

دکتر
حسن
بلخاری

جامعه شناسی اخلاقی هنر

دکتر حسن بلخاری قهی



اخلاق جامعه شناسی اخلاقی هنر

جامعه‌شناسی اخلاقی هنر



استاد دانشگاه تهران
دکتر حسن بلخاری قهی

انتشارات سوره مهر (وابسته به حوزه هنری)



مرکز هنرهای تجسمی

جامعه شناسی اخلاقی هنر

دکتر حسن بلغاری قهی

پرواستاد: سیده عمارا قریشی

چاپ و صفحه‌ای: سپهر

چاپ اول: ۱۳۹۵

شمارگان: ۲۵۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۰۰۰۰۳۰-۲۶۲۴-۲

سرشناسه: بلغاری قهی، حسن، ۱۳۲۱ -

عنوان و نام پدیدآور: جامعه‌شناسی اخلاقی هنر / حسن بلغاری قهی: [برای] مرکز هنرهای تجسمی، [اسلامان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری].

مشخصات نشر: تهران: شرکت انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۴.

مشخصات ظاهری: ۲۷۶ ص.

ISBN: 978-600-03-0263-4

وضعیت فهرست نویسی: فیا

یادداشت: کتابنامه: ص. ۲۲۷-۲۵۷.

یادداشت: نمایه.

موضوع: هنر و اجتماع

موضوع: هنر و اخلاقی

شناسه افزوده: شرکت انتشارات سوره مهر

شناسه افزوده: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.

واحد هنرهای تجسمی

رده بندی کنگره: ۱۳۹۴ ب ۱۳ / NV۲

رده بندی دیویی: ۷۰۰/۱۰۳

شماره کتابشناسی ملی: ۲۰۱۶۲۶۳

نشانی: تهران، خیابان حافظ، خیابان رشته پلاک ۳۳

مستندوق یسستی: ۱۵۸۱۵-۱۱۴۴

تلفن: ۶۱۹۴۲ سامانه پیامک: ۳۰۰۵۳۱۹

تلفن مرکز یخشی: (پنج خط) ۶۶۴۶۰۹۹۳ فکس: ۶۶۴۶۹۹۵۱

www.sooremehr.ir

نقل و چاپ نوشته‌ها منوط به اجازه رسمی از ناشر است.

فهرست

مقدمه.....	۷
فصل اول: درنگی در تبیین ماهیت هنر.....	۲۱
الف) سیر مفهوم هنر در فرهنگ ایرانی - اسلامی.....	۲۶
ب) سیر مفهوم هنر در فرهنگ غربی.....	۴۱
فصل دوم: هنر و اجتماع (تأملی در رویکرد جامعه‌شناسانه به هنر).....	۵۳
الف) رویکردهای جامعه‌شناختی به هنر در قرن بیستم.....	۶۴
۱. نظریه‌های مارکسیستی.....	۶۴
۲. نظریه‌های غیر مارکسیستی.....	۶۵
ب) نظریه مهندسی اجتماعی (شکل‌دهی) ژودانف.....	۷۰
ج) نظریه رئالیسم انتقادی لوکاج.....	۷۴
د) زیبایی‌شناسی مارکسیستی ضد رئالیستی (مخالفان نظریه بازتاب و مهندسی).....	۸۰
ه) مکتب فرانکفورت.....	۸۱
و) برتولد برشت.....	۸۸
ز) مارکسیسم ساختارگرا؛ لویی آلتوسر.....	۹۰
ح) نظریه تمایز (پیر بوردیو).....	۹۳
ط) نظریه نهادی (Institutional theory).....	۹۵
فصل سوم: انسان، هنر، و جهان‌بینی.....	۱۰۳
الف) نسبت هنر، هنرمند، و جهان‌بینی.....	۱۰۵
ب) هنر در فرهنگ‌های شرقی.....	۱۱۷
فصل چهارم: هنر و اخلاق.....	۱۲۹

الف) آغازین رویکردهای فلسفی در تبیین نسبت میان هنر و اخلاق.....	۱۳۱
۱. افلاطون، هنر و اخلاق.....	۱۳۷
۲. ارسطو، هنر و اخلاق.....	۱۴۶
۳. فلوطین، هنر و اخلاق.....	۱۵۰
ب) نقش اخلاقی هنر در تعالی فرهنگی.....	۱۵۷
آشنایی با نظریه‌های اخلاقی - هنری.....	۱۶۵
۱. نظریه اصالت اخلاق یا کارکرد اخلاقی هنر.....	۱۶۵
۲. نظریه استقلال اثر هنری.....	۱۶۶
۳. نظریه هنر و انحطاط اخلاقی.....	۱۶۹
۴. نقش هنر در تعالی فرهنگی.....	۱۷۰
فصل پنجم: هنر و تعهد اخلاقی و اجتماعی.....	۱۸۱
الف) کانت و استقلال قوه حکم (ذوق).....	۱۸۵
ب) کانت، رمانتیسم، و نظریه هنر برای هنر.....	۱۹۹
ج) نقد و نظر در باب اصالت داشتن یا نداشتن ایده‌هایی چون هنر برای هنر.....	۲۱۷
د) هنر، تعهد، و مسئولیت اجتماعی.....	۲۲۵
فصل ششم: هنر، تعهد، و خلاقیت.....	۲۳۱
منابع.....	۲۴۵
نمایه.....	۲۵۵

مقدمه

تولد انسان نو در رنسانس اروپایی، که محصول نگره‌های نوین بشر غربی به انسان و جهان بود، به ظهور اومانیزم انجامید؛ ظهوری که در بطن خود حامل تحولات عمیقی در ابعاد مختلف فکری، معرفتی، دینی، سیاسی، اجتماعی، و حتی هنری در نیمکره غربی زمین بود. اگر تا به آن روز افلاطون و ارسطو، که هم فیلسوفان پیش از ظهور مسیحیت در اروپا بودند و هم مؤثر بر شکل‌گیری و تکوین الهیات مسیحی (در دوره اول با بازتاب آراء نوافلاطونیان بر آگوستین و دوره دوم با تأثیر ارسطو بر توماس آکوینسی) و نیز فاتح اتاق امضای پاپ در قلب واتیکان با نقاشی درخشان رافائل^۱، نقش دولت و حکومت را ترویج فضائل اخلاقی و تلاش در جهت پرورش روحیه اخلاقی شهروندان می‌دانستند و ارسطو هنر را به دلیل تأثیرات عمیق اخلاقی‌اش هنر می‌دانست و

۱. نقاشی مشهور رافائل با عنوان مدرسه آتن که در سال‌های ۱۵۰۸ تا ۱۵۱۰ میلادی رسم شد. اثری که به‌عنوان معیار هنر در رنسانس عالی شناخته می‌شود. مدرسه آتن یکی از چند دیوارنگاره اثر رافائل در اتاق موسوم به اتاق امضا (که اتاق رافائل نیز نامیده می‌شود) است که پاپ در آنجا به استیفاها گوش می‌داده و احکام لازم را امضا می‌کرده است. در این تابلو جاودان پنجاه شخصیت، که اغلب فلاسفه یونانی‌اند و در رأس آن‌ها افلاطون و ارسطو (در قلب تابلو) قرار دارند، تصویر شده‌اند.

نه صرفاً فرم هنری آن (به‌ویژه با تجلیه یا تخلیه‌ای که در کاتارسیس مد نظر می‌داشت) و افلاطون جوانان و مردمان را پاک می‌خواست و دروازه یوتوپای خود را بر کسانی که می‌توانستند با سوءاستفاده از هنر امنیت روحانی و اخلاقی شهروندان مدینه فاضله‌اش را به خطر اندازند می‌بست، اینک در ظهور دهه‌های نخستین عصر موسوم به خرد، فیلسوفی با نام جان لاک ظهور کرده بود که وظیفه دولت را صرفاً تأمین امنیت و رفاه می‌دانست و توماس هابزی که انسان را گرگ انسان می‌خواند و ماکیاولی که شهریاران را بی‌رحم. بدین صورت، اخلاق و آنچه تعهد و مسئولیت اجتماعی فرد و جامعه خوانده می‌شد از اولویت خارج شد و در خوشبینانه‌ترین حالت ممکن در مقام دوم و بعدها در حاشیه قرار گرفت. ظهور «من» مدرن، به جای «ما»ی سنتی، طلیعه ظهور اجتماعاتی بود که انسان‌ها را در عرض هم و بل معارض هم قرار می‌داد و لاجرم گوهری‌ترین مفهوم ذاتی جامعه را، که همانا تعامل بود، از آنان می‌ربود. این رویداد، چنان‌که در نخستین سطور این مقدمه ذکر شد، واقعه‌ای صرفاً روی داده در متن فلسفه یا اخلاق نبود، بلکه همه سطوح و ابعاد حیات بشر اروپایی را در معرض مستقیم خود قرار داد. در هنر نیز، زیبایی‌شناسی هویتی مستقل یافت؛ چه به جعل و وضع لغت تازه‌اش (aesthetic) توسط الکساندر بومگارتن و چه نظریه‌پردازی بدیع و هوشمندانه‌اش از سوی ایمانوئل کانت. ایده‌های هنری شکل گرفتند، تخیل خلاق جایگزین تسلط تکنیک شد و به تعبیر میکال آثر، در هنر مغز به جای دست نشست. نظریه تقلید یا میمیزیس با نظریه‌ای جدید بنام بیان^۱ مواجه شد که البته سوژه‌محور بود (و نه ابژه‌محور) و این با جدی‌ترین تحول فلسفی آن دوران، که فلسفه را مقهور قدرت سوژه (یا فاعل شناسایی) نموده و عقل نقاد را حاکم بلامنازع فلسفه، هماهنگ بود.

آرای کانت در باب بی‌غرضی از نظر برخی بر رمانتیسیم تأثیر گذاشت و آن‌گاه که جوانانی پرشور و احساساتی همچون تئوفیل گوتیه پیرامون ویکتور هوگو مجتمع شده و نظریه هنر برای هنر را چنین فریاد کردند: «فقط چیزی واقعاً زیباست که به درد هیچ کاری نخورد. هرچیز مفیدی زشت است، زیرا احتیاجی را بیان می‌کند و احتیاجات انسان، مانند مزاج بیچاره و عاجز او، پست و تنفرآور است»، بحث نسبت میان هنرمند و جامعه و مهم‌تر تعهد یا عدم تعهد او به اجتماع به بحثی بسیار مهم تبدیل شد. رمان‌نویسانی چون امیل زولا و جریان‌هایی چون جنبش «هنر مفید» به بحث در باب تعهد هنر و مسئولیت اجتماعی هنرمند و رمان‌نویس پرداخته و عرصه وسیعی برای ادیبان و نظریه‌پردازان مختلف و به تبع آن برخی گروه‌ها و جریانات در باب یکی از مباحث نظری مهم و بنیادی هنر، یعنی نسبت هنر، هنرمند، اخلاق، و اجتماع مهیا کردند. در متن کتاب، این جریان‌ها بحث و بررسی شده‌اند، لکن این وقایع در جامعه اروپایی، که رنسانس را اینک به بار نشسته می‌دید (و در حال ثمر یا دست‌کم انتظار ثمر) و در عرصه سیاست، اقتصاد، فرهنگ، و اندیشه به ترتیب با انقلاب‌هایی چون انقلاب فرانسه، اختراع ماشین بخار، و سرمایه‌داری شکل گرفته از تحولات عمیق آن، عصر خرد و روشنگری و ظهور فلسفه‌های نوین مستقیماً مواجه شده بود، تحولات عرصه هنر و مبنا و معنای آن را هم در هیجان ناشی از این تحولات مورد نقد و فحص و بحث قرار داد. گرچه لاجرم همچون تب‌های تند تحولات سیاسی، اقتصادی، و تا حدودی فرهنگی، نظریه‌های مطرح شده در باب نسبت هنر، هنرمند، اخلاق و اجتماع، هیجان‌آلود و در موضع‌گیری‌ها افراطی بود؛ هم از سوی کسانی که مطلق هرگونه تعهدی از هنر را اخذ نموده (چون تئوفیل گوتیه) و نیز کسانی که هنر را مطلقاً در خدمت ایده‌ها قرار داده و

استقلال هنر و هنرمند را نادیده می‌گرفتند. چنین جریان‌های زودگذری که می‌رفت در هیجان جریان‌های تند و سیاسی فروکش کند، ظهور دو واقعه نه تنها بدان دامن زد، بلکه شعله آن را چنان برافروخت که قرن بیستم را به عرصه مطلق مباحث جامعه‌شناختی هنر تبدیل کرد. هنر اگر تا بدان هنگام در دستگاه نظری فلسفه مورد نقد و فحص بود، اینک خود را مطلق در دست جامعه‌شناسان یا دست‌کم متفکرانی دید که هنر را به منزله یک پدیده اجتماعی یا مؤثر و متأثر از جریان‌های اجتماعی تحلیل می‌کردند. این دو واقعه یکی ظهور سوسیالیسم و مارکسیسم در کسوت نظام‌هایی سیاسی و ایدئولوژیک و دیگری ظهور سبک‌های هنری‌ای که نماینده روحیه تحول‌جو و اعتراضی نسل نویی بود که هنر را شمشیر برنده این تحول و اعتراض می‌دانست. مارسل دوشان و «فواره» اش در نیمه اول قرن بیستم و اندی وار هول و جعبه‌های مشهورش در نیمه دوم این قرن نمونه‌های روشن این دعوی‌اند. ظهور انقلاب‌های کمونیستی در اوایل قرن بیستم، بدون هیچ‌گونه تردیدی، ابواب جدیدی در باب نسبت میان هنرمند و جامعه یا هنر و اجتماع در حیطه مباحث نظری هنر گشود. بنیاد مطلق این انقلاب‌ها بر اصالت جامعه^۱ بود و به همین دلیل سوسیالیزم خوانده شد. به بار نشستن این ایده در شوروی سابق و شکل گرفتن اتحاد جماهیر شوروی و قدرت یافتن کسانی چون لنین و استالین و در چین مائو به ظهور بسیار گسترده نظریه‌هایی در باب اجتماع و ابعاد مختلف آن انجامید. هنر نیز در این گستره بازخوانی شد. البته پیش از این بازخوانی به‌شدت سوسیالیستی، که مبنای بسیار مهمی برای مباحث جامعه‌شناختی هنر در قرن بیستم شد، تولستوی نظریه جدیدی در فلسفه هنر با عنوان نظریه Expression ارائه کرده و در کتاب مشهور

هنر چیست خود از نقش هنرمند و تعهد اجتماعی او سخن گفته بود: هنر لذت و سرگرمی نیست، هنر موضوع بزرگی است. هنر یک عضو حیات انسانیت است که شعور معقول انسان‌ها را به حوزه احساس منتقل می‌کند. در عصر ما، شعور دینی عمومی انسان‌ها عبارت از شناسایی برادری آدمیان و نیکبختی ایشان از راه اتحاد متقابل افراد با یکدیگر است. هنر حقیقی باید روش‌های گوناگون به کار بردن این شعور را پیش پای حیات بشر بگذارد. هنر باید این شعور را به حوزه احساس انتقال دهد. مسئله هنر بسیار بزرگ است. هنر حقیقی که دین به وسیله علم راهنمای اوست باید این نتیجه را داشته باشد که همزیستی مسالمت‌آمیز انسان‌ها، چیزی که اینک با وسایل ظاهری: به وسیله دادگاه‌ها، پلیس، بنگاه‌های خیریه، بازرسی، کار، و غیره دوام می‌یابد، از راه فعالیت آزاد و شادی بخش انسان‌ها به دست آید. هنر باید زور و تعدی را از میان بردارد و تنها هنر است که از عهده آن برمی‌آید.^۱

نهضت سوسیالیستی به دو دلیل در بحث نسبت میان هنرمند و جامعه بسیار حساس بود. اول، ماهیت ایده سوسیالیزم و کمونیزم که تکرار می‌کنم عصاره آن غلبه مطلق جامعه بر فرد بود (برخلاف اندیشه‌های اندیوید و آلیستی^۲ غرب که در آن فرد اصالت می‌یافت). و دوم، کاربرد وسیعی که هنر می‌توانست برای نهضت‌های سوسیالیستی (که به شدت وجه سیاسی و ایدئولوژیک سوسیالیزم را در سراسر جهان تعقیب می‌کردند) داشته باشد. از همین رو لنین تأکید می‌کرد برای ما مهم‌ترین هنر، از میان تمام هنرها، سینماست و از اصول ادبیات حزبی با چنین لحنی سخن می‌گفت:

اصول ادبیات حزبی چیست؟ این به سادگی به این معنی نیست که برای پرولتاریای سوسیالیست ادبیات نمی‌تواند وسیله غنا بخشیدن به افراد یا گروه‌ها باشد: این در واقع نمی‌تواند یک

۱. لئون تولستوی، هنر چیست؟ ترجمه کاوه دهگان، تهران: امیرکبیر، ج ۱۱، ۱۳۸۲، ص ۲۲۱.

۲. individualism معادل اصالت فرد و فردگرایی.

فعالیت فردی جدا از خواسته عمومی پرولتاریا باشد. سرنگون باد نویسندگان غیر متعهد! سرنگون باد ادبیات مافوق بشر! ادبیات بایستی به صورت بخشی از خواسته عمومی پرولتاریا «پیچ و پیچ گوشتی» یک مکانیسم بزرگ سوسیال - دموکراتیک (کمونیستی) که به وسیله پیشروان سیاسی تمام طبقه کارگر به حرکت درآورده شده است درآید. ادبیات باید به صورت بخشی از کار متشکل و با نقشه و لاینفک حزبی سوسیال - دموکراتیک درآید.^۱

و یا این بند از اساسنامه اتحادیه نویسندگان شوروی که توسط کمیته برنامه‌ریزی اولین کنگره کشوری نویسندگان شوروی تدوین شده و اصول رئالیسم سوسیالیستی را چنین تعریف می‌کرد که رئالیسم سوسیالیستی (که متد اساسی ادبیات و نوشته‌های شوراهاست) از هنرمندان می‌خواهد که واقعیت را در طول تکامل انقلابی‌اش به صورت حقیقی و تاریخی نشان دهند. و یا مائو که نقش هنر و ادبیات را چنین تبیین می‌کرد: این به هیچ وجه به آن معنا نیست که ما باید کارگران، دهقانان، و سربازان را به «ارتفاع» سطح طبقه فئودال، بورژوازی، و یا روشنفکران خرده‌بورژوا برسانیم، بلکه به معنای آن است که ما باید سطح ادبیات و هنر را در جهتی که کارگران، دهقانان، و سربازان پیش می‌روند، در جهتی که پرولتاریا به پیش می‌رود، بالا ببریم. در اینجا دوباره وظیفه آموختن از کارگران، دهقانان، و سربازان مطرح می‌شود. فقط با حرکت از پایه کارگران، دهقانان، و سربازان است که ما می‌توانیم درک صحیحی از توده‌ای کردن ادبیات و هنر و بالا بردن سطح آن‌ها بیابیم و رابطه صحیح میان آن دو را پیدا کنیم.^۲

۱. کلیات ۴۵ جلدی لنین: «تشکیلات حزبی و نشریات حزبی»، ج ۱۰، ص ۴۵، چاپ مسکو.
 ۲. منتخب آثار مائو تسه‌دون، اداره نشریات زبان‌های خارجی، جلد‌های ۱ تا ۴ انگلیسی (۱۹۷۵) و جلد ۵ انگلیسی (۱۹۷۷)، (فارسی ۱۳۵۷)، انتشارات سازمان انقلابی (سخنرانی‌ها در محفل ادبی و هنری یین آن)، ص ۸۰ و ۸۱.

نظریه‌های سوسیالیستی بر بنیاد این نظریه مشهور مارکس، که ذات فلسفه را تغییر جهان می‌دانست و نه تفسیر جهان، هنر را مفسر و دگرگون‌کننده زندگی می‌دانست نه نسخه‌بردار آن.^۱ بر این بنیاد، نخستین تئوری‌های جامعه‌شناختی هنر در ساحت و قلمرو مباحث نظری، البته در فضایی کاملاً ایدئولوژیک، ظهور کردند (بسیار پیش‌تر از نظریه مشهور جرج دیکی موسوم به نظریه نهادی)؛ نظریه‌هایی چون بازتاب، نظریه مهندسی اجتماعی، و نظریه شکل‌دهی.

نظریه بازتاب، هنر را آئینه اجتماع می‌دانست و کار هنرمند را انعکاس واقعیت‌های اجتماعی در چارچوب اهداف و غایات کاملاً ایدئولوژیک و نه صرفاً بازتاب سیاهی‌ها و پلشتی‌ها. نظریه بازتاب در ساحت سوسیالیسم به دنبال آئینه‌گونی نبود، گرچه هنر را آئینه می‌خواند؛ آئینه‌ای که در جهت تکامل ایدئولوژیک جوامع گام بردارد و این البته تفاوت اصلی نظریه بازتاب به منزله یک اصل کاملاً جامعه‌شناختی (خارج از ساحت سوسیالیستی آن) با چنین رویکردی است. نظریه مهندسی اجتماعی، که با نام شخصی چون ژودانف پیوند خورده است، به دنبال نوعی مهندسی بود تا هنر را کاملاً در خدمت ایده‌های حزب کمونیست قرار دهد. گفته می‌شود بنیاد این نظریه، کلام استالین در کمیته فرهنگی کنگره ۱۹۳۴ حزب کمونیست بود:

باید با نابودی آثاری که بوی بورژوازی می‌دهد و رنگ فردگرایی دارد، هنر کمونیسم که بر نظریه‌های عینی استوار است را بنیاد نهیم.^۲

آندری الکساندروویچ ژودانف، که فرهنگ بورژوازی را فرهنگ انحطاط، رازورزی، و هرزه‌نگاری می‌دانست و بر این اساس میان ادبیات

۱. ولادیسلاوی زی من کو، انسان دوستی و هنر، ترجمه جلال علوی‌نیا، تهران: حقیقت، ۱۳۵۷، ص ۶۱.
 ۲. در این باب، رجوع کنید به «سخنرانی آندره‌ئی ژدانف در نخستین کنگره نویسندگان شوروی (سخنی چند در باب ادبیات شوروی سابق و متن کامل سخنرانی آندره‌ئی ژدانف در نخستین کنگره نویسندگان اتحاد جماهیر شوروی)»، در نشریه کلک، ش ۷۵-۷۹، تیر تا شهریور ۱۳۷۵، ترجمه رضا سیدحسینی.

مدرن و ادبیات اتحاد جماهیر شوروی تمایز قائل می‌شد، متأثر از همین رویکرد استالین، بنیاد رئالیسم سوسیالیستی را بازپروری و تعلیم و تربیت ایدئولوژیک انسان‌های زحمتکش در حال و هوای سوسیالیزم دانست: صداقت و عینیت تاریخی تصویرسازی هنری باید با بازپروری و تعلیم و تربیت ایدئولوژیک انسان‌های زحمتکش در حال و هوای سوسیالیزم درآمیخته شوند. این شیوه در ادبیات و نقد ادبی همان است که ما شیوه رئالیسم سوسیالیستی می‌نامیم.^۱

از آن سو نظریه شکل‌دهی، که به دنبال نوعی مهندسی بود (همچون نظریه ژودانف)، جامعه را ماهیتی انعطاف‌پذیر و سیال می‌دانست که می‌تواند تحت نظر مستقیم اولیای جامعه شکل گرفته و صورتی متناسب با ایده و اندیشه رهبران جامعه بیابد. این نظریه ماهیتی کاملاً هدایتگر داشت و معتقد بود برخی آثار هنری خاص می‌توانند جامعه را تحت تأثیر قرار دهند. این رویکرد دلالت بر آن داشته و دارد که هنر می‌تواند به نوعی ایده‌هایی را در مغز افراد قرار دهد و به رفتار تبدیل کند. در مقابل این نظریه‌ها، رویکردهای دیگری در نقد و بعضاً نفی آن‌ها ظاهر شدند. برای مثال، مکتب فرانکفورت^۲ که در ابتدا کاملاً سوسیالیستی بود و البته پیش از آنکه به دنبال تبیین نظریه‌های ایجابی در متن مارکسیسم باشد نقد گسترده جبهه مقابل سوسیالیزم، یعنی سرمایه‌داری، را هدف قرار داده بود. اصطلاحاتی چون هنر توده‌ای و به‌ویژه «صنعت فرهنگ» نشان از رأی نظریه‌پردازانی داشت که تسلط روحیه سرمایه‌داری بر هنر و زیبایی را معادل بی‌سیرت شدن هنر و ظهور زیبایی کاذب و فریبنده می‌دانستند. در این باب، این جمله آدورنو و هورکهایمر بسیار

۱. مبانی جامعه‌شناسی هنر، گزیده، تألیف، و ترجمه علی رامین، تهران: نی، ج ۲، ۱۳۸۹، ص ۲۸۳.
 ۲. مکتب فرانکفورت (به آلمانی: Frankfurter Schule) در رابطه با نظریه انتقادی، نام مکتبی آلمانی است که در دهه ۱۹۳۰ از سوی ماکس هورکهایمر در قالب یک انجمن پژوهش‌های اجتماعی در فرانکفورت تأسیس شد. عمده فعالیت این مکتب در زمینه‌های مربوط به فلسفه علوم اجتماعی، جامعه‌شناسی، و نظریه اجتماعی تو مارکسیستی است. در فصل دوم، به تفصیل از این مکتب سخن خواهیم گفت.

روشنگر است:

صنعت فرهنگ سازی نه فقط مصرف کنندگان را قانع می سازد که دوز و کلکش همان کامیابی است، بلکه علاوه بر آن این نکته را تفهیم می کند که مصرف کننده باید در هر اوضاع و احوالی به آنچه به او عرضه می شود بسنده کند.^۱

از دیدگاه فرانکفورتیان، رسانه های جمعی توده ای در اندیشه توده ها نیستند. یک تکنیک ارتباطی خاص هم نیستند. بلکه برعکس هدف اصلی آن ها عبارت از ساختن روحیه ای در میان توده ها است که توده ها را تشویق می کند به صاحبان این وسایل تسلیم شوند و از آن ها اطاعت کنند. محصولات ساخته شده اند تا توده ها مصرف کنند. هدف صنعت فرهنگ این است که در عمل خودمختاری آثار هنری را محدود کند تا هرگونه کارکرد انتقادی خود را از دست بدهند. آدورنو در بازشناسی صنعت فرهنگ بالصراحه اعلام کرد:

ساخته های صنعت فرهنگ نه راهنمایی برای زندگی خویش، نه هنر جدیدی از مسئولیت اخلاقی است، بلکه نصایحی برای پا را از خط بیرون نگذاشتن و تابع مقررات بودن است که در پشت آن قوی ترین منافع ایستاده است.^۲

نظریه های دیگری چون نظریه برشت، به ویژه در تئاتر، یا نظریه آلتوسر، مارکسیست مشهور فرانسوی، در باب جامعه شناسی هنر عمق و اهمیت مباحث جامعه شناسی هنر را در اردوگاه سوسیالیزم نشان می دهد؛ مفاهیمی که در فصل دوم این کتاب مورد توجه و شرح قرار گرفته است. از سوی دیگر، تکانه های هنری - اجتماعی شدید در قلمرو فرهنگ غربی، که در قرن بیستم به اوج خود رسید، رویکردهای کاملاً نوینی در تعریف و تحلیل هنر گشود. برای غربیان نیز نسبت هنر و اجتماع

۱. تئودور آدورنو و ماکس هورکهایمر. دیالکتیک روشنگری، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان،

تهران: گام نو، ۲، ۱۳۸۴.

۲. رک: فصل دوم همین کتاب.

یا هنرمند و جامعه مهم بود و حتی چنان‌که گفتیم، در قرن نوزده به طور مبسوط در باب آن سخن گفته، بیانیه صادر کرده، یا آثار هنری و ادبی متناسب با آن را خلق کرده بودند (البته از منظر و دیدگاهی کاملاً متفاوت با سوسیالیست‌ها). اما آنان نیز گرچه بر طبل فردگرایی می‌کوبیدند، قطعاً نمی‌توانستند تأثیر آثار هنری بر اجتماعات را نادیده انگارند؛ به‌ویژه که مخترع سینما نیز بودند. پدیده‌ای که گرچه فنی بود و هنری، سرشتی به‌تمامی اجتماعی داشت. هیچ هنری، چون سینما، جمع زیادی را به سالن‌ها و مراکز هنری نمی‌کشاند و تلفیقی از ادبیات، تصویر، موسیقی، و هنرهای نمایشی را به تماشای عام نمی‌گذاشت. اگر در دورهٔ رنسانس توزیع ثروت و رشد بورژوازی مکان‌ت هنرمند را سبب شده و سفارش‌دهندگی آثار هنری را از انحصار دربار و کلیسا خارج کرده و لاجرم قشر وسیع‌تری را با هنر مأنوس و درگیر کرده بود، اینک سینما گرچه با آغازگری ژرژ ملیس و استفادهٔ شعبده‌بازانه‌اش از سینما هویتی سرگرم‌کننده یافته بود، گریفیث با فیلم تولد یک ملت و آیزنشتاین با فیلم‌هایی چون اعتصاب و رزمناور پوتمکین نشان داده بودند این هنر تحول عمیقی در نگره به هنر را رقم خواهد زد و مهم‌تر چنان نسبتی وسیع و گسترده با جامعه و مردم خواهد آفرید که هیچ هنری پیش از آن قادر به آن نبود. دزد دوچرخه ویتوریو دسیکا، فیلم نئورئالیستی سینمای ایتالیا، که در فضای واقعی محله‌های شهر ساخته شده و خواهان ارتباط مستقیم با واقعیات جامعه بود، نمونه‌ای از قدرت سینما و امواج اجتماعی ناشی از آن بود.

به هر حال، ریشهٔ اصلی بحث هنر و تعهد، هنر و جامعه، و هنرمند و اخلاق از دیدگاه بسیاری با نظریهٔ کانت در نقد قوهٔ حکم شروع شد. بی‌غرضی مطرح در آرای او برداشت‌های مختلفی آفرید. از دیدگاهی این نظریه، هنری را مطرح می‌کرد که هنری بودنش بالاصاله نهفته در

ذاتش بود و از سوی دیگر می‌توانست به نظریه‌هایی افراطی چون نظریه هنر برای هنر، اصالت زیبایی‌شناسی، یا نظریه انحطاط انجامد، یا ظهور افرادی چون گوتیه را سبب شود که هرگونه تعهد از هنر را حذف نموده و هر تعهدی را پست و منفور بخوانند؛ بی‌توجه به تبعات و آثاری که چنین ماجراجویی‌هایی می‌توانست در سطح جامعه بیاورند. اما این صرفاً یک وجه از ماجرا بود که به‌ویژه ریشه فرانسوی داشت. فرانسویان، به‌منزله خالقان انقلاب فرانسه، اینک در عرصه هنر و ادبیات نیز به دنبال انقلابی دیگر بودند، اما برداشت‌های سوء از نظریه کانت (یا مصادره آن به نفع خود) و در عین حال پی گرفتن نوعی افراطی‌گری، که خود محصول فقدان عقبه کاملاً نظری و تئوریک در ایده‌های فرانسویان در باب هنر بود، شیوع گسترده نظریه‌هایی چون هنر برای هنر را ناکام گذاشت؛ به‌ویژه که برای مثال، «پیروان سن سیمون» و طرفداران «هنر مفید» به دنبال اثبات تعهد وسیع هنر در عرصه اجتماع و برای مردم بودند.

سوی دیگر ماجرا با ظهور سبک‌های هنری در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم آغاز شد. هنرمندان جدیدی ظهور کردند که دیدگاه کاملاً متفاوتی به هنر داشتند؛ دیدگاهی که به ظهور یک اغتشاش کاملاً نظری انجامید و مهم‌ترین دغدغه نظریه‌پردازان هنری قرن بیستم را تمایز هنر از ناهنر قرار داد. مارسل دوشان مهم‌ترین موج این عرصه را برانگیخت. ارسال آبریزگاه منزل شخصی‌اش، به‌منزله اثر هنری، جنجال وسیعی آفرید که مدت‌ها ادامه داشت و درنهایت به تعبیر اندیشمندان هنر به نظریه‌هایی چون میدان‌های هنری، جهان هنر، و نهایت نظریه نهادهی جرج دیکی انجامید. حرف اصلی این نظریه‌ها محوریت جامعه و اجتماع در تبیین ماهیت هنر بود. برخلاف نظریه‌های میمیزیس و بیان، که در تعریف هنر محوریت مطلق را به هنرمند می‌دادند، یا نظریه فرم و

تجربه زیبایی‌شناختی، که محوریت را به اثر می‌دادند، نظریه‌های جدید جامعه‌شناختی محوریت مفهوم هنر را اجتماع یا جمعی از هنرمندان با عنوان جهان هنر، میدان هنر، یا نهادهای هنری می‌دانست. بنیاد این نظریه‌ها بر این بود که اثر هنری با پذیرش مؤسسه یا نهادی از هنرمندان می‌تواند اثر هنری محسوب شود. این نظریه‌ها گرچه نوعی روشن‌نگری در باب ماهیت هنر را هدف قرار داده بودند، اغتشاشاتی نیز می‌توانستند بیافرینند؛ اغتشاشاتی که مؤلفه‌های برون‌هنری را در تبیین ماهیت آن دخیل می‌کرد و ضد معیارهایی می‌آفرید که مبنای تعیین و تعریف آثار هنری می‌شد.

در فصل چهارم، به نسبت میان اخلاق و هنر پرداخته‌ام، یعنی از یک سو آرای فلاسفه‌ای که هنر را در خدمت اخلاق می‌خواستند و حکمایی که آداب معنوی هنرمندان را اصل شمرده و هنر را مقدس می‌دانستند و زیبایی را صفت خدا، هنرمندانی که بر پای آثار خود امضا نمی‌نهادند تا در مقابل خالق چون حق خالق تصور نشوند و سالکانی که در فرهنگ شرقی عبادت، ذکر و مراقبه را شرط اصلی ورود به عرصه و صحنه شهودی هنر می‌دانستند. اما همه قصه نسبت هنر و اخلاق این نبود. در عرصه همان نظریه‌پردازان یا نظریه‌بازان اروپایی و هنرمندان برکشیده‌شده از متن آن، و مبتنی بر این نظریه آرتور دانتو، که هنر را برخلاف گذشته متأثر از نظریه‌ها می‌دانست و نه مؤخر بر آن (و معتقد بود در قرن بیستم ابتدا بیانیه‌ها صادر و سپس آثار هنری خلق می‌شد)، جهان آشفته‌ای در باب هنر و اخلاق خلق شد. در این آشفته‌بازار نظری قرن بیستم، که دامنه آن به بسیاری از نظریه‌های هنری و انسانی نیز رسید، نظریه‌ای در تبیین نسبت میان هنر و اخلاق، یگانه حُسن زیبایی‌شناختی اثر هنری را قبح اخلاقی آن دانست. نظریه‌ای که بیانگر وجهی از نظریه انحطاط بود؛ وجهی که آثار نویسنده‌ای چون مارکی

دوساد را در صدر و آثار جورج الیوت را در ذیل قرار می‌داد. استدلال این گروه (افرادی همچون لارنس هایمن) عجیب است: هنگامی که در نمایشنامه شاه لیر پادشاه زنا و ارتباط جنسی انسان و حیوان را به دیدهٔ تسامح می‌نگرد، رسماً به مبانی اخلاقی ما حمله می‌کند و به یک عبارت مقاومت ما را در برابر اثر هنری دوچندان می‌سازد. برخی معتقد بودند چنین نظریه‌هایی ارزش اثر هنری را فراتر می‌برد، زیرا مخاطب را به انجام دادن کنشی فعال برمی‌انگیزد. این نظریه، علاوه بر ذکر معیاری چون انگیزش کنش فعال از سوی مخاطب، متضمن این معنا نیز بود که هرچه در یک اثر هنری (و به‌ویژه ادبی) تضاد میان عناصر ساختاری یا شخصیت‌ها وسعت یابد (و این مستلزم دامن زدن به تقابل‌ها و صراحت هرچه بیشتر در بیان و ارائهٔ مفاهیم و مصادیق ضد اخلاقی است) بر جذابیت‌های زیبایی‌شناسی اثر افزوده می‌شود.

در برخی عرصه‌های دیگر، وضعیت از این هم پیچیده‌تر و غریب‌تر بود. کاربدانجا رسیده بود که از دیدگاه برخی منتقدان، لازمهٔ هنرمندی در قرن ۱۹ زیر پا گذاشتن تمامی اخلاقیات بود: «رؤیای تملک همه‌جانبه تن برهنهٔ زنان، رؤیایی است که برای هنرمندان قرن ۱۹ دست‌کم تا حدی یک واقعیت حرفه‌ای بود»^۱ و این توهین و تحقیر زن تا بدانجا فرارفت که ژولیوس می‌یرگراف آثار کسانانی چون ادوارد مانه و ژان لئون جروم را آشکارا یک «بازار گوشت» خواند: «مانه، بازار عرضهٔ زنان جذاب را نه در فاصلهٔ بی‌خطر خاور نزدیک، که در زیر تالارهای اپرا در خیابان لپتی قرار می‌دهد و خریداران گوشت زنانه، اوباش شرقی نیستند، بلکه عمدتاً مردان متمدن و سرشناس ساکن پاریس‌اند؛ دوستان خود مانه و در برخی موارد هنرمندانی که بنا به خواهش او نقش مدل را بازی کرده‌اند»^۲ و حکایت کارگاه جروم با ابتدای بر این فرض که

1. Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988, p 40.

2. Ibid, p 41.

لازمه نقاش بودن دسترسی داشتن به زنان برهنه است. خلاصه اینکه، مفهوم و ماهیت هنر تغییر یافت و به واسطه آن تعاریف هنر و تعهد، هنر و اخلاق، و هنرمند و جامعه نیز دچار دگرگونی عمیقی شد. اما نسبت همه آنچه گفته شد با فرهنگ، زمانه، و جامعه ما چیست؟ در جهان گذرایی که مرزهای شیشه‌ای دارد و رسانه‌ها مالک و پردازنده اندیشه‌ها، و هویت به تعبیر آنتونی گیدنز بازتابی است و نه اصیل، تأثیرپذیری فضاها، فرهنگی و هنری از تحولات هنری غرب جدی و انکارناپذیر است. در این مسیر، تنها طریق مصونیت، شناخت است و تبیین بنیان‌های نظری هنر. و نیز آشنایی با تحولات عمیق جهان هنر و به‌ویژه آنچه در نسبت وسیع میان انسان و هنر و در بعدی کلی‌تر جامعه و هنر مطرح است.

فصل اول

درنگی در تبیین ماهیت هنر

در باب هنر و تبیین ماهیت آن، به‌ویژه طی چند سال اخیر، چنان به‌کرات سخن گفته شده و مقالات و کتب به رشته تحریر درآمده که اختصاص فصلی در آغاز این کتاب و تکرار آن مکررات یقیناً ظلم به خوانندگان محترم و مخاطبان ارجمند خواهد بود. لیک، در عین حال، نمی‌توان در آغاز تحقیقی در باب هنر و نسبت آن با اخلاق و تعهد اجتماعی، از منظر این مفاهیم به ماهیت هنر نظر نکرد و از تحقیق در باب ذات و عرض آن کاملاً چشم فروپوشید و مستقیم به وادی نسبت میان هنر و جامعه و مفاهیمی چون تعهد اجتماعی و اخلاق فروغلتید؛ به‌ویژه با نظر به اینکه گستردگی تعاریف هنر البته خاص فرهنگ شرقی و به‌ویژه فرهنگ ما نیست و بیش از آنکه پدیده‌ای شرقی باشد، کاملاً غربی است؛ غربی که تاریخی با قدمت ۲۶۰۰ ساله را در عقبه نظری تعریف هنر با خود دارد. لیک در این کشور و در این فرهنگ چندان ضرورتی در تعریف هنر احساس نمی‌شده، فلذا اگر تحقیقات ده - پانزده ساله اخیر در جدی گرفتن تأملات نظری در باب هنر را نادیده انگاریم، پیش از آن با لغت‌نامه‌هایی روبه‌رو می‌شویم

که سعی کرده‌اند تعریفی لفظی از هنر ارائه دهند؛ مثلاً، مرحوم علامه دهخدا که هنر را چنین تعریف می‌کند: «علم و معرفت و دانش و فضل و فضیلت و کمال. (از ناظم‌الاطباء) کیاست، فراست، زیرکی. این کلمه درواقع به معنی آن درجه از کمال آدمی است که هشیاری و فراست و فضل و دانش را دربر دارد و نمود آن صاحب هنر را برتر از دیگران می‌نماید»^۱ و نیز تعریفی که فرهنگ معین دارد: «۱. فضل، کار برجسته و نمایان. ۲. زیرکی. ۳. پیشه و صنعت. ۴. تقوی، پرهیزگاری. ۵. هریک از هنرهای زیبا»^۲ و البته تفاوت این دو فرهنگ در تعریف هنر آن‌گاه روشن می‌شود که به تأثیر شکل‌گیری دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران^۳ اشاره کنیم. رویکردی تازه در فرهنگ ایرانی که سبب شده است دکتر معین در تعریف هنر «هریک از هنرهای زیبا» را که در زمینه و زمانه تدوین لغت‌نامه مرحوم دهخدا وجود نداشته به همان تعاریف سنتی و تاریخی اضافه کند. این نکته و نیز توجه به اینکه در تعریف هنر همه معانی مذکور کمترین نسبت را با مفهوم رایج هنر در فرهنگ امروز دارد، خود نیازمند تحقیقی ژرف است و البته دلیلی بر اینکه تبیین ماهیت هنر در فرهنگ ما به‌شدت محتاج نقد، شرح، و بیان به‌ویژه در چارچوب یک دستگاه نظری است.

سابقه نظری در فرهنگ ما نشان نمی‌دهد تعریف هنر، آن هم در قاموس تحلیل نظری یا مثلاً رویکردی که در تعاریف منطقی وجود دارد (همچون کشف جنس و فصل در یک شیء که تعاریف حدی را می‌سازند و یا کشف جنس و عرض که موجد تعاریف رسمی‌اند)،^۴

۱. لغت‌نامه دهخدا، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۶.

۲. لغت‌نامه معین، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۰.

۳. دانشکده هنرهای زیبا در مهرماه ۱۳۱۹ به دستور اسماعیل مرآت، وزیر فرهنگ وقت، با سه شعبه نقاشی، معماری، و مجسمه‌سازی و یکصد هزار ریال اعتبار سالانه تأسیس شد.

۴. اقسام تعریف در منطق ارسطویی: تعریف در نخستین تقسیم به حد و رسم، و سپس هریک به تام و ناقص تقسیم می‌شود: