نقدی بر نظریه جبریت اجتماعی هنر به عنوان مسئله مرکزی در جامعه‌شناسی هنر

دکتر اعظم راودراد*

چکیده

در این مقاله نظریه‌های موجود در حوزه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات با دیدگاهی انتقادی مورد بررسی قرار گرفته است. موضوع اصلی مقاله حول محور جبریت اجتماعی هنر و ادبیات دور می‌زند. نظریه جبریت اجتماعی هنر با توجه به مسئله شاهکارهای هنری و موضوع هنر ناب مورد نقد قرار گرفته است. در نهایت نتیجه‌گیری مقاله در جهت تأیید این مطلب است که هنر اگر چه تحت تأثیر شرایط وجودی جامعه معاصر خودش قرار دارد و نشان آن شرایط را نیز بر پیشانی دارد، اما در عین حال دارای یک حوزه فعالیت مستقل و بی‌همتاست که آن را قادر می‌سازد احتمال نوع دیگری از زندگی را در برابر آنچه نظم اجتماعی موجود به انسان‌ها ارائه می‌کند مطرح سازد. در این بررسی هنر به عنوان مقوله‌ای معرفتی و جامعه‌شناسی هنر به عنوان شاخه‌ای از جامعه‌شناسی معرفت معرفی شده است.

کلید واژه‌ها

هنر، جبریت اجتماعی، شاهکار هنری، جامعه‌شناسی هنر، انتقاد

---

* عضو هیئت علمی دانشکده علوم اجتماعی ـ دانشگاه تهران.

هنر پدیده پیچیده‌ای است که دارای جنبه‌های مختلف و تأثیر و تأثرهای متفاوت در جوامع گوناگون و حتی در یک جامعه خاص است. پیچیدگی و چند جنبه‌ای بودن هنر ضرورت تکمیل مطالعات هنری با اتخاذ رویکردهای مختلف و استفاده از روش‌های متعدد را نشان می‌دهد. با اتخاذ هر نوع نگرش و رویکرد به یکی از جنبه‌های هنر، نوع خاصی از روشهای مطابق با آن به وجود می‌آید. رویکرد اساسی نظری در این مقاله رویکردی جامعه‌شناختی است. در جامعه‌شناسی هنر نیز دیدگاههای متفاوتی نسبت به هنر وجود دارد که آن را به شاخه‌های مختلفی تقسیم نموده است. این شاخه‌ها را می‌توان در دو گروه کلی طبقه‌بندی کرد؛ اول مطالعه هنر به شیوه توصیفی، و دوم بررسی هنر به شیوه علّی.

در شکل اوّل مطالعه به بررسی صوری هنر محدود می‌شود. مطالعاتی چون بررسی هنرمندان به عنوان یک گروه اجتماعی، چگونگی رابطه آنها با هم و با هنرمندان از سایر شاخه‌های هنر، رابطه و بستگی هنرمندان با رسوم اجتماعی یا با طبقات اجتماعی گوناگون در حیطه مطالعات توصیفی هنر قرار می‌گیرند. همچنین است مطالعه مخاطبین هنر، اختلاف خوانندگان، درجات مختلف ارتباط و تجانس آنها با هم. حتی بررسی کارکرد هنرها در شرایط مختلف تاریخی، جغرافیایی جوامع را نیز می‌توان در زمره مطالعات توصیفی هنر لحاظ کرد. به طور خلاصه هرگونه مطالعه‌ای را که بدون در نظر گرفتن چارچوب اجتماعی و تأثیر آن بر هنر صورت می‌گیرد، می‌توان مطالعه هنر به شیوه توصیفی نامید. این نوع مطالعه اگر چه در جای خود ضروری، روشنگر و راهگشاست ولی به دلیل اینکه روابط علّی را مد نظر قرار نمی‌دهد ناقص بوده نمی‌تواند تمامی سؤالات جامعه‌شناسی هنر و بخصوص سؤال مرکزی آن یعنی جبریت اجتماعی هنر را پاسخ گوید.

شکل دوم مطالعه که همان بررسی علّی است از این نقص مبراست. بررسی علّی بدین معناست که محقق آنطور که وبر می‌گوید از اینجا شروع نمی‌کند که هنرها وجود دارند، بلکه از ابتدا می‌پرسد هنرها چرا و چگونه به وجود آمده‌اند؟ این سؤال دو جنبه تاریخی و جامعه‌شناختی دارد. از جنبه تاریخی متوجه خاستگاه هنرها و از جنبه اجتماعی متوجه بحث جبریت اجتماعی هنر است. این جبریت اجتماعی که در این مقاله به طور خاص مورد نظر است سؤال مرکزی جامعه‌شناسی هنر نیز هست.

لازم به ذکر است که مطالعه توصیفی که شرح آن رفت به عنوان ماده خام مطالعات علّی مورد استفاده قرار می‌گیرد و محقق با برقرار کردن روابط علّی بین پدیده‌های هنری و شرایط اجتماعی موجود و شرایط اقتصادی خود هنرمند، نظریه را بسط می‌دهد. از این دیدگاه خاص، جامعه‌شناسی هنر به قلمرو کلی جامعه‌شناسی معرفت وارد می‌شود.

در جامعه‌شناسی معرفت نیز سؤال اصلی عبارت است از جبریت اجتماعی معرفت؛ بدین معنا که آیا معارف بشری اعم از فلسفه، علم، ایدئولوژی و سایر معارف در جامعه به وجود می‌آیند و جامعه علت اصلی وجود و گسترش آنهاست یا خیر سرچشمه معارف بشری در جای دیگری قرار دارد و جامعه تنها به عنوان ظرف و امکان وقوع آنها عمل می‌کند. به تبع آن در جامعه‌شناسی هنر این سؤال مطرح است که آیا هنرها معلول جامعه هستند یا خیر تنها به این دلیل که در جامعه ظاهر می‌شوند تصور می‌شود که معلول جامعه هستند در حالی که خود منشاء مستقلی دارند؟

باید اعتراف کرد که قبول نام جامعه‌شناسی هنر خود به طور تلویحی متضمن پذیرش این معناست که جامعه در شکل‌گیری انواع هنرها سهم دارد، ولی اینکه این سهم تا چه اندازه و به چه شکلی است، مسئله‌ای است که جامعه‌شناسان هنر و ادبیات با آن درگیر هستند و پاسخ‌های متفاوتی به آن می‌دهند. اندیشه جبریت اجتماعی هنر و ادبیات تقریباً در همه رویکردهای جامعه‌شناختی به هنر و ادبیات پذیرفته شده است، اگر چه گستره این جبریت در رویکردهای مختلف متفاوت است. برخی از جامعه‌شناسان جبریت اجتماعی را به طور کامل می‌پذیرند و بدینوسیله در دام تقلیل‌گرایی جامعه‌شناختی گرفتار می‌شوند. برخی دیگر نوعی از ارتباط متقابل میان هنر و جامعه را می‌پذیرند که در آن اگر چه شرایط وجودی تعیین‌کننده هستند، ولی عوامل معنوی و فرهنگی نیز نقش خود را ایفا می‌کنند و حتی گاه عوامل وجودی را نیز تعیین می‌کنند.

به منظور نشان دادن تعیین شدگی هنر توسط جامعه، برخی مفاهیم مهم چون شکل، سبک و مضمون آثار هنری تحلیل می‌شوند. تأثیرات شرایط اجتماعی و سیاسی جامعه بر هنر را هنگامی می‌توان مشاهده کرد که سبک‌های هنری و مضامین غالب آثار هنری تحت این شرایط تغییر می‌کند. تغییر در سبک و مضمون آثار هنری، مستقیم یا غیرمستقیم، متأثر از تغییر در شرایط اجتماعی و سیاسی هر جامعه خاص است. در کتاب چهار جلدی آرنولد هاوزر تحت عنوان «تاریخ اجتماعی هنر» (۱۳۶۱)، کوشش شده است که روابط میان هنر و جامعه از نقطه نظر تاریخی تبیین شود. در کتاب «خدای پنهان» لوسین گلدمن (۱۹۶۴)، تأثیر شرایط ایدئولوژیک فرانسه قرن هفدهم بر روی

نمایش‌های راسین و فلسفه پاسکال بررسی شده است. لوکاچ در «معنای رئالیسم معاصر» (۱۳۴۹)، دو مکتب ادبی رئالیسم و مدرنیسم را با هم مقایسه کرده و شرایط اجتماعی - سیاسی خاصی را به هریک نسبت می‌دهد. به طور خلاصه، بحث اصلی در نظریه جبریت اجتماعی هنر این است که تغییراتی که در سبک‌ها و مضامین هنری روی می‌دهد، به وسیله تغییراتی که در نظم اجتماعی معاصر آنها روی می‌دهد تعیین می‌شود و بنابراین از یک قانون درونی ویژه هنر پیروی نمی‌کند.

در مباحث بیشتر جامعه‌شناسان هنر و ادبیات فکر جبریت اجتماعی غالب است. اما این فکر خود دارای مسائل و مشکلاتی است که، اگر چه این جامعه‌شناسان به آنها پرداخته‌اند، ولی هنوز حل نشده باقی مانده‌اند. این محدودیتها در این مقاله مورد بحث قرار گرفته و از این جهت اندیشه جبریت اجتماعی هنر و ادبیات نقد شده است.

نظریه‌پردازان جبریت اجتماعی هنر:

آرنولد هاوزر و کارل مانهایم معتقدند که برای شناخت یک اثر هنری، کافی است که به شرایط اجتماعی و اقتصادی که آفریننده آن اثر در آن قرار داشته و بخصوص به طبقه اجتماعی وی مراجعه کرده و آن را بشناسیم، در این صورت اثر وی را نیز خواهیم شناخت. به اعتقاد مانهایم، سبکهای هنری که در طول تاریخ به وجود آمده‌اند، نماینده و نمایش‌دهنده تمایلات گروهها و قشرها و طبقات به وجود آورنده آنها هستند. یعنی او اشکال سبکها را مستقیماً وابسته به ساختهای اجتماعی مثل گروهها، اقشار و طبقات اجتماعی می‌داند (آشتیانی، ۱۳۵۵).

هاوزر (۱۳۵۵) نیز معتقد است که ساختهای فرهنگی گوناگون از قبیل دین، فلسفه، علم و هنر دارای منشاء و خاستگاه اجتماعی هستند ولی هرکدام با فاصله خاصی و سلسله‌ای را به وجود می‌آورند که از مراحل بسیاری تشکیل شده است که در آغاز آن ریاضی قرار دارد (که از لحاظ اجتماعی به نظر خنثی می‌آید) و تا هنر که از دیدگاه تاریخی و اجتماعی نمی‌تواند بی‌اهمیت یا خنثی تلقی شود ادامه می‌یابد. یعنی از نظر هاوزر هنر نسبت به سایر ساختهای فرهنگی بیشتر تحت تأثیر عامل اجتماعی قرار دارد، اگر چه این تأثیر ممکن است پنهانی و نهفته باشد ولی وجود دارد.

این جمله هاوزر درباره تفکر به روشنی نمایانگر موضع وی در این مورد است: «درست همانسان که فرد از عقلایی کردن انگیزه‌ها و اهداف خود آگاهی ندارد، اکثر اعضای یک گروه اجتماعی نیز نمی‌دانند که افکارشان از شرایط مادی زندگی آنها پیروی می‌کند» (همان، ۴۳). با همین بینش و طرز تفکر است که وی به یک مطالعه تحقیقی در باب چگونگی تأثیر ساختار اجتماعی در هنر دست زده و نتیجه آن چهار جلد کتاب تاریخ اجتماعی هنر است که به عنوان کتاب مرجع معمولاً توسط محققین دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این کتاب هاوزر به بررسی شرایط اقتصادی - اجتماعی ظهور هرکدام از سبکهای هنری در طول تاریخ هنر پرداخته است.

البته لازم به ذکر است که هاوزر در تحلیل خود از واسطه‌هایی چون ساختهای ایدئولوژیک و فرهنگی سخن به میان آورده ولی بسط و تجزیه و تحلیل بیشتر اینگونه واسطه‌ها و تأثیرات غیرمستقیم آنها توسط لوکاچ، گلدمن و جانت ولف صورت گرفته است و اینها سعی کرده‌اند که واسطه‌های جهان‌بینی و ایدئولوژی را به طور روشن شرح دهند.

لوکاچ و گلدمن معتقدند که آثار هنری هر زمان متأثر از شرایط اقتصادی - اجتماعی همان زمان است. به عبارت دیگر شرایط اجتماعی و اقتصادی هنرمند یا طبقه اقتصادی - اجتماعی وی تعیین‌کننده سبک و مضمون انتخابی‌اش است، اما باید توجه داشت که این رابطه مستقیم نبوده و به واسطه جهان‌بینی و ایدئولوژی برقرار می‌شود.

لوکاچ می‌گوید ملاحظه می‌شود که در یک جامعه خاص، آثار هنری‌ای وجود دارند که با وجود تفاوت ظاهری، ساخت منطقی مشابهی دارند و دربردارنده نگرشهای مشابهی در مورد زندگی، مرگ و ماوراء هستند. مهمترین این آثار هنری در واقع به مانند فیلتری عمل می‌کند که تجربه مشترک آن عصر را منتقل می‌سازد. لوکاچ ایده یک جهان‌بینی را عاملی می‌داند که ما را قادر می‌سازد یک اثر هنری را در دورنمای وجودی و روزمره بشری آن (که وی از آن به پرسپکتیو تعبیر می‌کند) قرار دهیم (دووینو، ۱۹۷۲).

پس یک اثر هنری تنها در شرایط اجتماعی‌ای که در آن به وجود آمده است قابل فهم است و وجه مشخصه این شرایط اجتماعی، جهان‌بینی غالب در آن است. بنابراین نویسنده در یک جامعه و به طور جزیی‌تر در یک گروه اجتماعی قرار دارد که این جامعه و گروه اجتماعی دارای جهان‌بینی یعنی نگرشهایی در مورد زندگی، مرگ و ماوراء است. نویسنده نیز به تبعیت از گروه اجتماعی خود آن جهان‌بینی را اخذ کرده و در اثر هنری‌اش منعکس می‌کند. لازم به توضیح است که این روند به طور ناخودآگاه صورت می‌گیرد نه اینکه نویسنده آگاهانه جهان‌بینی‌ای بگیرد و سعی کند که آن را در اثر خود نمایش دهد. همان طور که گلدمن می‌گوید هرچقدر که انسجام نویسنده در گروه اجتماعی بیشتر

باشد و هرچقدر بینش اجتماعی وی وسیع‌تر و کامل‌تر باشد او بهتر می‌تواند جهان‌بینی مورد نظر را (چه آگاهانه و چه غیرآگاهانه) منتقل نماید (گلدمن، ۱۹۷۳).

در جهت اثبات این نظریه یعنی تأثیر عنصر جهان‌بینی در آثار هنری است که لوکاچ به مطالعه تحلیلی نهضت مدرنیسم می‌پردازد. وی در کتاب معنای رئالیسم معاصر (۱۳۴۹)، دو مکتب رئالیسم و مدرنیسم را از لحاظ شرایط اجتماعی و جهان‌بینی مربوط به هرکدام از آنها مقایسه کرده و ریشه اختلاف بین آن دو را در اختلاف جهان‌بینی‌هایشان می‌داند.

لوکاچ معتقد است در آثار نویسندگان مدرنیست بشر ذاتاً غیراجتماعی و ناتوان از برقراری روابط با سایر موجودات شده است. همین مفهوم از انسان است که مسئله هرج و مرج را در جهان‌بینی این نهضت ایجاد می‌کند. اینها به دلیل نداشتن دورنمای اجتماعی بشر دوستانه، در جهان‌بینی هرج و مرج طلب شده‌اند و خود تصور هرج و مرج نیز نتیجه احساس دلهره است. دلهره به نوبه خود محصول توجه اجتماعی و خصوصاً تأثیر ساختمان اجتماعی امپریالیسم بر روشنفکران بورژواست.

وی در پایان کتاب نتیجه می‌گیرد که آثار هنری مدرن، بازتاب شرایط اجتماعی دوره سرمایه‌داری است که موجب گسترش ارزشهای غیرانسانی شده است. البته این بازتاب به طور مستقیم نبوده و از طریق جهان‌بینی و ایدئولوژی عمل می‌کند که خود وابسته سیستم طبقاتی است. در مثال فوق حاملین جهان‌بینی مدرنیسم هنرمندان بورژوا هستند. لوکاچ با نظریه «بازتاب فکر» تلقی هنر به عنوان کشف و شهود واقعیت مافوق حسی را نفی می‌کند. به عقیده او در رابطه بین انسان و محیط او وجوه متفاوتی وجود دارند که در جمع، هنر آنها را بازتاب می‌کند.

لوسین گلدمن (۱۹۷۳) که شاگرد لوکاچ است علاوه بر تأیید نظریات بالا و شرح و تفصیل آنها، از این حد نیز فراتر رفته و جنبه‌های دیگری از موضوع را روشن می‌سازد. وی می‌گوید هر فردی در گروههای اجتماعی عضویت دارد و همین عضویت در افکار، احساسات و رفتار وی منعکس می‌شود. در گروههای اجتماعی بزرگتر روابط بین انسانها و روابط بین انسان با محیط دوباره سازماندهی می‌شود تا ساخت اجتماعی بتواند به حیات خود ادامه دهد. آگاهی، احساسات و رفتار اعضاء این گروههای اجتماعی بزرگتر از این سازماندهی دوباره ناشی می‌شود. گلدمن این نوع روابط جامعه را به «جهان‌بینی» تعبیر می‌کند. پس براساس تحلیل وی جهان‌بینی‌ها از گروههای اجتماعی سرچشمه می‌گیرند و در آنها توسعه می‌یابند.

گلدمن در مورد چگونگی تبیین علیت اجتماعی هنر به واسطه مفهوم جهان‌بینی می‌گوید ویژگی ساخت آثار فرهنگی این است که فرد می‌خواهد در آن به یک دنیای تقریباً همبسته‌ای دست پیدا کند که با یک جهان‌بینی خاص مطابق باشد. همان طور که گفته شد این جهان‌بینی قبلاً توسط گروههای اجتماعی معین به وجود آمده است. ولی اشکال کار در این است که همه افراد نمی‌توانند به یک چنین همبستگی مگر به طور جزیی و تقریبی دست پیدا کنند. تنها این نویسنده خلاق است که می‌تواند گروه را هرچه بیشتر به خودآگاهی برساند و موقعیتی ایجاد کند که در آن گروه متوجه شود به طور ناخودآگاه به سمت چه افکار، احساسات و رفتارهایی حرکت می‌کرده است.

بنابراین هر اثر ادبی نماینده یک جهان‌بینی گروهی است که با کاوش در متن اثر می‌توان بدان دست یافت. از طرفی آیا هر متن ادبی می‌تواند مشخص کننده یک گروه اجتماعی و معرف آن باشد؟ به عقیده گلدمن پاسخ منفی است. وی معتقد است که این روش فهم یک اثر از طریق جهان‌بینی‌ای که برآن تأکید می‌کند، تنها در مورد آثار بزرگ گذشته معتبر است و نه همه آثار ادبی. این آثار هستند که دارای یک انسجام درونی هستند وگرنه بیشتر سایر نویسندگان از بیان یک جهان واقعی و همچنین از داشتن یک شیوه ادبی دقیق و مرتبط محروم هستند.

اما این آثار ادبی معتبر توسط چه افرادی خلق می‌شوند و چگونه است که یک چنین کارآیی را کسب می‌کنند؟ اینجاست که گلدمن پس از «جهان‌بینی» دومین ابزار مفهومی خود یعنی مفهوم «فرد استثنایی» را به کار می‌گیرد. فرد استثنایی کسی است که آگاهی گروهی در وی به بیشترین حد انسجام رسیده و در واقع اثر ادبی که او خلق می‌کند تبلور این آگاهی و در واقع تبلور جهان‌بینی گروه است.

جانت ولف در کتاب تولید اجتماعی هنر (۱۳۶۱) به بررسی نظریات جامعه‌شناسی هنر و سیر تحولی آن پرداخته و با اتخاذ خط‌مشی واحدی سعی کرده است از میان نظریات گوناگون و گاه متناقض به یک نقطه نظر مناسب و تعدیل شده در باب علیت اجتماعی هنر دست‌یابد. وی همچون لوکاچ و گلدمن معتقد است که اگر چه اثر هنری بازتاب مستقیم آگاهی جمعی و شرایط اجتماعی نیست، ولی ارتباط تنگاتنگی با آن دارد. اثر هنری با واسطه‌های چندی که مهمترین آنها شرایط هنری و قراردادهای زیبایی‌شناسی است، آگاهی جمعی و شرایط اجتماعی را به نمایش می‌گذارد. وی پس از شرح شرایط تولید هنری که در حقیقت بسط نظریه لوکاچ و گلدمن است، به

تبیین چگونگی تأثیر قراردادهای زیبایی‌شناسی در اثر هنری می‌پردازد و سعی می‌کند در این زمینه ابهام موجود در تحلیل گلدمن را بزداید.

جانت ولف آثار هنری را منعکس‌کننده ایدئولوژی می‌داند ولی این ایدئولوژی به واسطه رمزهای زیبایی‌شناختی است که در آثار هنری بیان شده و تأثیرات خود را اعمال می‌کند. بنابراین اندیشه‌ها و ارزشهای هنرمند که خود نیز به صورت اجتماعی شکل گرفته‌اند، از طریق قراردادهای ادبی و فرهنگی سبک، زبان، شیوه و واژگان زیبایی‌شناختی منتقل می‌شوند. یعنی آن ایدئولوژی که در شرایط اجتماعی خاص و در طبقات اجتماعی به وجود آمده و می‌خواهد تحت تأثیر شرایط تولید آثار فرهنگی و از طریق اثر هنری به نمایش در آید، خود به دلیل وجود همین قراردادهای هنری بازسازی شده و به طور غیرمستقیم جلوه می‌کند.

وی اضافه می‌کند که همیشه مفاهیم اثر هنری و ادبی، از پیامی که مورد نظر هنرمند و نویسنده آن اثر است فراتر می‌رود، چرا که به نظر وی قراردادها و رمزهای زیباشناختی، قبلاً مفاهیم اجتماعی را به رمز تبدیل می‌کنند و هنگامی که نویسنده آگاهانه یا ناآگاهانه از آنها استفاده می‌کند، جنبه‌هایی از ایدئولوژی را که در آنها تبدیل به رمز شده است، باز تولید می‌کند. چون این قراردادها را خود فرد به وجود نیاورده است پس هنرمند ناچار است در شرایط غیرفردی قرار گیرد. پس آنچه خلق می‌کند، در درجه اول متأثر از جنبه‌های مختلف اجتماعی است که به دلیل موقعیت خاص نویسنده در ساختار اجتماعی و در ایدئولوژی دارای یک ویژگی فردی نیز هست.

در جمع‌بندی نظریه‌های این جامعه‌شناسان که معتقد به جبریت اجتماعی هنر هستند می‌توان گفت که به طور کلی هنر پدیده‌ای اجتماعی و متأثر از جامعه بوده و تغییرات آن نیز متأثر از تغییرات جامعه است. به این ترتیب که در هریک از مراحل حیات اجتماعی سبکها و مفهوم‌های پدید آمده بیانگر شرایط اجتماعی خاص است. به همین جهت تغییر شرایط اجتماعی موجب تغییر در مضامین و بخصوص سبکهای هنری می‌شود. در این رابطه اقتصاد عامل اساسی به‌شمار می‌رود؛ به این معنی که ساختهای مادی و تغییرات آنها هستند که در ساختهای معنوی اثر گذاشته و موجب تغییر آنها می‌شوند. هنر و اشکال آن نیز به مثابه ساختهای معنوی متأثر از تغییرات اقتصادی و شرایط مادی حیات بشری است. به همین علت است که برای شناخت آثار هنری شناخت شرایط اقتصادی - اجتماعی آنها و عمدتاً طبقه اجتماعی هنرمند کافی است.

این دیدگاه کلی این گروه است و آنهایی که می‌خواستند نظریه را موجه‌تر سازند به واسطه‌های این رابطه که همان ایدئولوژی و جهان‌بینی است متوسل می‌شوند. به عقیده اینان درست است که شرایط اجتماعی و مادی تعیین‌کننده انواع و سبکهای هنری در جامعه است ولی این رابطه مستقیم نبوده بلکه از طریق تأثیر جهان‌بینی و ایدئولوژی گروه که به هنرمند منتقل می‌شود اعمال می‌شود. هنرمند در واقع در اثر خود جهان‌بینی و آمال و آرزوهای گروه اجتماعی که خود متعلق به آن است را منعکس می‌سازد که این جهان‌بینی گروهی خود متأثر از شرایط مادی حیات آن گروه اجتماعی است.

نقد نظریه جبریت اجتماعی هنر:

انتقاداتی که بر این نظریه وارد هستند همگی حول محور تأثیر ساختار اجتماعی در سبکهای هنری دور می‌زنند. این انتقادات از جانب دو گروه مطرح شده است. گروه اوّل فلاسفه و هنرشناسان ایده‌آلیست و گروه دوم طرفداران نظریه جبریت اجتماعی هنر، که به عنوان انتقاد از خود نکات مبهم و مشکوک نظریه را مورد بررسی قرار داده و برای تکمیل نظریه بدنبال پاسخ‌های مناسب می‌گردند.

آراء فلاسفه ایده‌آلیست چون هگل، کروچه و هوسپر، و همچنین آراء طرفداران نظریه هنر برای هنر در زمره رویکردهای ایده‌آلیستی فلسفی - هنری و زیباشناختی هستند. نظریه هنر برای هنر خود زیر مجموعه‌ای است از رویکرد فلسفی به زیباشناسی که بر مسئله آزادی هنر و هنرمند و استقلال هنر از شرایط اجتماعی متمرکز است. در این قسمت این انتقادهای مختلف نسبت به فکر جبریت اجتماعی هنر و ادبیات شرح داده می‌شوند.

انتقاد کروچه:

همانطور که گفته شد جامعه - شناسان هنر و ادبیات، تغییرات حاصل در سبک و مضمون آثار هنری را به تغییرات و تحولات همزمان شرایط اجتماعی دربرگیرنده این آثار مربوط می‌سازند. بندتو کروچه (۱۳۶۸)، فیلسوف ایتالیایی، در کتاب خود با عنوان «کلیات زیباشناسی» در برابر این ایده می‌ایستد. وی معتقد است که بین سبک‌های هنری هیچ اختلافی وجود ندارد و همه سبک‌ها مثل هم هستند و بنابراین به شرایط اجتماعی معاصرشان وابسته نیستند؛ چون شرایط تغییر می‌کند ولی سبک ثابت می‌ماند. البته وی بین هنر درجه یک یا هنر بزرگ یا شاهکار هنری و هنر درجه دو و معمولی تمایز قایل می‌شود و وحدت سبک را تنها به هنر درجه یک نسبت می‌دهد. به عقیده کروچه هنر بزرگ یا شاهکار هنری یک ویژگی شهودی دارد که همین

ویـژگی آن را از شـرایـط اجـتماعی همزمان آشکار آن دور مـی‌سازد. در عوض این آثار هنری با یک درک عمیق از جهان طبیعی و اجتماعی و رابطه آن با انسان مربوط هستند.

کروچه بـه مـنظور تـوضیح دادن وحدت سبک در آثار هنری بزرگ، دو گـرایش اصـلی در حـوزه هـنر یـعنی رمانتیسیسم و کلاسیسیسم را با هـم مـــقایسه مـــی‌کند. وی مـــی‌گوید بزرگترین اختلاف سبکی که تاکنون در عالم هنر پیدا شـده است اخـتلاف میان سبک رمانتیک و سبک کلاسیک است:

«آنچه سبک رمانتیک مـخصوصاً از هـنر تـوقع دارد رهـا کـردن عـنان احساسات است با آزادی و شدت تمام، بیان محبت و بـیزاری و افسـردگی و شـادی و درمـاندگی و بـلندپروازی است. این سبک با تصورات بخارآلود و نامعلوم، با شیوه نـاهموار و پـر از کـنایه، بـا اشـارات مـبهم، بـا عـبارات تقریبی، طـرحـهای قـوی و پـر شـور می‌سازد بلکه از آنها استقبال می‌کند و حال آنکه سبک کلاسیک خواهان روح آرام و نقش معقول است شکل‌هایی را می‌پسندد که خصوصیات آن مطالعه و خطوط آن به درستی تـرسیم شـده بـاشد. سـنجش و تـعادل و روشـنی می‌طلبد و با تـصمیم قـاطع نـاظر بـر مـجسم نـمودن احسـاسات است» (کروچه، ۱۳۶۸: ۸۰).

سپس کروچه مدعی می‌شود کـه: «[وقتی شخص] از آثار هنری عادی که کار مکتب رمانتیک یا کلاسیک است و از آثاری که حاکی از تشنج احساسات یا سردی طرحـهای تـزیینی مـی‌باشد مـنصرف شـود و دیـده را بـه آثـار استادان و نه شاگردها ـ آثار بزرگان و نه هنرمندان متوسط بگشاید آنگاه در نـظر او ایـن اخـتلاف سـبک از مـیان برخواهد خاست ... [اینها] نه مشـمول عنوان رمـانتیک هسـتند نـه مشـمول عنوان کلاسیک، نه احساساتی هستند و نه تجسمی زیـرا در عـین حـال هـم کلاسیک هسـتند و هـم رمـانتیک هـم تجسم موضوعات در آنها هست هـم بیان عواطف، احسـاس شـدیدی است که تماماً به یک صورت مجسم بسیار روشنی تجلی کرده است» (همان: ۸۱).

بنابراین کـروچه مـعتقد است کـه هنرمندان بزرگ، آثار هنری بزرگ و یا نسبت بزرگی از این آثار را نـمی‌توان رمانتیک یا کلاسیک نـامید. بـلکه ایـن آثار در واقع ترکیب هـر دو مکـتب را دربر دارند. این یک ادعای بزرگ است که اگر ثابت شود، می‌توانـد بـه طـور جدی نظریه جبریت اجتماعی هـنر را زیر سؤال ببرد. زیرا اگـر سـبک هـنر واقـعی واحـد است و اگـر سـبک‌های متعدد نیستند بلکه تنها یک سـبک در هـر دو مکـتب کـلاسیک و رمـانتیک وجود دارد که هم واقع‌گرا و هم تخیلی است، پس ایده تغییرات سبکی بی‌ربط خواهد شد.

براساس نـظر کـروچه سـبک‌های مختلف که تحت تأثیر شرایط اجتماعی هستند را تنها در آثار هنری معمولی و نـه بـزرگ مـی‌توان مشـاهده نـمود. مـــی‌توان از بـحث کـروچه چـنین نتیجه‌گیری کرد که هنرمندان بـزرگ در هر رشته هنری بـه مـیزان بسـیار کمتری از سایر هنرمندان مـتوسط و کوچک تحت تأثیر نیروها و فشارهای اجتماعی قرار دارند و نـمی‌توان آثـار آنـها را تـنها بـا شـرایـط اجـتماعی ـ اقتصادی تبیین کرد.

انتقاد هگل:

انـتقاد بـعدی از نـظریه جـبریت اجتماعی هنر را می‌توان با استفاده از سؤال هگل طـرح کـرد. هگـل (۱۹۷۲) می‌گوید آیا هنر این قابلیت را دارد که به روش عـلمی مـورد بـررسی قـرار گیرد؟ پاسخ خود هگل به ایـن سـؤال منفی است. وی معتقد است که زیبایی هنری به طور طبیعی به احساسات و هـیجانات و تـخیلات انسـان ارائـه می‌شود و این‌ها هم طبیعتی متفاوت با اندیشه دارند. وی استدلال می‌کند کـه تـفکر عـلمی ایـن قـابلیت را دارد کـه واقعیت‌هایی را که به اندیشه مـربوط می‌شوند کشف نـماید، امـا در بـرابـر سـایـر حـوزه‌های ذهـن، بـخصوص حوزه‌های شهودی و تخیلی (تصوری) ناتوان است. در حالی که عضو فعالیت عـلمی انـدیشه است، عـضو فـعالیت هنری تصور یا تخیل است. بـنابرایـن بررسی علمی، برای اینکه بتواند هـنر را مـورد تـجزیه و تـحلیل قـرار دهـد، قدرت تخیلی آن را نـابود مـی‌کند. در این فرآیـند، آنـچه مـورد غـفلت قـرار می‌گیرد عـبارت است از تأثیر تـام و بـلاواسـطه هـنر کـه مـوجب ارزش زیباشناختی آن می‌شود.

هنری که هگل از آن سخن می‌گوید یک هنر آزاد است. آزاد از این نظر که هدفش در خودش است. هنر بالاترین واقعیت را به شکل حسـی بـه نـمایش می‌گذارد. هگل در این تعریف اهـداف دیگر را برای هنر منکر نـمی‌شود. بـه عقیده وی اگر چه اهدافی چون تعالی، بهتر شدن و منفعت طلبی می‌تواند در هنر مورد توجه قرار گیرد، ولی ایـن اهداف طبیعت هنر را تـعیین نـمی‌کند. اگر چنین شود هنر به یک ابزار صرف برای سرگرمی تبدیل می‌شود و آزادی خود را از دست می‌دهد. بنابراین هگل با تعریف خود از طبیعت هـنر بـخش عـظیمی از آثـار هـنری را مـجزا و از حوزه مـطالعه خـارج مـی‌کند. بـخش باقی مانده نیز هیچ ارتباطی با جبریت اجتماعی ندارد زیرا هنر به عنوان یک نظام بسـته و خـودکفا نـمی‌توانـد بـه عنوان طبیعت بی‌همتای خود، شرایـط اجتماعی را نشان دهد، در جایی که این کار را بکند دیگـر هـنر آزاد و واقـعی نیست.

انتقاد طرفداران هنر برای هنر:

جنبش رمـانتیسم در فـلسفه هـنر هگل، بـخصوص در رابـطه بـا آزادی

برای هنر و هنرمند یک تز موافق و مطلوب پیدا کرد. همان طور که آرنولد هاوزر گفته است، این جنبش خودش نماینده‌ای از مبارزه بر علیه محدودیتهایی بود که جامعه سرمایه‌داری بر هنرمند اعمال کرد. آنها در نظریه هنر برای هنر نیرویی دیدند که از طریق آن قادر می‌شدند خود را از قواعد عملی، عقلانی و اخلاقی خلاص کنند. طرفداران این نظریه، هنر را ماوراء هرگونه تعیین‌کننده‌های اجتماعی و تاریخی قرار می‌دهند.

ایشان معتقدند که تاریخ هنر مشتمل است بر تحولات خودمختار تغییرات سبکی و محتوایی که براساس قانون درونی هنر و مستقل از هرگونه عامل بیرونی و غیرزیباشناختی صورت می‌گیرد. انتقاد ایشان بر نظریه جبریت اجتماعی هنر و ادبیات مشتمل بر دو مسئله اصلی است. اول اینکه اگر سبک‌های هنری تابعی هستند از شرایط اقتصادی ـ اجتماعی، در این صورت باید سبک‌های مشابه در حوزه‌های مختلف هنر قابل مشاهده باشند. آنها معتقدند که در واقعیت چنین نیست. در برخی شاخه‌های هنر تداوم و مقاومت سبک خاصی از شاخه‌های دیگر بیشتر است. در برخی شاخه‌ها بدون تغییر باقی می‌ماند و حتی بدنبال تغییر در سایر حوزه‌های هنر لنگ لنگان حرکت می‌کند. بنابراین آنها نتیجه می‌گیرند که شرایط اجتماعی مشابه، شرایط مشابهی را در همه حوزه‌های فرهنگی و هنری موجب نمی‌شوند (هاوزر، ۱۳۵۳: ۶۱).

مسئله دوم در مورد هنر ناب است. طرفداران این نظریه می‌پرسند که اگر هنرها و شرایط اجتماعی آنچنان به هم وابسته هستند، چگونه می‌توان وجود هنر ناب را، هنری که وابسته به شرایط اجتماعی خاص خودش نیست و تأثیرات زیباشناختی خود را در طول تاریخ و عرض جغرافیا حفظ می‌کند، تبیین کرد؟ پس از نظر طرفداران نظریه هنر برای هنر، نظریه وابستگی هنر به شرایط اجتماعی به دو دلیل فوق قابل نقد است.

همان طور که گفته شد، جانت ولف در بحث خود از همین نظریه، سؤالاتی را مطرح می‌کند که به ناکافی بودن تئوری جبریت اجتماعی هنر و ادبیات اشاره می‌کند. برخی از این سؤالات که در زیر طرح می‌گردند، با سؤالات طرفداران نظریه هنر برای هنر مشابه هستند.

انتقادات جامعه‌شناسان:

جانت ولف همانند طرفداران نظریه هنر برای هنر در برابر فکر جبریت اجتماعی هنر موضع‌گیری کرده و می‌گوید که این واقعیت تاریخی که اشکال مختلف هنری در زمانهای متفاوت و به میزانهای مختلف تغییر می‌کنند، نشان می‌دهد که آنها در هیچ جهت مستقیمی با تغییرات اجتماعی ارتباط ندارند. آرنولد هاوزر به این انتقاد پاسخ می‌دهد و می‌گوید در هیچ دوره‌ای از پیشرفت تمدن، شرایط اجتماعی کاملاً مشابه نیستند بلکه در قسمتهای مختلف جامعه این شرایط با هم فرق می‌کنند. بنابراین ما هم با یک نتیجه متحد و واحد در مورد آثار هنری مواجه نیستیم.

پاسخ دیگری که خود جانت ولف (۱۳۶۱) ارائه می‌کند، این است که ارتباط میان حوزه‌های مختلف فرهنگ با تغییرات اجتماعی متفاوت است، که در آن برخی از حوزه‌ها سریع‌تر از دیگران تغییر می‌کنند. به عنوان مثال، تأثیرات سیاسی بیشتر در ادبیات و نقاشی مشخص می‌شوند تا در موسیقی. بعلاوه، ادبیات به علت طبیعت تکنیکی تولیدش به تغییرات اجتماعی خیلی سریع‌تر از معماری پاسخ می‌دهد.

انتقاد دوم ولف نیز همانند نظر طرفداران هنر برای هنر به شاهکارهای هنری یا هنر ناب و دلیل یا دلایل تداوم آنها مربوط می‌شود. وی توجه می‌کند که تقریباً هر کتابی در حوزه زیبایی‌شناسی مارکسیستی، سعی کرده است که مشکل مارکس را در تبیین این سؤال حل کند که چرا هنر یونان هنوز هم، امروزه به ما لذت می‌بخشد، اگر چه شرایط وجودی ما چنان وسیع با شرایط وجودی آن زمان متفاوت است. جانت ولف لیستی از پاسخ‌های مختلف را که توسط دیگر جامعه‌شناسان داده شده است ارائه می‌کند. این راه‌حل‌ها به قرار زیر هستند:

«(الف) وضعیتها چندان متفاوت نیستند و گویی تاریخمان مشترک است (ایگلتون)؛ (ب) هنر یونان بیانگر یک آرمان است، زیرا جامعه یونان آزاد بود، یا به این دلیل که یونانی‌ها از لحاظی نماینده اساس یا کودکی بشرند (لیف شیتز و خود مارکس)؛ (ج)گرچه هنر ریشه در دوره‌ای خاص و جامعه‌ای خاص دارد، ولی ممکن است که در شرایط مناسب معینی، آیندگان و جامعه‌های دیگر آن را از نو کشف کند و از آن لذت ببرند (هس)؛ (د)سرشت خود هنر باعث می‌شود که توان فراتر رفتن از ریشه‌هایش را داشته باشد و بتواند با مردم هر جامعه‌ای ارتباط برقرار کند (فیشر)» (ولف، ۱۳۶۱: ۹۳).

مشکل راه‌حل‌های بالا این است که همه در مورد هنر به طور کلی هستند، در حالی که هنر یک مفهوم مبهمی است که نظریه‌پردازان در تعریف آن اتفاق نظر ندارند. مشکل دیگر این است که آنها بین هنرهایی که واقعاً در مقابل فشار زمان مقاومت کرده‌اند و تأثیرات خود را در طول تاریخ و در جوامع جدید حفظ کرده‌اند و آن هنرهایی که در همان جامعه باستانی فعال بوده‌اند ولی تا زمان حال ادامه

نیافته‌اند و دیگر اثری از آنها نیست، تفاوت قائل نشده‌اند. اگر علت ماندگاری هنر بزرگ را بتوان با راه‌حل‌های پیشنهادی بالا تبیین نمود، علت ناپدید شدن بقیه هنرها هنوز زیر سؤال است. اگر هنر یونان چنان رابطه‌ای با ما دارد، بنابراین چرا تنها بعضی از آثار هنری یونان باقی مانده و در سایر جوامع در طول تاریخ ملت‌ها مورد استقبال قرار گرفته‌اند؟ چند هنرمند در گذشته زندگی می‌کرده‌اند و امروزه چند تای این هنرمندان و کارشان شناخته شده هستند؟ بنابراین مسئله این است که هر هنری، حتی با در نظر گرفتن راه‌حل‌های بالا، قابلیت حفظ اهمیت خود بر ورای زمان را ندارد. آنهایی که چنین قابلیتی را دارند از جهاتی از سایر هنرهای موقتی و زمانمند متفاوت می‌شوند و از آنها با عنوان هنر بزرگ یا شاهکار هنری نام برده می‌شود. بعلاوه، تمام راه‌حل‌های بالا و حتی خود سؤال، همان طور که جانت ولف هم اعتراف می‌کند، به موضوع دریافت آثار هنری، و نه خلق آنها، مربوط می‌شود.

هاوزر (۱۹۸۲: ۷۵) نیز در رابطه با نظریه دریافت معتقد است که آثار هنری بدون دریافت ناتمام هستند، در عین حال دریافت یک فعالیت منفعلانه نیست. بلکه دریافت، اثر هنری را بر مبنای نظام معانی و ارزشهای دریافت‌کننده یا مخاطب بازسازی می‌کند. در این روند معانی و ویژگی‌های جدیدی از آثار هنری ظاهر می‌شوند. از نظر هاوزر، این دلیل توانایی این هنرها برای مورد استقبال قرار گرفتن در شرایط اجتماعی دیگر است. اما بحث هاوزر هنوز هم علت این که چرا آثار معینی در بین همه آثار همزمان توسط مردم دیگر مورد استقبال قرار می‌گیرند و سایر آثار هنری همزمان آنها ناپدید می‌شوند را تبیین نمی‌کند. لوکاچ (بی‌تا) هم استدلال می‌کند که معنایی که امروزه ما از آثار هنری گذشته دریافت می‌کنیم، با تأثیراتی که این آثار در زمان معاصر خود اعمال می‌کرده‌اند کاملاً متفاوت است. حتی انتخاب آثار هنری که در جوامع دیگر بازشناسی می‌شوند، از نظر لوکاچ، متأثر از ویژگی‌های مادی و موقعیتی مردم است. این اتفاقی نیست که برخی از آثار هنری گذشته مورد توجه مردم زمان حال قرار می‌گیرند. در این انتخاب تنها کیفیت زیباشناختی این آثار مؤثر نیست، بلکه ارزیابی این آثار هنری دقیقاً تابعی است از علائق طبقاتی و از لحاظ اجتماعی تعیین شده گروه غالب که در هر دوره تاریخی برتری می‌یابد.

از طرف دیگر لوکاچ تأکید می‌کند که در طول تاریخ هنر معنای اولیه آثار هنری حتی می‌تواند به عکس خود بدل شود، اگر چه معنای جدید آن هم ممکن است مورد استقبال و استفاده قرار گیرد. این بدان معنا نیست که یک اثر هنری واحد است که توسط گروه فرهنگی جدیدی استقبال شده است.

نقد راه‌حل‌های ارائه شده:

تمام این راه‌حل‌ها یا ارزش زیباشناختی آثار هنری را در تبیین علت ماندگاری آنها نادیده گرفته‌اند و یا اینکه مضمون و موضوع این آثار را به عنوان منبع حقیقی ارزش زیباشناختی آنها در نظر می‌گیرند. اگر چه این روش استدلال ممکن است در حوزه ادبیات، به علت اهمیت معنای ادبی، مناسب باشد، ولی در رابطه با هنرهایی همچون نقاشی و موسیقی که معنا برای آنها اهمیت ثانوی دارد نامناسب است. حتی در حوزه ادبیات می‌توان گفت که این محتوی نیست که به اندازه کافی برای ساخته شدن اثر هنری مهم است، بلکه آنچه اهمیت دارد روشی است که این محتوی ارائه می‌شود. محتوی واحد می‌تواند توسط هنرمندان به شیوه‌های متفاوتی مورد استفاده قرار گیرد، ولی فقط برخی از این آثار قادر می‌شوند اهمیت خود را بر ورای زمان حفظ کنند. بعلاوه، اگر محتوی اینقدر مهم بود و به عنوان منبع اعتبار هنری اثر به حساب می‌آمد، چرا وقتی که محتوی واحدی در شکل یک گفتگوی عادی و حتی علمی مطرح می‌گردد، قدرت مشابهی را به همراه ندارد؟ بنابراین معلوم است که بُعد زیباشناختی آثار هنری است که بایستی به منظور تبیین یا تعیین علت بزرگی آنها مورد اشاره قرار گیرد. این رمز موفقیت هنر یونان و هر اثر هنری قابل تحسین حال و گذشته است.

لوکاچ (بی‌تا) متوجه کمبودهای تحلیل خود شده و اعتراف می‌کند که حتی از یک نقطه نظر مارکسیستی هم، ما مجبور هستیم که خلاقیت‌های ادبی را به شیوه زیباشناختی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم. در بررسی خلاقیت هنری از این جنبه، تجزیه و تحلیل لوکاچ به جای حوزه دریافت هنر، وارد حوزه خلق هنر می‌شود. نظریات لوکاچ و دیگران در مورد این مسئله در زیر مورد بحث قرار خواهد گرفت.

مسئله شاهکارهای هنری:

در تئوری‌های جامعه‌شناختی و فلسفی که تا اینجا تشریح شد، حضور ویژگی‌های معین در آثار هنری بزرگ یا در شاهکارهای هنری به طور تلویحی تأکید شده است و وجود همین ویژگی‌هاست که به اثر بالاترین پایگاه را در حوزهٔ هنر منتسب می‌کند. سؤال این است که این ویژگی‌ها کدام است و رمز ورود برخی از آثار هنری به محدوده هنر بزرگ یا شاهکارهای هنری چیست؟ به عبارت دیگر هنر بزرگ یا شاهکار هنری چیست؟ چه شرایطی باید مهیا شود تا یک اثر هنری در مقوله شاهکار هنری به

حساب آید؟ در تئوری‌های جامعه شناختی و فلسفی، ویژگی‌ای که بیش از همه برای هنر بزرگ بیان شده است ماندگاری آن است. این اگر چه در جای خود متقاعدکننده و مؤثر است ولی به طور اتوماتیک تمام هنر معاصر را از عرصه گفتگو خارج می‌کند. شاهکار هنری تأثیر خود را بر ورای زمان حفظ می‌کند و بیشتر تبیین‌های بزرگ بودن یا شاهکار بودن آثار هنری، همچنین تبیین علت ماندگاری آنها نیز هست.

شاهکارهای هنری موضوع مؤثرترین انتقادی است که تاکنون در برابر نظریه جبریت اجتماعی هنر مطرح شده است. اگر هنر وابسته شرایط اجتماعی معاصر خود باشد، آن طور که در نظریه جبریت اجتماعی ادعا می‌شود، پس نمی‌تواند در شرایط اجتماعی دیگر مؤثر واقع شود. اگر چنین باشد، که در مورد شاهکارهای هنری هست، نشان‌دهنده عدم اعتبار عام نظریه است. هنر بزرگ، هنر ماندگار و هنری که نماینده واقعی جهان است، و همزمان مدعی اعتبار و ارزش جهانی است به طور تلویحی نقدی است بر نظریه جبریت اجتماعی هنر و ردی است بر نتیجه اساسی این نظریه یعنی نسبیت.

سؤال اساسی در مسئله شاهکار هنری این است که آیا هنر اعتبار جهانی دارد یا اعتبار نسبی؟ در صورت اول مستقل از شرایط اجتماعی و در صورت دوم وابسته به آن خواهد بود. از نقطه نظر فلسفه هگل، ارزشها و واقعیت‌های جهانی وجود دارند که در هنر منعکس می‌شوند و آن آثاری که می‌توانند چنین ارزشهایی را به نمایش بگذارند قادر خواهند بود اعتبار کسب کنند و ماندگار شوند. از نظر هگل (۱۹۷۹) هنر اعتبار جهانی دارد و علت بزرگی آن وجود یک موهبت طبیعی در هنرمند است. وی می‌گوید تصور، یک جور خلاقیت شبه غریزی دارد که در آن «شکل و احساس اثر هنری باید در هنرمند به عنوان یک موهبت طبیعی و انگیزش طبیعی ارائه شود. اما این ظرفیت طبیعی همه آن چیزی نیست که برای هوش و نبوغ لازم است. بلکه تولید هنر نیاز به یک روحانیتی دارد که در حالی که یک عنصر طبیعی دارد، از طبیعت فراتر می‌رود.» در نتیجه هگل می‌گوید: «تقریباً هر کسی می‌تواند تا حدی در هنر پیشرفت کند، ولی برای بالاتر رفتن از این حد، جایی که هنر واقعی آغاز می‌شود لزوم یک استعداد ذاتی و بالاتر برای هنر غیرقابل انکار است» (ص ۴۰).

کروچه (۱۳۶۸) شهود را به هنر منتسب می‌کند و معتقد است که شهودی بودن تنها دلیل بزرگی هنر است. وی تأکید می‌کند که شهود ملغمه‌ای از تصورات نیست که برای تفریح یا کار یا سایر اهداف عملی، در کنار هم قرار گرفته باشند. بلکه شهود یک نظام از تصورات است که حول یک ایده واحد مجتمع شده‌اند. شهود یک نظام زنده را می‌سازد و به این ترتیب قاعده زنده ویژه خود را کسب می‌کند. وی با استفاده از مفهوم وحدت در کثرت می‌گوید: «تصورات در عین تعدد باید یک نقطه مرکزی پیدا کنند و در یک تصور جامع و واحدی حل شوند» (ص ۷۴). تنها هنری که از طریق شهود به معنای فوق خلق شده باشد، می‌تواند وارد مقوله شاهکار هنری شود، اعتبار جهانی بیابد و به زندگی خود در طول تاریخ ادامه دهد.

از نقطه نظر جامعه‌شناختی سؤال اعتبار هنر یک سؤال بی‌ربط است زیرا جامعه‌شناسان، چه در معرفت و چه در هنر و ادبیات، با ارزشهای جهانی یا مطلق سروکار ندارند. در حالی که سؤال اعتبار تنها می‌تواند در جایی توجیه شود که یک نوع از مطلق مورد نظر باشد که هنر آن را به نمایش بگذارد.

هاوزر، ادعا می‌کند که ارزشهای هنری توسط هنرمند کشف نمی‌شوند، بلکه از همان لحظه آفرینش هنری به‌وجود می‌آیند و متجسم می‌شوند. این مطلب اعتبار هنری را به عنوان یک فعالیت وابسته و از لحاظ اجتماعی تعیین شده نسبی می‌کند. این نکته‌ای است که از یک طرف منتقدین با توجه به مسئله شاهکار هنری سعی می‌کنند در برابر آن موضع بگیرند و از طرف دیگر طرفداران نظریه جبریت اجتماعی هنر و ادبیات در تلاش هستند که پاسخ‌هایی را برای این مشکل بیابند تا نظریه را از اتهام افتادن در ورای تقلیل‌گرایی جامعه‌شناختی نجات دهند.

آرنولد هاوزر (۱۳۵۴) به منظور تبیین علت ماندگاری هنر از دیدگاه جامعه‌شناختی، مفهوم سنت را طرح می‌کند. وی معتقد است که وجود سنت بر مبنای این واقعیت است که ساختهای فرهنگی از شرایط اقتصادی ـ اجتماعی که آنها را به وجود می‌آورند عمر طولانی‌تری دارند. حتی به نظر می‌رسد که این ساختهای فرهنگی می‌توانند زندگی خود را بدون وابستگی به این شرایط ادامه دهند. مسئله عبارت است از تمایز میان خلق و تداوم. وی تأکید می‌کند که این ساختهای فرهنگی، می‌توانند مستقل شوند و قواعد داخلی توسعه خود را بدست آورند و با این کار یک ارزش دائمی پیدا کنند. این ارزش بی‌زمان است و بر ورای شرایط تاریخی خاص قرار دارد. اگر چه، این نکته نه‌تنها به حل مشکل کمکی نمی‌کند بلکه آن را پیچیده‌تر می‌سازد. وقتی وی مفهوم ارزشهای بی‌زمان و فراتاریخی صوری را مطرح می‌کند، در واقع نسبیت آنها و بنابراین جبریت اجتماعی آنها را نفی می‌کند. (ص ۶۵)

شاهکار هنری آن طور که در مکتب فرانکفورت و بخصوص توسط آدورنو و هورکهایمر مطالعه شده، به

ایده هنر خودمختار مربوط است. این هنر به عنوان حوزه‌ای از زندگی اجتماعی متصور است که در مقابل فشارهای صنعت فرهنگی مقاومت می‌کند و به نام تعهد خود را به هنر تحمیل می‌کند. هنر خودمختار که در ظاهر نسبت به فشارها و کاستی‌های یک جامعه خاص بی‌تفاوت است، در واقعیت با سکوت خود، در برابر آنها می‌ایستد. به همین دلیل آدورنو و هورکهایمر با خوش‌بینی چنین هنری را منبع امید و آرزو برای آینده نوع بشر می‌شمارند. جایی که تولیدات صنعت فرهنگ واقعیت را دیگرگونه جلوه می‌دهند و آن را از نقطه نظر طبقه حاکم نمایش می‌دهند، آرزوی حقیقت و ارزش‌های عینی از طریق آزادی‌ای که شاهکارهای هنری بدست می‌آورند و در مقوله هنر خودمختار قرار می‌گیرند به زندگی خود ادامه می‌دهد. بنابراین علت بزرگی هنر از نظر آدورنو و هورکهایمر در محتوی آثار هنری نهفته است به شرطی که در آن «هرج و مرج، بدبختی و حقیقت منفی» به نمایش گذاشته شود (آدورنو و هورکهایمر، ۱۹۸۶: ۱۲۰).

از نظر لوکاچ (بی‌تا)، نقطه شروع تحلیل زیباشناختی آثار هنری عبارت است از موقعیت تاریخی خاص. هدف این تحلیل به عقیده وی تشخیص آن اشکالی از بیان است که «به مناسب‌ترین و مؤثرترین وجهی محتوی معینی از هستی را که، از وضع طبقه معینی سرچشمه می‌گیرد، منعکس سازد» (ص ۱۰۲). در واقع وی معتقد است که در مواجهه با دو اثر هنری که محصول واقعیت تجربه شده واحدی هستند، همین تفاوت است که موجب می‌شود یکی کارکرد تاریخی ویژه کسب کند و دیگری موقتی و زمانمند باشد. از نظر لوکاچ نیز همین تفاوت در نحوه انعکاس محتوی هستی در آثار هنری است که در تحلیل نهایی تعیین کننده است.

محتوی واحد به شیوه‌های متفاوتی بیان می‌شود زیرا به شیوه‌های متفاوتی درک می‌شود. لوکاچ (همان) در این باره می‌گوید:

«هر محتوی هستی می‌تواند به شکل‌های گوناگون بیان شود. انسان می‌تواند آن محتوی را با ماهیت سطحی و کاملاً خام آن بفهمد و آن را به شکل‌های تظاهر روزمره و پوچش عرضه کند. در عین حال شاید بتوان از یک موقعیت معین زندگی، ژرفترین احساسها و اندیشه‌ها را پدید آورد به گونه‌ای که حتی آنان که هیچ نوع سازگاری با این موقعیت ندارند آنرا در درون خود چون رنج و راحت، نومیدی و مجذوبیت احساس کنند. در واقع انسانها در احساسهای بنیادی خود کُندتر از شکل‌های زندگی اجتماعی‌اشان تغییر می‌کنند» (ص ۱۰۲).

بنابراین از نظر لوکاچ، علت اصلی بزرگی آثار هنری بزرگ یا شاهکارهای هنری، در نمایش هیجانات بنیانی بشری، احساسات و ویژگی‌هایی که به سرعت شرایط اجتماعی تغییر نمی‌کنند توسط این آثار است.

لوکاچ یک ویژگی مهم دیگر شاهکار هنری؛ یعنی چند بُعدی بودن هنر را نیز بحث کرده است. چند بُعدی بودن به این معناست که خالقین این آثار نه‌تنها واقعیت انتخابی خود را به طور عمیق مطالعه کرده‌اند، بلکه این هنرمندان هیچگاه صرفاً هنرمند نیستند. آنها در عین حال تئوریسین‌های اجتماعی هستند و ادبیات یا هنر خود را در دل فضای عام زندگی اجتماعی قرار می‌دهند و همین است که این کارها را مؤثر می‌سازد.

انتقاد به تبیین لوکاچ و گلدمن از شاهکارها هنری:

ژان دوویسنو (۱۹۷۲) نظریه جهان‌نگری لوکاچ و اینکه این جهان‌نگری توسط هنرمندان بزرگ و آثار هنری نمایش داده می‌شود را مورد انتقاد قرار می‌دهد. وی استدلال می‌کند که در زندگی واقعی بعید است که یک فرد بتواند یک تصویر تام از همه ابعاد یک گروه اجتماعی معین، جامعه و یا یک عصر را در خود جمع کند. این انتقاد همچنین به نظریه گلدمن نیز وارد است و می‌تواند به بهترین وجهی نظریه ایدئولوژی و پرسپکتیو را که در بحث جامعه‌شناسی معرفت این دو متفکر مطرح است تأیید کند. در حالی که لوکاچ و گلدمن در بحث‌هایشان از جامعه‌شناسی معرفت (گلدمن، ۱۹۶۹ و لوکاچ، ۱۹۷۱) این مفاهیم را به عنوان دلایل معرفت غلط تحلیل کرده‌اند، جالب است که آنها مسئله مشابهی را در حوزه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، که خود جنبه‌ای از معرفت به طور کلی است، کنار گذاشته‌اند. در حالی که کسب معرفت حقیقی، به علت از ریخت افتادگی و انحراف یافتگی که ایدئولوژی و پرسپکتیو در آگاهی مردم ایجاد می‌کنند، چنین وظیفه مشکلی است، پس چگونه می‌توان ادعا کرد که یک فرد به واسطه هنرمند بودن قادر است معرفت حقیقی و غیرانحرافی را بدست آورد؟

بعلاوه، همان طور که دوویسنو (۱۹۷۲) توجه کرده است، تعریف هنرمند به عنوان فردی که قادر است ویژگی‌های اساسی یک جامعه خاص را انتخاب و روشن کند انسان را به سوی علم‌زدگی سوق می‌دهد. در عین حال این فکر «قدرت پیامبرانه خلاقیت هنری» را نادیده می‌گیرد. همچنان که پیامبران معمولاً از میان مردم عادی برمی‌خیزند و نه از میان مردم صاحب امتیاز اجتماعی، هنرمندان هم مجبور نیستند که از طبقه تحصیلکرده جامعه باشند تا بتوانند یک شاهکار هنری ارائه دهند. می‌توان به همراه دوویسنو در برابر تلاش‌های گلدمن و لوکاچ برای تقلیل دادن آثار هنری به محتوی

آنها به منظور تحلیل جامعه‌شناختی ایستاد و گفت: «در واقع این هنر نیست که آنها با آن سروکار دارند، بلکه ترجمه مسائل فلسفی است در قالب تصورات بصری. این هیچ ارتباطی با تجربه واقعی ندارد» (۱۹۷۲: ۳۲).

به طور خلاصه، اعتبار و استقلال هنر در نظریه جبریت اجتماعی هنر مردود شناخته شده است. از طرف دیگر، این جامعه‌شناسان با نسبت دادن وظایف فلسفی و جامعه‌شناختی خاص به آثار هنری، در واقع ویژگی خاص این آثار را که موجب هنر بودن آنها می‌شود زائل می‌سازند. ارزش مستقل و خاص زیباشناسی که حتی به صورت نسبی توسط جانت ولف پذیرفته شده است، توسط این جامعه‌شناسان کاملاً نادیده گرفته شده است. آنها هیچگونه معیار زیباشناختی در تحلیل‌شان از آثار هنری یا شاهکارهای هنری ارائه نکرده‌اند. به عنوان مثال، گلدمن گفته است که آثار هنری ضعیف دقیقاً به این علت بی‌اهمیت هستند که بیان یک جهان‌نگری توسط فردی که ویژگی‌های مذکور در بالا را داشته باشد نیستند.

جانت ولف نیز این نظریه‌ها را به خاطر ناتوانی در به حساب آوردن زیباشناسی مورد انتقاد قرار می‌دهد. وی بر ضرورت پذیرفتن این واقعیت که زیباشناسی قابل تقلیل به جنبه سیاسی، اجتماعی یا هر جنبه دیگری از آثار هنری نیست تأکید می‌کند. با این انتقاد از تقلیل‌گرایی جامعه‌شناختی، جانت ولف یک نوع خودمختاری نسبی را برای هنر قبول می‌کند و تأکید می‌کند که «زیباشناسی ویژگی غیرقابل تقلیل خود را دارد» (۱۹۸۳: ۲۶).

نتیجه‌گیری:

مهمترین انتقاد بر تئوری جبریت اجتماعی هنر که قبلاً ذکر شد، نادیده گرفتن بُعد زیباشناسی در آثار هنری است. با تحلیل کردن این آثار از یک دیدگاه جامعه‌شناختی، همه جنبه‌های هنر به عنوان امری از لحاظ اجتماعی تعیین شده در نظر گرفته می‌شود. این تعیین‌کنندگی نظریه را به سوی تقلیل‌گرایی جامعه‌شناختی سوق می‌دهد در حالی که یک زیباشناسی جامعه‌شناختی را می‌توان به منظور پرهیز از این مشکل پایه‌گذاری کرد. این نظر به تأثیرات شرایط اجتماعی بر آثار هنری اذعان دارد و در عین حال درجاتی از خودمختاری را برای هنر به عنوان حوزه‌ای از معرفت که مستقل از جامعه وجود دارد حفظ می‌کند. هنر مانند معرفت هم تحت تأثیر جامعه است و هم آن را متأثر می‌سازد. در این جهت، هنر یک محصول جامعه به آن معنا نیست و بنابراین تنها به جامعه خاصی که در آن به وجود آمده است تعلق ندارد.

این بحث در مقابل نظریه جبریت اجتماعی هنر به وسیله بسیاری از مفاهیمی که توسط مدافعین این نظریه ارائه شده است تأیید می‌شود. مفاهیمی چون «احساسات بنیادین بشری» که توسط لوکاچ ارائه شده، مفهوم «فرد استثنایی» گلدمن و «ارزشهای فراتاریخی صوری» هاوزر و همچنین «ارزش زیباشناختی» جانت ولف همه شواهدی است که نشان می‌دهد نظریه جبریت اجتماعی هنر فقط به طور نسبی اعتبار دارد. این نظریه اگر چه بسیاری از جنبه‌های ارتباط متقابل بین جامعه و هنر را روشن می‌کند، ولی به دلیل نادیده گرفتن خودمختاری نسبی هنر و عوامل غیر جامعه‌شناختی که در آثار هنری ظاهر می‌شود، ناقص است.

بخش معتبر تئوری به این نتیجه منتهی می‌شود که شرایط اقتصادی - اجتماعی و همچنین جایگاه ویژه هنرمند در ساخت اجتماعی، در هنر مؤثر هستند و تغییرات در سبک و محتوی آثار هنری از تغییرات در این شرایط متأثر است. بخش غیرمعتبر تئوری جبریت اجتماعی هنر، که همان نادیده گرفتن بُعد زیباشناختی هنر است به این نتیجه منتهی می‌شود که تأثیرات متقابل جامعه و شرایط اجتماعی بر هنرمندان محدود به ابعاد خاصی در هنر است و همه چیز را در هنر نمی‌توان با این شرایط تبیین کرد. برخی ارزشها و مفاهیم در هنر هستند که به سادگی تسلیم زمینه اجتماعی خاص وجودیشان نمی‌شوند. این آثار نه‌تنها ارزش زیباشناختی‌اشان را در زمان خود حفظ می‌کنند بلکه آن را در طول تاریخ ادامه می‌دهند.

بنابراین درست است که آنهایی که چنین آثار هنری را خلق می‌کنند، باید در کنار یک درک عمیق از زمان و جامعه خودشان، درک عمیقی از طبیعت انسان داشته باشند، اما این شرط کافی نیست، بلکه همچنین باید استعداد لازم برای قرار دادن این درک در قالب تصورات، اصوات یا کلمات را داشته باشند. بدین طریق هنرمند بزرگ می‌تواند از طریق احساسات مخاطبین خود، و نه فقط عقل و اندیشه آنها با ایشان ارتباط برقرار کند.

حداقل نتیجه‌ای که جداسازی برخی از آثار هنری تحت عنوان شاهکار هنری بدنبال دارد این است که نشان می‌دهد تأثیرات اجتماعی بر هنرمندان و آثار هنری به یک اندازه وارد نمی‌شود، بلکه هنرمندان درجه یک و آثار هنری آنها نسبت به سایر هنرمندان معمولی و درجه دوم کمتر توسط نیروهای اجتماعی تعیین می‌شوند. آنچه موجب بروز این تفاوت می‌شود را دیگر نمی‌توان در شرایط وجودی و اجتماعی هنر جستجو کرد. این نشان می دهد که عامل یا عوامل دیگری در شکل‌گیری و نحوه تأثیرگذاری هنر مؤثر هستند که طبیعت غیراجتماعی دارند. هنر ناب هنری است که از سرچشمه معرفت ناب آبشخور دارد و به همین دلیل نیز استقلال وجودی خود را به طور نسبی

از شرایط معاصرش حفظ می‌کند. اگر چه هنر ناب نیز از نظر ظرف و امکان وقوع در شرایط خاص اجتماعی متحقق می‌شود ولی به دلیل همین استقلال نسبی قادر است اهمیت خود را در طول تاریخ و عرض جغرافیا حفظ کند. همین تفاوت میان هنرمند بزرگ و شاهکار هنری با هنرمندان متوسط و آثار هنری عادی است که موجب نقض قاعده و ورود استثناء در نظریه جبریت اجتماعی هنر می‌شود و آن را تنها از یک اعتبار نسبی برخوردار می‌سازد.

منابع و مآخذ:

- آشتیانی، منوچهر: درآمدی بر جامعه ـ شناسی معرفتی، کتابخانه طهوری، ۱۳۳۵.
- کروچه، بندتو: کلیات زیباشناسی، ترجمهٔ فواد روحانی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.
- لوکاچ، گئورگ: «تکوین و ارزش آفرینش‌های ادبی»، ترجمهٔ خسرو شاکری. کتاب جمعه، بی‌تا.
- لوکاچ، گئورگ: معنای رئالیسم معاصر، ترجمهٔ فریبرز سعادت. انتشارات نیل، ۱۳۴۹.
- ولف، جانت: تولید اجتماعی هنر، ترجمهٔ نیره توکلی. نشر مرکز، ۱۳۶۱.
- هاوزر، آرنولد: تاریخ اجتماعی هنر، ترجمهٔ امین مؤید. نشر دنیای نو، ۱۳۶۱.
- هاوزر، آرنولد: «گستره و محدوده جامعه ـ شناسی هنر»، در: گستره و محدوده جامعه‌شناسی هنر، ترجمهٔ فیروز شیروانلو. انتشارات توس، ۱۳۵۵.
- Adorno, T.W. & Horkheimer, M.: Dialectic of Enlightenment, Verso, 1986.
- Duvignaud, Jean: The Sociology of Art, Paladin, 1972.
- Goldmann, Lucien: The Hidden God. Routledge & Kegan Paul, 1964.
- Goldmann, Lucien: The Human Sciences and Philosophy. Jonatan CAPE, 1969.
- Goldmann, Lucien: «Genetic Structuralism in the Sociology of Literature», in: Burns, E. & Burns, T (Eds.), Sociology of Literature and Drama, Penguin, 1973.
- Hauser, Arnold: The Sociology of Art, Routledge & Kengan Paul, 1982.
- Hegel, G. W. F.: Hegel's Introduction to Aesthetics, Oxford University press, 1979.
- Lukaces, George: History and Class Consciousness, Merlin Press: 1971.
- Wolff, Janet: Aesthetic and the Sociology of Art, George Allen and Unwin, 1983.