

جامعه‌شناسی اخلاق هنر



ستاد دانشگاه تهران
دکتر حسن بلخاری قهی

انتشارات سوره مهر (وابسته به حوزه هنری)

مرکز هنرهای تجسمی



جامعه شناسی اخلاقی هنر

دکتر حسن بلغاری قهی

ویراستار: سیده سارا قربانی تنها

چاپ صحافی: سپهر

پ.ا.و: ۷۹۰

مارگان: ۲۸ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۰۳۰۷۵۳-۴

سرشناسه: بلغاری قهی، حسن، ۱۳۴۱ -

عنوان و نام پدیدآور: جامعه شناسی اخلاقی هنر / حسن بلغاری قهی؛ [مترجم: ...] - هنرهای تجسمی، [سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری].

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

مشخصات ظاهری: ۲۷۶ ص.

ISBN: ۹۷8-60۰-03۰۷۵۳-۴

وضعیت فهرست نویسی: فیا

یادداشت: کتابنامه: ص. ۲۴۷ - ۲۵۷.

یادداشت: نمایه.

موضوع: هنر و اجتماع

موضوع: هنر و اخلاق

شناسه افزوده: شرکت انتشارات سوره مهر

شناسه افزوده: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.

واحد هنرهای تجسمی

رده بندی کنگره: ۸۱۳۹۴ ب۱۳ / N۷۲

رده بندی دیویی: ۷۰۰ / ۱۰۳

شماره کتابشناسی ملی: ۴۰۱۶۲۶۳

نشانی: تهران، خیابان حافظ، خیابان رشته پلاک ۳۳

صندوق پستی: ۱۵۸۱۵-۱۱۴۴

تلفن: ۶۱۹۴۲ سامانه پیامک: ۳۰۰۰۵۳۱۹

تلفن مرکز بخش (پنج خط): ۶۶۴۶۰۹۹۳ - فکس: ۶۶۴۶۹۹۵۱

www.sooremehr.ir

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

فهرست

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

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
۱. سنان با نظریه‌های اخلاقی - هنری.....	۱۶۵
۲. نظریه اصالت اخلاق یا کارکرد اخلاقی هنر.....	۱۶۵
۳. نظریه استقلال هنر.....	۱۶۶
۴. نظریه - و استقلال اخلاقی.....	۱۶۹
۵. نقش هنر در تعالی فرهنگی.....	۱۷۰
فصل پنجم: هنر، تعهد اخلاقی و اجتماعی.....	۱۸۱
الف) کانت و استقلال قوه محکم (زوق).....	۱۸۵
ب) کانت، رمانتیسم، و نظریه سرگرمی 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 چهارپایان ظهور اومانیزم انجامید؛ ظهوری که در بطن خود حامل تحولات عمیق 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 و هم 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 در دوره دوم با تأثیر ارسطو بر توماس آکوئینی) و نیز فاتح اتاق امضای پاپ در فابل واتیکان با نقاشی درخشان رافائل، نقش دولت و حکومت را در تزیین 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 به عنوان 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 یوتویپای خود را بر کسانی که می‌توانستند با سوء استفاده از هنر امنیت روحانی و اخلاقی شهروندان مدینه فاضله‌اش را به خطر اندازند، بست. 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 ماک ولی که سهریاران 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» در برابر «ما»ی سنتی، طلیده ظهور اجتماعی بود که انسان‌ها را در معرض هم‌بستگی و هم‌قرار می‌داد و لاجرم گوهری‌ترین مفهوم ذاتی جاسپر که همانا تعامل بود، از آنان می‌ربود. این رویداد، چنان‌که در نخستین سطوح 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 جهت رسم لغت تازه‌اش (aesthetic) توسط الکساندر بومگارتن و چه در پی ریزی بدیع و هوشمندانه‌اش از سوی ایمانوئل کانت. ایده‌های هنر از شکل گه‌گه‌متند، تخیل خلاق جایگزین تسلط تکنیک شد و به تعبیر میکالیز، در هنر مغز به جای دست نشست. نظریه تقلید یا میمیزیس با نظریه‌ای جدید بنام بیان^۱ مواجه شد که البته سوژه محور بود (و نه ابژه محور) 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. هر چیز 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 جریان‌های «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 هنری 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 بنامه اروپایی، که رنسانس را اینک به بار نشسته می‌دید (و در حال تم یا دست‌کم انتظار ثمر) و در عرصه سیاست، اقتصاد، فرهنگ، و از پیش، ترتیب با انقلاب‌هایی چون انقلاب فرانسه، اختراع ماشین بخار، سرمایه‌داری شکل گرفته از تحولات عمیق آن، عصر خرد و روشنگری و تغییر مسافه‌های نوین مستقیماً مواجه شده بود، تحولات عرصه هنر و مسائل مربوط به آن را هم در هیجان ناشی از این تحولات مورد نقد و فحصر 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 را 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 می‌کرد. این دو واقعه یکی ظهور سوسیالیسم و مارکسیسم در کسوت نام‌های سیاسی و ایدئولوژیک و دیگری ظهور سبک‌های هنری‌ای که نماینده رویه تحول‌جو و اعتراضی نسل نویی بود که هنر را شمشیر برنشان 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 هنر و هنرمند و جامعه یا هنر و اجتماع در حیطه مباحث نظری هنر گشود. بنیاد طلق این انقلاب‌ها بر اصالت جامعه بود و به همین دلیل سوسیالیسم خوانده شد. به بار نشستن این ایده در شوروی سابق و شکل‌گرفتن 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 به شدت 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 او است باید این نتیجه را داشته باشد که همزیستی مسالمت‌آمیز انسان‌ها، چیزی که اینک با وسایل ظاهری: به وسیله دادگاه‌ها، بانک‌ها، نگه‌های خیریه، بازرسی، کار، و غیره دوام می‌یابد، از راه فعالیت زاده شدن 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 دلیل در بحث نسبت میان هنرمند و جامعه بسیار حساس بود. اول، ماهیت ایده سوسیالیسم 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، کاری بر روی که هنر می‌توانست برای نهضت‌های سوسیالیستی (که به شدت وجه سیاسی و انولیک سوسیالیسم را در سراسر جهان تعقیب می‌کردند) داشته باشد. از همین رو من تأکید می‌کردم 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 پیچ‌گوشی» یک مکانیسم بزرگ سوسیال-دمکراتیک (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 ولاینفک حزبی سوسیال-دمکراتیک آید.^۱

و این بنا بر اساسنامه اتحادیه نویسندگان شوروی که توسط کمیته برنامه‌ریزی ادبیاتی کمیته 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 زمان انقلابی‌اش به صورت حقیقی و تاریخی نشان دهند. و یا ماثو که نفس 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 خسته فتودال، بورژوازی، و یا روشنفکران خرده‌بورژوا برسانیم، بلکه به هنای آن است که ما باید سطح ادبیات و هنر را در جهتی که کارگران، دهقانان، و سربازان پیش می‌روند، در جهتی که پرولتاریا 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 ماثو 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 بین 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 تکمیل ایدئولوژیک جوامع گام بردارد و این البته تفاوت اصلی نظریه بازتاب، مثلاً یک اصل کاملاً جامعه‌شناختی (خارج از ساحت سوسیالیستی آن) چنین رویکردی است. نظریه مهندسی اجتماعی، که با نام شخصی چون ژودانف پیوند خورده است، به دنبال نوعی مهندسی بود تا هنر را کارآمد در خدمت ایده‌های حزب کمونیست قرار دهد. گفته می‌شود بنیاد این نظریه که هم‌اکنون استالین در کمیته فرهنگی کنگره ۱۹۳۴ حزب کمونیست بود:

باید با نابودی آثاری که بوی بورژوازی می‌دهد، و فردگرایی دارد، هنر کمونیسم که بر نظریه‌های عینی استوار است، بنا نهاد.^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 ژودانف در نخستین کنگره نویسندگان شوروی (سخنی چند در باب ادبیات شوروی سابق و متن کامل سخنرانی آندره‌ئی ژودانف در نخستین کنگره نویسندگان اتحاد جماهیر شوروی)»، در نشریه کلک، ش ۷۵-۷۹، تیر تا شهریور ۱۳۵۷، 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 نو دانن)، جامعه را ماهیتی انعطاف‌پذیر و سیال می‌دانست که می‌تواند تحت نظر مستقیم اولیای جامعه شکل گرفته و صورتی متناسب با ایده و اندیش 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 بر نقدها و بعضاً نفی آن‌ها ظاهر شدند. برای مثال، مکتب فرانکفورت^۲ که در اندک^۳، لاسوسیالیستی بود و البته پیش از آنکه به دنبال تبیین نظریه‌های ایجابی در متن مارکسیسم باشد نقد گسترده جبهه مقابل سوسیالیزم، یعنی سرسره‌پارن، 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. میانی 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 نئومارکسیستی است. در فصل دوم، به تفصیل از این مکتب سخن خواهیم گفت.

روشنگر است:

صنعت فرهنگ‌سازی نه فقط مصرف‌کنندگان را قانع می‌سازد که دوز و کلکش همان کامیابی است، بلکه علاوه بر آن این نکته را تفهیم می‌کند که مصرف‌کننده باید در هر اوضاع و احوالی به آنچه به او عرضه می‌شود بسنده کند.^۱

از دیدگاه فرانکفورتیان، رسانه‌های جمعی توده‌ای در اندیشه توده‌ها نیستند. یک تکنیک ارتباطی خاص هم نیستند. بلکه برعکس هدف اصلی آن‌ها عبارت از ساختن روحیه‌ای در میان توده‌هاست نه توده‌ها! تشویق می‌کند به صاحبان این وسایل تسلیم شوند و از آن‌ها اباعت کنند. محصولات ساخته شده‌اند تا توده‌ها مصرف کنند. هدف صنعت فرهنگ این است که در عمل خودمختاری آثار هنری را محدود کند تا به گونه کارگرد انتقادی خود را از دست بدهند. آدورنو در بازشناسی صنعت فرهنگ به‌الصراحه اعلام کرد:

ساخته‌های صنعت فرهنگ نه راهنمایی برای زندگی خویش، نه هنر جدیدی از مظاهر اخلاقی است، بلکه نصایحی برای با را از خط بیرون نگذاشتن و تابع مکررات بودن است که در پشت آن قوی‌ترین منافع ایستاده است.^۲

نظریه‌های دیگری چون نظریه برشت، به‌ویژه در سنار، یا نظریه آلتوسر، مارکسیست مشهور فرانسوی، در باب جامعه‌شناسی، به عمق و اهمیت مباحث جامعه‌شناسی هنر را در اردوگاه سوسیالیسم مثال می‌دهد؛ مفاهیمی که در فصل دوم این کتاب مورد توجه و شرح قرار گرفته است. از سوی دیگر، تکانه‌های 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، ج 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، کوبیدند، قطعاً نمی‌توانستند تأثیر آثار هنری بر اجتماعات را نادیده بگیرند؛ به‌ویژه که مخترع سینما نیز بودند. پدیده‌ای که گرچه فنی بود و هنری، سبستی به‌تمامی اجتماعی داشت. هیچ هنری، چون سینما، جمع‌زادی 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، تجمع ثروت و رشد بورژوازی مکان‌های هنرمند را سبب شده و سفارش‌دهندگی آثار هنری را از انحصار دربار و کلیسا خارج کرده و لاجرم قلمرو وسیع‌تری را با هنر مأنوس و درگیر کرده بود، اینک سینما گرچه با آغاز گسترش آن، ملیس و استفادهٔ شعبده‌بازانه‌اش از سینما هویتی سرگرم‌کننده یافته بود، کیفیت با فیلم تولد یک ملت و آیرنشتاین با فیلم‌هایی چون اعتصاب، مردم‌پسند و پوتمکین نشان داده بودند این هنر تحول عمیقی در نگرش به هنر و فرهنگ خواهد زد و مهم‌تر چنان نسبتی وسیع و گسترده با جامعه و مردم خواهد آفید که هیچ هنری پیش از آن قادر به آن نبود. دزد دوجرخه و درویش، سیکا، 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 با اصالت 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 گوته را سبب شود که هرگونه تعهد از هنر را حذف نموده و هر تعهدی را پست و منقور 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 ادبیات نیز به دنبال انقلابی دیگر بودند، اما برداشت‌های سوء از نظریه کانت را (ساده‌انگیزی آن به نفع خود) و در عین حال بی‌گرفتن نوعی افراطی‌گری که منجر به 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، «پروان سن سیمون» و طرفداران «هنر مابعد» 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 ظاهر کردند که دیدگاه کاملاً متفاوتی به هنر داشتند؛ دیدگاهی که به سهولت یک اشتیاق 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، حداقل وسیعی آفرید که مدت‌ها ادامه داشت و در نهایت به تعبیر اندیشمندان هنر به نظریه‌هایی چون میدان‌های هنری، جهان هنر، و نهایت نظریه نهادی جرج دیکی انجامید. حرف اصلی این نظریه‌ها محوریت جامعه و اجتماع در تبیین ماهیت هنر بود. برخلاف نظریه‌های میمزیس 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 روش‌نگری در باب ماهیت هنر را هدف قرار داده بودند، اغتشاشاتی نیز می‌توانستند بیافرینند؛ اغتشاشاتی که مؤلفه‌های برون‌هنری را در تبیین ماهیت هنر 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 از 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 شرع اصلی ورود به عرصه و صحنه شهودی هنر می‌دانستند. اما همه قضا نسبت به هنر و اخلاق این نبود. در عرصه همان نظریه‌پردازان یا نظریه‌بازان آمار پایی و هنرمندان برکشیده شده از متن آن، و مبتنی بر این نظریه آرتور دانته، که هنر را برخلاف گذشته متأثر از نظریه‌ها می‌دانست و نه مؤخر از آن، و معتقد بود در قرن بیستم ابتدا بیانی‌ها 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 نویسندگانی 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 مکر 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 با شخصیت‌ها وسعت یابد (و این مستلزم دامن زدن به تقابلهای سرافراست هرچه بیشتر در بیان و ارائهٔ مفاهیم و مصادیق ضد اخلاقی است، بر ادبیات‌های زیبایی‌شناسی اثر افزوده می‌شود.

در برخی عرصه‌های دیگر وضعیت از این هم پیچیده‌تر و غریب‌تر بود. کاربدانجا رسیده بود به ازدیدگاه برخی منتقدان، لازمهٔ هنرمندی در قرن ۱۹ زیر پا گذاشتن تمامی اخلاقیات بود: «رؤیای تملک همه‌جانبه تن برهنهٔ زنان، رؤیایی است که برای قرن ۱۹ دست‌کم تا حدی یک واقعیت حرفه‌ای بود»^۱ و این نویسنده را حقیر زن تا بدانجا فرارفت که ژولیوس می‌یرگراف آثار کسانانی چون «مانه و ژان لئون جروم را آشکارا یک «بازار گوشت» خواند: «مانه بازار روضهٔ زنان جذاب را نه در فاصلهٔ بی‌خطر خاور نزدیک، که در زیر لایه‌های اپرا در خیابان لیتی 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 دازنده اندیشه‌ها، و هویت به تعبیر آنتونی گیدنز بازتابی است و نه اصل، تأثیرپذیری فضاها، فرهنگی و هنری از تحولات هنری غرب جدی و اندک پذیر است. در این مسیر، تنها طریق مصونیت، شناخت است. همین نیازهای 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.