند، نه آن که غلو نماید و ساختگی جلوه کند. سخن هملت چنین است:

«حرکات را با گفتار هماهنگ کنید و گفتار را با حرکات؛ خاصه از آن بپرهیزید که از خویشتن‌داری و نجابت درگذرید، چراکه هرگونه افراطی از هدف نمایش ما به دور است. هدف نمایش از آغاز چنین بوده و هست و آن آیینه‌ای در برابر طبیعت است» (هملت، iii.III: صص. ۲۳-۱۸).

باورهای تقلید در هنر اغلب به‌طور تنگاتنگ با مفاهیم «واقع‌نمایی[۲]» ناتورالیستی در نقاشی پیوند یافته است؛ به نظر می‌رسد هدف از خلق تصاویر، کپی‌هایی از واقعیت یا شباهت بین تصاویر و موضوعاتی است که آنها می‌خواستند «نشان دهند». این باورها تأثیر قابل توجهی به عصر رنسانس بر جا گذاشت. در رساله‌ی جمهورِ افلاطون، داستانی درباره‌ی یک نقاش یونانی به‌نام زئوکسیس هست. او یک‌بار تصویری از خوشه‌های انگور را چنان واقعی نقاشی کرد که پرندگان به سوی آن پرواز می‌کردند تا به آنها نوک بزنند. داستان جذابیت‌های تأثیر دیدفریبی[۳] را به‌اختصار بیان می‌کند که در اشتباه گرفتن تصویر به جای شیءِ واقعی «چشم را فریب می‌دهد». این تأثیر اغلب در نقاشی‌های دیواریِ عصر باروک و رنسانس یافت می‌شود و شامل صحنه‌هایی است که فضای بیننده را تا آنجا پیش می‌برند که او برای ورود به آن دعوت شده است.

در هلند قرن هفدهم، هنوز به‌وضوح نقاشی‌هایی از غذاهای مجلل روی میزها به چشم می‌خورد. در اصطلاح‌شناسی تاریخی هنر معاصر، این باور غالباً به «وهم‌گرایی[۴]» بازمی‌گردد. باید دانست وهم‌گرایی در نقاشی، مفهوم ادبی آن را محقق نمی‌سازد. هیچ تصویری نمی‌تواند به‌طور

کامل بازتولیدی معمولی از ابژه‌اش باشد. چشم هنرمند مانند شاتر دوربین عمل نمی‌کند چراکه شاترها سازوکارهای فیزیکیِ صِرف، و فاقد احساسات و پیش‌انگاره‌ها هستند. هنرمندان در قاب‌بندی و انتخاب موضوع‌های بازنمایی، همواره تفسیری از واقعیت ارائه می‌دهند که چیزی از خودشان و دنیاشان را بازمی‌تاباند.

ارنست گُمبریچ در کتاب هنر و وهم[5] (۱۹۶۰) نشان می‌دهد در حالی که هنرمندان غربی بسیاری از عصر رنسانس قادرند تکمیل‌کننده‌ی تکنیک ژرف‌نمایی ناتورالیستی باشند، چگونه این پیشرفت همواره شکلی از یک توالی ناپیوسته است. هنرمندان همیشه در چارچوب‌های سبکی پیشین عمل کردند و هرگز به یک «نگاه معصومانه»، فارغ از قراردادهای اجتماعی، دست نیافتند. لذا تفکر درباره ژرف‌نمایی و سایه‌زنی پنهان در نقاشی گمراه‌کننده است. این تفکر «وفادارتر به طبیعت» است تا زبان‌های کلی و صریح‌تر بازنمایی، مانند ویژگی هنر قرون وسطی و هنر غیرغربی.

همان‌طور که نلسون گودمن (۱۹۷۶) اظهار می‌کند، ژرف‌نمایی روش عقلانی‌شده‌ی بازنمایی از شکل نمادین است؛ اما به‌مفهوم مطلق، «واقعی‌تر به حقیقت» نیست. مشاهده می‌کنیم که اندیشه‌های افلاطونی درباره‌ی زیبایی و باورهای ارسطویی درباره‌ی تقلید، عموماً برداشت‌های برگرفته از خود هنر نیستند. درست هنگامی که اندیشه‌های زیبایی بسیار تغییر می‌کنند، فرهنگ‌های مختلف افکار متفاوتی درباره‌ی طبیعت شکل می‌دهند که چارچوب‌های متغیری از ادراک را انعکاس می‌دهد. باورهایی از طبیعت و جهان ذاتاً تصنعی‌اند که در طول تاریخ با تصور تغییر هنری ایجاد شده‌اند. در قرن هجدهم بسیاری از مفاهیم متافیزیکی این باورهای ابتدایی، علی‌رغم آگاهی تاریخیِ فزاینده و تغییر تدریجی توجه به «حساسیت» ذهنی برای درک پدیده‌های زیبا، رو به افول گذاشت. این تغییر همان بود که باعث رشد اندیشه‌ی علم زیبایی‌شناسی در جنبش روشنفکری اروپایی شد.

۳. تجربه زیبایی‌شناختی

منشأ واژه‌ی یونانی «ادراک[6]» زیبایی‌شناسی (aisthesis) به مطالعه‌ی لذت ادراک بازمی‌گردد. اگرچه بعضی از معانی آن از اولین تظاهرش در جنبش روشنفکری قرن هجدهم تغییر کرده بود، زیبایی‌شناسی (استتیک) امروزه اصطلاحی کلیدی برای شاخه‌ای از تحقیق‌های فیلسوفانه است که به زمینه‌هایی برای تجربه‌های لذت ــ به‌ویژه قضاوت‌های سلیقه‌ای معتبر درباره‌ی موضوع‌های حساس ــ وابسته است. زیبایی‌شناسی اصولاً به قضاوت‌های سلیقه‌ای درباره‌ی هر نوع موضوع حساس ــ چه ساخته‌ی دست بشر باشد، چه نباشد ــ مربوط می‌شود. بنابراین، زیبایی‌شناسی با قضاوت‌های سلیقه‌ای درباره‌ی آن تولیدات خاص انسانی، که به‌عنوان «آثار هنری» شناخته شده‌اند، مرتبط است. اولین کاربرد معنی‌دار واژه‌ی استتیک (زیبایی‌شناسی) در عنوان مقاله‌ای است که در سال ۱۷۵۰ به‌قلم فیلسوف عقل‌گرای اهل پروس، الکساندر باوم گارتن، منتشر شد. او زیبایی را احساس لذت تعریف می‌کند که از آرایش صور در هماهنگی با خرد و منطق افزایش می‌یابد.

دومین کاربرد زیبایی‌شناسی در مقاله‌ای بود که از سوی نویسنده‌ی فرانسوی، شارل بتوکس

باعنوان «هنرهای زیبای خلاصه‌شده در یک اصل»[۷] (۱۷۴۶) به چاپ رسید. بتوکس اعلام می‌کند که می‌توان میان همه‌ی صور هنرهای زیبا ــ همچون نقاشی، پیکرتراشی، شعر، موسیقی و حرکات موزون ــ یک اصل مشترک را دریافت. در پایان مقاله‌ی او، پیوند دیرین هنرمندان با مهارت‌ها و حرفه‌های عملی قابل مشاهده است. بتوکس آغازگر تفکری بود که کریستلر (۱۹۷۰) آن را «نظام مدرن هنرها» می‌نامد: تفکر درباره‌ی گروهی از صور هنری، همه‌ی توانایی درک و تأمل در ذاتِ آن صور، بدون توجه به هدف عملی یا سودمندی آنها.

این باور که از یک اثر هنری باید لذت برد و در آن غور کرد، در روح غیردینی جنبش روشنفکری اروپا امری جدید و خاص است. تولد زیبایی‌شناسی با روح بررسیِ تردیدآمیز در ارتباط با دانسته‌های به دست آمده از خیر عمومی همراه بود که کلیسا و کتاب مقدس آن را بیان می‌کردند. ظهور زیبایی‌شناسی در انگلستان و اسکاتلند شکلی از نظریه‌های روان‌شناختیِ تجربی درباره‌ی اخلاق بود که با میل به ترحم، همدردی و حساسیت نشان داده شد، و در فرانسه نیز به‌صورت مقاله‌های انتقادی و نشریه‌هایی درباب پیشرفت، استبداد، تمدن و تعلیم و تربیت مطرح شد. نمونه‌ی آن‌را در نقد اخلاقی ژان‌ژاک روسو و در نوشته‌های بسیاری از نویسندگان دانش‌نامه‌ی فرانسوی می‌توان دید. بدین‌ترتیب، نظام‌مندترین بیان دیدگاه تحلیل زیبایی‌شناختی، از فیلسوف روشنفکر پروسی، امانوئل کانت به ما رسیده که در آخرین سرمقاله‌ی فلسفی‌اش بانام نقد داوری[۸] (۱۷۹۰) منتشر شد.

یکی از نکات برجسته در نوشته‌ی کانت این است که او نسبتاً اشاره‌ی اندکی به آثار هنری دارد. بخش اول نظر او، با عنوان «تحلیل زیبایی»، در اصل به عمل ذهنی از درک چیزهای زیبا توجه دارد نه به هر محیط یا ماده‌ی خاصی که ممکن است ذاتیِ آن زیبایی تلقی شود. کانت به‌وضوح تصریح کرد که در بیان یک قضاوت سلیقه‌ای، شخص قضاوت‌کننده ادعای قاطعی در توضیح این پرسش‌ها ندارد که ابژه چیست (یعنی توضیح علمی درباره ویژگی‌ها یا دلایل ابژه)، و چگونه «شایسته» و «مفید» است (یعنی قضاوت درباره‌ی کمال اخلاقی یا سود عملی ابژه). فرد به‌سادگی برای لذت‌بردن ادعایی می‌کند که آن ادعا، فکر بی‌غرضی در پی دارد. به‌تعبیری کانت نشان داد که داوری‌های زیبایی‌شناختی هویت مستقلی دارد. کانت در مقاله‌ی نقد خرد عملی[۹] (۱۷۸۸) در جست‌وجوی طرح یک دلیل غیرالهی از افکار انسان برای منع اعمالی بود که به خوشی دیگران آسیب می‌رساند. وی در اولین مقاله‌ی خود، نقد خرد ناب[۱۰] (۱۷۸۱)، به دنبال بیان یک روایت غیرجزمی از افکار انسان برای شناخت تجربه بود؛ و در سومین و آخرین مقاله‌اش، به ارائه‌ی تعریف غیردینی از مفاهیم سنتی فلسفه‌ی غربی برحسب سه قلمرو مستقل علم، اخلاق و زیبایی‌شناسی پرداخت. در قرن نوزدهم باورهای استقلال قضاوت‌های زیبایی‌شناختی، بی‌درنگ با باور استقلال خود هنر پیوند یافت. به نظر می‌رسید هنر، ارزش مسلم خود را یافته است. میان ایده‌آلیست‌های آلمانی و متفکران اولیه‌ی رمانتیک، هنر هم‌تراز با مذهب و فلسفه، موقعیت خود را به‌عنوان نوع خاصی از درک جهان حفظ کرد.

هگل هنر را در کنار مذهب و فلسفه به‌مثابه سه شکلِ دست‌یابی به حقیقت غایی قرار داد و آن

را «روح مطلق» نامید. سپس در قرن نوزدهم، برخی نویسندگان هنر را منبع ماندگار آخرین از رستگاری معنوی اجتماع پنداشتند که با صنعت، مادی‌گرایی و عقل‌گرایی علمی آشفته شده است. هنر امکاناتی از برتری و خودفهمی افسانه‌ای برای اجتماعی عرضه کرد که ایمان آن در نهادهای سنتی دینی از بین رفته بود. این دیدگاه با نام «هنر برای هنر» شناخته شده است، به‌شیوه‌ی شعار قرن نوزدهم فرانسه: هنر برای هنر جاری است.[11]

باورهای «هنر برای هنر» بالاترین مرحله از مفاهیم متافیزیکی هنر را نشان می‌دهد. آن باورها در قرن نوزدهم به‌طور فزاینده با جریان‌های متفاوت فکری، که می‌خواستند مهارت‌های معمولی در موقعیت یکسانی با هنرهای زیبا قرار بگیرد، در بحث و نزاع بودند. برخی از نهضت‌های فکری قرن نوزدهم تلاش می‌کردند تا پیوند محکم میان هنر، اخلاق و سنت‌های ملی متفاوتی از فرهنگ را نشان دهند و هنر را به‌سبک تاریخی تطبیقی بشناسند. این شناخت بر مطالعه‌ی پژوهشی از تمدن‌های گوناگون، مردم و جهان‌بینی آنها مبتنی است. نهضت‌های فکری اساس روش تاریخی ـ اجتماعیِ تفکر درباره‌ی هنر را تشکیل دادند، همان‌طور که در اوایل قرن هجدهم نویسندگانی چون منتسکیو، دنیس دیدرو و جیامباتیستا ویکو درباره‌ی تأثیر اقلیم، محیط و نظم اجتماعی بر سنت‌های تاریخی هنر مطالبی نوشتند.

در سده‌ی نوزدهم، متفکر جامعه‌شناسِ آرمان‌گرا، پیر جوزف پرودهون، از هنرمندانی چون ژاک لوئیس دیوید و گوستاو کوربه به‌عنوان سخن‌گویان «روح زمان[12]» یاد می‌کند. به‌همین نحو، مادام دواستال و هیپولیت تن (تاریخ‌نگار پوزیتیویست) از تأثیرات اساسی جغرافیا، اقلیم و نژاد بر مکاتب تاریخی و سبک‌های هنری مطالبی به رشته‌ی تحریر درآوردند (ریفکین، ۱۹۹۲).

علاوه‌بر این، قرن نوزدهم شاهد تمایل فزاینده به فعالیت‌های هنری در جوامع «کهن» بود. این جوامع با تأثیر یکنواخت دست‌ساخت‌های عجیب در موزه‌های غربی باستان‌شناسی و مردم‌شناسی مورد توجه قرار گرفته بودند، در حالی که آن دست‌ساخت‌ها غارت شدند و در سرتاسر دریاها به دست مسافران مستعمراتی و بازرگانان مورد معامله قرار گرفتند. می‌توانیم بگوییم که همه‌ی این پیشرفت‌ها و نهضت‌های فکری، آشکارا شیوه‌ی نوینی از اندیشیدن درباره‌ی هنر را بنیان نهادند که بر پایه‌ی ناخشنودی در درک مفاهیم متافیزیکی هنر است. اواخر سده‌ی نوزدهم، طلیعه‌های خودآگاهی تاریخی در روش نوین تفکر درباره‌ی هنر، که همیشه و برای همه‌ی جوامع معتبر است، مشخصاً بروز یافت؛ روشی که از تعریف هنر برحسب هنجارها و چیستی زیبایی اجتناب می‌ورزد.

مفاهیم جامع‌شناختی هنر

گرچه می‌توان سیر نابرابری از روش تاریخی ـ اجتماعی و جامعه‌شناختی تفکر درباره‌ی هنر را در قرن‌های هجدهم و نوزدهم مشخص کرد، فقط از اوایل قرن بیستم می‌توانیم از پیکر نهادی شده‌ی مطالعات جامعه‌شناختی در باب هنر سخن بگوییم. در این بخش، شش رویکرد اصلی را بررسی خواهیم کرد:

۱. رویکردهای تاریخ‌گرای انسان‌مدار در اوایل تاریخ هنر قرن بیستم؛
۲. تاریخ اجتماعی ـ مارکسیستی هنر؛
۳. مطالعات فرهنگی، ماتریالیست فرهنگی و پسامدرنیسم؛
۴. نظریه‌های نهادی هنر در فلسفه‌ی تحلیلی؛
۵. مطالعات انسان‌شناختی هنر در جوامع بومی؛
۶. مطالعات تجربی در نهادهای هنرهای معاصر.

۱. تاریخ هنر انسان‌مدارانه

رویکردهای تاریخ‌گرایی انسان‌شناختی در تاریخ هنر، در آغاز به تعدادی از دانشمندان تأثیرگذار آلمانی بازمی‌گردد. آنان در دهه‌های آغازین سده‌ی بیستم فعالیت می‌کردند و امروزه به‌عنوان چهره‌های بنیان‌گذارِ رشته‌ی تاریخ هنر شناخته می‌شوند. این چهره‌ها عبارت‌اند از: ابی واربورگ، هِنری وُلف‌لین، اُلیس ریگل، کارل اِشناس، آدولف فون هیلدبرانت، اروین پانوفسکی، ارنست کسیرر و اِدگار وینِد.

دانشمندان هنر آلمانی، شیوه‌ی تحلیل مصور را، که به ارزیابی ساختارهای ترکیبی صوری در آثار هنری تمایل دارد، گسترش دادند. آنان به فهم تاریخی بی‌غرضی رسیدند که در غنای شخصیت انسانی سهیم است. دانشمندان آلمانی معتقدند هنر در «مطالعات انسانی» جایگاه اصلی را از آنِ خود کرده است، و در آلمان به پیروی از ویلهلم دیلتایِ فیلسوف با نام «علوم روح» شناخته شده است. این دانشمندان دست به کار شدند تا یک‌پارچگی روش‌شناختی تاریخ هنر را در ارتباط با رشته‌های دیرینه‌ای چون فلسفه، باستان‌شناسی، اقتصاد و علوم طبیعی نشان دهند. وُلف‌لین (۱۹۵۰) بر این باور بود که نقاشی‌ها می‌توانند برحسب انواع معینی از صورت‌ها و سبک‌ها مطالعه شوند. او پیشنهاد داد آثار نقاشی بتوانند هم براساس محیط تاریخی منطقه‌ای خود، و هم برحسب دوگانگی صوری میان صورت خطی و صورت نقاشی، صورت هموار، عمیق و «بسته» (کلی) در مقابل صورت «باز» (وهمی) تحلیل شوند.

پانوفسکی (۱۹۵۵) اذعان داشت که تحلیل مصور ــ دربرگیرنده‌ی مطالعه‌ی «شمایل‌شناسی[۱۳]» و «شمایل‌نگاری[۱۴]» ــ مبتنی بر آشنایی نزدیک به منابع ادبی، اسطوره‌شناختی و منابع وابسته به کتاب مقدس است. او تحلیل مصور را همچون مهارت‌های پیچیده‌ای از کشف معنای نظام‌های نمادین در آثار هنری (مانند پطر مقدس و کلیدهایش، سن‌سباستین و تیرهایش، اورفئوس و چنگ او، و ...) می‌داند.

باید یادآور شد که فقط دانشمندان هنر آلمانی به نقاشی و پیکرتراشی نپرداخته‌اند بلکه هنر را برخاسته از فرهنگ مادی محض دوران تاریخی ــ در سفال‌گری، نقشینه‌کاری، معماری و مانند آن ــ می‌دانند. آنان روش شناختی دقیقی از تحلیل صوری ارائه دادند که با بافت‌سازی تاریخی متناسب است. آن روش‌شناختی دقیق، بر همکاری میان تحلیل بصری و دیگر رشته‌های مطالعات انسانی

مانند انسان‌شناسی و زبان‌شناسی تأکید می‌کرد.

ارنست کسیرر، به‌ویژه، تاریخ هنر را با مطالعه‌ی جامع‌تری درباره‌ی نمادها، زبان اسطوره، مذهب، علم و فلسفه پیوند داد. او در **فلسفه‌ی صورنمادین**[15] (۱۹۵۳) بحث می‌کند که نمادها روش انسان در مواجهه با دنیا را می‌سازند و تلفیق می‌کنند. کسیرر نظر کانت درباره‌ی وابستگی دانش بشر و تجربه‌ی دنیا را در قالب مفاهیم و مقوله‌های حمایت‌شده‌ی ذهن انسان شرح داد و تصریح کرد که مطالعه‌ی تاریخ هنر مطالعه‌ی یکی از جنبه‌های متعددی است که در آنها، انسان شیوه‌های نظم‌دهنده‌ی تجربه‌اش را در چارچوب ساختارهایی از تصور به کمال می‌رساند؛ از نظام‌های اعتقادی اسطوره‌شناختی متعلق به مردمان کهن گرفته تا نظام ذهنی منطق جدید، علم اعداد (حساب)، جبر و ریاضیات، برخی انتقادهای دانشمندان آلمانی حول این ادعاست که ارزش‌های فرهنگی زیرساختی به آنها اجازه می‌دهد تا به‌طرز توجیه‌ناپذیری نگاه اروپامحور و مردسالارانه به نهادهای مرتبط با هنر داشته باشند.

۲. تاریخ اجتماعی ـ مارکسیستی هنر

تاریخ اجتماعی ـ مارکسیستی و جامعه‌شناسی هنر به گستره‌ای از پژوهش‌گران بازمی‌گردد که از حدود دهه‌های میانی قرن بیستم فعال‌اند. آنان درصدد بودند مطالعه‌ی آثار هنری و زندگی هنرمندان را با تحلیل روش‌های اقتصادی تولید مادی و ساختارهای طبقه‌ی کارگر گره بزنند. اغلب این پژوهش‌گران، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، بر مفاهیم نظریه‌ی تاریخی مارکسیست متکی بودند. از جمله پژوهش‌گران باید به تاریخ‌نگارانی همچون مه‌یر شاپیرو (۱۹۷۳)، آرنولد هاوسر (۱۹۵۱)، فردریک آنتال (۱۹۴۸)، پی‌یر فرانگستل (۱۹۷۰، ۱۹۵۹)، فرانسیس کلینگندر (۱۹۶۸)، ژان دووینگاد (۱۹۷۲)، مکس رافائل (۱۹۶۸)، لوسین گلدمن (۱۹۷۰) و دیگران اشاره کرد. در کنار این تاریخ‌نگاران، تعدد فیلسوفان مارکسیست قرن بیستمی و منتقدان هنر را می‌توان دید. این گستره از چهره‌های روسی و شوروی همانند پلیخانوف و تروتسکی تا نقادان اروپای غربی چون ژان‌پل سارتر، جورج لوکاچ، والتر بنیامین، ارنست بلاچ، برتولت برشت و زیگفرید کراکوئر را در بر می‌گیرد.

اعضای مکتب فرانکفورت در عرصه پژوهش اجتماعی مانند تئودور آدورنو، ماکس هورکهایمر، هربرت مارکوزه و لئو لوونتال، نیز در زمره‌ی پژوهش‌گران قرن بیستم هستند. روشنفکران فرانسوی متعددی مثل آندره برتون، جورج بتایل و کُرنلیا کاستوریادیس که با جنبش‌های سوررئالیسم و موقعیت‌گرا همراه بودند و تاریخ‌گرایان و نظریه‌پردازان متأخرتر مانند جان برگر (۱۹۷۲)، تی.جی. کلارک (۱۹۸۵ و ۱۹۷۳) و فردریک جمیسون (۱۹۸۴)، همه در جرگه‌ی پژوهش‌گران فعال قرار دادند.

همه‌ی این نویسندگان، اصول تحلیل مادی‌گرایانه (ماتریالیستی) را مطرح کرده بودند که کم‌وبیش در بررسی‌های جامعه‌شناختی هنر معیار شده بود. آنان طرح‌هایی ارائه دادند مبنی بر این که: هنرمندان افراد منزوی نیستند که از موهبت‌های خلاق بی‌همتا بهره‌مند شده‌اند، مگر اعضای گروه‌هایی خاص؛ آثار هنری از سوی کنش‌گران و نهادهای اجتماعی با پرداخت‌های نقدی یا

غیرنقدی، سرمایه‌گذاری و خریداری شده‌اند؛ آثار هنری به رسانه‌های مادی و تکنولوژی تولید، که نظام‌های اجتماعی کار را در بر می‌گیرد، وابسته‌اند؛ آثار هنری ساختارهای اجتماعی زمان خود را در مضامین و صور زیبایی‌شناختی آنها «بازتاب می‌دهند» و «رمزگشایی می‌کنند»؛ آثار هنری ارزش‌هایی دارند که ضرورتاً برای همه‌ی زمان‌ها معتبر نیست و ممکن است تنها برای گروه‌های اجتماعی خاصی معتبر باشد که آنها را در موقعیت‌های اجتماعی خاص «به کار می‌برند».

مشارکت این نویسندگان مسئله‌ای را پیش می‌کشد که نوشته‌های مارکس، به‌طور مشخص، زمینه‌هایی برای ایجاد دیدگاه مارکسیستی در مطالعات جامعه‌شناختی هنرها فراهم می‌آورد. اینک تلاش می‌کنیم به این مسئله پاسخی مختصر و گذرا بدهیم.

ابتدا باید اشاره کنیم که مارکس درباره‌ی آثار هنریِ منحصر به فرد توضیح اندکی نوشت. در میان معدود نظرهای او، برخی درباره‌ی «اسرار پاریس[16]»، رمان پرطرفدار دهه‌ی ۱۸۴۰ اثر یوجین سو است. بعضی دیگر درباره‌ی نقش فردیناند لَسل، رهبر حزب سوسیال‌دموکرات آلمان در دهه‌ی ۱۸۷۰ است. دسته‌ای نیز به شکسپیر و هونو دوبالزاک بازمی‌گردد. در این میان یادداشت‌های ناتمامی نیز درباره هنر و فرهنگ یونان باستان وجود دارد (مارکس و انگلس، ۱۹۷۶).

بدین‌ترتیب دیگرنوشته‌های مارکس که به مسائلی از قبیل ارزش، کار و سعادت لذت‌بخش می‌پردازند، شامل اندیشه‌هایی است که نقطه‌ی حرکت به سوی نظریه‌ی زیبایی‌شناختی مارکسیستی قرن بیستمی را مهیا کرد؛ مثلاً از آثار طرحی از نقد اقتصاد سیاسی (۱۸۵۸)[17]، نظریه‌های ارزش مازاد[18] و اسناد فلسفی و اقتصادی[19] (۱۸۴۴) می‌توان نام برد. بررسی چکیده‌ای از این اندیشه‌ها برای مباحث بعدی راه‌گشا خواهد بود.

اصلی‌ترین طرح مکتب مارکسیستی کلاسیک درباره‌ی هنر این است که توان جامعه در تولید آثار هنری زیبا از امتیازاتِ طبقات حاکم آن جامعه است. روستائیان، رعیت‌ها و کارگران کارخانه در جایگاهی نیستند که آثار هنری زیبا تولید کنند زیرا آنان فاقد زمان، فراغت، منابع مادی و بهره‌وری از دانش فنی هستند. بسیار بدیهی است که این امتیاز به طبقه‌ی اشرافی تعلق دارد چراکه صاحبان ملک از ضرورت تأمین معاش آسوده‌خاطرند. این امتیاز برای طبقه‌ی متوسط نیز وجود دارد زیرا بازرگانان، صنعتگران و کارکنان حرفه‌های تخصصی مجبور شده‌اند فقط محصولات کارشان را بفروشند نه خودِ نیروی کارشان را. بنابراین طبقه‌ی متوسط جامعه مقداری زمان آزاد دارد تا وسایل تولید هنر (مانند مواد اولیه، ابزار و دسترسی به آموزش و تعلیم فنی) را به دست آورد.

دومین موضوع اصلی در مکتب مارکسیستی کلاسیک درباره‌ی هنر این است که تا زمانی که طبقات استثمارشده در اجتماع، نیازهای زندگی طبقات حاکم را تأمین می‌کنند، توانایی طبقات حاکم در تولید آثار هنری مستلزم خروج ارزش از امکانات زندگی طبقات استثمار شده است. ارزش در هنر برای رسیدن به لذتی چند، بر خروج ارزش از معیشت مادی توده‌ی مردم در اجتماع استوار است. وجود اهرام مصر از کار هزاران برده حکایت دارد؛ کاخ‌ها و قصرها با زحمت هزاران رعیت بنا شده‌اند؛ استعداد اهل فن در نوشتن شعر تغزلی، نواختن پیانو و کشیدن تصاویر ونوس با تلاش هزاران کارگر

در کارگاه‌ها حاصل شده است. در جامعه‌ی سرمایه‌داری، هنرهای زیبا صورت روحانی‌شده‌ای از توان و زمان کار اضافی است که از افق‌های زندگی طبقه‌ی کارگر بیرون کشیده شده و به سرمایه بدل شده‌اند.

در سومین موضوع مکتب مارکسیستی کلاسیک بحث این است که آثار هنری، روابط طبقه‌ی اجتماعی را منعکس می‌کنند که آن آثار در محتوا و صور زیبایی‌شناختی خود از این روابط ناشی می‌شوند. مضامین روایتی و بصری، بازتاب علایق طبقات حاکم در بقای مسند قدرت‌شان است و ایدئولوژی آنها را نشان می‌دهد. براین اساس، آنها نه به شیوه‌ی مستقیم بلکه با تحیّر عقلانی به روش غیرمستقیم عمل می‌کنند.

هنر پیش از کمونیست در حقیقت شرایط موجود نظم اجتماعی را طبیعی، فناناپذیر و غیرقابل تغییر جلوه می‌دهد. این هنر با مذهب، خداشناسی و فلسفه‌ی متافیزیکی قابل مقایسه است.

چهارمین موضوع مورد بررسی این است که هنر کمونیستی در جامعه‌ی معاصر فقط تا جایی معتبر است که با نبرد انقلابی مرتبط باشد. به‌گفته‌ی مارکس، هنر یونان باستان در حال حاضر تا آنجا معنی دارد که مراحل گسترش تاریخیِ رده‌های انسانی به سوی کمونیست را آشکار می‌کند. طبقه‌ی کارگران [پرولتاریا] قادرند هنر یونان باستان و طبقه‌ی متوسط را تا حدی ارزیابی کنند که می‌دانند آنچه در آن هنرها به نمایش درآمده، منطق تضاد طبقه‌ای و درنتیجه، شرایط اولیه از وضع ناگوار تاریخی خودشان است. با این وصف، هنر پیش از کمونیست هنوز لحظه‌ی بالقوه‌ای از حقیقت را در بر دارد که در انتظار تحقق رستگاری از طریق عملکردهای انقلابی است [...].[۲۰]

۳. مطالعات فرهنگی، ماتریالیسم فرهنگی و پسامدرنیسم

تنوع دیدگاه‌های وابسته به مطالعات فرهنگی، به اثر منتقدان و نظریه‌پردازانی مربوط می‌شود که مکتب مارکسیست را بنا نهادند تا اندیشه‌های مارکسیستی را با دیگر منابع نظری ترکیب کنند و تعالی بخشند. این دیدگاه‌ها شامل، روان‌کاوی، زبان‌شناسی ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی، ساختارشکنی، تحلیل کلام، نقد پساساخت‌گرایی، فمینیست و نقد پسااستعماری است. همبستگی کلی این دیدگاه‌ها می‌تواند در مفهوم «ماتریالیسم فرهنگی» خلاصه شود. این اصطلاح را نخستین‌بار ریموند ویلیامز (۱۹۸۱) مطرح کرد.

برخلاف ماتریالیسم تاریخی مارکس، ماتریالیسم فرهنگی تضاد طبقه‌ای ندارد تا بتواند منبع واحد و نهایی شرطی‌سازی قدرت بر زندگی فرهنگی باشد. ماتریالیسم فرهنگی بر دیگر مواضع چالش برای شناخت در فرهنگی تأکید می‌کند که به مسائل جنسیتی و قومی مربوط است. حاصل آن که ماتریالیسم فرهنگی مفهوم ایدئولوژی بسیار دقیق‌تری از مفهوم به کار رفته در تحلیل مارکسیستیِ کلاسیک بیان می‌کند. ماتریالیسم فرهنگی مستقیماً با ایدئولوژی «آگاهی نادرست[۲۱]» همراه نیست و مفاهیم مارکسیستی ارتدوکسِ ابرساخت‌گرای فرهنگی را که بر«مبنا»ی اقتصادی تعیین شده‌اند، نمی‌پذیرد و به‌روشنی ارزش زیبایی‌شناختی و فرهنگی را به ارزش کار تنزل می‌دهد.

هنگامی که ماتریالیسم فرهنگی چهره‌های مهمی چون آنتونیو گرامشی، میخائیل باختین و رولان بارت را ترسیم می‌کند، بسیاری از نویسندگان مطالعات فرهنگی درباره‌ی مفهوم سلطه[۲۲]ی فرهنگی بحث می‌کنند که روابط وابستگی و طرد را همزمان با میانجی‌گری ناهم‌اندیشی و چالش، به‌روشنی بیان می‌کند. به نظر می‌رسد صور فرهنگی توان انتقال از برخی گروه‌های جامعه به دیگرگروه‌ها را دارند بدون آن که ضرورتاً یگانه منبع ایجاد برتری را بروز دهند. پیشرفت مطالعات فرهنگی زمانی رخ داد که بسیاری از گروه‌های آموزشی دانشگاهی از دهه‌های آغازین قرن بیستم صریحاً تلفیق دیدگاه‌های نظری و سیاسی در زمینه‌ی علوم انسانی را آغاز کردند و در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ با آغاز برنامه‌های تحقیقی و تدریس، به دنبال کشف نتایجی در این موضوعات برآمدند: محرومیت نقاشان زن از روایت سنتی تاریخ هنر، نقش‌موزه‌ها، گالری‌ها و مؤسسات در ایجاد معیارهای ملی و ارائه‌ی آنها به دیگر مردم، ارتباط صور هنرهای زیبا با هنر تجاری، تبلیغات، مُد، طراحی صنعتی و فرهنگ عمومی به مفهوم گسترده‌تر. این مسئله در بریتانیا با عنوان «تاریخ هنر جدید» شناخته شده است (بورزیلو و رس، ۱۹۸۶).

در مطالعات ادبی، جنبش‌های تأثیرگذار در بر دارنده‌ی «مکتب تاریخی جدید» در مطالعات عصر رنسانس بودند که به درگیری‌های نویسندگان ادبی در مذاکرات با مؤلفان مذهبی و سیاسی تأکید داشت. (گرینبلت و گالاجر، ۲۰۰۰)

بسیاری از منتقدان مقاله‌ها را درباره‌ی تدابیر جنسیتی، هویت ملی، قومی و پسااستعماری موضوع‌بندی کرده بودند (دولیمور و سین‌فیلد، ۱۹۸۵؛ اگلتون، ۱۹۸۳). این قبیل اقدام‌ها در بسط تحلیل فرهنگی، تعیین‌کننده بودند و به‌طور کلی فیلم، تلویزیون، ویدئو و رسانه‌های گروهی، شیوه‌ی زندگی و گزینه‌های مصرف را شامل می‌شد. منتقدان، هنرهای زیبا را در زمره‌ی «کنش‌های دلالت‌گر[۲۳]» کلی اجتماع قرار داده بودند. شعر در کنار داستان بازاری، و نقاشی در کنار عکاسیِ تجاری نهاده شد. قطعه‌ی موسیقی با سازهای زهی به‌موازاتِ خواننده‌ی محلی و ویدئوی راک قرار گرفت و نمونه‌هایی از این دست. این بدان معناست که نویسندگانی مانند استوارت هال (۱۹۸۰) و میشل دو سریتو (۱۹۸۴) از فرهنگ عمومی به‌مثابه فعالیت خواندن و گردآوری یا بریکلاژ[۲۴] به‌عنوان یکی از موارد مصرفی سخن می‌گویند. به نظر می‌رسد فرهنگ عمومی برحسب پذیرش منفعل نمادهای پیش‌پاافتاده (عادی) نیست بلکه برحسب یک متنیت آفرینش‌گری روزمره است. جنبه‌ی دیگری از گستره‌ی دیدگاه‌های مطرح در مطالعات فرهنگی، همراهی خاص با «پسامدرنیسم» است. پسامدرنیسم اصطلاحی پراطناب است که از سوی نویسندگان مطالعات فرهنگی در معنای صریح و خالی از ابهام بیان نشده است. لذا این اصطلاح در طراحی نگرشی گسترده به چندگانگی کیهان‌شناختی در گفتمان سیاسی و فرهنگی معاصر کاربردهایی دارد.

پسامدرنیسم در نظریه‌ی اجتماعی با مفهوم «ناباوری در راه فراروایت‌ها» از ژان‌فرانسیس لیوتارد (xxiv: ۱۹۸۴b) و در نظریه‌ی هنر با تجزیه‌ی باورهای گسترش تدریجی درونی در زبان هنری همراه شده است. این مکتب با تفکر عدم ظهور یک کانون اصلی مجزا برای نوآوری هنری از

دهه‌ی ۱۹۷۰ ارتباط دارد. بی‌اعتباری پیش‌داوری‌ها براساس «عمق»، «خلوص» و «صحت» در هنر در برابر ظاهر، بازی، التقاط و پیوند میان ژانرها، صور و مواد اولیه؛ همچنین تجزیه‌ی تضادهای دوگانه بین «فرهنگ بالا» و «فرهنگ پایین» و تیرگی مرزهای هنر در فرهنگ عمومی و رسانه‌های گروهی، با پسامدرنیسم مرتبط‌اند.

اصطلاح پسامدرنیسم نخست در دهه‌ی ۱۹۷۰ متداول شد، و سپس برای اشاره به نگرش غیرجدی جدیدی در ساختار مربوط به معماری کاربرد یافت. از آن پس، این اصطلاح به‌سرعت گسترش یافت تا آن که در دهه‌ی ۱۹۸۰ مفهوم کلی گفتمان علم اجتماعی را یافت. پسامدرنیسم در آراء منتقدان متعدد ــ ازجمله آرتور دانتو (۱۹۹۷)، آندریس هویسن (۱۹۸۶)، رُزا لیندکراوس (۱۹۸۵)، هال فوستر (۱۹۸۵)، فردریک جمیسون (۱۹۹۱-۱۹۸۴) و دیوید هاروِی (۱۹۹۰) ــ تحلیل شده است. این اظهارنظرها، بازشناسی نظریه‌های زیبایی‌شناختی و اجتماعی اوایل قرن بیستم را به نفع هنرهای زیبای مستقل ورای «فرهنگ همگانی» و «پرزرق و برق» به چالش می‌کشند. منتقدان نشان می‌دهند چگونه پسامدرنیسم شکافی را می‌نمایاند که نه‌تنها با مفاهیم متافیزیکی هنر بلکه به‌طور چشم‌گیر در مفاهیم «مدرنیست» پیشرفت تاریخی ـ اجتماعی استانده در هنر نیز وجود دارد.

پسامدرنیسم نباید مجموعه‌ای از حقایق بی‌چون و چرا درباره‌ی سرنوشت فرهنگ معاصر تلقی شود. اما تأکید می‌کنیم که این مکتب در فرهنگ زیبایی‌شناختی اواخر قرن بیستم از موجودیت واقعی برخوردار است؛ بنابراین این ادعا باید جدی تلقی شود. اصول تفکر پسامدرنیسم از هر سه دیدگاهی که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، حمایت می‌کند.

۴. نظریه‌های نهادی هنر در فلسفه تحلیلی

«نظریه‌های نهادی هنر» مجموعه‌ای از مشارکت‌های محققانی است که همچون جامعه‌شناسان یا تاریخ‌نگاران هنر تربیت نشده‌اند بلکه به‌عنوان فیلسوفان این عرصه پرورش یافته‌اند. آنان با نویسندگانی در سنت فلسفه‌ی تحلیلی آمریکایی ـ انگلیسی‌تبار از دهه‌ی ۱۹۵۰ همراه شده‌اند. دو محقق برجسته‌ی سنت عبارت‌اند از آرتور دانتو و جرج دیکی؛ از دیگرمحققان این مجموعه می‌توان به ریچارد وُلهایم، مری مادرسیل، استنلی کول، اُسوالد هنفلینگ و بی.آر. تیلگمن اشاره کرد.

بسیاری از فیلسوفان تحلیلی هنر، بحث خود را از تحلیل‌های لودویگ ویتگنشتاین درباره‌ی زبان روزمره، که در نوشته‌های فلسفی اخیر او از دهه‌ی ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ مطرح شده است، آغاز کردند. فیلسوفان تحلیل‌گرا با به‌کارگیری یافته‌های وینگشتاین نشان می‌دهند چگونه مسئله‌ای اصلی در مفاهیم متافیزیکی هنر بر کوشش آنها پرتو می‌افکند تا مفهوم منحصر به فردی از هنر ارائه دهند و چگونه روش‌های عقلانی استاندارد برای تعریف مفاهیم با قیدکردن «شرایط لازم و کافی»، در عرصه‌ی «هنر» کاربرد اندکی دارند. «شرایط لازم» به ویژگی‌هایی اطلاق می‌شود که ابژه‌ها باید داشته باشند تا نمونه‌هایی از مفهوم x باشند. «شرایط کافی» به ویژگی‌هایی گفته می‌شود که ابژه را به نمونه‌ای از x تبدیل می‌کند اما نباید تنها ویژگی این تبدیل باشد.

اگر x جایگاه هنر باشد، نشان می‌دهد که مفاهیم متافیزیکی هنر ویژگی‌هایی را تعیین می‌کنند که تنها شرایط کافی برای آن که ابژه‌ها را نمونه‌ای از «هنر» بسازد قانع‌کننده است، نه شرایط لازم. ویژگی‌هایی چون «داشتن زیبایی»، «تقلید از طبیعت»، «خلق یک مشابهت»، «لذت بخشیدن به چشم» اگر چه برای عینیت‌بخشیدن به هنر کافی‌اند، لازم نیستند. از یک سو بسیاری از ابژه‌ها و ماهیت‌های دیگر نیز این ویژگی‌ها را دارند اما معمولاً به‌عنوان آثار هنری لحاظ نمی‌شوند؛ ما قادریم درباره‌ی چهره‌های انسان، عکس‌های گذرنامه و اتومبیل‌ها فکر کنیم. از سوی دیگر، آثار هنری نیاز به داشتن زیبایی در معنای خاص ندارند. آنها ممکن است بی‌تناسب، غم‌انگیز یا ترساننده به نظر برسند و نیاز ندارند تقلید کنند یا به چیزی شبیه باشند چراکه می‌توانند انتزاعی یا اکسپرسیونیست باشند؛ ضرورتی ندارد به چشم لذت ببخشند، بلکه ممکن است دردآور و ناراحت‌کننده نیز جلوه کنند (هنفلینگ، ۱۹۹۲). در کنار تعریف مفهومی هنر، برخی از فلاسفه‌ی تحلیل‌گرا تحلیل دستوری از کاربردهای واژه‌ی «هنر» را پیشنهاد می‌کنند؛ برحسب آنچه ویتگنشتاین «شباهت خانوادگی» آنها به یکدیگر نامید. اگرچه ویتگنشتاین خود درباره‌ی «هنر» به این شکل اظهار نظر نکرد، به کاربردهای واژه‌ی «بازی» در زبان روزمره اشاره کرد. اغلب گویش‌وران زبان می‌دانند که چگونه واژه‌ی «بازی» را خیلی عادی به کار ببرند، به‌رغم این که بسیار مشکل است آن را به‌عنوان یک مفهوم تعریف کرد. بنابراین این نویسندگان اظهار می‌کنند درست همان‌طور که ویتگنشتاین (۱۹۵۳: ۶۷) نشان داد بازی‌ها چگونه تنها «با شبکه‌ی پیچیده‌ای از شباهت‌هایی که باهم هم‌پوشی دارند و همدیگر را قطع می‌کنند» به یکدیگر پیوند خورده‌اند، ارجاعات واژه‌ی «هنر» فاقد هرگونه پیوند مفهومی لازم با واژه‌ی دیگر است، با این حال از سوی گویش‌وران معمولی زبان به‌طور عادی فهمیده می‌شود. هرچند فیلسوفان دیگری معتقد بودند این پیشنهاد خالی از برخی مشکلات نیست.

در حالی که مرزهای کاربرد واژه‌ی «بازی» نسبتاً در کنش اجتماعی پذیرفته شده است، حدود واژه‌ی «هنر» پیوسته گسترش می‌یابد و همواره مورد بحث و مجادله قرار می‌گیرد. درنتیجه کافی نیست تصور کنیم هر گویش‌ور متبحر زبان به‌طور عادی ارجاعات واژه‌ی «هنر» را بازخواهد شناخت. برخی مردم ــ به‌ویژه منتقدان هنری و هنرمندان ــ ممکن است هنر را در چیزهایی ببینند که دیگران آنها را احتمالاً زین‌های دوچرخه یا چرخ خیاطی می‌بینند. لذا لازم است نه‌تنها هنر را برحسب کاربردهای زبان، بلکه برحسب بافت‌های تغییرکننده‌ی اقتدار نهادی، ورای کاربردهای زبان، تحلیل و بررسی کرد. این بررسی نقطه‌ی آغازی است برای نظریه‌ی نهادی دانتو و دیکی.

دانتو (۱۹۶۴) و دیکی (۱۹۷۴) معتقدند آنچه هنر را از ناهنر متمایز می‌سازد با چشم عادی دیده نمی‌شود. آنان استدلال می‌کنند که آثار هنری با هر کیفیت خاصی از تظاهر مادی قابل تشخیص نیستند، بلکه به‌تنهایی با نظر یک نهاد اجتماعی ویژه مشخص می‌شوند تا جایگاهی به آن آثار اعطا کنند. این نهاد «دنیای هنر[۲۵]» نامیده شده است. دنیای هنر دربر گیرنده‌ی هنرمندان ـ منتقدان، مسئولان، متصدیان، عاملان، فروشندگان و گردآورندگان است. تنها این نهاد می‌تواند میان دو موضوع مشخص به‌طور طبیعی تمایز بگذارد و تعیین کند یکی از آنها یک اثر هنری است و دیگری

نیست. برای مثال، یک آجر یا یک بطری نوشیدنی در یک گالری می‌تواند در مقابل یک آجر یا یک بطری نوشیدنی در یک ساختمان قرار گیرد. دیکی اثری از هنرمند مکتب دادا، مارسل دوشان، ذکر می‌کند که تصویری از یک دست‌شویی مردانه است. این تصویر در موزه‌ی هنرهای معاصر نیویورک و متعلق به دهه‌ی ۱۹۲۰ است و چشمه[۲۶] نام‌گذاری شده است. اثر دوشان به‌طور طبیعی از دست‌شویی معمولی مردانه در یک دستشویی مردانه غیرقابل تشخیص است. او ابژه‌ی خود را که در یک کارخانه‌ی سرامیک‌سازی به تولید انبوه رسیده بود، حاضر و آماده به دست آورد. در نهایت، این اثر از طرف گالری در قالب اثر هنری پذیرفته شده است. به‌همین نحو، دانتو مثال جعبه‌های بریلو از اندی وارهول (۱۹۶۴) را مطرح می‌کند که شامل تخته‌های چندلایی از کارتن‌های مقوای نازک عالی متعلق به تمیزکننده‌های صابونی است. دانتو همچنین بیان می‌کند در پایان قرن نوزدهم بسیاری نقادان غربی شروع به نمایش ابژه‌هایی در گالری هنری کردند که پیش‌تر در موزه‌های باستان‌شناسی و انسان‌شناسی بودند. او معتقد است تنها یک تغییر باور رانده شده توسط عملکردهای قدرت‌های نهادی می‌تواند این آفرینش تصادفی از آثار هنری را خارج از ابژه‌هایی توصیف کند که تاکنون محصول غیرهنری بوده‌اند. دانتو و دیکی چنین نتیجه می‌گیرند که ابژه‌های هنری در گالری هنری وجود ندارد زیرا آنها پیش از آن‌که وارد گالری شوند، هنر هستند. آنها ابژه‌های هنری هستند زیرا در گالری وجود دارند و به دست صاحب‌نظران پذیرفته شده‌اند. در نوشته‌های دیکی می‌خوانیم: «یک اثر هنری در مفهوم طبقه‌بندی: ۱. تصنعی است؛ ۲. مجموعه‌ای از جنبه‌هایی است که براساس آن یک مقام داوطلب برای درک ارزش هنری به دست شخص یا اشخاصی مورد مشورت قرار گرفته که در نهاد اجتماعی خاصی فعالیت می‌کنند (دنیای هنر)» (دیکی، ۱۹۷۴: ۳۴).

دیکی تأکید می‌کند هر چیزی نمی‌تواند اثر هنری باشد حتی اگر هرکسی بگوید که اثر هنری است. او اعتراف می‌کند، حقیقتاً گفتن چیزی می‌تواند از آن موضوعی در جهان بسازد. در کنش کلامی مانند «من قول می‌دهم» یا «من معذرت می‌خواهم»، گویش‌ور فقط یک حالت از رویدادها را در جهان توصیف نمی‌کند بلکه حالتی از رویدادها را با بیان کردن واژه‌ها می‌آفریند. در این تعبیر، کنش کلامی اطلاق «اثر هنری» به چیزی، می‌تواند یک تأثیر کنشی داشته باشد که واقعیتی از بیان آن را خلق می‌کند مانند توافق مردم در پذیرفتن تکه‌های خاصی از کاغذ به‌عنوان پول. اما دیکی اصرار دارد براساس این تأثیر کنشی که به‌طور اجتماعی معتبر است، گویش‌ور باید یک اقتدار نهادی خاص داشته باشد و به‌لحاظ نهادی بیان قابل قبولی ارائه دهد. وقتی یک کشیش بچه‌ای را غسل تعمید می‌دهد، بیان او حقیقت اجتماعی از آئین غسل تعمید کودک را می‌آفریند، اما تنها یک کشیش قادر است این عمل را انجام دهد و اگر هر فرد دیگر واژه‌های سخن او را بیان کند، هیچ واقعیتی خلق نخواهد شد. بنابراین آن مراحل مشورتی درباره‌ی ابژه‌ها باید از یک اقتدار اجتماعی ویژه برای تبادل نظر برخوردار باشند تا موفق شوند.

ما باورهای دانتو و دیکی را مورد انتقاد قرار می‌دهیم. ابژه‌ها همچون هنر وجود دارند اگر، و تنها اگر، یک نهاد هنری رسمی آنها را هنر بداند. براین اساس ما باید به برخی درون‌نگری‌ها در ادعای

کلی آثار دانتو و دیکی اعتراف کنیم که اگر سازندگان و دریافت‌کنندگان اصلی ابژه‌ها هیچ باوری از آنها به‌عنوان هنر یا گزینش‌هایی برای هنر ندارند، ابژه‌ها لزوماً هنر نیستند. مثلاً ماسک‌های حرکات موزون قبیله‌ای آفریقایی ضرورتاً هنر نیستند، حتی اگر مردم قبایلی که آن ماسک‌ها را می‌سازند از آنها باوری به‌عنوان «هنر» ندارند یا نداشته‌اند. دست کم ماسک‌های حرکات موزون آفریقاییان لزوماً به‌مفهوم متافیزیکی غربی سنتی درباره‌ی هنر، هنر تلقی نمی‌شود. این نظر، به‌ویژه با مطالعات انسان‌شناختی هنر در جوامع بومی مورد اهمیت قرار گرفته است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

۵. مطالعات انسان‌شناختی هنر

مطالعات انسان‌شناختی هنر در جوامع بومی ما را به گستره‌ای می‌برند که در آن مفاهیم متافیزیکی غربی هنر و زیبایی، پیشرفت‌های فکری خاصی از زمان و محیط اجتماعی‌شان را بازتاب می‌دهند. آن مفاهیم لزوماً اعتبار بینافرهنگی ندارند. علاوه بر این، مطالعات انسان‌شناختی در حل فرضیه‌های مطرح در اروپای قرن هجدهم درباره‌ی یک حوزه‌ی غیر تجربی از وجود به نام «هنر» یاری می‌کنند؛ حوزه‌ای که جدا از باقی زندگی است. بررسی‌های انسان‌شناختی در کنار دیگر فعالیت‌هایی چون شکار، کشاورزی، خوردن، جشن، بازی، بازرگانی، جنگ، عبادت و مراسم آیینی، بر جایگاه چیزها، عملکردها و تجربیاتی تمرکز دارد که در نظام‌های فرهنگی کامل «هنر» نامیده شده است. مطالعات سنتی در این رشته، آثار فرانس بوآز (۱۹۵۵) و آلفرد لوئیس کروبر (۱۹۵۷) درباره‌ی فرهنگ اولیه‌ی مردمان بومی آمریکای شمالی، و نیز اثر کلود لوی استروس در باب روابط خویشاوندی نمادین میان قبایل آمازونی آمریکای جنوبی است.

موضوعات خاص تحلیل‌های انسان‌شناختی هنر، طرح‌ها و الگوهای تزئینی هستند که بر روی آلات، ظروف، قلاب‌بافی روی لباس، نقاشی روی بدن، نقاب‌ها و چوب‌دستی‌ها، آرایش‌های سنگی، غارها، نقاشی‌ها و تصاویر روی سپرها و اسلحه‌ها دیده می‌شوند. این طرح‌ها نوعاً عناصری در نظام‌های ارتباطی به شمار می‌روند که یا حول نشانه‌ها و نمادهای قلمرو جمعی، توتم‌ها و طایفه‌های گروهی و روابط خویشاوندی می‌گردند یا همچون عناصری در نظام‌های عملکرد هدف‌مند، به سحر و جادوگری متمایل شده‌اند. بسیاری از پژوهش‌های انسان‌شناختی، تعاملات نزدیک میان تقلید، تشریح و تزیین و باورهای موجود در کنش‌های فکری و روحی را کانون توجه خود قرار داده‌اند. در این مقاله مجالی نیست تا درباره‌ی همه‌ی نمونه‌های مطالعات انسان‌شناختی، بحث کنیم (ر.ک.: کوت و شلتون، ۱۹۹۲). در ادامه به بررسی دو اثر از دو نویسنده‌ی مطرح، کلیفورد گرتز و آلفرد گِل، می‌پردازیم.

کلیفورد گرتز در مقاله‌اش با نام «هنر به‌مثابه نظام فرهنگی[۲۷]» (۱۹۸۳) تعدادی از مشکلات پژوهش انسان‌شناختی هنر در رویکردهای نقش‌گرای ـ ساختاریِ میانه‌ی قرن بیستم را بیان می‌کند. گرتز معتقد است این رویکردها آشکارا بر برخی فرضیه‌های نژادپرستی استوارند و نظرشان این است که فعالیت‌هایی چون حرکات موزون، آواز خواندن، بافندگی، سفال‌گری و باغبانی، فی‌نفسه هیچ‌گونه

معنای هنری برای هنرمندان ندارند. آنها فعالیت‌ها را تنها برحسب نقش‌های ساختاری خاص ــ مانند جامعه‌پذیری گروهی و تمایز گروهی ــ تبیین می‌کنند. گرتز با نقد این رویکردها چنین استدلال می‌کند که هیچ جامعه‌ی بومی باورهای هنری قابل مقایسه با باورهای متافیزیکی غربی درباره‌ی هنر ندارد، اما این بدان معنا نیست که این جوامع هیچ‌گاه باورهایی از تعبیر هنرمندانه ندارند. گرتز درباره‌ی قبیله‌ی یوروبا[۲۸] در شمال نیجریه توضیح می‌دهد که آنان اهمیت خاصی به خطوط و خط‌گذاری می‌دهند. قبیله‌ی یوروبا خطوطی روی چوب می‌تراشند و بر چهره‌هایشان نقاشی می‌کنند و شکل می‌کشند. واژه‌ای که آنها برای «خط» به کار می‌برند همان واژه‌ای است که برای «مدنیت» استفاده می‌کنند. آنها «مدنیت» را با مسیرهای ایجادشده در جنگل و مرزهای حک شده در زمین نشان می‌دهند.

در یک بررسی مشابه، گرتز سراغ قبیله‌ی آبلم[۲۹] می‌رود. آنان بیشتر خانه‌ها و لباس‌هایشان را با اشکال بیضیِ رنگ‌شده نقاشی می‌کنند و این اشکال را نمودی از شکل زنان باردار می‌پندارند. قبیله آبلم معتقدند مردان از زنان زاده شده‌اند، آنگاه زنان گیاهی آفریدند که مردان بخورند. همچنین زنان ابتدا با موجوداتی ذی‌روح روبه‌رو شدند که مردان بر تندیس‌ها می‌تراشیدند.

استدلال گرتز این است که چون حکاکی‌های خطی برای یوروبا نشان‌گر نظر آنها درباره‌ی مدنیت، و نقاشی‌های آبلم بیان‌گر باورشان از منشأ طبیعت است، این قبایل مستقیماً این باورها را نشان می‌دهند. این قبایل، پیامدهای نقشی نظامی از ضرورت‌های ناگزیر اجتماعی چون انجام‌دادن، گفتن، پاک‌سازی جنگل یا بازتولید جنسی نیستند. در نوشته‌های گرتز می‌خوانیم:

> ارتباط اصلی میان هنر و زندگی جمعی بر طرح راه‌گشایی قرار ندارد بلکه بر طرحی نشانه‌شناختی گسترده است. نظام خطی یوروبا بیان‌گر ساختار اجتماعی نیست یا اصول نتیجه‌بخشی را پیش نمی برد. آنها روشی از تجربه‌کردن را تحقق می‌بخشند و قالب فکری خاصی به دنیا می‌شناسانند که انسان قادر است به آن (دنیا) بنگرد. (گرتز، ۱۹۸۳: ص. ۹۹)

آلفرد گِل روش متفاوتی را پی می‌گیرد که رویکرد تکمیل‌کننده‌ای با مطالعات نظام‌های باور هم‌زادگرایی در جوامع قبیله‌ای تأثیر گذاشت. او در کتاب هنر وکنش‌گری[۳۰] (۱۹۹۸)، اشاره می‌کند که ابژه‌های هنری به‌طور اجتماعی یک مقوله‌ی ساخته‌شده از موضوعات اجتماعی را تشکیل می‌دهند که از وجهه‌ی جادویی [شگفت‌آور] و شبه جادویی بهره‌مندند. هم در جوامع بومی و هم در جوامع توسعه‌یافته‌ی غربی، اعتقاد بر این است که ابژه‌های هنری انواع خاصی از توان علّی را دارند که تقلیدی از قدرت‌های علّی انسان‌هاست. ابژه‌های هنری، ابژه‌هایی هستند که به‌عنوان دارندگان کنش‌گری علّی اقتباس‌شده شناخته شده‌اند که این امر با توجه به تولیدکنندگان، دریافت‌کنندگان (مخاطبان) و موضوعات ارائه‌ی آنهاست. اعضای گروه‌های اجتماعی، برخی مراحل اولیه را از ابژه‌ها برداشت می‌کنند یا «می‌ربایند»، زیرا این ابژه‌ها طرز فکری به شمار می‌روند که همچون نشانه‌ها یا «نمایه‌ها» و انتقال‌دهندگان تأثیر بیشتر پابرجا هستند. بنابراین کاریکاتور طنز، کنش‌گری را از هنرمندِ مولدِ آن به شخصی منتقل می‌کند که طنز را مورد ریشخند قرار می‌دهد.

عروسک وودو، به‌عنوان عاملی برای شخصیت حقیقی که قرار است مجسم کند، استفاده می‌شود. سنگ یا تکه‌ای از چوب مقدس یا باور سوررئالیست در «یافتن شیء» هنرمند را وادار می‌کند تا آن را به‌روش خاصی در معرض دید بگذارد یا ماهرانه بسازد و دریافت‌کنندگان مورد نظرش را به هیبت و ستایش می‌کشاند. ابژه‌های هنری کنش‌گر را از دریافت‌کنندگانی که برای آنها ساخته شده‌اند به هنرمندانی که آنها را ساخته‌اند انتقال می‌دهند. حامیان نقاشان آنها را وادار می‌کنند تا تصویرشان را در نقاشی بکشند.[۳۱] در بسیاری رخ‌نگاشت‌ها، هم دریافت‌کننده و هم موضوعات مورد نظر تصاویر نقش خود را در صور بوم نقاشی می‌اندازند. گِل به این امر اذعان می‌کند که هیچ‌یک از این موارد قابل مقایسه با عمل تعمدی درجه یک به دست اشخاص نیست. آنها موارد فرعی فعالیت‌اند و همه به میانجی‌گری کنش علّی هنرمند وابسته‌اند. بنابراین گل تأکید می‌کند که آن دریافت‌کننده‌ها و موضوعات، هنوز مسئله‌ی اصلی کنش‌گری قلمداد می‌شوند و عینیت‌بخشی نامعقول نیستند. پیشنهاد گل راهی را هموار می‌کند تا نشان دهد باورهای انسان‌شناختی هنر برحسب مقوله‌ی جادویی و شبه جادویی که به‌طور اجتماعی خلق شده، چگونه در بافت‌های غربی مدرن هنر به کار می‌روند چندان که در بافت‌های بومی کاربرد دارند. این شیوه‌ی تفکر قوم‌نگاری، آشکارا از سوی بسیاری از جامعه‌شناسان تجربی معاصرِ نهادهای هنر غربی دنبال شده است. در ادامه به آن می‌پردازیم.

۶. جامعه‌شناسی تجربی نهادهای هنرهای معاصر

جامعه‌شناسی تجربی نهادهای هنری به نوعی از پژوهش بازمی‌گردد که از حدود دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به بعد توسط پژوهش‌گرانی دنبال شده که در اصل دانشمندان اجتماعی هستند. این پژوهش مبتنی است بر تحلیل‌های کمّی و کیفی بازارهای هنری، ساختارهای کاربرد هنر، مدیریت هنری، شبکه‌های هنری متخصص و الگوهای مصرف هنری. این نوع پژوهش با تاریخ اجتماعی ـ مارکسیستی هنر تفاوت دارد، چرا که در روش‌های مارکسیستی، فاصله‌گذاری ارزش بسیار منظم دیده می‌شود. جامعه‌شناسی تجربی نهادهای هنری، پیوسته بر پرهیز از داوری ارزشی استوار است و معمولاً از طرح پرسش درباره‌ی ارزیابی زیبایی‌شناختی اجتناب می‌کند.

جامعه‌شناسی تجربی از رویکردهای ماتریالیست فرهنگی که عمدتاً با محققان رشته‌های انسان‌شناسی تداوم یافته، تفاوت دارد. ماتریالیست فرهنگی کم‌تر بر مضامین زیبایی‌شناختی در آثار هنری و بیشتر بر کنش‌های نهادی و رفتاری دریافت هنری عامه‌ی مردم متمرکز است. پژوهش جامعه‌شناختی، برحسب گونه‌ای از طرح‌های کاربرد تجربی نظریه‌های نهادی دانتو و دیکی می‌تواند باشد. این مسئله اغلب از طریق شبکه‌ای از پژوهش‌گران آمریکا و فرانسه به انجام می‌رسد. هر دو شبکه شباهتی با دیدگاه‌های ساخت‌گرایان اجتماعی در مطالعه‌ی علم دارند. اثر برونو لیتور و مکتب جامعه‌شناسی علم ادینبروگ نمونه‌ای از شبکه‌ها هستند. شبکه‌ی آمریکایی روابط محکمی با سنت‌های روش‌شناسی قومی و نگرش نویسنده دارد. این شبکه، خصوصاً با اثری از هوارد بیکر

(۱۹۸۲) نشان داده شده است. شبکه‌ی فرانسوی نیز به‌طور مشابه، پیوندهای قومی با قوم‌نگاری جامعه‌شناختی دارد که در سالنامه‌ی جامعه‌شناسی[۳۲] از امیل دورکیم، و به‌ویژه در اثر پی‌یر بوردیو، می‌توان مشاهده کرد.

نظر اجمالی به آثار نویسندگان مهم در این بخش، در آشکارسازی جهت‌گیری‌ها یاری خواهد رساند. هوارد بیکر در کتابش، دنیاهای هنری[۳۳] (۱۹۸۲) نظریه‌ی نهادی دانتو و دیکی، و نیز نظریه‌ی جامعه‌شناختی تعامل‌گراییِ نمادی را به کار می‌برد تا توضیح بی‌طرفی از جایگاه هنر در جامعه بدهد. بیکر معتقد است هنر دست‌کم تاریخ آفرینش‌هایی برجسته به دست افراد دوراندیش است تا یک شکل اجتماعی عملکردهای اعمال شده توسط قواعد اجتماعی. آثار هنری تولیداتی هستند از همکاریِ فعال میان شبکه‌های بازیگران، و هنرمندان تنها دسته‌ای از بازیگران این شبکه‌ها هستند. شبکه‌ها بازیگران دیگری چون فروشندگان، واسطه‌گران، حمایت‌کنندگان، نقادان، سرپرستان، ناشران و مدافعان را در بر می‌گیرد.

بیکر تصریح می‌کند تشکیلات وسیعی از کارکنان برای نوشتن، کارگردانی، تولید، ویرایش و پخش فیلم‌ها لازم است؛ همچنین اعضای بسیاری از گروه‌های تئاتر و باله و ارکسترهای کلاسیک، متخصصان، دستیاران، مهندسان، چاپگرها، ویراستاران و تهیه‌کنندگان ابزار و موادی مورد نیاز است که نقاشان، پیکرتراشان، عکاسان، نویسندگان، موسیقی‌دانان و خوانندگان را یاری می‌رسانند. بیکر اشاره می‌کند این فعالیت‌های بازیگران، کم‌اهمیت و خارج از کار هنرمندان نیست. هنرمندان کسانی هستند که عموماً عمل‌شان به چهار گروه مهم از روابط اجتماعی وابسته است:

۱. قواعد و هنجارهای مشترک دنیای هنر؛

۲. رسانه‌های مادی و تکنولوژی‌های تولید؛

۳. حامیان و سرپرستان و بازارهای هنری؛

۴. سلایق جمعی و مسیرهای همگانی دریافت.

بیکر خشنود است که یک‌بار شرایط تعیین شده‌اند، جامعه‌شناسان آماده‌اند تا توضیح دهند چرا هنرمندان آثار خاصی را به‌شیوه‌های خاصی در زمان‌ها و مکان‌های خاصی تولید می‌کنند و چرا در زمان و مکان‌های خاصی برجسته می‌سازند. جامعه‌شناسان به ما کمک می‌کنند تا دریابیم چگونه آوازه‌ی هنرمندان پیش از آن که توسط یک «ذات» فطری به وجود آمده باشد، از طریق پیشامدهای قابل توجهی که در گسترش سوداگری و تبلیغات حرکت کرده و شکل می‌گیرند، حاصل شده است. طبق گفته‌ی بیکر: «دنیای هنر شامل مردمی است که فعالیت‌های آنان در تولید آثار هنری ضروری است؛ و آن دنیا و شاید دنیاهای دیگر هم آن آثار را هنر تعریف می‌کنند. اعضای دنیای هنر فعالیت‌هایی را سامان می‌دهند که به‌وسیله‌ی آنها، اثر با ارجاع به اصل ادراکات قراردادی در قالب عملکرد معمولی و غالباً دست‌ساخت‌های مستعمل تولید شده است. همان مردم غالباً به‌طور عادی و به‌شیوه‌های مشابهی دست به تولید آثار مشابه می‌زدند، به‌طوری که ما قادریم درباره‌ی دنیای هنر همانند شبکه‌ی نمایانی از پیوندهای یاری‌بخش میان اعضا بیندیشیم. از این منظر، آثار هنری

دستاوردهای سازندگان خاصی نیستند؛ «هنرمندان» کسانی هستند که استعدادی استثنایی و ویـژه دارند. آنان بیشتر ثمره‌ی مشترک همه‌ی مردمی هستند که از طریق قواعد مشخص دنـیای هـنر، دست به دست هم داده‌اند تا آثاری همانند آنچه موجود است خلق کنند.(بیکر، ۱۹۸۲: ۵-۳۴). اثر بیکر پس از [نظر] برخی از جامعه‌شناسان فرهنگی آمریکایی اخیر، به روابط اجتماعی در نظام‌مندی اثر هنری و در ساختار ژانرها (گونه‌ها) و طبقه‌بندی‌های هنری، تفاوت‌های طبقه‌ای و مقام اجتماعی در تمایزهای میان فرهنگ «بالا» و «پایین» و به‌طور کلی در کاربرد هنر عامه‌ی مردم توجه دارد.

مطالعات خاصی بر تعاملات میان گالری‌ها، مجموعه‌داران، فروشندگان و بنگاه‌های مزایده، در قالب تقاضاها و قیمت‌های بازار برای هنرمندان ویژه و سبک‌ها و جنبش‌های هنری متمرکز شده است. همچنین این مطالعات بر تدابیر سرمایه‌گذاری و سیاست‌های آموزش هنری، تأثیر فـرایـند حرفه‌ای‌شدن نهادی، اداری‌شدن و سوداگری در هنرمندان دقت نظر دارد که به دست افرادی چون: بلو (۱۹۸۹)، کِران (۱۹۸۷)، دیما جی‌یو (۱۹۸۷ و ۱۹۸۲)، دوبین (۱۹۸۷)، پ.پ.کلارک (۱۹۸۷)، گنز (۱۹۹۹)، گریس وولد (۱۹۸۶)، هله (۱۹۹۳)، لارسـون (۱۹۹۳)، لِـوین (۱۹۸۸)، پـترسون (۱۹۹۷ و ۱۹۸۶)، وایت (۱۹۶۵) و وایت وزولبرگ (۱۹۹۰) انجام شده است.

مکتب فرانسه شامل مطالعات تجربی مشابهی درباره‌ی مدیریت هنری، توزیع مقام و منزلت در طبقه‌بندی‌های اجتماعی کالاهای فرهنگی است. روابط میان هنر و پول در افزایش بازارهای هنر تجاری از قرن نوزدهم به بعد، و نیز تأثیر آنها بر ظهور هنرمندان و آثار هنری و نیز انتخاب‌های ژانر برحسب نگرش‌های حرفه‌ای هـنرمندان از دیگـر بـررسی‌های انـجام شـده در ایـن مکـتب است. جامعه‌شناسان فرانسوی نشان می‌دهند که چگونه بازارهای هنری و نـظام‌های سـوداگـری، نـقش متغیرهای زمینه‌ی تولید فرهنگی را ایفا می‌کنند. در حالی که آنها زمینه‌ی کدها را تعیین و متمایز، و جهت‌گیری خلاقیت هنری را مشخص می‌کنند. آنان نشان می‌دهند چگونه هنرمندان موقعیت‌های مناسبی را در بازارهای فرهنگی در پاسخ به تغییر الگوهای انتظار مخاطبان، شکل می‌دهند و مهیا می‌سازند. این پژوهش تااندازه‌ای با مکتب تاریخ‌نگاران آنالز[۳۴] فرانسه در کاربرد چارچوب‌های کمّی تحلیل قابل مقایسه است، لیکن در سنت انسان‌شناختی فرانسوی ریشه‌هایی دارد که به اثر مارسل مائوس درباره‌ی تبادل استعداد بازمی‌گردد. اخیراً پژوهش در باب تحلیل قابلیت «گفتمان‌های توجیه» درباره‌ی ارزش‌های اجتماعی کالاهای نـمادی، پـیشرفت داشـته است. نـمونه‌ی آن را در اثـر لوک بولتانسکی و لائورنت تونوت (۱۹۹۱) می‌توان دید. در قلب این پژوهش، پی یر بوردیو حضور دارد اما مطالعات مهم دیگری نیز از سوی شیاپلو (۱۹۹۸)، هنریک (۱۹۹۸)، منگر (۱۹۸۳)، منگر و گینزبرگ (۱۹۹۶)، مولین (۱۹۸۷ و ۱۹۸۶)، هِنیون (۱۹۹۳) و بوردیو و پاسرون (۱۹۷۹) ارائه شده است.

جامعه‌شناسان آمریکایی و فرانسوی موجب می‌شوند تا پیوندهای نسل‌های آغازین تاریخ‌نگاران اجتماعی هنر با درک غیرمتافیزیکی و غیر نژادپرستی هنر در اجتماع، به انجام برسد. آنان برنامه‌های تحقیق تجربی را مطابق با روابط نویسندگان مطالعات فرهنگی، نظریه‌های نهادی هنر در فلسفه‌ی تحلیلی و ارزش مفاهیم در مطالعات انسان‌شناختی هنر بسط می‌دهند.[۳۵]

* این مقاله ترجمه‌ی فصل اول منبع زیر است:

Harrington, Austin. *Art and Social Theory Sociological Arguments in Aesthetics*. (Polity Press Ltd., 2004).

پی‌نوشت‌ها:

1. techné
2. verisimilitude
3. trompe L'oeil
4. illusionism
5. *Art and Illuion*
6. perception
7. "Les beaux arts reduits a un meme principe"
8. *The Critique of Judgement*
9. *The Critique of Practical Reason*
10. *The Critique of Pure Reason*
11. L'art Pour L'art
12. The Spirit of the Age
13. iconology
14. iconography
15. *The Philosophy of Symbolic Forms*
16. *The Mysteries of Paris*
17. *Grundrisse der Kritik der Politischen Okonomic* (1858)
18. *Theories of Suplus Value*
19. *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*

۲۰. در ادامه‌ی مطلب نویسنده به فصل‌های مختلف کتاب اشاره می‌کند: فصل اول که مقاله‌ی حاضر است به مفاهیم و رویکردها اختصاص دارد؛ فصل دوم به ارزش زیبایی‌شناختی و ارزش سیاسی نظر دارد؛ فصل سوم به بررسی نظریه‌های مارکسیستی تعیین هنر از طریق ساختارهای اقتصادی اجتماعی می‌پردازد؛ فصل چهارم به روایت‌های مارکسیستی از نظریه «استقلال زیبایی‌شناختی» و فصل پنجم به بررسی نظریه‌های مارکسیستی ایدئولوژی و آرمان‌شهر در هنر می‌پردازد. در فصل ششم و هفتم جایگاه مارکسیست در مباحث مربوط به مدرنیته، مدرنیسم و پسامدرنیسم مورد بحث و گفت‌وگو قرار می‌گیرد. ـم.

21. false consciousness
22. hegemony
23. signifying practices
24. bricolage
25. *Fountaion*

26. "Art as a Cultural System"

27. Yoruba

28. Abelam

29. *Art and Agency*

۳۰. در گذشته نقاشان ــ به‌خصوص نقاشان درباری ــ حمایت‌کنندگان مالی داشتند که این حامیان بیشتر اوقات نقاشان را وادار می‌کردند تا تصویر آنها را بر پرده‌ی نقاشی بیاورند. ـ م.

31. *The Annees Socidogiques*

32. *Art Worlds*

33. *Annales*

۳۴. در پایان فصل، نویسنده به جمع‌بندی و نتیجه‌گیری مطالب می‌پردازد و می‌نویسد رویکردهای جامعه‌شناختی، به‌طور کلی در مقایسه با پیش‌شرط‌های مادی، جریان تاریخی و تنوع فرهنگی گفتمان‌ها، کنش‌ها و نهادهای هنری از مفهوم قوی‌تری برخوردارند. لذا این نتیجه که مفاهیم متافیزیکی فاقد ارتباط با فهم معاصر هنر هستند یا باورهای زیبایی، تقلید و تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، روش‌های بی‌معنی درک و تفکر درباره‌ی هنر است، نادرست خواهد بود. نویسنده در پایان تصریح می‌کند مفاهیم متافیزیکی تابع مفاهیم جامعه‌شناختی نیستند. آنها به‌سادگی مفاهیم متفاوتی هستند که از جهانی‌های تاریخی متفاوت تفکر پدید می‌آیند. ـ م.

کتابنامه

Aristotle (1982), *The Poetics*, trans. J. Hutton, New York, Norton.

Becker, H. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.

Bourdieu, P. (1980), *Questions de Sociologie*, Paris, Minuit.

Borzello, F. and Ress, A.L. (1986), *The New Art History*, London, Camden Press.

Coot, J. and Shelton, A. (eds.) (1992), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press.

Dickie, G. (1974), *Art and the Aesthetic*. New York, Cornell University Press.

Dollimore, M. and Sinfield, A. (eds.) (1985), *Political Shakespears: Essag and Caltural Materialism*, Manchester University Press.

Eagleton, T. (1983), *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell.

Geertz, C. (1983), *Art as a Cultural System*, in Geertz Local Knowledge, New York, Basic Books.

Greenblat, S. and Gallagher, C. (eds.) (2000), *Practicing New Historicism*, Chicago, Chicago University Press.

Hanfling, O. (1992), "The Problem of Definition", in Hanfling (ed.), *Philosophical Aestheties: An Introduction*, Oxford, Blackwell.

Lyotard, J.F. (1984b), *The Postmodern Condition*, Trans. G. Bennington and B. Massumi, Manchester, Manchester University Press.

Marx, K. and Engels, F. (1976), *On Literature and Art*, London, Lawrence and Wishart.

Rifkin, A. (1992), "Sociology of Art", in T. Bottomore and W. Outhwaite (eds.), *The Blackwell Dictionary of Twentieth Century Social Thought*, Oxford, Blackwell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی