زیباشناخت

فصلنامهٔ مطالعات نظری و تاریخی هنر

تابستان ۹۶
۱

جان کَری و منتقدان او فایدهٔ هنر را به بحث می‌گذارند
پاول وودراف در جستجوی ضرورت تئاتر
جیمز الکینز در برابر رولان بارت
دبلیو. جی. تی. میچل از خواست تصاویر می‌گوید
شکسپیرخوانی کِرکگور
مواجههٔ فریدریش شیلر با امر والا

زیباشناخت

فصلنامهٔ مطالعات نظری و تاریخی هنر

زیباشناخت

فصلنامهٔ مطالعات نظری و تاریخی هنر
دورهٔ سوم، شمارهٔ اول، تابستان ۹۶

ZibaShenakht
A Persian Quarterly Journal of Art Studies
No.1 Summer 2017

صاحب‌امتیاز
مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای معاصر

مدیر مسئول
علی مرادخانی

سردبیر
کامران سپهران

Director-in-Charge
Ali Moradkhani

Editor-in-Chief
Kamran Sepehran

نظارت و سیاست‌گذاری
علی ترابی (دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی)

مدیر پروژه
مهدی افضلی (مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای معاصر)

دبیر تحریریه
بهزاد افاحمائی

ویرایش
هستی بشروئی
رویا ک حسینی

طراحی و گرافیک
مهتاب رفیعی

همکاران این شماره
گوهر پاسون
ارمین حامدی‌نژاد
امین حسینیون
عرفان خلاقی
علی روحانی
سید محمدمهدی ساعتچی
محمد سپاهی
رویا طریقیان
نیلوفر مسجدی‌زاده
میثم مصلحتی
صالح نجفی
بهنام نوائی

E-mail: Editor@zibashenakht.ir

نشانی: خیابان کریم‌خان، خیابان آبان جنوبی، کوچهٔ ارشد، مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای معاصر، واحد چهارم شرقی.

۱

فهرست

هنرآزمایی

آیا هنر از ما انسان‌های بهتری می‌سازد؟ / جان کَری ۱۱

داستان یک سوءتفاهم / علی روحانی ۳۹

خیر هنرها در چیست؟ / نیلوفر مسجدی‌زاده - آرمین حامدی‌نژاد ۴۴

در دفاع از هنر به منزلهٔ نفی / بهنام نوائی ۶۷

هنرشناخت

آیا امر تراژیک همیشه تراژیک است؟ / آدام وود ۷۹

تصاویر «واقعاً» چه می‌خواهند؟ / دبلیو.جِی.تی میچل ۹۴

پایگاه داده به منزلهٔ فرم سمبلیک / لِف مانوویچ ۱۰۶

تبارشناخت

در باب امر والا / فردریش شیلر ۱۳۰

کتاب‌شناخت

در دفاع از نوشتن نقد کتاب / دیوید بیر ۱۴۴

عکاسی این نیز هست / سینا مُمتحنی ۱۴۸

چگونه زندگی در ضرورتی اخلاقی اجرا می‌شود؟ / عرفان خلّاقی ۱۵۵

به کار انداختن قشر مارمولکی مغز: ضرورت نوین تئاتر / پال وودراف ۱۶۵

تقابل با تاریخ هنر مرسوم / رویا ظریفیان ۱۷۸

معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، گستره‌ای گسترده از مسئولیت و تکلیف را برعهده دارد. این وظایف ایجاب می‌نماید به مباحث مفهومی و نظری به نحو شایسته توجه و براساس آن سیاست‌گذاری و امور اجرایی حیطه مدیریت خود را تدبیر نماید. بدیهی است عدم برخورداری سیاست‌های فرهنگی و هنری و به تبع آن برنامه‌ریزی‌های کلان فرهنگی از زیربنای شناختی و مبانی معرفتی موجب ابهام تئوریک و بلاتکلیفی مخاطبین و عدم وحدت رویه در برخورد با موضوعات مختلف و متنوع هنری و در نهایت کاهش تأثیرگذاری و جریان سازی فعالیت‌های هنری می‌گردد.

از این رو و با عنایت به اهمیت موضوع یاد شده، دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی معاونت هنری ماموریت یافت اهتمام و توجه ویژه خود را بر مباحث نظری معطوف و پژوهش در تاریخ هنر ایران و جهان و تبیین مفاهیم این حوزه را پس از وقفه‌ای چندساله با انتشار مجدد نشریه زیباشناخت در دستور کار خود قرار دهد.

بر این اساس و با توجه به سیاست‌های حمایتی معاونت هنری، در این زمینه به دو هدف ارزنده می‌توان دست یافت؛ نخست، حمایت از پژوهش‌های نظری و تاریخی در باب هنر ایرانی - اسلامی و دو دیگر آشنایی با مباحث نظری و فکری گذشته و حال در عرصهٔ هنر. امید است فصلنامهٔ زیباشناخت با حرکت باقوام و پردوام خود، پیوندی مبارک میان مباحث نظری و مطالعات هنری در داخل و خارج از کشور ایجاد کند و «پرسشگری» را که رسالت اصلی فعالیت‌های پژوهشی و زمینه‌ساز رشد و تعالی فرهنگی است به عنوان مقدمهٔ لازم برای تحقیق و فهم بهتر مفاهیم هنری در ذهن نقاد خواننده و جریان رشد یابندهٔ فعالیت‌های هنری مبنا قرار دهد و از رهگذر آن آثار ارزشمند و ماندگار به مجموعهٔ میراث کهن فرهنگی و هنری ایران و جهان افزوده گردد.

علی مرادخانی
معاون امور هنری
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

با این شماره سومین دورهٔ زیباشناخت آغاز می‌شود. در این دوره، نشریه همچنان عرصه‌ای برای مباحث تخصصی حوزهٔ زیباشناسی و نظریهٔ هنر خواهد بود. اما می‌کوشیم آسمان رفیع و پرصلابت این گونه آرا را کمی به زمین خاکی و ملموس فکر و اندیشه دربارهٔ هنر نزدیک کنیم. از این رو بخش «زیباآزمایی» را افزوده‌ایم که با صراحت و بی‌پیرایه‌تر برخوردهای فکری ما با هنر را بازتاب می‌دهد. در هر شماره مقاله‌ای با چنین خصوصیاتی ارائه و در معرض نظرآزمایی یا اقتراح گذاشته خواهد شد. در دل مقالات نظری زیباشناخت هم تفکیکی تحت عنوان «هنرشناخت» و «تبارشناخت» قائل شده‌ایم تا ملزم باشیم در کنار نگرش‌ها و بازنگری‌های جدید این قلمرو، غبار از متون کلیدی و بنیادی مورد غفلت در حوزهٔ فکری‌مان برگیریم. تکاپوی جامعهٔ هنری ما در این سال‌ها خود را در همهٔ عرصه‌ها از جمله کتاب‌های نظری هنر نشان می‌دهد، می‌کوشیم در بخش جدید «کتاب‌شناخت» تعامل جدی با این مقوله داشته باشیم. امری که بر اهمیت آن در گفتار آغازین این بخش تأکید شده است. بدین ترتیب روشن است که در پس شمایل جدید نشریه این خواست موج می‌زند که انتشار مباحث انتزاعی زیباشناختی با شور فکری جامعه‌مان در تعامل باشد. امید این که این خواست با یاری شما در زیباشناخت به تحقق پیوندد.

سردبیر

زیباآزمایی

آیا هنر از ما انسان‌های بهتری می‌سازد؟

جان کَری[1]

ترجمهٔ
امین حسینیون

این باور که هنر از ما انسان‌های بهتری می‌سازد به دوران کلاسیک برمی‌گردد. ارسطو فکر می‌کرد موسیقی شخصیت‌ساز است و خوب است در آموزش جوانان در نظر گرفته شود. موضعش این بود که با گوش دادن به موسیقی «روح ما تغییر می‌کند» و «کیفیات اخلاقی» برمی‌انگیزند؛ البته باید به نوع درستی از موسیقی گوش داد. نوع غلط موسیقی، علی‌الخصوص موسیقی فلوت که ارسطو آن را «بیش‌مهیج» می‌دانست، سازگار با طبع «استادکارها، کارگران و امثالهم»، همچنین بردگان و کودکان؛ و تأثیرش «عوام‌سازی» است.

طبیعتاً افلاطون فکر می‌کرد هنر از ما انسان‌های بدتری می‌سازد. هنر برخلاف عقل و علم «از حقیقت بسیار دور است» و «هیچ هدف حقیقی یا سالمی» ندارد. در بهترین حالت «تنها نوعی بازی یا تفریح» است و در مخاطبینش رفتار «اشکبار و هیجانی» برمی‌انگیزد. هنر مشوق هیجانات است و این خلاف «بنیاد عقلانی روح»[2] است. افلاطون روح انسانی را براساس ارزش درونی، در نُه سطح دسته‌بندی می‌کند. فلاسفه را برصدر می‌نهد، مستبدین را در حضیض و هنرمندان را تنها یک سطح بالاتر از دامداران و صنعتگران در مرتبهٔ ششم قرار داده است. با این حال حتی افلاطون هم برای موسیقی استثنا قائل می‌شود، البته اگر موسیقیِ «فاخری» باشد که مطبوع «بهترین‌ها و تحصیلکرده‌ترین‌ها» است، نه موسیقی غیراخلاقی‌ای که مطبوع اکثریت است.

در دوران روشنگری و همزمان با اختراع زیبایی‌شناسی در قرن هجدهم، این ایده که اثر هنری روح، عاطفه و اخلاق دریافت کننده‌اش را ارتقا می‌دهد،

1. John Carey.

۲. اشاره به بحث افلاطون در مورد هنر در کتاب جمهور است.

بخشی از چارچوبِ پذیرفتهٔ روشنفکری غرب شد. مثلاً هگل می‌آموزد که هنر می‌تواند با «هدایت و تحدید واکنش‌ها و هیجانات»، «از توحش امیال صرف بکاهد». ادعای شلی[1] که شاعران «بانیان جامعهٔ مدنی‌اند» چون تخیل را می‌پرورند که «ابزار باشکوه خیر اخلاقی است» متعلق به همین چارچوب نظری خوش‌بینانه است. کارول دانکن[2] در کتابش آیین‌های تمدن‌ساز[3]، نشان می‌دهد که این تحول همزمان با افول باورهای دینی میان تحصیلکردگان رخ داده و بازنمایانندهٔ جابه‌جایی ارزش‌های روحانی از گنبد قدسی به گنبد خاکی بوده است. گالری‌های هنری، هم در معماری‌شان و هم در واکنش‌های بازدیدکنندگانشان، شبیه معابد شدند. گوته وقت دیدن گالری درسدن در ۱۷۶۸، از آثار تحسین‌برانگیزی که وقف غایات مقدس هنر شده بودند همان حسی از شکوه را تجربه کرد که به هنگام ورود به خانهٔ خدا قابل درک است. حس ویلیام هزلیت[4] این بود که گشت و گذار در گالری ملی[5] در پال مال شبیه زیارت «مقدس‌ترین مقدسات» است. کسب و کار جهان به طور کلی در برابر این «کنش ایثار در معبد هنر» به نظر «بی‌ربط و مفسدانه» می‌رسید.

در قرن نوزدهم این باور تبدیل به یک پیش‌فرض فرهنگی گسترده شد که مأموریت هنر ساختن آدم‌های بهتر است و دسترسی عمومی به گالری‌های هنری در این امر تأثیرگذار هستند. احساس می‌شد که اگر بتوان عوام علی‌الخصوص فقرا را قانع کرد که تمایلی به هنر والا نشان دهند، به ایشان کمک می‌شود تا نسبت به محدودیت‌های مادی خودشان گذشت کنند و به آنچه دارند قناعت؛ در نتیجه احتمال اینکه بخواهند برآشوبند و برخیزند تا سهمی از دارایی‌های سرورانشان مطالبه کنند کم می‌شود. به این ترتیب آرامش جامعه تضمین می‌شد. وقتی چارلز کینگزلی[6] در مورد اینکه طبقات کارگر بهتر است از گالری‌های هنری بازدید کنند سخن می‌گفت، حرفش نظر بخش وسیعی از تحصیلکردگان بود:

> تابلوها در من افکار متبرک (مقدس) برمی‌انگیزند -چرا در تو نیانگیزند برادر؟ باور کن، ای کارگر خسته، با وجود کوچهٔ تنگت، خانهٔ شلوغت، کودکان گرسنه‌ت، زن لاغر و رنگ‌پریده‌ت، باور کن که تو و خانواده‌ات هم روزی سهم خود را از زیبایی خواهید برد. خدا طوری شما را آفریده که عاشق چیزهای زیبا باشید، زیبا، خدا می‌خواسته سهم شما را هم بدهد. آن صورت نقاشی‌شدهٔ روی دیوار زیباست، ولی زیباتر از آن همسر شماست که در روز رستاخیز به ملاقات شما می‌آید! آن بچه‌فرشتگان در نقاشی‌های قدیمی ایتالیایی چه باوقار در میان ابرهای نرم می‌خرامند و خوش‌اند؛ لبریز از حیات و جوانی، غنی از شادی کودکانه! بله، قطعاً زیبایند، ولی فرزند بدشکل و دلشکستهٔ شما هم زیباست، همان که ماه گذشته برگهوارهٔ مرگش زار گریستید، حالا او هم بچه‌فرشته است، دوباره ملاقاتش خواهید کرد و هرگز از هم جدا نخواهید شد.

برای خوانندهٔ امروزی این خطابه به وضوح تهوع‌آور است، ولی حرف کینگزلی ریاکارانه نبوده. اعتماد او به اعتلابخشی هنر صادقانه بوده است -آنقدر صادقانه که نفهمیده کارگر مورد خطاب ممکن است این پاسخ موجه را بیاورد که: «چرا تو و امثال تو مرا در نبرد با فقر و کثافت رها کرده‌اید؟ اخلاقی که هنر مثالی شما تبلیغ می‌کند این است؟ اگر این است که اصلاً نمی‌خواهمش.»

۱. Percy Bysshe Shelley (۱۷۹۲-۱۸۲۲) از مشهورترین شاعران رمانتیک انگلیسی

2. Carol Duncan

۳. Civilizing Rituals، ۱۹۹۵

۴. William Hazlitt (۱۷۷۸-۱۸۳۰) منتقد، فیلسوف و نویسنده انگلیسی

۵. National Gallery، موزه هنر در لندن که در ۱۸۲۴ افتتاح شد و بیش از ۲۳۰۰ تابلو در گنجینه‌اش دارد.

۶. Charles Kingsley (۱۸۱۹-۱۸۷۵)، کشیش، نویسنده و مصلح اجتماعی انگلیسی

کینگزلی در پیش‌بینی نکردن این پاسخ تنها نبود. باور او به اینکه اگر فقرا هم تابلوها را نگاه کنند، افکار والایی شبیه افکار خودش به‌دست می‌آورند و در نتیجه انسانیت مشترک میانشان را خواهند پذیرفت، کاملاً با آرای انسان‌دوستان قرن نوزدهمی همخوان بود. وقتی سر رابرت پیل[۱]، در سال‌های ۱۸۳۰ از گالری ملی حرف می‌زد، تأکید کرد که نمایش عمومی تابلوها هدفی اجتماعی دارد- «تحکیم پیوند اتحاد میان طبقات غنی و فقیر مملکت». در ۱۸۳۵ کمیتهٔ منتخبی از مجلس عوام دخالت دولت در آموزش هنر و مدیریت مجموعه‌های عمومی را بررسی کرد. شاهدان متخصص بی‌شماری شهادت دادند که می‌توان در خصوص بهبود اخلاقیات و ارتقای طبقات پایین جامعه به هنر تکیه کرد. میدان ترافالگار به عنوان مکان جدید گالری ملی انتخاب شد تا فقرا بتوانند از شرق پیاده به آن برسند و اغنیا از غرب به سمتش برانند. تا ۱۸۵۷ تأثیرات آلودگی هوا بر تابلوها باعث دغدغه‌هایی شده بود و پیشنهاد شد تا مجموعه را به بخش پاکیزه‌تری از کنزینگتون منتقل کنند. ولی قاضی اعظم کولریج[۲] و گروهی دیگر مخالف بودند زیرا دسترسی فقرا را سخت می‌کرد. کولریج شهادت داد که فقرا به هنر نیاز دارند تا «از عادات آلوده و محقر بپرهیزاندشان و ذوقشان را بپالایید.»

اینکه تماشای تابلوها چطور بر فقرا تأثیر گذاشت و اینکه آیا آنها فکر می‌کردند رابطه‌شان با اغنیا تحکیم شده یا نه، صد البته پرسش‌های دشواری هستند و شواهد موجود را می‌توان چندگانه تعبیر کرد. نیل مک‌گرگور، مدیر گالری ملی در سال ۲۰۰۲ در سخنرانی‌ای نظرات پیل را تکرار و تأیید کرد. او گفت که حمایتش از ورود رایگان عموم به مجموعه‌های عمومی بر این باور استوار است که این کار «اجتماعی همگن» ایجاد می‌کند و برای شرح این نکته، نامه‌ای از لرد ناپیر نقل کرد، نوشته به سال ۱۸۸۴. ناپیر نامه را به لرد ساویل نوشته است که در آن ایام، تابلوی تعمق روح مسیحیت بر مسیح پس از تازیانه خوردنش[۳] اثر ولاسکز را به گالری ملی هدیه داده بود. ناپیر به ساویل نوشته که همسرش را برای تماشای تابلو برده و لیدی ناپیر «عمیقاً تحت تأثیر» آن بوده است:

> وقتی به تماشای تابلو رفتیم، زنی مسن از قشر مرفه طبقهٔ پایین آنجا بود، او ناگهان رو به لیدی ناپیر کرد و با بیانی تأثیرگذار گفت: «به دست‌های پرغصه‌اش نگاه کنید، این فرزند اوست» پیرزن مشخصاً نفهمیده بود که موضوع تابلو مسیح است و تصور کرده بود تصویری است از یک شهید بی‌گناه و درمانده (یا شاید حتی یک مجرم) که فرزندش را آورده‌اند تا مگر مرهمی باشد برای درد و رنج او. من حواسم بود که وقتی ما به تابلو خیره شده بودیم، چند نفری از افراد متوسط‌الحال هم به سمت اثر آمدند و به نظر می‌رسید حالا با علاقهٔ بیشتری آن را بررسی می‌کنند.

از نظر مک‌گرگور این واقعه اثبات می‌کند که تابلوی ولاسکز مشخصاً در جهت «تحکیم وحدت» میان اغنیا و فقرا عمل کرده است، زیرا به پیرزن این جسارت را داده تا با خانمی که مشخصاً از جایگاه اجتماعی بالاتری است صحبت کند. به هر حال، این تحکیم ظاهراً شامل حال لرد و لیدی ناپیر نمی‌شود. اصطلاحات درون نامه («قشر مرفه طبقهٔ پایین»، «آدم‌های متوسط‌الحال») بدون ذره‌ای تزلزل روی درجه‌بندی اجتماعی تأکید می‌کنند. به

۱. Sir Robert Peel (۱۷۸۸-۱۸۵۰)، دولتمرد انگلیسی که یک دوره هم به نخست‌وزیری رسید.

۲. Lord Justice Coleridge (۱۸۲۰-۱۸۹۴).

۳. The Christian Soul Contemplating Christ after the Flagellation ۱۶۲۸-۹.

علاوه، از آنجا که اشتباه پیرزن نشان می‌دهد دانش چندانی از هنر (یا مسیحیت) نداشته است، قلب مهربان او را نمی‌توان به هنر منسوب کرد. بیشتر به نظر می‌رسد که شناخت او از رنج باعث شده با رنجبرانِ درون تابلو همدردی کند و ابراز نظرش به لیدی ناپیر تلاشی بوده تا او را متوجه رنجی کند که به دلیل برتری طبقاتی واضحش احتمالاً آشنایی کمتری با آن داشته است. با این تعبیر، حرف‌های پیرزن در واقع تأییدی است بر دریایی که میان طبقات فاصله انداخته، نه عکس آن. با این اوصاف، لرد ناپیر هم به وضوح مانند مک‌گرگور فکر می‌کند که تابلو روی پیرزن و دیگر آدم‌های متوسط‌الحال تأثیری تعالی‌بخش داشته و این تعالی در ابراز علاقه و عواطفی متجلی می‌شود که به طور معمول متعلق به افراد طبقات برتر جامعه نظیر لرد ناپیر است.

همانطور که کارول دانکن نوشته است، کارکردِ تمدن‌سازِ هنر زمانی در آمریکا مهم شد که بر تأثیر آن در جهت تحقق وعدهٔ تثبیت ارزش‌های اخلاقی-اجتماعی آنگلوساکسون در گلّهٔ مهاجران چندین‌زبانه تأکید شد. موزهٔ هنر متروپولیتن نیویورک، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون و مؤسسهٔ هنر شیکاگو همگی در سال‌های ۱۸۷۰ تأسیس شدند. برای پر کردن اینها و دیگر موزه‌ها، میلیونرهای آمریکایی دست به خریدهای سنگین و مکرر زدند و مقادیر متنابهی هنر از اروپا به خانه آوردند. باورشان این بود که موزه‌های هنر می‌توانند نیروی وحدت‌بخش و دموکراسی‌آفرین جامعه باشند، هراس از شورش‌ها و اعتصابات کارگری را تسکین دهند و شهرهای آمریکا را با تعالیِ ساکنانش به ورای دغدغه‌های مادی زندگی متحول کنند.

دانکن می‌نویسد که در واقع اثر این موزه‌ها تقویت مرزهای طبقاتی بوده است. در نیویورک، شیکاگو و بوستون موزه‌های عمومی هنر به سرعت فضای امنی برای تحصیلکردگان نجیب‌زاده شدند. البته که این اتفاق همچنان آنان را در مورد استعداد بالقوه‌شان در سردمداری تمدن به شک نینداخت. وقتی جوزف هاجز چات[1]، وکیل شاخص و بنیانگذار موزهٔ هنر متروپولیتن پیشگویی کرد «هنردان بودن و شناخت اشکال والای هنر و زیبایی مستقیماً انسان‌ساز، آموزنده و سازندهٔ آدم‌های عملگرا و کارگرمآب است.»، نمایندهٔ طبقهٔ خودش بود.

اینکه در معرض هنر والا بودن برای اخلاق و روح مفید است، هنوز هم پیش‌فرض پرقدرتی است. شهادت نیل مک‌گرگور هم تأییدش می‌کند. همین پیش‌فرض مدافع ورود رایگان به گالری‌های هنری و موزه‌هاست و حمایت مالی بیت‌المال از هنر را موجه می‌کند. با این حال، به نظر می‌رسد این پیش‌فرض بر هیچ مدرکی استوار نیست و تلاش‌هایی که برای فراهم کردن شواهد واقعی برای این مدعا انجام شده، ثمری نداشته‌اند. هانس و شولامیث کرایتلر[2] نتیجه صدها سال روانشناسی تجربی را در کتاب روانشناسی هنر[3] خلاصه کرده‌اند و نتیجه گرفته‌اند که هیچ دلیلی وجود ندارد تا انتظار داشته باشیم آثار هنری در مخاطبینشان تغییرات رفتاری ایجاد کنند؛ زیرا رفتار محصول شرایط متنوع و متعدد است که نمی‌توان از طریق هنر ساختشان یا تغییرشان داد. اخطار کرایتلرها این است: تلاش‌های انجام‌شده برای مربوط کردن سطح فرهنگ با سطح ستایش هنری مشکوک‌اند. هیچ مدرکی در واقعیت

1. Joseph Hodges Choate.

2. Hans and Shulamith Kreitler.

3. Psychology of the Arts, 1972.

پشتیبان این باورِ مقبول نیست که هنر می‌تواند عامه را هدایت و به بهسازی وضعیت امور جاری کمک کند.

فعالان حوزهٔ آموزش هنر هم نتیجهٔ دلسردکنندهٔ مشابهی گرفته‌اند. باور به تأثیر مفید آشنایی با هنر بر شخصیت دانش‌آموزان در میانهٔ قرن بیستم، الآن گویا دود شده و به هوا رفته است. الیوت و.آیزنر[1]، آمریکاییِ متخصص آموزش هنر، در کتابش هنر و آفرینش ذهن[2] اینطور نتیجه می‌گیرد: اینکه کار هنری روی وجوه دیگر زندگی دانش‌آموز تأثیری دارد یا نه را «الآن نمی‌توان با هیچ سطحی از قاطعیت معین کرد». تنها چیزی که می‌توان قاطعانه گفت این است که «کار هنری در تقویت، توسعه و برانگیختن فکر هنری مؤثر است.»

آیزنر هنوز محتاطانه امیدوار است «تجربهٔ معنادار در هنر» شاید تأثیری هم در «عرصه‌های مربوط به کیفیات حسی که هنر هم در آنها دخیل است بگذارد». دانش‌آموزانی که «حواس و حساسیت‌هایشان را با هنر پالاییده‌اند» قاعدتاً باید از همتایانشان، «از منظر زیبایی‌شناسی»، بهتر ببینند. آنها توانایی می‌یابند «که مثلاً، الگوهای اشعهٔ آفتاب روی آب را ببینند یا تقلای یک بی‌خانمان که چرخ خریدِ لب‌به‌لبش را در خیابان هل می‌دهد» این مثال‌ها به عنوان مزایای حاصل از مطالعهٔ هنر کمی محقر به نظر می‌رسند. دیدن یک بی‌خانمان به عنوان یک تأثر زیبایی‌شناسانهٔ صرف، که با آفتاب روی دیوار قابل قیاس است، نمایانگر تأثیر حساسیت‌زدایانهٔ زیبایی‌شناسی است. این تأثیر یعنی فروکاستن یک بشرِ همنوع که نیازهایش در مقیاس نیازهای خود ماست، به شیئی برای تأمل زیبایی‌شناسانه. اگر دستاورد آموزش هنر این است، به نظر می‌رسد ادامه ندادنش بهتر باشد.

با این حال، آیزنر نمی‌تواند وعده‌ای فراتر یا مفیدتر از این بدهد. او تأیید می‌کند که هدف از آموزش، کمک به دانش‌آموزان است تا بیرون از مدرسه از زندگی‌شان راضی باشند و برای جامعه نیز مفید. اما طبق پیش‌بینی او برقراری آزمایشی برای سنجش میزان دستیابی به این هدف تقریبا ناممکن است. لازم است دو گروه دانش‌آموز داشته باشیم. یک گروه در درس‌های هنری شرکت کنند، گروه دیگر نکنند. بعد باید تصمیم بگیریم که می‌خواهیم چه ویژگی‌های شخصیتی اخلاقی‌ای داشته باشند و چه مدرکی می‌توان ارائه کرد که آن ویژگی‌های شخصیتی را دارند یا نه. حتی این مدعای محدودتر که آموزش هنر بازده آکادمیک را در بخش‌های دیگر بهبود می‌بخشد در نظر آیزنر مورد تردید است. او به آنچه به اسم «تأثیر موتزارت» می‌شناسند شک می‌کند. بر اساس این نظر، اگر کودکان پیش‌دبستانی چندبار در هفته موسیقی کلاسیک گوش کنند، قابلیت درک فضایی‌شان تقویت می‌شود. او این مدعا را هم سنگِ روی یخ می‌کند که دانش‌آموزان دبیرستانی آمریکا که در دوره‌های هنری شرکت می‌کنند نسبت به آنها که هنر نخوانده‌اند در امتحان *دستاوردهای تحصیلی* (SAT) نمره‌های بهتری می‌گیرند. آیزنر اشاره می‌کند که گذراندن واحدهای اضافه در هر درسی منجر به نمرات بهتر در اس.ای.تی خواهد شد و گذراندن درس‌های اضافه مربوط به علوم و ریاضیات اتفاقاً نمراتی بالاتر نسبت به دروس هنری رقم خواهند زد.

1. Elliot W.Eisner.

2. The Arts and The Creation of Mind, 2002.

تمام مقالات شمارهٔ پاییز- زمستان سال ۲۰۰۰ از مجلهٔ آموزش زیبایی‌شناسی اختصاص به تحلیل نتایج مطالعاتی دارد که ادعا می‌کنند تأثیر تجربیات هنری بر بازده آکادمیک را کشف کرده‌اند. این تحلیل تا امروز کامل‌ترین است و آیزنر نتیجه می‌گیرد که احتمالا بیشتر ادعاهای مطرح شده آن برای آنکه بتوانند به ارزیابی راستینی از شواهد تبدیل شوند راه زیادی در پیش دارند.

این پیش‌فرض که هنر آدم‌های بهتری می‌سازد به ندرت با بررسی جدی این پرسش همراه است که «آدم‌های بهتر» باید چطور باشند. اما این موضوع مدت‌هاست ذهن آینده‌نماها و آرمان‌شهردوستان را مشغول کرده. مارگارت آتوود در رمان اوریکس و کریک[1] نژاد انسانیِ اصلاح ژن شده‌ای را تخیل می‌کند که برای جبران کاستی‌های نمونهٔ فعلی ساخته شده است. انسان‌های جدیدِ آتوود مانند بسیاری از ساکنین آرمان‌شهرها از زمان بهشت عدن تا امروز گیاه‌خوارانی برهنه‌اند، اما ویژگی‌های غیر عادی دیگری هم دارند. ذهن آنها قادر به ثبت رنگ پوست نیست، در نتیجه قابلیت تعصب نژادی ندارند. هر سه سال یکبار جفت‌گیری می‌کنند -این روش مسئلهٔ کنترل جمعیت را حل می‌کند- و در سی‌سالگی خود به خود نابود می‌شوند. تا امروز هیچکس از هنر انتظار نداشته که نوع بشر را در این حد ارتقا دهد و حتی آرمان‌شهردوستان هم معمولاً به پیشرفت‌های کوچک‌تر راضی می‌شوند؛ با این حال اگر به جستجوی این نکته برویم که کدام ویژگی‌های انسانی مطلوب‌ترند و در این راه تمام نوشته‌های آرمان‌شهری اروپایی و آمریکایی از افلاطون تا امروز را بررسی کنیم، پاسخِ قاطع، ازخودگذشتگی است، که به برابری اجتماعی منجر می‌شود. در آرمان‌شهر قرن شانزدهمی و سخت‌گیرانهٔ سر توماس مور، قانون کمونیسم حاکم است، آنجا تمام خانه‌ها و شهرها را از روی یک نقشه می‌سازند، همه لباس‌های مشابه می‌پوشند و ساعات یکسانی کار می‌کنند. همین قانون پشت آرمان شهرِ پساانقلابِ فرانسه‌ایِ شارل فوریه[2] هم هست، آرمان‌شهری از آزادی کامل عاطفی. آنجا حتی پیرها و بدشکل‌ها هم حق ارضای متواتر نیازهای جنسی‌شان را با کمک «ورزشکاران جنسیِ» راغب و مطیع، از زن و مرد، دارند. آرمان‌شهر آمریکایی ادوارد بلیمی[3] در اواخر قرن نوزدهم با ارتش‌های صنعتی‌اش نسخهٔ دیگری از مضمون کمونیستی است. آنجا هرکس با کارت اعتباری از یک سهم دقیقاً برابر از تولید خالص ملی بهره می‌برد. مثال‌های این چنینی فراوان‌اند. نسخهٔ مارکس برای سلامت اجتماعی -«از هرکس بر حسب توانایی‌اش، برای هرکس بر حسب نیازش»- مدت‌ها پیش از مارکس، اصل غالب نوشته‌های آرمان‌شهری غربی بوده است. خب، اگر خالقان آرمان‌شهرها راهنمایانی معتمد باشند؛ توافق جمعی بشریت بر این است که اگر مردم از خودخواهیشان بکاهند و به سهمی برابر که زمین به‌ایشان ارزانی می‌دارد قانع باشند، انسان‌های بهتری خواهند بود. البته مسیحیت هم همین را آموزش می‌دهد، زیرا که همسایه را مثل خویشتن دوست‌داشتن متضمن این است که او هم به اندازهٔ خودت بهره‌مند باشد.

عدهٔ نسبتاً کمی ادعا کرده‌اند که کار هنر بهتر ساختن مردم در این راستاهاست، ولی یکی

1. Oryx and Crake, 2003.

2. Charles Fourier.

3. Edward Bellamy.

از آنها لئو تولستوی است. در هنر چیست؟ او تمام نظریات زیبایی‌شناسی پیشین را کنار می‌گذارد و می‌نویسد که مبنای «علم زیباشناسی که می‌گویند» این بوده است که مجموعهٔ مشخصی از تولیدات را به این دلیل که باعث لذت ما و اطرافیانمان می‌شوند هنر بدانیم و بعد نظریه‌ای بپرورانیم همخوان با همان محصولات. «مهم نیست چه جفنگیاتی به عنوان هنر پدیدار شوند، کافی است یک بار طبقات بالای جامعهٔ ما آنها را بپذیرند تا سریعاً نظریه‌ای برای توضیح و تحسین‌شان اختراع شود.» نظر شخصی او این است که مکان هنر گالری‌ها، سالن‌های کنسرت و امثالهم نیست، بلکه بسیار گسترده‌تر است:

> زندگی بشری از همه نوع آثار هنری لبریز است، از لالایی‌ها، شوخی‌ها، تقلیدها، تزیینات خانه‌ها، لباس‌ها و اسباب خانه تا مراسم کلیسا، ساختمان‌ها، بناهای یادبود و آیین‌های پیروزی.

سلیقه از نظر تولستوی بی‌نهایت متنوع است. نمی‌توان «تعریفی عینی از زیبایی» ارائه کرد و «توضیحی داد مبنی بر اینکه چرا چیزی برای یک نفر خوشایند و برای دیگری ناخوشایند است.» در ادامه می‌گوید هنر را نمی‌توان در نسبت با لذتی که می‌دهد تعریف کرد. در عوض بهتر است تأثیرات اخلاقی‌اش را در نظر بگیریم و هدفی را که در زندگی بشر برآورده می‌کند. تولستوی مدعی است که اگر این تغییر در تعریف صورت گیرد خواهیم دید که هنر «ابزار پیشرفت» است، راهی برای «حرکت بشریت به سمت کمال». هنر این کار را با کمک به تکامل احساسات بشری انجام می‌دهد. «احساسات کمتر مهربان و کمتر مورد نیاز برای رفاه نوع بشر» با احساسات دیگری جایگزین می‌شوند که «مهربان‌تر باشند و مورد نیازتر». «این هدف هنر است».

نظریهٔ تولستوی مصرانه مسیحی است. او ستایش معاصر از هنر یونان باستان را «عجیب و غریب» می‌داند و کنار می‌گذارد:

> به نظر می‌رسد بهترین کاری که هنر ملت‌ها می‌تواند بعد از ۱۹۰۰ سال آموزش مسیحیت انجام دهد این است که ایده‌آل زندگی‌اش را همان ایده‌آل مردمی نیمه‌وحشی و برده‌دار که ۲۰۰۰ سال پیش زندگی می‌کردند در نظر بگیرد، مردمی که بدن برهنهٔ انسان را واقعاً عالی تقلید می‌کردند و ساختمان‌هایی می‌ساختند که باعث حظ بصر بودند.

در ادعای دیگری که همینقدر ابزورد است تولستوی می‌گوید هنر غربی «واقعی» است و «حقیقی» و منبع «بالاترین لذت‌های روحی»:

> دو سوم نوع بشر (تمام مردم آفریقا و آسیا) می‌زیند و می‌میرند بدون اینکه چیزی از این هنر والا و یگانه بدانند. حتی در همین جامعهٔ مسیحی خودمان هم کمتر از یک درصد مردم از این هنر بهره می‌برند.

او آدم‌های «شبه‌بافرهنگ» را متهم می‌کند که مسیحیت را به عنوان خرافه کنار می‌نهند. «تمام تاریخ نشان می‌دهد که پیشرفت بشریت فقط تحت راهبری دین ممکن شده است و نه طور دیگر» البته او آگاه است که مسیحیت در دوران مختلف متفاوت تعبیر شده، اما تأکید

می‌کند که «دریافت دینی» در روزگار او به «رشد برادری میان انسان‌ها» متمایل است. هنری که از این باور می‌جوشد باید تشویق شود و هنری که مخالف این باور می‌جوشد تقبیح.

بزرگ‌منشی تولستوی محل تردید نیست و نظریهٔ او برای آرمان‌شهردوستان رضایت‌بخش است. با این حال، اینکه واقعاً هنر می‌تواند روی رفتار و احساسات آنطور که او امیدوار است تأثیر بگذارد یا نه، محل سؤال باقی می‌ماند. همانطور که دیدیم، کرایتلرها با جمع‌آوری شواهد روانشناسانه گفتند که نمی‌تواند. ورای اینها، تولستوی مشخصاً مسیحیت را نیروی اصلی می‌داند که در جهت برادری انسان‌ها حرکت می‌کند و این اولویت‌بخشی به مسیحیت، هنر را مازاد یا در بهترین حالت درجه دو می‌سازد. این را هم باید گفت که تعاریف تولستوی در نظر بسیاری از هوادارانِ هنر والا، بی‌ربط و حتی بدتر از بی‌ربط بوده است. برای آنها شکوه و تعالی هنر بازنمای قلهٔ مدنیّت است. در این نگاه، پیشنهاد تولستوی که هنر حقیقی باید برای یک رعیت بی‌سواد هم قابل درک باشد، بازنمای تخفیف هنر است. کنت کلارک[1] که عنوان مجموعهٔ تلویزیونی مشهورش را تمدن گذاشته بود، این باور را مخفی نکرده که «سلیقهٔ عمومی سلیقهٔ بدی است و هر فرد روراست و با تجربه‌ای با این نکته موافق خواهد بود.» برای او هنر هم مانند تمدن به طور عمومی به ثروت و خانه‌های بزرگ در ییلاقات متصل بود.

البته، اگر تمدن را معادل تملک هنر بدانیم، تالی قضیه این است که تملک هنر، فرد را متمدن‌تر می‌کند. ولیکن این استدلال نیست، بلکه مغالطه است. در واقعیت، اینکه تمدن برساخته از چه چیزهایی است سؤال ساده‌ای نیست. کتاب جان برجر به نام شیوه‌های نگریستن[2]، عملاً پاسخی به کلارک بود و بسیار دور از این موضع که هنر غربی را نماد و یادبود تمدن بداند. برجر هنر غربی را به عنوان نماد نابرابری، بی‌عدالتی اجتماعی و تبعیض به کناری گذاشت. به علاوه برجر اشاره می‌کند که چون هنر در فرهنگ ما در غشایی از تقدس (خشک و) جعلی پیچیده شده، برای بخشیدن معنویتی کاذب به ساختارهای قدرت سیاسی به کار می‌رود. تمام مفهوم میراث فرهنگی ملی که در موزه‌های ملی، سالن‌های اپرا و امثالهم پرستش می‌شود، سوءاستفاده از اقتدار هنر در راستای نمایش باشکوه نظام اجتماعی حاکم و اولویت‌هایش است.

به بیان ساده، مسئله این است که ما تمدن را ماشین تولید بوم‌های رنگی و ارکسترسمفونی‌ها و رقاصان باله می‌دانیم، یا انتظار داریم که ضامن توزیع برابرِ منابع کرهٔ زمین باشد تا مردم در جهل و نیاز فنا نشوند. آمارها امروز در دسترس همه است. نیمی از جهان، حدود سه میلیارد نفر، با کمتر از روزی دو دلار و بیش از یک میلیارد نفر به تعریف سازمان ملل در شرایط فقر مطلق زندگی می‌کنند. ۱٫۳ میلیارد نفر دسترسی به آب پاکیزه ندارند. دو میلیارد نفر دسترسی به برق ندارند. سه میلیارد نفر دسترسی به بهداشت ندارند. حدود یک میلیارد نفر قرن بیست و یکم را ناتوان از خواندن و نوشتن آغاز کردند. حدود ۷۹۰ میلیون نفر در کشورهای در حال توسعه از سوءتغذیهٔ شدید رنج می‌برند و هر سال جمعیتی بیش از کل جمعیت سوئد - بین ۱۳ تا ۱۸ میلیون نفر- از گرسنگی یا عوارض سوءتغذیه می‌میرند. اکثر این قربانیان گرسنگی کودک هستند. در همین حال ملت‌های غربی از تجملات بی‌سابقه‌ای بهره می‌برند. بیست

1. Kenneth Clark.

2. Ways of Seeing.

درصدِ ثروتمند جمعیت کشورهای توسعه‌یافته، بیش از ۸۶ درصد از کالاهای جهان را مصرف می‌کنند. خرید چیزهای غیرضروری برای خرج‌کردن ثروت مازاد یکی از مشغولیات اصلی غربی‌هاست، به موازات این هزینه‌ها برنامه‌هایی هم برای مقابله با چاقی مفرط طراحی شده‌اند. سالانه ۱۰۵ میلیارد دلار در اروپا خرج مشروبات الکلی می‌شود، در حالی‌که بودجهٔ جهانیِ فراهم کردن سلامتی و تغذیهٔ اولیه برای فقرای جهان ۱۳ میلیارد دلار است. تحلیل جریان‌های بلندمدت نشان می‌دهد که فاصله میان فقیرترین و ثروتمندترین کشورها در ۱۸۲۰، ۳ به یک بوده، در ۱۹۵۰ به ۳۵ به یک رسیده و در ۱۹۹۲ حدود ۷۲ به یک. آیا جهانی که اجازهٔ چنین اتفاقی را می‌دهد متمدن است؟ آیا درست است که تمدن را به روش کنت کلارک، معادل تولید و ستایش هنر بدانیم؟

مدعای آیزنر که در بالا نقل شد، که هنر «حساسیت‌های» دریافت‌کننده‌اش را «می‌پالاید»، مرکز بسیاری از نظریات در مورد تأثیر بهینه‌ساز هنر است. برخی «پالایش» را هدف در نظر می‌گیرند ولی برخی دیگر مدعی هستند که وقتی حساسیت‌های ما به درستی تنظیم شوند درک بهتری از اینکه آدم‌های دیگر چه احساسی دارند پیدا خواهیم کرد و در نتیجه رفتارمان با آنها بهتر خواهد شد. آیزنر می‌گوید هنر «ما را قادر می‌سازد خودمان را جای دیگران بگذاریم و آنچه مستقیماً تجربه نکرده‌ایم، نیابتاً تجربه کنیم.» این توضیح در مورد تأثیرات اخلاقی هنر و ادبیات مقبول عموم است و گزاره‌های مربوط به این باور اغلب مطمئن و افراطی هستند. جان دیویی[1]، در کتاب هنر به مثابه تجربه[2]، اعلام می‌کند که هنر «ابزاری است برای همذات‌پنداری با عمیق‌ترین عناصر تجربیاتِ تمدن‌های غریب و دوردست» و اینکه نهایتاً این نکته باعث درک بین‌المللی خواهد شد: «وقتی به روح هنر سیاه‌پوستان یا جزایر پولینزی وصل شویم، مرزها محو می‌شوند، تعصبات محدودکننده ذوب می‌شوند.» دویی توضیح نمی‌دهد از کجا می‌فهمد کِی وارد عمیق‌ترین عناصر سیاه‌پوستان یا مردم پولینزی شده وجالب‌ترین نکته در مورد این نظریه این است که بتواند دست‌کم، حتی برای یک لحظهٔ کوتاه، جدی گرفته شود. اما در هر صورت، نظریه‌اش شاهد این آرزوی عمیقِ عاشقان هنر است که باور کنند هنر از آنها آدم‌های بهتری می‌سازد و درکشان از آدم‌های دیگر را بالا می‌برد.

گزارهٔ کامل‌تری از این نظریه را فرانک پالمر در کتابش ادبیات و درک اخلاقی[3] ارائه می‌کند. در نظر پالمر، یک کارکرد مهم ادبیات آن است که با فراهم آوردن امکان دیگری بودن تخیل اخلاقی‌مان را تقویت می‌کند. او مکبث شکسپیر را به عنوان مثال انتخاب می‌کند. ادعا می‌کند وقتی ما نمایشنامه را می‌خوانیم یا می‌بینیم «وارد ذهن» مکبث می‌شویم، و این به ما می‌آموزد که «در جنایت چیست که به طرزی هولناک منزجرمان می‌کند». اعتراضی واضح به مدعایش این است که مکبث یک شخصیت داستانی است و برخلاف آدم‌های واقعی اصلاً «ذهن» ندارد که ما بخواهیم «واردش شویم». ما این توهم را داریم که مکبث ذهن دارد ولی توهماتی از این دست صرفاً واقعیت را با داستان قاطی می‌کنند و منجر به باور تجربیاتی می‌شوند که نداشته‌ایم. نتیجهٔ چنین فرآیندی می‌تواند بسیار دور از آموزندگی باشد. این باور

1. John Dewey.

2. Art as Experience.

3. Literature and Moral Understanding.

که از طریق کتاب خواندن می‌توان درک کرد که احساس گرسنگی چیست، درد کشیدنِ مدام چیست، احساس تماشای مردن فرزندان چیست -به طور خلاصه زندگی موازی در جهان سوم چیست- پالایش احساسات نیست، بلکه عادی‌سازی رنج دیگران است. اینکه فکر کنی مقداری مطالعه، تو را در عواطف آدم‌هایی سهیم می‌کند که در موقعیت‌های سخت زیسته‌اند، خودخواهانه و به طرزی غیرمسئولانه پیش‌پاافتاده است. در نتیجه این ادعای پالمر که برای درک «شدت انزجاربرانگیزی» جنایت لازم است مکبث بخوانیم مهمل است. نفرت اصیل از جنایت محدود به خوانندگان مکبث نمی‌شود و طرح چنین ادعایی از طرف پالمر، نقض نظریهٔ خودش است که ادبیات به درک آدم‌های دیگر کمک می‌کند.

تمام این مسائل به کنار، اگر پالمر بداند آدم‌های مسلط به هنر در واقعیت چطور با دیگران رفتار می‌کنند، مجبور خواهد شد یک نتیجه‌گیری ناخوشایند را بپذیرد. او تأکید می‌کند که شعر و موسیقی «نفس تعلقات روحی را در مردم می‌دمند» ولی:

> مسلم است که لزوما ارتباطی میان این شور و شعف و عملکرد متعاقب ما در نقش موجوداتی اخلاقی وجود ندارد. اینکه انسانی با حساسیت‌های هنری ناب چگونه می‌تواند در باقی امور کودن بماند خود معمایی است.

کودن‌هائی که او در نظر دارد تولستوی و دلیوس[1] هستند. ولی برای افزودن اسامی دیگر به این لیست فقط دانش بسیار مختصری از زندگینامهٔ هنرمندان و نویسندگان کافی است. نهایتاً در بهترین حالت این مدعا برای پالمر باقی می‌ماند که ادبیات و هنر قرار است از ما آدم‌های بهتری بسازند، ولی گویا در عمل چنین نیست.

۱. Frederick Delius (۱۸۶۲-۱۹۳۴) آهنگساز انگلیسی.

2. The Arts and Human Development.

یکی از کامل‌ترین و فکرشده‌ترین تلاش‌ها برای پیوند زدن هنر و رفتارهای دلخواه را هاوارد گاردنرِ روانشناس در مطالعهٔ وسیعش هنر و توسعهٔ انسانی[2] انجام داده است. گاردنر باور دارد که پیاژه و دیگران به اشتباه محصول نهایی ایده‌آل توسعهٔ روانشناسانه را یک دانشمند یا مثلاً یک آدم دانشمندمآب و منطقی فرض کردند. نظر خود او این است که وضعیت نهاییِ مطلوب‌تر برای انسانیت، رسیدن به آدمی است که بتواند هنر را ستایش کند. او اشاره می‌کند که در نقاشی، ادبیات یا موسیقی، یک کودک نرمال هفت یا هشت ساله در اکثر موارد می‌تواند به خوبیِ اغلب آدم‌بزرگ‌ها ستایشگر هنر باشد. یک آدم بالغ معمولی و یک کودک ده سالهٔ معمولی در آزمون‌های تحسین زیبایی نتایج تقریباً مشابهی به‌دست می‌آورند.

ولی آزمایش روی کودکان بین سنین شش تا ۱۵ سالگی نشان داده است که تخیل و حساسیت در قلمرو زیباشناسی از حدود ده سالگی تحلیل می‌رود و در بزرگسالی رو به کاهش می‌نهد. بسیاری از کودکان به مرز شکوفایی هنری می‌رسند اما از آن دور می‌شوند. در حدود سن بلوغ یک «تغییر جهانی» رخ می‌دهد، از مشارکت طبیعی در رفتار هنری به خودبازداری، تفکر انتزاعی و واماندگی لذت خلاقه.

این یافته‌های تجربی گاردنر را به اینجا رساند که بپرسد چطور یک کودک می‌تواند چنین درک هنری‌ای داشته باشد؟ پاسخ او در لابه‌لای زبان تخصصی مربوط به «وجوه» و «اضلاع»

مخفی شده است. ولی خلاصه‌اش این است که کودک یاد می‌گیرد جهان را از طریق بدن خودش درک کند. در ماه‌های اول زندگی، مکان انرژی لیبیدوی او در دهان، ناحیهٔ مقعد و اندام تناسلی است که هرکدام از اینها دریافت فیزیکی خاص خود را دارد. دهان می‌تواند باز باشد یا بسته، پر باشد یا خالی و در نتیجه به مفاهیم گرفتن و بلعیدن منجر می‌شود. مقعد به نگه‌داشتن و رها کردن مرتبط است و اندام تناسلی به دخول و پذیرش. کودک در اولین سال زندگی قادر می‌شود تا هر چه بیشتر این احساسات و احساساتی دیگر نظیر خالی بودن، زبری، نرمی، کنش، عمق، پهنی و باریکی را، که در رابطه با بدن خودش اتفاق می‌افتند، به دریافتش از جهان بیرون پیوند زند. کودک جهان بیرون را به مثابه بازنمایی حالات درونی می‌خواند. گاردنر مشاهدهٔ پیاژه از دخترنُه ماهه‌اش را نقل می‌کند که پیاژه را در حال زبان‌درازی تماشا می‌کرده و بعد خودش انگشت اشاره‌اش را بالا می‌آورده است. این نشان می‌دهد که دختربچه در واکنش به چیزی خارجی توانسته شناختش از حرکت رو به جلو را، که حاصل تجربه بدن خودش است، انتقال دهد. تجربهٔ مشابه دیگر اینکه وقتی پدر چشم‌هایش را باز و بسته می‌کرده دختر دستش را باز و بسته می‌کرده است.

مدعای گاردنر این است که دریافت هنرمندان نیز به همین شیوه است. حس طبیعی یگانگیِ بدن و جهان بیرون، آنطور که او می‌گوید «راه دیگری است برای بخش‌بخش کردن جهان»، راهی جایگزین برای روش علمی. عینی، راه هنرمند و کودک هر دو همین است. این نظر توضیح می‌دهد که چرا هنرمندانِ پرشماری از هنرشان به عنوان بازگشت به کودکی یاد می‌کنند. علاوه بر این، تنش‌های تنانه که کودک به جهان بیرون فرافکن می‌کند فقط فیزیکی نیستند. کیفیاتی مانند خالی‌بودن، تعادل، تنهایی، باز و بسته بودن همراه خود ارتعاشات عاطفی و اخلاقی دارند یا دست‌کم باعث‌شان می‌شوند. گاردنر عواطفی مانند غرور، حسادت، حسرت و کیفیاتی که گفتمان زیبایی‌شناسی را در احاطه دارند مانند تعادل، وقار و ریتم را گسترش‌یافتهٔ درک تنانهٔ کودک از جهان می‌داند. پس می‌توان گفت کودک با خوانش جهان از طریق بدنش، جهان اخلاقی را اختراع میکند. گاردنر بدون چندان توضیحی این ادعای مهم را اضافه می‌کند که این شکل از بدن‌احساس نه‌تنها برای هنر لازم است بلکه برای تجربهٔ کامل روابط بین‌فردی هم ضروری است.

جذابیت‌های نظریهٔ گاردنر آشکارند، علی‌الخصوص برای کسانی که دوست دارند برای برتری هنر یک مبنای علمی پیدا کنند؛ ولی این نظریه گرفتاری‌هایی نیز دارد که خودش هم به آنها معترف است. نمی‌توان با اطمینان گفت که یک فرد بالغ با ذهنی علمی از یک کودک ده ساله مرتبه پایین‌تری دارد؛ با این وجود گاردنر به نظر این مسئله را بدیهی فرض کرده و هدف هنر بر اساس نظریهٔ او این است که اولی تبدیل به دومی شود. شاید بپذیریم جهانی پر از کودکان ده ساله و کمتر، از نظر تفکر تنانه قوی است ولی از نظر عقل و عدالت و دیگر انواع تعقل در مضیقه خواهد بود. گاردنر تأکید می‌کند که همانند پنداشتن اندیشه کودکان و هنرمندان نزد او پرداخته شده نیست: «بدبختانه شواهد تجربی در مورد این سؤالات تقریباً

ناموجودند.» آنچه او پیش می‌نهد «فرضیه‌ای است و نه بیش از آن.» گرچه نظریهٔ او فرض می‌کند تمام کودکان از طریق تفکر تنانه رشد می‌کنند، منظور این نیست که تمام کودکان استعداد هنری دارند. گاردنر می‌پذیرد که برخی کودکان تقریباً هیچ گرایش و توانی در خلق و درک زیباشناسانه نشان نمی‌دهند. گرچه توضیحاتش در مورد تفاوت کیفی در آثار هنریِ اولیهٔ کودکان مختلف قانع‌کننده نیست، ولی باور دارد که این نشانهٔ یک مبنای ژنتیکی قوی برای استعداد هنری است و چنین مبنایی استدلال او را در مورد ارتباط تفکر تنانه و هنر تضعیف می‌کند. اگر هنر پروردهٔ تفکر تنانه است که پرقدرت‌تر از تفکر مغزانهٔ سرد و علمی است، پس لابد باید به عنوان روش درمانی در برخی اختلالات روانی هم مؤثر باشد؛ ولی گاردنر به چنین ادعاهایی هم مشکوک است. به نظر او نقش هنر در توان‌بخشی به کودکانی که از اختلال اعصاب یا روان رنج می‌برند محل بحث است. او اشاره می‌کند که تعداد خیره‌کننده‌ای از مطالعات در این حوزه از گروه کنترلاستفاده نمی‌کنند و هیچ ابزاری وجود ندارد که تشخیص دهیم پیشرفت هنری، نشانهٔ بهبود روانی است یا علت آن.

چنانچه روان‌درمانیِ هنر جای تردید داشته باشد، کمتر می‌توان به هنر به مثابه امری بهینه‌ساز در شخصیت و اخلاقیات دل خوش کرد. پیشنهاد گاردنر مبنی بر آن که مهارت هنری بر مبنای تفکر تنانه، ظرفیتی برای روابط بین فردی دارد قابل آزمایش عینی است ولی هرجا که آزمایشی انجام شده نتایجش چندان دلگرم‌کننده نبوده است. او به مطالعه‌ای ارجاع می‌دهد که در تک‌نگاری‌های روانشناسی ژنتیک[1] منتشر شده است و گزارشی است از برآورد روانی بازیگران و دیگر شاغلان حوزهٔ تئاتر. نتیجهٔ تحقیق این است که این آدم‌ها برای برقراری روابط خانوادگی نرمال مشکل دارند و میانگین طلاق میان آنها به نسبت بالاتر است. همچنین تمایل دارند نسبت به احساسات دیگران بی‌توجه باشند و آنها را بازیچه‌هایی برای سرگرمی یا آزار بدانند.

با تمام اینها، گاردنر در مورد ارتباط هنر و تفکر تنانه در حرف‌هایی که برخی از موسیقی‌دانان، نقاشان و شاعران در مورد کارشان زده‌اند شواهدی پیدا می‌کند. یک نمونهٔ شاخص شیموس هینی[2]، شاعر ایرلندی و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات است. هینی وقتی از سرچشمه‌های قوه شاعری‌اش حرف می‌زند با تأکید زیاد آن را به دوران کودکی و درگیری‌اش با گل، خزه، جلبک و دیگر چیزهای نرم و خیسِ شبیه اینها مرتبط می‌داند:

> تا همین امروز گوشه‌های خیس و سبز، زباله‌هایی که با سیل می‌آیند، زمین‌های نرم و مرطوب و هرجایی که به نظر برسد زمینی آبدار و پوشش گیاهی تو ندرا دارد، برای من جذابیتی آنی و آرامشی عمیق می‌آورد؛ حتی اگر از پنجرهٔ ماشین یا قطار ببینمش.

شعر هلیکون شخصی[3] نمونه‌ای است که شاعریِ فرد بالغ را جایگزینی بر مشغولیت دوران کودکی‌اش در چاه‌های قدیمی و علاقه‌اش به لمس گل‌ولای نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد این شعر تأیید نظریهٔ تفکر تنانهٔ گاردنر است و در حین توضیحات هینی، زمین و زمین کندن و ایده هنر به مثابه بازگشت به کودکی با نظریه مذکور، که این قبیل چیزها را مبانی ارزش‌دهنده شعر میداند، پیوند می‌خورد. هینی در بحث در مورد کلمهٔ «قشقرق» در شعر ترمینوس[4] می‌نویسد:

1. Genetic Psychology Monographs.

۲. Seamus Heaney، برنده نوبل ادبیات سال ۱۹۹۵.

۳. Personal Helicon، از مشهورترین اشعار هینی.

4. Terminus.

وقتی کلمه قشرق را از کسی می‌شنوم، به اولین شناختم از خود بازمی‌گردم. این کلمه یک کلمهٔ معیار انگلیسی نیست و یک کلمهٔ معیار در زبان ایرلندی هم نیست، ولی به طرز نابهنجاری هردوجا هست، در بنیادهای گفتار من دفن شده. مثل کف‌پوش خانه‌ای که در آن بزرگ شدم زیر پای من است. شاید بتوان گفت چیزی استثنایی. این کلمه به معنی ریشه دواندن، نفوذ کردن، تجسس و گشتن است و این دقیقاً همان کاری است که شعر هم می‌کند. شعر دماغش را به زمین می‌چسباند و دنبال ردپایی می‌رود و با قشقرق غریزه‌اش را دنبال می‌کند تا به مرکز دغدغه‌ای برسد که به راهش انداخته.

همانطور که دیدیم، گاردنر اعتقاد دارد تفکر تنانه از تفکر علمی بهتر است و آدم‌های بهتری می‌سازد. هینی هم مدت زیادی در جستجوی ایده‌هایی در این مورد بوده که چطور هنر می‌تواند آدم‌های بهتری بسازد. او شاعری را در دورانی آغاز کرد که خودش آن را «سیاه‌چالهٔ ترسناک» کشمکش مذهبی در ایرلند شمالی می‌خواند. به عنوان یک کاتولیک اهل اولستر[۱] او نمی‌توانست بی‌طرف بماند و فشار شدیدی بر او بود تا از جنبش حمایت کند. امتناعش از نوشتن اشعار سیاسی شجاعانه بود ولی بزدلانه به نظر می‌رسید و این باعث شد تا احساس گناه کند. این ماجرا باعث شد تا با سؤالات اولیه‌ای روبرو شود، مثلاً: فایدهٔ شعر چیست؟ آیا شعر می‌تواند به جامعه خدمتی بکند؟ آیا شعر از ما آدم‌های بهتری می‌سازد؟

پاسخی که او یافت با تفکر تنانهٔ گاردنر و تخیل اخلاقی پالمر متفاوت است و به نظر می‌رسد دستاورد خواندنِ تی.اس.الیوت باشد. او متوجه شد که در جریان جنگ جهانی دوم، الیوت هم درگیر همین مسئله بوده که آیا «بازی با کلمات و ریتم‌ها» در هنگامهٔ جنگ می‌تواند توجیهی داشته باشد. الیوت برای مقابله با این تردیدها نظریهٔ «تخیل شنیداری» را پروراند. بر این اساس، اینکه شاعر از چه می‌نویسد واقعاً موضوعیت ندارد. معنا در درجهٔ دوم است. آنچه موضوعیت دارد صداها و ریتم‌ها هستند. صداهایی که شعر می‌سازد «به لایه‌هایی عمیق‌تر از فکر و احساس خودآگاه نفوذ می‌کنند، هر واژه را زنده می‌کنند، در بدوی‌ترین و فراموش‌شده‌ترین‌ها فرو می‌غلتند، به نقطهٔ آغاز برمی‌گردند و چیزی با خودشان باز می‌آورند.»

این ایده برای هینی بسیار جذاب است و با مصداق او از ریشه اصلی واژه «قشقرق»، که تا عمق خاک کودکی‌اش فرو رفته، پیوند دارد. و همین ایده به او امکان صورت‌بندی نظریه‌ای را می‌دهد در باب چگونگی بهسازیِ آدم‌ها از طریق شعر. او در مورد کیفیات صوتی شعری از الیزابت بیشاپ می‌گوید:

> اصوات حقیقی و عمیقی در بیت‌ها سکونت دارند که به قول رابرت فراست «پیش از آنکه کلمات باشند در غار دهان زندگی می‌کردند»، این اصوات کاری می‌کنند که شعر اصولاً انجام می‌دهد: ما را در اعتبار دادن به خیزش‌های وجود شهودی خودمان مستحکم می‌کنند. کمک می‌کنند که در نخستین پناهگاه‌های درونمان، در خجول‌ترین، پیشااجتماعی‌ترین بخش‌های طبیعتمان بگوییم: «بله، من هم چنین چیزی را می‌شناسم، بله همین درست است، ممنونم که روی این صوت کلماتی گذاشتی و آن را کم و بیش متعارف کردی.

۱. Ulster، از مناطق شمالی ایرلند.

باید اعتراف کنیم جزییات این نظریه مبهم ولی اصول کلی آن واضح است. شعر از طریق ساختن اصواتی کار می‌کند که خاطراتِ ناخودآگاه عمیق را زنده می‌کنند، هم خاطرات نژادی از گذشتهٔ پیشاکلامی آدم غارنشین و هم خاطراتی از نخستین روزهای کودکی. هینی این را نمی‌گوید اما احتمالاً دیگرانی هستند که به این مجموعه خاطرات، اولین گفتگوهای نیمه‌معنادار میان مادر و فرزند را اضافه کنند. تأثیر این خاطرات قرار است این باشد که ظاهراً در تقابل با منطق، عقل و علم به «خیزش‌های وجود شهودیمان» اعتماد کنیم و هینی این را به‌سازی می‌داند. در سخنرانی نوبلش در باب اعتبار شعر، او نسخه‌ای اندکی متفاوت اما سراسر تحسین از همین نظریه ارائه می‌دهد. و به عنوان یک شاعر غنایی، این نظریه را به تقلای مدام خودش در خلق اشعاری درست ارتباط می‌دهد، «تقلایی برای رسیدن به یک تارِ مرتعش... مجموعه‌ای از اصوات موسیقیایی رضایت‌بخش. او مدعی است اگر اصوات درست باشند «بنیاد طبیعتِ همدردی‌خواه ما را متأثر می‌کنند». اصوات درست که در قالب شعر منظم شده باشند، به شعر «قدرت می‌دهند تا آن بخش آسیب‌پذیر از خودآگاهمان را اقناع کند که مسیرش درست است، هرچند در اطرافش جز خطاکاری چیزی نبیند.»

پس در نظریهٔ هینی، شعر از خوانندگانش آدم‌های بهتری می‌سازد چون خاطرات صوتی عمیقی را در آنها برمی‌انگیزد و اقناعشان می‌کند که به بخش‌های آسیب‌پذیر، همدردی‌خواه و شهودیِ خودشان اعتماد کنند. به آنها قدرتی درونی می‌بخشد تا در برابر «تمام خطاکاری‌های اطرافشان» مقاومت کنند. صداقت او در بیان این نظرات قابل تردید نیست، ولی به وضوح موانعی در راه درک این نظر وجود دارد. شباهت میان صوت شعر و اصواتی که غارنشینان، نوزادان یا هر موجود پیشاکلامی دیگری تولید می‌کند غیرقابل اثبات است. این مسئله در حد گمانه باقی می‌ماند و دست‌کم در نظر اول به سختی قابل پذیرش است. آیا تمام اصواتی که تمام شعرها می‌سازند از این جنس‌اند یا تنها برخی اصوات در برخی شعرها؟ حتی اگر ارفاق کنیم و بپذیریم که شنیدن صوتی در یک شعر می‌تواند خاطره‌ای را از یک وجود پیشاکلامی برانگیزد، مشخص نیست آن دستاورد اخلاقی که هینی از آن حرف می‌زند چطور باید به دست بیاید. یک شاعر مدرن با ذهن پیچیده که در برابر «تمام خطاهای اطراف» ایستاده، اصلاً شبیه به یک نوزاد یا غارنشین نیست و فقط گزیدهٔ دقیقی از مجموعه صفات مخیل می‌تواند برای غارنشینان یا نوزادان همان اثری را تولید کند که هینی دوست دارد. پس، اگر مشکلات برقراری ارتباط صوتی با گذشتهٔ دوری که هینی می‌گوید و غیرممکن بودن آزمایش برقراری این ارتباط را کنار بگذاریم، این سؤال باقی می‌ماند که چه کسی متأثر می‌شود. آیا تمام خوانندگان اشعار از این مزایا بهره می‌برند یا تنها گروهی از آنها؟ مانند بسیاری از نظریه‌ها در مورد محاسن ناشی از هنر، اینجا هم سؤظنی هست که شاید کسانی که متأثر می‌شوند، خودشان از قبل تمام آن احساسات خوب را داشته‌اند. بیشتر خوانندگان شعر مردم تحصیلکرده، حساس و لطیف‌طبع‌اند. به هر حال، کاملاً ممکن است که این موضوع بیش از آنکه به قدرت بهترسازیِ شعر مربوط باشد، به فرآیند انتخاب آگاهانه‌ای مربوط است که

آدم‌های تحصیلکرده، حساس و لطیف‌طبع را در وهلهٔ اول خوانندهٔ شعر می‌کند.
وقتی هینی در اوایل دههٔ ۶۰ در مدرسهٔ راهنمایی سن توماس در منطقهٔ بالیمورفی در بلفاست[۱] انگلیسی درس می‌داد، مدیر مدرسه، آقای مک‌لاورتی، به قدرت بهترسازیِ شعر اعتقاد راسخی داشت. او گاه و بی‌گاه سرزده وارد کلاس هینی می‌شد و می‌پرسید که آیا او با پسرها شعر هم کار می‌کند یا نه و آیا پیشرفتی هم در آنها می‌بینند که اثر شعر باشد. پاسخ هینیِ وظیفه‌شناس به هر دو سؤال مثبت بوده است. مک‌لاورتی ادامه می‌داده: «آقای هینی، وقتی شما به عکس یک تیم راگبی در روزنامه نگاه می‌کنید، آیا همیشه از روی صورت‌های بازیکنان فوراً تشخیص نمی‌دهید که کدامشان اهل شعر است؟» پاسخ هینی همیشه مثبت بوده است. آنطور که او به یاد می‌آورد، تمام این داستان یک بازی خنده‌دار بوده. ولی به تأیید هینی، اعتماد مک‌لاورتی به قدرت انسانی‌سازیِ هنر یک حماقت شخصی نبوده، بلکه در جهت دو هزار و پانصد سال زیبایی‌شناسی غربی و نظریهٔ آموزش بوده است. با باور به اینکه مطالعهٔ شعر شاگردان هینی را به سمت والایش اخلاقی می‌راند او صرفاً یک باور اساسی فرهنگی را تکرار کرده است. باوری که نظریهٔ هینی در مورد قدرت شنیداری شعر هم تأییدش می‌کند. در واقع به گفتهٔ هینی بسیاری از پسرهای کلاسش یک دهه بعد اعضای فعال ارتش آزادی‌بخش ایرلند شدند، بنابراین هر تأثیری هم که شعر بر شاگردانش داشته، تأثیر مطلوب او نبوده است.
پس ادعاهایی از این دست که هنر آدم‌ها را بهتر یا متمدن‌تر می‌سازد، به نظر مشکل‌دار می‌رسند و برخی متفکرین حتی استدلال کرده‌اند که هنر نه‌تنها مشوق نوع‌دوستی میان آدم‌ها نیست، بلکه اساساً تفرقه‌برانگیز است. کتاب ذهنی در غار[۲]، نوشتهٔ دیوید لویس ویلیامز[۳]، ادعا می‌کند که هنر غربی از آغاز ابزاری برای تمایز اجتماعی بوده است. موضوع لویس ویلیامز نقاشی‌های اواخر دوران یخبندان است که در آلتامیرا، لاسکو و دیگر غارها کشف شده‌اند. زمانی که این نقاشی‌ها تولید شدند، حدود ۴۰ هزار سال پیش، دو گونه از موجود انسانی در کنار هم در اروپای غربی زندگی می‌کردند. نئاندرتال‌ها، بدویان کلفت‌ابرویی که دو هزار سال بود آنجا زندگی می‌کردند و آدم‌های جدید، مهاجرینی از شرق نزدیک و بدایتاً آفریقا که هم‌تبار ما هوموسیپین‌ها[۴] بودند. به باور لویس ویلیامز و برخی دیگر از مردم‌شناسان تفاوت مهمی میان این دو گونه بود. نئاندرتال‌ها به خاطر ساختار عصبی مغزشان نمی‌توانستند تصاویر ذهنی بسازند یا به یاد بیاورند، در حالی‌که آدم‌های جدید این توانایی را داشتند. معنی این تفاوت این بود که آدم‌های جدید می‌توانستند نمادین فکر کنند، پس می‌توانستند مجسمه بتراشند و نقاشی بکشند. برای نئاندرتال‌ها این نقاشی‌ها و مجسمه‌ها همان‌قدر قابل تشخیص بود که برای یک حیوان. نظریهٔ لویس ویلیامز این است که آنچه آدم‌های جدید را تشویق به خلق نقاشی در غار کرد، اثبات برتری‌شان بر نئاندرتال‌ها بود. هنر سندی بود بر ورود آنها به جهانی از تصویرسازی که نئاندرتال‌ها تا ابد از آن محروم بودند. آدم‌های جدید وقتی برتریِ نوعی‌شان به اثبات رسید توانستند نئاندرتال‌ها را با وجدانی آسوده منقرض کنند و به نظر محتمل می‌رسد که چنین هم کرده باشند.

۱. بلفاست به دو بخش ایرلندی و انگلیسی تقسیم شده بود.

2. The Mind in The Cave.

3. David Lewis-williams.

4. Homo Sapiens.

ایدهٔ لویس ویلیام که هنر غربی اصالتاً و اساساً ابزار تمایز اجتماعی بوده است، حقیقت داشته باشد یا نه، با نظریات مدرنی مانند آنچه پیر بوردیو در کتاب کلاسیک جامعه‌شناسی‌اش، تمایز: نقد اجتماعی قضاوت ذوقی[1] ارائه می‌کند همخوان است. این کتاب بر مبنای نتایج پرسشنامه‌هایی که از ۱۲۰۰ فرانسوی از تمام طبقات اجتماعی گردآوری شده استوار است. بوردیو ترجیحات آنها را بررسی کرده است، نه فقط در هنر و موسیقی بلکه در سایر حوزه‌های سبک زندگی مانند آشپزی، آرایش، لباس، طراحی داخلی، خودرو، روزنامه‌ها و مقاصد مسافرتی. نتیجه‌گیری او این بوده که ذوق هیچ ارتباطی با ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ ذاتی در اشیایی که انتخاب می‌شوند ندارد. ذوق، نشانگر طبقه است، بازتابندهٔ سطح تحصیلات، ریشهٔ اجتماعی و قدرت اقتصادی. «ذوق طبقه‌بندی می‌کند و آن که ذوق را طبقه‌بندی می‌کند همراه با ذوق طبقه‌بندی می‌شود.» هدف ذوق متمایز کردن هر فرد از کسانی است که در نظام اجتماعی پایین‌تر از او هستند. به همین دلیل، ذوقِ طبقهٔ بالا بیانگر توانایی مالکش در فراتر رفتن از نیازهای اقتصادی و امور ابتدایی زندگی است و این آدم‌های دسته‌های پایین‌تر را متأثر می‌کند. مثلاً آماده‌سازی خوراک دیگر صرفاً راهی برای رفع گرسنگی نیست، بلکه تأییدیه‌ای می‌شود بر مواضع اخلاقی و وارستگی اجتماعی. بوردیو این استعلاء از اشتهای «عوام» و ارضای فیزیکی را که بیانگر توان اقتصادی است، مربوط به همان تأکید زیبایی‌شناسانهٔ کانتی می‌داند بر مواجههٔ «نابی» که تمام هوس‌ها از آن حذف شده باشد. او به عنوان یک مورد مشخص از این فرآیند، حکم شوپنهاور علیه نقاشی‌های طبیعت بیجان هلندی از غذا می‌پردازد نقل می‌کند:

1. Distinction: a Social Critique of The Judgement of Taste.

> میوهٔ نقاشی‌شده را می‌شود پذیرفت، چون می‌توانیم آن را مرحلهٔ پیشرفتهٔ یک شکوفه بدانیم و محصول زیبایی از طبیعت که به رنگ و فرم تبدیل شده، بدون اینکه لازم باشد آن را خوراکی ببینیم، ولی بدبختانه زیاد پیش می‌آید که شاهد بشقاب‌های آمادهٔ غذا از خرچنگ و صدف و خرگوش و نان و کره، شراب و دیگر خوراکی‌هایی باشیم که با طبیعی‌گرایی فریبنده‌ای به تصویر کشیده شده‌اند؛ بازنمایی‌هایی سراسر نکوهیده.

در این زیبایی‌شناسی فرادست، هوس‌های طبیعی انسانی به دلیل زمخت، عوامانه، ارزان، یا سطحی بودنشان رد می‌شوند چون به نیاز اقتصادی‌ای مربوطند که قهرمانان زیبایی بر آن غلبه کرده‌اند. این ذوق مؤید فرادست‌بودن کسانی است که با لذت‌های ارتقایافته و تصفیه‌شده ارضا می‌شوند. واکنش‌های رایج اخلاقی هم به همین ترتیب معلق می‌شوند زیرا قدرت اقتصادی‌صاحبانش را از نیاز به جدی‌گرفتن مسائل اخلاقی آزاد می‌کند و آنها می‌توانند با به خدمت‌گرفتن لاادری‌گریِ اخلاقیِ پیچیده غیرعادی‌بودن و رهایی‌شان از رفتارهای غریزیِ گلّه‌ای را ابراز کنند. بوردیو از پاسخگویانش پرسید که کدام سری از اشیاء عکس‌های زیبایی می‌سازند و کشف کرد آنهایی که در بالاترین نقاط طبقه‌سنجِ جامعه هستند چیزهای مورد ستایش عموم مثل غروب و مناظر را به نفع موضوعاتی که افراد طبقه پایین نازیبا می‌انگاشتند -مثل تصادف ماشین، زنان باردار و کلم‌جات- پس می‌زنند. حد نهایی بیان قدرت اقتصادی

برای بوردیو موسیقی است که بدون اینکه حرف خاصی داشته باشد رادیکال‌ترین و قاطع‌ترین نفی نیازمندی و کاربردی بودن دنیای روزمره را نشان می‌دهد، این نفی را زیبایی‌شناسی «والا» از تمام اشکال هنری طلب می‌کند.

نظریات بوردیو دور از انتقاد نیستند. طبقه‌بندی جامعه‌ای که مد نظر اوست بازنمایی ساختار طبقاتی پُردک‌وپز فرانسه در اوایل دههٔ شصت است. منتقدین، به‌خصوص آمریکایی‌ها، این طبقات را درک نمی‌کنند. بررسی جدول‌های آماریِ او تغییرات قابل توجه ذوقی درون یک طبقه را نشان می‌دهد. برخی از اعضای طبقه کارگر کلاویهٔ خوش‌ریتم[1] را میان ترجیحاتشان گذاشته‌اند، که معمولاً اثری است مطبوع طبقات بالا و اساتید تحصیلات تکمیلی هم بوده‌اند که بانوی گمراه[2] را ترجیح دهند، اثری که معمولاً انتخاب طبقهٔ متوسط است. اینطور تغییرات اقتدار زیبایی‌شناسی طبقه‌محور او را متزلزل می‌کند. تعصبات خود او هم تحلیلش را چرک می‌کند. نظریهٔ او می‌طلبد که آثار هنری به یک اندازه مجزا از ارزش زیبایی‌شناسی ذاتی‌شان بررسی شوند و تمام قدرتشان را فقط از عملکردشان به عنوان نشانگرهای اجتماعی بگیرند، با این وجود انگار او هم وقتی که حس می‌کند به قلمرو متمایز فرهنگی خودش دست‌درازی شده اعتقادش به این اصل سست می‌شود. او از فرهنگ میان‌مایه و حامیان آن بیزار است. بوردیو می‌گوید تهیه‌کنندگان برنامه‌های فرهنگی تلویزیون و رادیو و منتقدان و صاحب‌نظران در روزنامه‌ها و مجلاتِ «با کیفیت»، در مأموریتی «غیرممکن» درگیر هستند که فرهنگ «مجاز» را به بی‌فرهنگ‌ها تحمیل کنند. او از روابط «خرده‌بورژوازی» فرهنگی و از توانایی‌اش برای میان‌مایه‌کردنِ هر آنچه با آن در تماس است منزجر است. آنچه در نظر بوردیو مانع از بافرهنگ‌شدن خرده‌بورژواست «ساده بگوییم این واقعیت است که فرهنگ مُجاز برای او ساخته نشده (و اغلب علیه اوست)، در نتیجه او مناسب آن فرهنگ نیست و همین که آن را به‌دست بیاورد، آن فرهنگ چیز دیگری می‌شود».

به نظر می‌رسد بوردیو اینجا دیگر منتقد بی‌طرفی که صحنهٔ فرهنگی را با انفکاک علمی بررسی کند نیست، بلکه همنوعِ غمخواری شده از همان جنسی که خودش طبقه‌بندی کرده و با همان احساسات طبقاتی. زیرا اگر هنر فقط نشانگر طبقات اجتماعی است، پس مشخصاً دیگر دلیلی ندارد یک خرده‌بورژوا که خواهان ارتقای موقعیت‌اش است، برای هنر «مجاز»، که مطلوب آدم‌هایی چون بوردیو است، به اندازه خرید یک اتومبیل گران‌قیمت‌تر ذوق داشته باشد. تأکید بر این مسئله که او برای چنین ماشینی «ساخته نشده است»، یا اینکه اثر هنری «وقتی خرده‌بورژوا به آن علاقه‌مند شود دیگر آن چیز سابق نیست» یعنی پذیرفتن این پیش‌فرض که اثر هنری ذاتاً چیزی «هست»، سوای اینکه چطور دریافت، یا ارزش‌گذاری شود. و این دقیقاً همان چیزی است که بوردیو در مورد اتومبیل، لوازم آرایش، مقاصد مسافرتی و دیگر امیال مصرف‌کنندگان انکار می‌کند. به هر حال، غریو بوردیو علیه پیشروی خزندهٔ خرده‌بورژوازی و تأکید شدیدش بر تبعیض فرهنگی، چیزی بیش از استدلال دم‌دستی و به نسبت خام و ترش‌رویانه‌ای از نکتهٔ اصلی نظریه‌اش، یعنی همان تأکید بر خصلت جدایی‌افکن ذوق

۱. The Well-Tempered Clavier، قطعه‌ای از یوهان سباستین باخ.

۲. La Traviata، اپرایی اثر جوزپه وردی.