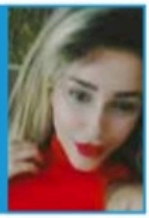
تأثیرات عوامل اجتماعی بر هنر

هنر برای هنر یا هنر متعهد یا هیچ‌کدام؟



ساحل نوری

ایوب احراری

سال‌هاست این دو گزاره موضوع بحث و مناقشهٔ متفکران و اندیشمندان بوده است؛ اما آیا به‌راستی هنر در پارادایم خاصی تعریف می‌شود یا راه خود را جدای از هر مانیفستی که ادعایی رهایی و یا در بند کشیدنش را دارد می‌رود و بدون هیچ چارچوب و وظیفه‌ای فارغ از وظیفه‌ای که برایش تعیین می‌کنند به رسالتش در عین بی‌رسالتی عمل می‌کند.

عبارت (هنر برای هنر) از آغاز قرن نوزدهم در مجامع روشنفکری پاریسی در جریان بود اما تئوفیل گوتیه اولین کسی بود که صحبت از آن را به میان آورد. تقریباً تمام رمانتیسیست‌های فرانسوی، به‌جز چند تن انگشت‌شمار، همه مریدان پرشور هنر برای هنر بودند. اما سرسخت‌ترین آن‌ها همان گوتیه بود که در متنی بر مدافعان دیدگاه سودمندی در هنر این‌چنین تاخت:

«نه، ای ابلهان، نه، ای ناقص‌العقل‌های عقده‌ای، یک کتاب نمی‌تواند بدل به‌سوپ ژلاتین شود، همین‌طور یک داستان نمی‌تواند به‌یک جفت پوتین بی‌درز بدل گردد. به‌همهٔ پاپ‌های گذشته و آینده و اکنون قسم، نه، و هزار بار دیگر هم می‌گویم نه!... من یکی از کسانی هستم که وجود چیزهای ناسودمند را ضروری می‌دانم؛ عشق من به اشیا و مردم با خدمتی که از دست‌شان برمی‌آید، نسبت وارونه دارد.»

او همچنین در یادداشتی بر زندگینامهٔ بودلر می‌نویسد که پاسدار استقلال و خودمختاری مطلق هنر است و اجازه نمی‌دهد که شعر و شاعری هدفی جز خود، و یا مقصودی جز برانگیزاندن احساس زیبایی، به‌مفهوم مطلق کلمه، در روح آدمی داشته باشد.

بعد از گوتیه استفاده از این گزاره در آثار دیگر روشنفکران و نویسندگان رایج شد و آنان را تحت‌تأثیر قرار داد تا جایی که ادگار آلن پو در مقالهٔ « اصل شاعرانه » استدلال می‌کند:

ما این را در ذهن خود تلقی کرده‌ایم که نوشتن شعری صرفاً به‌خاطر شعر و اذعان به اینکه چنین چیزی طرح ما بوده است، به این معناست که اعتراف کنیم که

به‌شدت مایل به وقار و نیروی شاعرانه واقعی هستیم؛ اما واقعیت ساده این است که ما به خودمان اجازه می‌دهیم به روح خود نگاه کنیم، باید فوراً دریابیم که در زیر آفتاب هیچ اثری باوقارتر، عالی‌تر از همین شعر، این شعر فی‌نفسه، این شعر وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته باشد. که یک شعر است و نه بیشتر، این شعر صرفاً به‌خاطر شعر سروده شده است.

رمانتیسیست‌ها معتقد بودند که نویسنده‌ای که عاری از استعداد و ذوق واقعی است، می‌تواند از داشتن جمع گستردهٔ خوانندگان خشنود گردد. لوکنت دولیل بر این باور بود که محبوبیت یک نویسنده دلیل بر کم‌مایگی فکری است.

بورژوازی با تعریفی که رمانتیسیست‌ها از آن ارائه داده بودند درست در نقطه‌ای بود که هنر را به هر شکلی در خدمت خود می‌گرفت، درنتیجه باید علیه آن می‌شوریدند.

به‌نظر آن‌ها سودمند گرداندن هنر یعنی هنر را به‌خدمت بورژوازی درآوردن، به همین دلیل بود که گوتیه در دیگر تند تازی‌های خود به‌واعظان هنرِ سودمند، آنان را «ابلهان، ناقص‌العقل‌های عقده‌ای» و از این قبیل الفاظ می‌نامید.

در قرن نوزدهم شعار هنر برای هنر، شعاری بود که در مخالفت با طرفداران کمونیست رئالیسم سوسیالیستی که فکر می‌کردند ارزش هنر در خدمت برخی اهداف اخلاقی یا آموزشی است، مطرح شد. این رد اهداف مارکسیستی از سیاسی کردن هنر بود. هنر برای هنر در واقع مانیفستی بود که عنوان می‌کرد هنر به خودی خود ارزشمند است و هنر نیازی به توجیه اخلاقی ندارد و در واقع مجاز است از نظر اخلاقی خنثی یا برانداز باشد.

به‌همین دلیل جیمز مک‌نیل ویسلر نقاش امپرسیونیست، نقش معمول هنر را که تا آن زمان در خدمت به دولت یا مذهب رسمی بود نادیده گرفت و نوشت: هنر باید مستقل از تمام رانت‌ها و سیاسی‌بازی‌ها باشد، باید به تنهایی بایستند و به حس هنری چشم یا گوش متوسل شوند، بدون اینکه آن را با احساسات کاملاً بیگانه مانند فداکاری، ترحم، عشق، میهن‌پرستی و امثال آن اشتباه بگیریم.

چنین خروجی بیانگر فاصله گرفتن هنرمند از احساسات‌گرایی بود و تنها چیزی که از رمانتیسم در این بیانیه باقی مانده بود، تکیه بر چشم و حساسیت خود هنرمند به‌عنوان داور بود تا جایی که گیورگی والنتینوویچ پلخانف در مقاله‌ای دربارهٔ هنر برای هنر این سؤال را در مورد رمانتیسیست‌ها و پارناسیان فرانسوی مطرح می‌کند که آیا اعتقاد به هنر برای هنر آنگاه پدید می‌آید که هنرمند با محیط اجتماعی خود ناهماهنگ باشد و در پاسخ نتیجه می‌گیرد که رمانتیسیست‌ها با محیط اجتماعی بورژوایی خود ناهماهنگ بودند. اما در حقیقت، این مسئله برای مناسبات اجتماعی بورژوازی خطرناک نبود. جمع رمانتیسیست‌ها در بردارندهٔ جوانان بورژوازی بود که این مناسبات را رد نمی‌کردند، اما علیه پستی، یکنواختی و فرومایگی زندگی بورژوازی شوریده بودند.

هنر نو که چنین سخت آنان را شیفته کرده بود، برایشان راه گریزی از این پستی، یکنواختی و فرومایگی بود. وقتی بورژوازی در جامعه موقعیتی غالب یافت؛ برای هنر نو گریزی نماند جز آن که به نفی و رد شیوهٔ بورژوازی زندگی، شکلی آرمانی بخشد. رمانتیسیست‌ها می‌کوشیدند تا نه تنها در کارهای هنری، بلکه حتی در ظاهر خود نیز نشان دهند که میانه‌روی و سازگاری و هم‌نوای بورژازی را رد و نفی می‌کنند. چنانچه حتی رمانتیسیست‌های جوان، ظاهر خود را جوری می‌آراستند که خلاف نظم مسلط بورژوازی باشد چنین که رنگ و روی پریده نشانگر اعتراض علیه شکم سیری بورژواها بود.

با این نگرش رمانتیسیست‌های جوان به بورژوازی، طبیعی بود که اندیشهٔ«هنر سودمند» آنان را به‌طغیان وادارد. به‌دیدهٔ آنان سودمند گرداندن هنر یعنی هنر را به‌خدمت بورژوازی درآوردن. در نتیجه گیورگی چنین استدلال می‌کند که ناهماهنگی رمانتیسیست‌ها با سیستم اجتماعی‌شان این نگرش را پدید آورد.

اما نیچه در این‌باره نظری بس متقاعدکننده و متعادل‌تر داشت. او چنین استدلال کرد که «هیچ هنری برای هنر وجود ندارد»، هنرها همیشه ارزش‌های

انسانی را بیان می‌کنند و باورهای اصلی را به هم منتقل می‌کنند.؛ وقتی هدفِ موعظه اخلاقی و بهبود انسان، از هنر کنار گذاشته شده است، باز هم به‌هیچ‌وجه به این نتیجه نمی‌رسد که هنر کاملاً بی‌هدف و بی‌معناست - خلاصه، هنر برای هنر، کرمی است که خودش را می‌جود .

او سپس با سؤالاتی ذهن هنرمند را به چالش می‌کشد، آیا هنر صحبت از اشتیاق صرف است؟ پس هنر چه کار می‌کند؟ ستایش نمی‌کند؟ تجلیل نمی‌کند؟ انتخاب نمی‌کند؟ ترجیح نمی‌دهد؟ آیا هنر ارزش‌گذاری‌های خاصی را تقویت یا تضعیف می‌کند؟ آیا این صرفاً یک اتفاق است؟ تصادف؟ چیزی که غریزه هنرمند در آن سهمی ندارد؟ یا این همان پیش‌فرض توانایی هنرمند نیست؟ آیا غریزه اصلی او هنر یا بهعبارت بهتر حس هنر، زندگی را هدف قرار می‌دهد؟

و در آخر می‌گوید هنر محرک بزرگ زندگی است؛ چگونه می‌توان آن را بی‌هدفِ بی‌هدف، مانند شعار هنر بر هنر درک کرد؟

اما در برابر رمانتیسیست‌ها و پارناسیان‌ها و شعار هنر برای هنرشان، مارکسیست‌ها و سوسیالیست‌ها بودند که شعار هنر متعهد را پیش کشیدند و معتقد بودند که هنر باید به‌خاطر انتقال پیام سوسیالیستی سیاسی شود. آنان در دسته‌بندی‌های خود جغرافیا و سیاست را در ایجاد هنر دخیل می‌دانستند تا جایی که رئیس جمهور سنگال، رئیس حزب سوسیالیست سنگال و نویسنده آف ریقایی ضداستعماری، چینوا آچهبه هر دو از این شعار به‌عنوان دیدگاهی محدود و اروپایی‌محور در مورد هنر و خلقت انتقاد کرده‌اند. سنگور استدلال می‌کند که در «زیبایی‌شناسی سیاه‌پوستان آفریقا»، هنر «کارکردی» است و در «آفریقای سیاه»، «هنر برای هنر» وجود ندارد. آچهبه در مجموعه مقالات و انتقادات خود با عنوان صبح با این حال در روز آفرینش می‌گوید: «هنر برای هنر فقط قطعه‌ای دیگر از شیطنت سگ‌های خوشبو شده است. (اشاره به اروپایی‌ها)».

اصطلاح «هنر متعهد آثار هنری را پیش‌فرض می‌گیرد که به‌طور قطعی دارای بار اجتماعی هستند، این اصطلاح به تعریف سارتر از «ادبیات متعهد» اشاره دارد: «ادبیات موقعیت خود را برای خوانندگانش آشکار می‌کند تا بتوانند مسئولیت آن را بر عهده بگیرند».

در مقالهٔ «تعهد» نوشتهٔ آدرنو که دربارهٔ مقالهٔ ادبیات چیست سارتر است از زبان سارتر چنین استدلال می‌کند، که هنر متعهد، به‌عنوان هنرِ جدا از واقعیت، فاصله بین هنر و واقعیت را از بین می‌برد؛ اما «هنر برای هنر» با ادعای مطلق خود آن ارتباط نابود ناشدنی را با واقعیت انکار می‌کند و در تلاش برای مستقل کردن هنر از واقعیت است. تعهد به‌خودی‌خود از نظر سیاسی چند ظرفیتی باقی می‌ماند تا زمانی که به تبلیغات تقلیل داده نشود، که انعطاف‌پذیری آن هرگونه تعهد سوژه را به‌سخره می‌گیرد.

محافظه‌کاران فرهنگی خواستار این هستند که یک اثر هنری چیزی بگوید، با مخالفان سیاسی خود علیه آثار هنری فلسفی که به درون می‌پردازند متحد شود. آن‌ها بیشتر سارتر را عمیق می‌دانند، تا اینکه صبورانه به متنی گوش دهند که زبانش دلالت را تکان می‌دهد و به دلیل فاصله گرفتن از «معنا» پیشاپیش علیه تبعیت پوزیتیویستی معنا شورش می‌کند.

در مقابل، وقتی قرارداد اجتماعی با واقعیت کنار گذاشته می‌شود، آثار ادبی دیگر طوری صحبت نمی‌کنند که انگار واقعیت را گزارش می‌کنند.

طرفداران هنر متعهد اینطور استدلال می‌کنند که هدف هنر متعهد به‌معنای واقعی ایجاد اقدامات اصلاحی، اقدامات قانونی یا نهادهای عملی نیست، بلکه هدف آن کار در سطح نگرش‌های بنیادی است. از نظر سارتر، وظیفه آن بیدار کردن انتخاب آزادانه عامل است و مفهوم مفهومی هنر، مقدمه تعهد است که وجود سوژگی را برخلاف بی‌طرفی مخاطب، ممکن می‌سازد. اما آنچه به تعهد برترِ زیبایی‌شناختی می‌دهد، محتوای اساساً مبهمی‌ست که هنرمند به آن متعهد می‌شود.

زیرا در یک واقعیت صلب و از پیش تعیین‌شده، آزادی به یک ادعای خالی تبدیل می‌شود و در اینجاست که سارتر با صراحت اعتراف می‌کند که از ادبیات انتظار هیچ تغییر واقعی در جهان ندارد. بنابراین، اصل تعهد به سمت تمایلات نویسنده می‌سرد، در ادامهٔ سوبژکتیویسم افراطی فلسفهٔ سارتر، که بازتاب همان ایده‌آلیسم نظری آلمانی است؛ در نظریه ادبی او، اثر هنری به سوژه‌ها

تبدیل می‌شود، زیرا خود چیزی جز اعلام موضوعی به انتخاب نویسنده یا عدم انتخاب او نیست.

سارتر نمی‌خواهد تعهد را فقط در سطح قصد نویسنده نشان دهد؛ بلکه او بر این باور است که تعهد در سطح انسانیت او قرار دارد. او می‌گوید: «نکته این است که نویسنده خود را در زمان حال متعهد کند، اما از آنجا که او در هر صورت نمی‌تواند از این تعهد فرار کند، این تعهد انتخابی نیست، بلکه یک امر ماهوی است.»

اما در برآیند تمام آن چیزهایی که گفته شد نه هنر برای هنر نشان‌دهندهٔ امری واقعی هنری است، نه آن چیزی که به‌زعم اندیشمندان تعهد است در ساختاری زیبایی‌شناختی. اگر بخواهیم از تعریف هنرمند به آن چیزی که هنر باید باشد برسیم، هنرمند کسی‌ست که نه به‌دنبالِ معنایی تازه است؛ زیرا به گفتهٔ کریستوا تمام حرف‌ها زده شده و اصلاً معنایی وجود ندارد. بلکه هنرمند کسی است که در عین بی‌معنایی جهان زاویه‌ای نو به آن بیفزاید و از بعدی تازه به آن بنگرد. پس هنر زمانی اتفاق می‌افتد که زاویه‌ای تازه به جهان افزوده می‌شود که این اصل خود نیازمند درک اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... هنرمند است.

از آنجایی که هنرمند جدای از جامعهٔ خود نیست پس آثارش هرقدر درونی و در خدمت خود برآیند درکی است که جامعه و سیاست حاکم و فرهنگ آن را رقم زده‌اند. پس حتی رمانتیسیست‌ها هم درون اثر خود وابسته به تأثیرات اجتماعی سیاسی خود بوده‌اند و اتفاقاً در همان جهت گام برداشته‌اند.

و درمقابل آن چرا اصطلاح هنر متعهد مسخره می‌نماید، از آن جهت که هنر همان بازنمایی افکار هنرمند از دل ادراک او از جهان اطرافش است، پس خواه‌ناخواه اگر در خدمت قدرت نباشد، (پیش‌فرض این مقاله هنر مستقل است) جدای از جامعه هم نیست و در همان چهارچوب می‌توان آن را تحلیل نمود. پس اصطلاح هنر متعهد باری است اضافه بر دوش هنرمند که خود تحت‌تأثیر تمام عوامل اجتماعی سیاسی جغرافیایی‌اش اثری را خلق می‌کند. پس هنر متعهد اتفاقاً به امر ذهنی، جهت‌دهی فکری بیهوده و شعاری می‌دهد و آن را در قالبی زمان‌مند و مصرفی تعریف و ارائه می‌کند، زیرا که تعهد نظام‌مند و ساختاری بسیار وابسته به امر سیاسی است و در نتیجه اثر سیاست‌زده تلقی می‌شود و در نهایت آن چیزی که باقی می‌ماند چیزی نیست جز خاکسترهای شعاری که به‌زعم خود، متعهد بوده‌اند.

تأثیرات عوامل اجتماعی بر هنر:

اما همهٔ این هیاهو از کجا آغاز شد؟ آیا هنر از آن‌جایی که با زیست اجتماعی ما درهم آمیخت که ما به چیزی فراتر از نیازهای روزانه احتیاج داشتیم؟چیزی بیشتر از داشتن غذای کافی و سرپناه!؟

انسان غارنشین بر روی دیوار تصویری کشید و پس از آن لحظهٔ شگفت‌انگیز نیازی در ما به‌وجود آمد تا احساس خود را با دیگری به اشتراک بگذاریم. پس از آن خود را در آینه دیگری جست‌وجو کردیم تا شاید ترس از ناشناخته‌ها را برای لحظه‌ای هم که شده فراموش کنیم.

هنر موسیقی کاری کرد که گوش محل ورود آن دیگری باشد و جمع و جمعیتی ساخت با حس‌های مشترک حس‌هایی که نمی‌توان و تا امروز نیز کسی نتوانسته آن را به زبان بیاورد. یا طرح‌ها و رنگ‌ها از طریق چشم‌ها دروازه‌ای برای ورود شدند تا این‌بار این بینایی ما باشد برای ورود آن دیگری. نشستن کنار آتش و داستان‌سرایی، تخیل ما را آماده و پذیرای چیزهایی کرد که وجود عینی نداشتند. انتزاعی که برای روان ما قابل لمس و درک بود. هنر فهمیدن جهان به شیوهٔ آن دیگری است. همچنین می‌تواند بازنمایی از ترس ما باشد و بخشی از نیاز ما به جاودانگی را برآورده کند. ترس از نیستی و نابودی برای همیشه می‌تواند توسط آثار هنری یک هنرمند کمی بیشتر قابل پذیرش باشد، چون این حس که پس از مرگ هنر او باعث جاودانگی‌اش می‌شود کمی احساس آرامش را فراهم می‌کند.

نیاز به جاودانگی دلیلی برای چنگ انداختن به دین و مذهب بود و پذیرفتن آن برای بشر به این شکل برای برآورده کردن همین نیاز بود. شاید به‌همین دلیل است که بین هنر و مذهب همیشه جنگ‌ستیزی پایان‌ناپذیری وجود دارد. چون هر دو در این نقطه نقشی یکسان ایفا می‌کنند. البته این لذت فقط به هنرمند می‌رسد و نه

مخاطبش. مخاطب سویهٔ افکار خود را درون اثر هنری کشف می‌کند که لزوماً به نظر هنرمند نزدیک نیست. از این جهت هنر برای هنرمند و هنر برای مخاطب را می‌توان دو موضوع متفاوت در نظر گرفت و بررسی کرد. پس ناگزیر باید به تغییرات بنیادی در زندگی اجتماعی انسان‌ها در دوره‌های مختلف بپردازیم و نقش هنر را بررسی کنیم.

دربارهٔ تمدن و هنر

تمدن از جایی آغاز شد که سرنوشت آن دیگری برای ما اهمیت پیدا کرد. به جای ربودن غذا از دهان آن دیگری و یا فرار و ترس از به قتل رسیدن به فکر سیری و گشنگی و سرپناه دیگری افتادیم. درواقع ما بر خلاف باقی حیوانات از آسیب‌دیدگان هم‌نوع خود مراقبت کردیم. اما بعد از آن این هنر بود که در پی ارتقای این حس پا به میدان گذاشت. به‌همین دلیل تأکید هنر همیشه به درک و فهم دیگری و اطراف (محیط طبیعی) معطوف بوده است و این عنصر عضوی جداناپذیر و باستانی است که در تار و پود آن خانه کرده است. و شاید اولین و اساسی‌ترین عنصر تشکیل دهنده‌اش باشد. اما پس از عصر روشنگری و روی‌گردانی از دین باز هم این هنر بود که جای خالی موعظه‌های دینی را گرفت.

زمانی که اخلاق‌مداری مذهبی همهٔ وجوه زندگی ما را در بر گرفته بود، هنر با رندی به این اخلاق و ریاکاری تاخت. اما هنر اخلاقی را تبلیغ نکرد؛ بلکه فقط دروغ را برملا کرد. نقشی که گویی به شکل ذاتی به او داده شده است. اما همزمان خود را نیز در باتلاقی گرفتار کرد که تا پیش از آن فلسفه و دین در آن گرفتار شده بودند. درواقع درستی و سعادتی که فلاسفه و ادیان در پی آن بودند و یا چیزی را که به اسم اخلاق و ضد اخلاق معرفی می‌کردند، رفته‌رفته بر دوش هنر گذاشته شد.

حالا دیگر هنر بود که باید سنگ محک اخلاق می‌شد. بعد از آن و پس از شکست سوسیالیسم و جنبش‌های آزادی‌خواه در جهان باز هم سنگری شد برای زنده نگه داشتن آرمان‌هایی که همگی به‌دنبال سعادت بشر بودند. پس از روی کار آمدن علم و شکست دین و مذهب و ناتوانی علم در پاسخ به تمام نیازها به‌خصوص نیازهای حسی و عرفانی ما پس از آنکه توهم جهان یکپارچه و بدون مرز فرو ریخت و دیگر چنین ایده‌ای بیشتر به تخیل می‌مانست، پس تمام آنچه در جنگ‌های جهانی اول و دوم و شکست فاشیسم و دوباره احیا شدن آن مشاهده کردیم و آنچه به اسم سنت را به زیر پا گذاشتیم و فئودالیسم جای خود را به انواع و اقسام دولت‌های دیکتاتور داد و هر بار آرمان‌های سیاسی شکست خوردند.

باز هم انگار این هنر بود که وظیفه داشت بار تمام این شکست‌ها را بر دوش بکشد و سنگری شد برای چنین ایده‌های شکست خورده‌ای. سنگری که به تمام ایدئولوژی‌های مختلف آغشته شد، در صورتی‌که بدون نیاز به هیچ ایده‌ای در بستر خود از تمام آنچه باید داشته باشد غنی بود. وقتی چنین مسئولیت‌های سنگینی را که برای هنر در نظر گرفته شد مرور کنیم، بدون شک برای برآورده کردن آن باید هنرمندان همگی ابرانسان باشند تا بتوانند چنین نقش‌هایی را ایفا کنند و چنین آثار هنری را خلق کنند. یعنی آن چیزی که در عینیت و توسط کنش سیاسی نتوانست به‌وجود بیاید حالا باید توسط انتزاع هنری به وجود بیاید.

چه تصور ابلهانه‌ای که از هنر چنین انتظار عجیبی داشته باشیم. بی‌گمان این تصورات بودند که همین مسئولیت‌ها و گفتمان‌هایی به‌عنوان هنر متعهد و هنر برای هنر را به وجود آوردند. به هر روی با تمام این درگیری‌ها با وجود اینکه هنر در هر دوره‌ای به انواع و اقسام بیماری‌های سیاسی و مذهبی آغشته شد (از در خدمت فاشیسم بودن تا در خدمت دیکتاتوری‌های شرقی و غربی قرار گرفتن و تا امروز که در خدمت سرمایه‌داری قرار گرفته است یا بهتر است بگوییم اینان خود را به هنر وصله زده‌اند) اما باز هم عجیب است که همه هنر را مبرا از چنین چیزهایی می‌دانند و دنبال پاک کردن آن هستند.

هنری که حالا در تمام وجوه زندگی ما نقش ایفا می‌کند. صرف داشتن گوشی موبایل یعنی برخوردی هر روزه با هنر در هر گوشه و کنار فضای مجازی. هنری که حالا بیشتر و راحت‌تر می‌تواند بدون وابستگی به نهاد و یا ایدئولوژی خود آنچه را که باید به نمایش بگذارد. به

عقیده ما در این بین نمی‌توان هنری را والاتر و هنری را پایین‌تر دانست. همهٔ آن‌ها سهمی در ما دارند. مالک بخشی از احساس ما هستند و آن را مدیریت می‌کنند. یا شاید هم فقط به نمایش می‌گذارند و یا فقط برای رفع نیازی آمده باشند. اما تا نیاز ما را برآورده کردند خود نیاز دیگری را تولید می‌کنند. به قول آنتونیو نگری: «هنر معمایی است که پاسخ آن خود معمای دیگری است.»

اگر هنر برای رفع نیاز است و بعد از آن که نیازی را بر طرف کرد نیازهای دیگری را فرامی‌خواند. پس اوج هنر دقیقاً آن جایی است که دیگر نیازی به آن نداشته باشیم. اتوپیایی که هیچ‌وقت نمی‌توان به آن رسید و همین یعنی ما تا ابد گرفتار هنر و محتاج آنیم.

در بررسی تأثیرات عوامل اجتماعی بر هنر معاصر، تحلیل چند اتفاق هنری در بستر جامعهٔ فعلی‌مان خالی از لطف نیست.

جامعهٔ به‌شدت سانسور شده‌مان را فرض بگیرید، حال در این جامعه به‌سبب تنگنای موجود، هنرمند ناگزیر از شورش به هر نحوی است و هر اثر هرچند ناپیدا در دل خود چیزی دارد که ضد سانسور است و موجودی که برایش معین شده است سخن می‌گوید که این خود بیانگر رسالت نانوشتهٔ هنرمند در برابر اجتماعش است و احتیاجی به وراجی‌های بیرون‌زده‌ای که اصطلاح هنر متعهد را به دوش می‌کشند ندارد.

مثلاً در بررسی داستان‌های برخی از نویسندگان سه دههٔ اخیر، بازدید از نمایشگاه و گالری‌های نقاشی و مجسمه، دیدن چندین نمایش تئاتر به این نتیجه رسیدیم که تمام آثار هنری هرچند به‌دلیل ارائهٔ خود در این فضای حاکم مجبور به خودسانسوری آشکار شده‌اند؛ اما جدای از جامعه و جهان اطرافشان نیستند و در نهان آن چیزی را که هست به روش خود بیان می‌کنند.

پس عوامل اجتماعی هرچند کوچک در شکل‌گیری ذهنیت هنرمند بی‌تأثیر نیستند و در جهت‌دهی فکر به او، نقش به‌سزایی دارند زیرا که هنرمند برای خلق به چیزی بیش از خودکارش و یک اتاق خالی احتیاج دارد آن هم ذهنی است که ببیند، بشنود، ببوید و در نهایت حس و خلق کند.

متفکران و اندیشمندان بوده اند؛ اما آیا به‌راستی هنر در پارادایم خاصی تعریف می‌شود یا راه خود را جدای از هر مانیفستی که ادعای رهایی و یا در بند کشیدنش را دارد می‌رود و بدون هیچ چارچوب و وظیفه‌ای فارغ از وظیفه‌ای که برایش تعیین می‌کنند به رسالتش در عین بی‌رسالتی عمل می‌کند.

عبارت هنر برای هنر از آغاز قرن نوزدهم در مجامع روشنفکری پاریسی در جریان بود اما تئوفیل گوتیه اولین کسی بود که صحبت از آن را به میان آورد. تقریباً تمام رمانتیسیست‌های فرانسوی، به‌جز چند تن انگشت‌شمار، همه مریدان پرشور هنر برای هنر بودند. اما سرسخت‌ترین آن‌ها همان **گوتیه** بود که در متنی بر مدافعان دیدگاه سودمندی در هنر این‌چنین تاخت:

«نه، ای ابلهان، نه، ای ناقص‌العقل‌های عقده‌ای، یک کتاب نمی‌تواند بدل به‌سوپ ژلاتین شود، همین‌طور یک داستان نمی‌تواند به یک جفت پوتین بی‌درز بدل گردد. به‌همهٔ پاپ‌های گذشته و آینده و اکنون قسم، نه، و هزار بار دیگر هم می‌گویم نه...! من یکی از کسانی هستم که وجود چیزهای ناسودمند را ضروری می‌دانم؛ عشق من به اشیا و مردم با خدمتی که از دستشان برمی‌آید، نسبت وارونه دارد.»

او همچنین در یادداشتی بر زندگینامهٔ بودلر می‌نویسد که پاسدار استقلال و خودمختاری مطلق هنر است و اجازه نمی‌دهد که شعر و شاعری هدفی جز خود، و یا مقصودی جز برانگیزاندن احساس زیبایی، به مفهموم مطلق کلمه، در روح آدمی داشته باشد.

بعد از گوتیه استفاده از این گزاره در آثار دیگر روشنفکران و نویسندگان رایج شد و آنان را تحت‌تأثیر قرار داد تا جایی که ادگار آلن‌پو در مقالهٔ " اصل شاعرانه» استدلال می‌کند:

«ما این را در ذهن خود تلقی کرده‌ایم که نوشتن شعری صرفاً به خاطر شعر... و اذعان به اینکه چنین چیزی طرح ما بوده است، به این معناست که اعتراف کنیم که به‌شدت مایل به وقار و نیروی شاعرانه واقعی هستیم؛ اما واقعیت ساده این است که ما به خودمان اجازه می‌دهیم به روح خود نگاه کنیم، باید فوراً دریابیم که در زیر آفتاب هیچ اثری باوقارتر، عالی‌تر از همین شعر،

این شعر فی‌نفسه، این شعر وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته باشد.که یک شعر است و نه بیشتر، این شعر صرفاً به‌خاطر شعر سروده شده است.»

رمانتیسیست‌ها معتقد بودند که نویسنده‌ای که عاری از استعداد و ذوق واقعی است، می‌تواند از داشتن جمع گستردهٔ خوانندگان خشنود گردد.

لوکنت دولیل بر این باور بود که محبوبیت یک نویسنده دلیل بر کم‌مایگی فکری است.

بورژوازی با تعریفی که رمانتیسیست‌ها از آن ارائه داده بودند درست در نقطه‌ای بود که هنر را به هر شکلی در خدمت خود می‌گرفت، درنتیجه باید علیه آن می‌شوریدند.

به‌نظر آن‌ها سودمند گرداندن هنر یعنی هنر را به‌خدمت بورژوازی درآوردن. به‌همین دلیل بود که گوتیه در دیگر تند تازی‌های خود به واعظان هنرِ سودمند، آنان را «ابلهان، ناقص‌العقل‌های عقده‌ای و از این قبیل الفاظ می‌نامید.»

در قرن نوزدهم شعار هنر برای هنر شعاری بود که در مخالفت با طرفداران کمونیست رئالیسم سوسیالیستی که فکر می‌کردند ارزش هنر در خدمت برخی اهداف اخلاقی یا آموزشی است، مطرح شد. این رد اهداف مارکسیستی از سیاسی کردن هنر بود. هنر برای هنر در واقع مانیفستی بود که عنوان می‌کرد هنر به‌خودی‌خود ارزشمند است و هنر نیازی به توجیه اخلاقی ندارد و در واقع مجاز است از نظر اخلاقی خنثی یا برانداز باشد.

به‌همین دلیل جیمز مک‌نیل ویسلر نقاش امپرسیونیست، نقش معمول هنر را که تا آن زمان در خدمت به دولت یا مذهب رسمی بود نادیده گرفت و نوشت: هنر باید مستقل از تمام رانت‌ها و سیاسی‌بازی‌ها باشد، باید به تنهایی بایستند و به حس هنری چشم یا گوش متوسل شوند، بدون اینکه آن را با احساسات کاملاً بیگانه مانند فداکاری، ترحم، عشق، میهن‌پرستی و امثال آن اشتباه بگیریم.

چنین خروجی بیانگر فاصله گرفتن هنرمند از احساسات‌گرایی بود و تنها چیزی که از رمانتیسم در این بیانیه باقی مانده بود، تکیه بر چشم و حساسیت خود هنرمند به‌عنوان داور بود تا جایی که گیورگی والنتینوویچ پلخانف در مقاله‌ی درباره‌ی هنر برای هنر این سوال را در مورد رمانتیسیست‌ها و پارناسیان فرانسوی مطرح می‌کند که آیا اعتقاد به‌هنر برای هنر آنگاه پدید می‌آید که هنرمند با محیط اجتماعی خود ناهماهنگ باشد و در پاسخ نتیجه می‌گیرد که رمانتیسیست‌ها با محیط اجتماعی بورژوایی خود ناهماهنگ بودند.

اما، در حقیقت، این مسئله برای مناسبات اجتماعی بورژوازی خطرناک نبود. جمع رمانتیسیست‌ها در بردارندهٔ جوانان بورژوازی بود که این مناسبات را رد نمی‌کردند، اما علیه پستی، یکنواختی و فرومایگی زندگی بورژوازی شوریده بودند.

هنر نو که چنین سخت آنان را شیفته کرده بود، برایشان راه گریزی از این پستی، یکنواختی و فرومایگی بود. وقتی بورژوازی در جامعه موقعیتی غالب یافت برای هنر نو گریزی نماند؛ جز آن که به‌نفی و رد شیوهٔ بورژوازی زندگی، شکلی آرمانی بخشد. رمانتیسیست‌ها می‌کوشیدند تا نه تنها در کارهای هنری، بلکه حتی در ظاهر خود نیز نشان دهند که میانه‌روی و سازگاری و همنوای بورژازی را رد و نفی می‌کنند چنانچه حتی رمانتیسیست‌های جوان، ظاهر خود را جوری می‌آراستند که خلاف نظم مسلط بورژوازی باشد؛ چنین که رنگ و روی پریده نشانگر اعتراض علیه شکم سیری بورژواها بود.

با این نگرش رمانتیسیست‌های جوان به بورژوازی، طبیعی بود که اندیشهٔ هنر سودمند آنان را به‌طغیان وادارد. به‌دیدهٔ آنان سودمند گرداندن هنر یعنی هنر را به‌خدمت بورژوازی درآوردن. در نتیجه گیورگی چنین استدلال می‌کند که ناهماهنگی رمانتیسیست‌ها با سیستم اجتماعی‌شان این نگرش را پدید آورد.

اما نیچه دراین‌باره نظری بس متقاعدکننده و متعادل‌تر داشت او چنین استدلال کرد که؛ «هیچ هنری برای هنر وجود ندارد،» هنرها همیشه ارزش‌های انسانی را بیان می‌کنند و باورهای اصلی را به هم منتقل می‌کنند؛ وقتی هدفِ موعظه اخلاقی و بهبود انسان، از هنر کنار گذاشته شده است، باز هم به‌هیچ‌وجه به این نتیجه نمی‌رسد که هنر کاملاً بی‌هدف، و بی‌معنا است.

خلاصه، هنر برای هنر، کرمی است که خودش را می جود. او سپس با سؤالاتی ذهن هنرمند را به چالش می‌کشد، آیا هنر صحبت از اشتیاق صرف است. پس هنر چه کار می‌کند؟ ستایش نمی‌کند؟ تجلیل نمی‌کند؟ انتخاب نمی‌کند؟ ترجیح نمی‌دهد؟ آیا هنر ارزش‌گذاری‌های خاصی را تقویت یا تضعیف می‌کند؟ آیا این صرفاً یک اتفاق است؟ تصادف؟ چیزی که غریزه هنرمند در آن سهمی ندارد؟ یا این همان پیش‌فرض توانایی هنرمند نیست؟ آیا غریزه اصلی او هنر یا به عبارت بهتر حس هنر، زندگی را هدف قرار می‌دهد؟

و در آخر می‌گوید هنر محرک بزرگ زندگی است؛ چگونه می‌توان آن را بی‌هدفِ بی‌هدف، مانند شعار هنر بر هنر درک کرد؟

اما در برابر رمانتیسیست‌ها و پارناسیان‌ها و شعار هنر برای هنرشان، مارکسیست‌ها و سوسیالیست‌ها بودند که شعار هنر متعهد را پیش کشیدند و معتقد بودند که هنر باید به‌خاطر انتقال پیام سوسیالیستی سیاسی شود. آنان در دسته‌بندی‌های خود جغرافیا و سیاست را در ایجاد هنر دخیل می‌دانستند تا جایی که رئیس جمهور سنگال، رئیس حزب سوسیالیست سنگال و نویسندهٔ آفریقایی ضد استعماری، چینوا آچهبه هر دو از این شعار به‌عنوان دیدگاهی محدود و اروپایی‌محور دربارهٔ هنر و خلقت انتقاد کرده‌اند. سنگور استدلال می‌کند؛ که در زیبایی‌شناسی سیاه‌پوستان آفریقا، هنر کارکردی است و در آفریقای سیاه، هنر برای هنر وجود ندارد. آچهبه در مجموعه مقالات و انتقادات خود با عنوان صبح با این حال در روز آفرینش می‌گوید: هنر برای هنر فقط قطعه‌ای دیگر از شیطنت سگ‌های خوشبو شده است؛ اشاره به اروپایی‌ها.

اصطلاح هنر متعهد آثار هنری را پیش‌فرض می‌گیرد که به‌طور قطعی دارای بار اجتماعی هستند. این اصطلاح به تعریف سارتر به ادبیات متعهد اشاره دارد: «ادبیات موقعیت خود را برای خوانندگانش آشکار می‌کند تا بتوانند مسئولیت آن را بر عهده بگیرند.»

در مقالهٔ تعهد، نوشتهٔ آدرنو که دربارهٔ مقالهٔ ادبیات چیست سارتر است، از زبان سارتر، چنین استدلال می‌کند که هنر متعهد، به‌عنوان هنرِ جدا از واقعیت، فاصله بین هنر و واقعیت را از بین می‌برد. اما هنر برای هنر با ادعای مطلق خود آن ارتباط نابود ناشدنی را با واقعیت انکار می‌کند و در تلاش برای مستقل کردن هنر از واقعیت است.

تعهد به‌خودی‌خود از نظر سیاسی چند ظرفیتی باقی می‌ماند تا زمانی که به تبلیغات تقلیل داده نشود، که انعطاف‌پذیری آن هرگونه تعهد سوژه را به‌سخره می‌گیرد.

محافظه‌کاران فرهنگی خواستار این هستند که یک اثر هنری چیزی بگوید، با مخالفان سیاسی خود علیه آثار هنری فلسفی که به درون می‌پردازند متحد شود. آن‌ها بیشتر سارتر را عمیق می‌دانند، تا اینکه صبورانه به متنی گوش دهند که زبانش دلالت را تکان می‌دهد و به دلیل فاصله گرفتن از معنا پیشاپیش علیه تبعیت پوزیتیویستی معنا شورش می‌کند.

در مقابل، وقتی قرارداد اجتماعی با واقعیت کنار گذاشته می‌شود، آثار ادبی دیگر طوری صحبت نمی‌کنند که انگار واقعیت را گزارش می‌کنند.

طرفداران هنر متعهد اینطور استدلال می‌کنند که هدف هنر متعهد به معنای واقعی ایجاد اقدامات اصلاحی، اقدامات قانونی یا نهادهای عملی نیست، بلکه هدف آن کار در سطح نگرش‌های بنیادی است. از نظر سارتر، وظیفه آن بیدار کردن انتخاب آزادانه عامل است و مفهوم مفهومی هنر، مقدمه تعهد است که وجود سوژگی را برخلاف بی‌طرفی مخاطب، ممکن می‌سازد. اما آنچه به تعهد برتریِ زیبایی‌شناختی می‌دهد، محتوای اساساً مبهمی است که هنرمند به آن متعهد می‌شود.

زیرا در یک واقعیت صلب و از پیش‌تعیین‌شده، آزادی به یک ادعای خالی تبدیل می‌شود و سارتر در اینجاست که با صراحت اعتراف می‌کند که از ادبیات انتظار هیچ تغییر واقعی در جهان ندارد، بنابراین، اصل تعهد به سمت تمایلات نویسنده در ادامهٔ سوبژکتیویسم افراطی فلسفه سارتر می‌سرد، که بازتاب همان ایده‌آلیسم نظری آلمانی است. در نظریهٔ ادبی او، اثر هنری به سوژه‌ها تبدیل می‌شود، زیرا خود چیزی جز اعلام موضوعی به انتخاب نویسنده یا عدم انتخاب او نیست.

سارتر نمی‌خواهد تعهد را فقط در سطح قصد

نویسنده نشان دهد بلکه او بر این باور است که تعهد در سطح انسانیت او قرار دارد. او می‌گوید: نکته این است که نویسنده خود را در زمان حال متعهد کند، اما از آنجا که او در هر صورت نمی‌تواند از این تعهد فرار کند، این تعهد انتخابی نیست، بلکه یک امر ماهوی است.

اما در برآیند تمام آن چیزهایی که گفته شد، نه هنر برای هنر نشان‌دهندهٔ امری واقعی هنری است نه آن چیزی که به‌زعم اندیشمندان تعهد است در ساختاری زیبایی‌شناختی. اگر بخواهیم از تعریف هنرمند به آن چیزی که هنر باید باشد برسیم، هنرمند کسی است که نه به‌دنبالِ معنایی تازه است زیرا به گفتهٔ کریستوا تمام حرف‌ها زده شده و اصلاً معنایی وجود ندارد؛ بلکه هنرمند کسی است که در عین بی‌معنایی جهان زاویه‌ای نو به آن بیفزاید و از بعدی تازه به آن بنگرد. پس هنر زمانی اتفاق می‌افتد که زاویه‌ای تازه به جهان افزوده می‌شود که این اصل خود نیازمند درک اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... هنرمند است.

از آنجایی که هنرمند جدای از جامعهٔ خود نیست، پس آثارش هرقدر درونی و در خدمت خود برآیند درکی است که جامعه و سیاست حاکم و فرهنگ، آن را رقم زده‌اند.

پس حتی رمانتیسیست‌ها هم درون اثر خود وابسته به تأثیرات اجتماعی سیاسی خود بوده‌اند و اتفاقاً در همان جهت گام برداشته‌اند.

و درمقابل آن چرا اصطلاح هنر متعهد مسخره می‌نماید، از آن جهت که هنر همان بازنمایی افکار هنرمند از دل ادراک او از جهان اطرافش است. پس خواه‌ناخواه اگر در خدمت قدرت نباشد. پیش‌فرض این مقاله هنر مستقل است. جدای از جامعه هم نیست و در همان چارچوب می‌توان آن را تحلیل نمود. پس اصطلاح هنر متعهد باری است اضافه بر دوش هنرمند که خود تحت‌تأثیر تمام عوامل اجتماعی سیاسی جغرافیایی‌اش اثری را خلق می‌کند.

پس هنر متعهد اتفاقاً به امر ذهنی، جهت‌دهی فکری بیهوده و شعاری می‌دهد و آن را در قالبی زمان‌مند و مصرفی تعریف و ارائه می‌کند زیرا که تعهد نظام‌مند و ساختاری بسیار وابسته به امر سیاسی است و در نتیجه اثر سیاست‌زده تلقی می‌شود و در نهایت آن چیزی که باقی می‌ماند چیزی نیست جز خاکسترهای شعاری که به‌زعم خود، متعهد بوده‌اند.

تأثیرات عوامل اجتماعی بر هنر:

اما همهٔ این هیاهو از کجا آغاز شد؟ آیا هنر از آن جایی که با زیست اجتماعی ما درهم آمیخت که ما به چیزی فراتر از نیازهای روزانه احتیاج داشتیم؟چیزی بیشتر از داشتن غذای کافی و سرپناه!؟

انسان غارنشین بر روی دیوار تصویری کشید و پس از آن لحظهٔ شگفت‌انگیز نیازی در ما به وجود آمد تا احساس خود را با دیگری به اشتراک بگذاریم. پس از آن خود را در آینه دیگری جست‌وجو کردیم. تا شاید ترس از ناشناخته‌ها را برای لحظه‌ای که شده فراموش کنیم. هنر موسیقی کاری کرد که گوش محل ورود آن دیگری باشد و جمع و جمعیتی ساخت با حس‌های مشترک حس‌هایی که نمی‌توان و تا امروز نیز کسی نتوانسته آن را به زبان بیاورد. یا طرح‌ها و رنگ‌ها از طریق چشم‌ها دروازه‌ای برای ورود شدند تا این‌بار این بینایی ما باشد برای ورود آن دیگری. نشستن کنار آتش و داستان‌سرایی، تخیل ما را آماده و پذیرای چیزهایی کرد که وجود عینی نداشتند؛ انتزاعی که برای روان ما قابل لمس و درک بود. هنر فهمیدن جهان به شیوهٔ آن دیگری است. همچین می‌تواند بازنمایی از ترس ما باشد و بخشی از نیاز ما به جاودانگی را برآورده کند. ترس از نیستی و نابودی برای همیشه می‌تواند توسط آثار هنری یک هنرمند کمی بیشتر قابل پذیرش باشد؛ چون این حس که پس از مرگ هنر او باعث جاودانگی‌اش می‌شود کمی احساس آرامش را فراهم می‌کند.

نیاز به جاودانگی دلیلی برای چنگ انداختن به دین و مذهب بود و پذیرفتن آن برای بشر به این شکل جهت برآورده کردن همین نیاز بود. شاید به‌همین دلیل است که بین هنر و مذهب همیشه جنگ‌ستیزی پایان‌ناپذیری وجود دارد. چون هر دو در این نقطه نقشی یکسان ایفا می‌کنند. البته این لذت فقط به هنرمند می‌رسد و نه مخاطبش. مخاطب سویهٔ افکار خود را درون اثر هنری کشف می‌کند که لزوماً به نظر هنرمند نزدیک نیست.

از این جهت هنر برای هنرمند و هنر برای مخاطب را می‌توان دو موضوع متفاوت در نظر گرفت و بررسی کرد. پس ناگزیر باید به تغییرات بنیادی در زندگی اجتماعی انسان‌ها در دوره‌های مختلف بپردازیم و نقش هنر را بررسی کنیم.

در بارهٔ تمدن و هنر

تمدن از جایی آغاز شد که سرنوشت آن دیگری برای ما اهمیت پیدا کرد. به‌جای ربودن غذا از دهان آن دیگری و یا فرار و ترس از به قتل رسیدن به فکر سیری و گشنگی و سرپناه دیگری افتادیم. درواقع ما بر خلاف باقی حیوانات از آسیب‌دیدگان هم‌نوع خود مراقبت کردیم. اما بعد از آن این هنر بود که در پی ارتقای این حس پا به میدان گذاشت. به‌همین دلیل تأکید هنر همیشه به درک و فهم دیگری و اطراف (محیط طبیعی) معطوف بوده است و این عنصر عضوی جداناپذیر و باستانی است که در تار و پود آن خانه کرده است و شاید اولین و اساسی‌ترین عنصر تشکیل دهنده‌اش باشد. اما پس از عصر روشنگری و روی‌گردانی از دین باز هم این هنر بود که جای خالی موعظه‌های دینی را گرفت. زمانی که اخلاق مداری مذهبی همهٔ وجوه زندگی ما را در بر گرفته بود، هنر با رندی به این اخلاق و ریاکاری تاخت. اما هنر اخلاقی را تبلیغ نکرد بلکه فقط دروغ را برملا کرد.

نقشی که گویی به شکل ذاتی به او داده شده است. اما همزمان خود را نیز در باتلاقی گرفتار کرد که تا پیش از آن فلسفه و دین در آن گرفتار شده بودند. درواقع درستی و سعادتی که فلاسفه و ادیان در پی آن بودند و یا چیزی را که به اسم اخلاق و ضد اخلاق معرفی می‌کردند رفته‌رفته بر دوش هنر گذاشته شد. حالا دیگر هنر بود که باید سنگ محک اخلاق می‌شد. بعد از آن و پس از شکست سوسیالیسم و جنبش‌های آزادی‌خواه در جهان باز هم سنگری شد برای زنده نگه داشتن آرمان‌هایی که همگی به‌دنبال سعادت بشر بودند. پس از روی کار آمدن علم و شکست دین و مذهب و ناتوانی علم در پاسخ به تمام نیازها به‌خصوص نیازهای حسی و عرفانی ما پس از آنکه توهم جهان یکپارچه و بدون مرز فرو ریخت و دیگر چنین ایده‌ای بیشتر به تخیل می‌مانست، پس تمام آنچه در جنگ‌های جهانی اول و دوم و شکست فاشیسم و دوباره احیا شدن آن مشاهده کردیم و آنچه به اسم سنت را به زیر پا گذاشتیم و فئودالیسم جای خود را به انواع و اقسام دولت‌های دیکتاتور داد و هر بار آرمان‌های سیاسی شکست خوردند. باز هم انگار این هنر بود که وظیفه داشت بار تمام این شکست‌ها را بر دوش بکشد و سنگری شد برای چنین ایده‌های شکست خوردهٔ سنگری که به تمام ایدئولوژی های مختلف آغشته شد در صورتی که بدون نیاز به هیچ ایده‌ای در بستر خود از تمام آنچه باید داشته باشد غنی بود. وقتی چنین مسئولیت‌های سنگینی را که برای هنر در نظر گرفته شد مرور کنیم بدون شک برای برآورده کردن آن باید هنرمندان همگی ابرانسان باشند تا بتوانند چنین نقش‌هایی را ایفا و چنین آثار هنری را خلق کنند. یعنی آن چیزی که در عینیت و توسط کنش سیاسی نتوانست بهوجود بیاید. حالا باید توسط انتزاع هنری به‌وجود بیاید.

چه تصور ابلهانه‌ای که از هنر چنین انتظار عجیبی داشته باشیم بی‌گمان این تصورات بودند که همین مسئولیت‌ها و گفتمان‌هایی به‌عنوان هنر متعهد و هنر برای هنر را به وجود آوردند. به هر روی با تمام این درگیری‌ها با وجود اینکه هنر در هر دوره‌ای به انواع و اقسام بیماری‌های سیاسی و مذهبی آغشته شد.

از در خدمت فاشیسم بودن تا در خدمت دیکتاتوری‌های شرقی و غربی قرار گرفتن و تا امروز که در خدمت سرمایه‌داری قرار گرفته است یا بهتر است بگوییم اینان خود را به هنر وصله زده‌اند. اما باز هم عجیب است که همه هنر را مبرا از چنین چیزهایی می‌دانند و دنبال پاک کردن آن هستند. هنری که حالا در تمام وجوه زندگی ما نقش ایفا می‌کند. صرف داشت گوشی موبایل یعنی برخوردی هر روزه با هنر در هر گوشه و کنار فضای مجازی. هنری که حالا بیشتر و راحت‌تر می‌تواند بدون وابستگی به نهاد و یا ایدئولوژی خود آنچه باید را به نمایش بگذارد.

به عقیده ما در این بین نمی‌توان هنری را والاتر و هنری را پایین‌تر دانست. همهٔ آن‌ها سهمی در ما دارند. مالک بخشی از احساس ما هستند و آن را مدیریت

می‌کنند. یا شاید هم فقط به نمایش می‌گذارند و یا فقط برای رفع نیازی آمده باشند. اما تا نیاز ما را برآورده کردند خود نیاز دیگری را تولید می‌کنند. به قول آنتونیو نگری: «هنر معمایی است که پاسخ آن خود معمای دیگری است.»

اگر هنر برای رفع نیاز است و بعد از آن که نیازی را برطرف کرد نیازهای دیگری را فرامی‌خواند. پس اوج هنر دقیقا آن جایی است که دیگر نیازی به آن نداشته باشیم. اتوپیای که هیچ‌وقت نمی‌توان به آن رسید و همین یعنی ما تا ابد گرفتار هنر و محتاج آنیم.

در بررسی تأثیرات عوامل اجتماعی بر هنر معاصر، تحلیل چند اتفاق هنری در بستر جامعهٔ فعلی‌مان خالی از لطف نیست.

جامعه‌ی به‌شدت سانسور شده‌مان را فرض بگیرید، حال در این جامعه به‌سبب تنگنای موجود، هنرمند ناگزیر از شورش به هر نحوی است و هر اثر هرچند ناپیدا در دل خود چیزی دارد که ضد سانسور موجودی که برایش معین شده است سخن می‌گوید که این خود بیانگر رسالت نانوشتهٔ هنرمند در برابر اجتماعش است و احتیاجی به وراجی‌های بیرون‌زده‌ای که اصطلاح هنر متعهد را به دوش می‌کشند ندارد.

مثلاً در بررسی داستان‌های برخی از نویسندگان سه دههٔ اخیر، بازدید از نمایشگاه و گالری‌های نقاشی و مجسمه، دیدن چندین نمایش تئاتر به این نتیجه رسیدیم که تمام آثار هنری هرچند به‌دلیل ارائهٔ خود در این فضای حاکم مجبور به خودسانسوری آشکار شده‌اند؛ اما جدای از جامعه و جهان اطرافشان نیستند و در نهان آن چیزی را که هست به روش خود بیان می‌کنند.

پس عوامل اجتماعی هرچند کوچک در شکل‌گیری ذهنیت هنرمند بی‌تأثیر نیستند و در جهت‌دهی فکر به او، نقش به‌سزایی دارند، زیرا که هنرمند برای خلق به چیزی بیش از خودکارش و یک اتاق خالی احتیاج دارد؛ آن هم ذهنی است که ببیند، بشنود، ببوید و در نهایت حس و خلق کند.■