مارکسیسم، ماتریالیسم و هنر

رویرت اوشیا

برگردان: آکرام نوبخت

مارکسیسم، ماتریالیسم و هنر

روپرت اوشیا / برگردان: آرام نوبخت

مارکسیسم اغلب خود را به عنوان سوسیالیسم علمی تعریف می کند. این تعریف، مارکسیسم را به یک علم کاربردی با یک هدف سیاسی ویژه تبدیل می کند. مثلاً زمانی که انگلس بر سر مزار مارکس سخنرانی کرد، گفت که مارکس بیش از هر چیز یک انقلابی است. اما یک اصل بنیادی دورنمای مارکس این بود که انقلاب تنها بر مبنای درک فرایندهای فعال در جامعه در کلیت خود می تواند موفقیت آمیز باشد.

در واقع دنیای اجتماعی انسان ها، تنها جزئی از یک واقعیت مادی پهناورتر، شبکه ای از پدیده های به هم پیوسته است. به همین دلیل است که مارکسیسم، به مثابهٔ علم انقلاب، نمی تواند به شکلی شسته و رفته و دقیق از علم به طور کلی تفکیک شود. بنابراین یک جنبهٔ این رویکرد تاریخی این است که مارکسیسم باید به طور علمی و عملی به هنر اهمیت دهد، یعنی به پدیده ای که بعضاً به نظر می رسد بسیار از سیاست فاصله دارد.

فلسفه ماتریالیستی و فلسفهٔ ایده آلیستی هنر

اغلب علم و هنر را به عنوان دو مقولهٔ انسانی کاملاً مجزا در مقابل هم قرار می دهند. قطعاً علم، هنر نیست. اما علم به همین ترتیب نه سکس است، نه عشق و نه بازی و سرگرمی. آن چه که در بین همهٔ این پدیده ها و هنر مشترک است، این است که همگی موضوعات تجربهٔ آگاهانهٔ بشر هستند. اما تحلیل علمی می تواند روی هر یک آن ها متمرکز شود، بدون این که آن ها را به مجموعه ای از قوانین علمی تقلیل دهد. هرگونه مطالعهٔ علمی هنر نشان می دهد که هرچند هنر می تواند دینایسم خود را داشته باشد، اما به وضوح ریشه در یک متن تاریخی گسترده تر دارد و حتی پالوده ترین و انتزاعی ترین هنر هم به نوعی بر جهان اطراف خود اثر می گذارد. با این حال این افسانه هم‌چنان هست که هنر، یک شیوهٔ ابراز خود و «بیان حال» است که تنها روح هنرمند و تاریخ پیشین خود هنر را منعکس می کند. این افسانه، یک جنبه از فلسفهٔ ایده آلیستی هنر است؛ یعنی این برداشت که ایده های افراد، تعیین کنندهٔ تاریخ هستند، و ایده ها تنها تحت تأثیر تکامل قبلی خودِ ایده ها هستند. در این نگاه به تاریخ، یک هنرمند بزرگ شاید بتواند تأثیری بر تاریخ بگذارد، اما تأثیرگذاری او ناشی از نبوغی است که تنها ریشه در روح خود هنرمند دارد. این رویگردانی از درک بنیان هنر در متن مادی آن، توضیح می دهد که چرا برای فلسفهٔ ایده آلیستی حتی تعریف چیستی هنر هم دشوار است. تعاریفی از این دست، بدون یک بستر و متن عریض تر، تا درجه ای انتزاعی هستند.

ماتریالیسم دیالکتیک استدلال می کند که درک جهان، نمی تواند از تعاریف ثابت و لایتغر اجزای تشکیل دهندهٔ آن سرچشمه بگیرد. ما باید از مفاهیم به عنوان ابزاری برای ارزیابی جهان استفاده کنیم. اما این مفاهیم را باید دست‌کم در ابتدای امر به عنوان مفاهیم موقتی و گذارا که نیازمند بررسی و پالایش در پرتو شواهد مادی هستند، در نظر گرفت. مفاهیم بهتر، منجر به پرسش های بهتری می شوند که می توانند برای کشف جهان واقعی به کار روند. اگر بخواهیم مفهومی چنین پیچیده مانند هنر را درک کنیم، به این اثر متقابل سازنده میان ایده ها و جهان مادی که ایده ها جزئی از آن هستند نیاز داریم.

بنابراین اجازه دهید از یک تعریف ساده و موقتی از هنر آغاز و سپس از آن برای کاوش جهان مادی استفاده کنیم. هدف ما نه دست یافتن به یک تعریف سرسری بهتر، بلکه درک چگونگی تکامل هنر در یک جهان

متغیر است. این روش تاریخی به کار گرفته خواهد شد تا مفاهیم بورژوایی مرسوم از هنر را نسبی کند. به علاوه می خواهیم نتایجی سیاسی نیز بگیریم.

زیبایی و برقراری ارتباط

ماسک سنتی قوم دوگون (کشور مالی)

هنر به معنای دقیق کلمه یک مفهوم مدرن است. این برداشت که هنر، کوششی است که تنها به خاطر خود هنر می توان دنبال کرد، برداشتی است که فقط در عصر بورژوازی توسعه یافت. با این وجود مردم امروزی می توانند هنر یا شاید به طور دقیق تر هنرمند (استعداد هنری) را در بسیاری از مصنوعات فرهنگ باستان تشخیص دهند. بنابراین در معنی وسیع تر مشخص است که هنر، جنبه ای مشترک در میان فرهنگ ها دارد و جهان شمول است. با این حال تولید هنری اهداف زیادی در تاریخ داشته است و این گفته همچنان امروز نیز صدق می کند. به عنوان مثال، یک انگیزه برای هنر، می تواند القای حسّ ترس باشد. این انگیزه را می توان در مصنوعات فرهنگ های مختلف سراغ گرفت. مانند ماسک مراسم سنتی قوم «دوگون» در کشور «مالی»، و همین طور اثری از «فرانسیسکو گویا»، نقاش اسپانیایی، با نام «ساتورنوس فرزندش را می بلعد» (در حدود سال های ۱۸۱۹-۱۸۲۳).

ساتورنوس فرزندش را می بلعد، اثر گویا

این آثار ترسناک، مصادیق دو جنبهٔ کلیدی هنر به طور اعم هستند. اولاً، به احساسات مرتبط هستند (در این دو مورد خاص، به طور کاملاً روشن). ثانیاً، تأثیر آن ها از توانایی هنرمند به جلب حسّ زیبایی شناسی بیننده نشأت می گیرند. قطعاً با خط خطی های بچگانه از این سوژه نمی توان همان تأثیر نقاشی گویا را به عنوان یک استاد مطرح انتظار داشت، استادی که حتی خانوادهٔ سلطنتی اسپانیا هم از وی می خواست پورتره های زنده و نه متملقانه ای را نظیر پورترهٔ «چارلتس چهارم اسپانیا و خانوادهٔ او» (۱۸۰۰ میلادی) بکشد.

چارلتس چهارم و خانوادهٔ او، اثر گویا

انگیزه های خاص برای تولید هنری، می توانند دامنهٔ بسیار متنوعی داشته باشند. اما تنها انگیزه ای که واقعاً می توانیم به هنر به طور اعم نسبت دهیم، برقراری ارتباط است. می توانیم موقتاً هنر را به عنوان یک ابزار ارتباط تعریف کنیم که دست‌کم تا حدودی به درجهٔ تأثیرگذاری آن در ارتباط با احساسات مخاطب و حسّ زیبایی– یا عدم زیبایی– متکی است. البته این احتمال کنار نمی رود که محصولات هنری شاید اهداف دیگری هم داشته باشند که به برقراری ارتباط کاری ندارند: به عنوان مثال معماری سرپناه را تأمین می کند. البته این تعریف، دو پرسش را مطرح می کند. زیبایی چیست؟ و چرا با برقراری ارتباط پیوند دارد؟ پرسش اول را باید در ابتدا جواب داد.

اگر مراقب نباشیم، وارد دور بستهٔ تعاریفی می شویم که طبق آن زیبایی، چیزی است که به وسیلهٔ هنر ایجاد می شود و هنر کوششی انسانی است که زیبایی را خلق می کند. اما لزومی ندارد که به این دام بیفتیم. درک زیبایی، به محصولات کار انسان محدود نمی شود. مردم می توانند زیبایی را در یک منظره طبیعی یا در چهرهٔ یک انسان ببینند. می توانند زیبایی را در یک غذا بچشند، ببویند، احساس کنند، ببینند و حتی گاهی بشنوند (مثل صدای خُرد شدن یک خوراکی تُرد).

در مورد تکامل بیولوژیکِ ظرفیت تجربه کردن زیبایی در انسان، به اندازهٔ کافی اطلاع نداریم. اما می توانیم دست‌کم حدس های معقولی در این باره داشته باشیم. زیبایی، نوعی از لذت است. انسان ها، همچون همهٔ حیوانات، به نحوی تکامل یافته اند که آن چه را که برای بقا و بازتولید نیاز دارند، لذت بخش می بینند. مثال کلاسیک این گفته، سکس است. سکس نه فقط به عنوان یک عمل برای تولیدمثل لذت بخش است، بلکه به انحای مختلف به زیبایی ارتباط پیدا می کند. به عنوان مثال این طور نشان داده شده است که یک صورت زیبا، اساساً یک صورت نرمال یا متوسط است. صورتی که از این نُرم خارج شود، فرضاً به طور اخص غیرمتقارن باشد، شاید علامتی دال بر یک بیماری یا نابهنجاری بدن به طور کلی و از این رو نامناسب برای بازتولید باشد. به همین ترتیب مثلاً علاقهٔ انسان به کنکاش در مناظر طبیعی هم یک «ارزش بقا» برای انسان محسوب می شود (ارزش بقا، کیفیات و خصوصیاتی است که باعث افزایش احتمال بقا، تولید مثل و غیره می شود– مترجم)، به این معنی که شاید انسان ها از این طریق فرصت ها و خطرات بالقوه را بر خود فاش می کنند.

بنابراین زیبایی را می توان به صورت نوعی از لذت دید که تنها به طور غیرمستقیم به بقا مرتبط می شود. وقتی ما یک منظرهٔ سرسبز را تحسین می کنیم، الزاماً مایل نیستیم هر چیزی را که در آن می بینیم بخوریم، به همین ترتیب الزاماً علاقه ای نداریم با هر فرد خوش قیافه ای که رو به می شویم سکس داشته باشیم. صدای آبشار و صدای خش خش برگ های خشک در باد هم می تواند برای مردم زیبا باشد. اما این چه ارزش بقایی دارد؟ در چنین مواردی شاید هنوز بتوان گفت که ما صرفاً داریم چیزی مفید را زیبا می یابیم. اما آن چیز مفید چیست؟ احتمالاً تشخیص دادن یک الگو در این صداها است، که این خود یک مهارت ابتدایی اما حیاتی است. الگو، به معنی نظم وترتیب است، ترتیب و قاعده به معنی قابلیت پیش‌بینی است، و این نیز به معنی قابلیت بقا. تشخیص الگو، کلید حلّ برخی از عمیق ترین مسائل است. حلّ مسائل نیز خود مثال دیگری است از چیزی که انسان ها برای لذت بردن از آن تکامل یافته اند، چون برایشان خوشایند است.

چرا این حسّ زیبایی یا فقدان آن چنین نقش مهمی در ارتباط انسان ها ایفا می کند؟ نیاکان انسان های امروزی، مدت های طولانی پیش از این که به انسان بدل شوند، حیوانات اجتماعی بودند. ارتباط میان گونه ها، برای یکپارچگی اجتماعی و تولید، امری حیاتی است. این که زبان مهم ترین شکل ارتباط است، برای انسان ها نیازی به اثبات ندارد. با این حال تا پیش از این که زبان بین ۲۰۰ الی ۵۰ هزار سال پیش به طور کامل تکامل یافته باشد، نیاکان ما به مدت میلیون ها سال با یک دیگر ارتباط برقرار می کردند. به خصوص برای

مردم امروزی ساده است که بپذیرند گفتمان منطقی، کاراترین شکل ارتباط است. با این حال حتی امروز نیز همان طور که تکنیک های تبلیغاتی نشان می دهد، این گفته همیشه مصداق ندارد. با در نظر داشتن این که هنر به احساسات رجوع می کند و با در نظر داشتن میزان کارایی این رجوع در تحقق اهداف، جای تعجبی ندارد که هنر به اندازهٔ بشریت قدمت دارد.

از آن جایی که هنر راهی برای برقراری ارتباط است، می توانیم بفهیم که چرا آثار هنری گاهی عامدانه عناصری بی تردید زشت، رک و راست، یا پیش و پا افتاده و مبتذل را در برمی گیرند. در برخی فرهنگ های خاص، اشکال هنری، سیستم های معنایی مشابه با زبان را تکامل می دهند. عناصری که عرفاً زیبا نیستند، می توانند با کُنتراستی که ایجاد می کنند، ارتباط هنری را بهبود ببخشند. آثار هنری که چنین عناصر «منفی» ای را در برمی گیرند، هنوز هنر محسوب می شوند و به خاطر متن خود، تأثیر دارند. اجازه بدهید یک مثال افراطی بیاوریم. اثر «تریسی امین»، هنرمند بریتانیایی به نام «رختخواب من» (۱۹۹۷)، شامل رختخواب به هم ریختهٔ او و اشیایی نامرتب در اطرف آن می شود. اگر شما یک بار در سال ۱۹۹۶ به اتاق او سر می زدید و این وضعیت را می دیدید، هرگز به فکرتان خطور نمی کرد که این بخش از مجموعه، یک اثر هنری را شکل بدهد. بخشی از آن چه که «رختخواب من» را به یک اثر هنری تبدیل می کند–فارغ از سایر ویژگی های آن– این است که «امین»، به عنوان یک هنرمند جریان هنری غالب، رختخواب و سایر اشیاء اطراف آن را از متن اصلی اش یعنی اتاق جدا کرد و ادعا نمود این ها یک اثر هنری را شکل می دهند. سال ۱۹۹۸ این اثر در «تِیت مدرن»، موزهٔ برجستهٔ هنرهای مدرن بریتانیا، به نمایش در آمد و نامزد دریافت «جایزهٔ تِرنِر»، از جوایز هنری مهم بریتانیا شد: به وضوح بخشی از هنرمندان غالب به این نتیجه رسیده بودند که این اثر، نه فقر یک اثر هنری، بلکه از نمونه های بسیار خوب آن است. این دیدگاه بازتاب ارزش ها و دغدغه های کلکسیونرهای بورژوایی بود که در آن مقطع بر بازار هنر سلطه داشتند؛ در عوض برای مخاطبین عمومی وسیع تری که برای هنر ارزش قائل اند، این اثر مناقشه انگیز بود و هم‌چنان هست.

رختخواب من، اثر تریسی امین

به علاوه این که چه چیزی زیبا است، تا حدودی ذهنی محسوب می شود. زشتی های ترسناک امروز، می توانند هنر عالی فردا باشند. سال ۱۹۵۸، «آیرا گیتلر»، از منتقدین مجلهٔ جاز «داون بیت»، بداهه نوازی های نوآورانهٔ ساکسیفون «جان کولترین» را با اصطلاح «صفحات صدا» توصیف کرد. نقد او منفی نبود، اما سرگشتگی خودش را نشان می داد: «وقتی به بداهه نوازی های کولترین گوش می دم، عنوان «صفحات صدا» یک توصیف تماماً نامناسب به نظر می رسد، توگویی بداهه نوازی های او یک مجموعهٔ یکسان و غیرمتمایز را شکل می دهد. در عوض نت های تند پی در پی کولترین، برای من به یک جریان ملودیک پیچیده و دائماً در تغییر از نوآوری حیرت آور می ماند. این یکی از زیباترین موسیقی هایی است که تا به حال به گوش من خورده.«

هنر عصر سنگ

به محض این که انسان ها از حیواناتی صرفاً مصرف کننده به حیواناتی کارکننده تبدیل شدند، عامدانه دست به تولید چیزهایی زدند که هم زیبا بودند و هم مفید. شواهد باستان شناسی از غارنگاره ها و مُهره های حکاکی شده در گورها، نشان می دهد که هنر به اندازهٔ خودِ تولید قدمت دارد. بسیاری از ساخته های دست انسان در

عصر سنگ، همین امروز هم زیبایی و کاربرد دارند. تقارن موجود در یک سرنیزهٔ سنگی، نه فقط این شیء را زیبا، بلکه به عنوان یک سلاح کاراتر می کند. اشتیاق برای ساخت اشیاء زیبا، چه بسا به مخترعین سرنیزه کمک کرده باشد که بیش‌تر به طور حسّی به طراحی هایی کارا دست بیابند. اما غارنگاره ها، گردنبندها و فُلوت هایی از جنس استخوان، به استثنای زیبایی خود ارزشی ذاتی ندارند (دست‌کم از منظر مردمی که امروز آن ها را در کتابخانه ها و موزه ها نگاه می کنند). به همین خاطر است که مردم اغلب این قبیل اشیاء، و نه سرنیزه را به عنوان هنر عصر سنگ دسته بندی می کنند. اما آیا باید باور کنیم که این اشیاء صرفاً جهت رفع یک خواست انتزاعی برای ایجاد زیبایی ساخته شدند؟ شواهد مستقیمی از انگیره های جوامع ماقبل تاریخ در دست نداریم، اما چنین برداشتی به دلایل متعدد غیرمحتمل به نظر می رسد.

یک تصویر می تواند روایتگر یک داستان باشد و یک ترانه، حامل یک پیام. بنابراین ما نه صرفاً به دنبال زیبایی، بلکه همین طور یافتن معنا در هنر عصر سنگ هستیم. به علاوه برخی از این اشیاء برای ساخته شدن تلاش های بسیاری را به خود اختصاص دادند. برای مجموعهٔ بزرگی از مهره های سنگی تراشیده ای که در گور یک کودک یافت شدند، بنا به محاسبات و تخمین ها هزاران ساعت وقت صرف شده است.

بعضی پرندگان برای جلب جفت، انرژی زیادی را برای رشد برخی اندام های به ظاهر بی استفادهٔ بدن، مثل دُم طاووس صرف می کنند، یا حتی اشیاء بی استفاده ای را جمع می کنند، مانند مرغ کَریچ ساز که هر چیز

آبی رنگی را اطراف آشیانه اش گرد می آورد. در تئوری تکامل به این رفتار «انتخاب جنسی» گفته می شود. اما چنین رفتاری کم‌تر در پستانداران مشاهده می شود. انسان شناسان، مردمانی با فناوری عصر سنگ را مطالعه کرده اند. جلب جفت، تنها یکی از انگیزه های فراوان تولید هنری در میان این مردمان بوده است. بنابراین چندان احتمال آن نمی رود که هنر از خلال انتخاب جنسی تکامل یافته باشد.

در عوض هنر در جوامع اولیه همواره مرتبط با آیین مذهبی برای تضمین سعادت هنرمند و قبیلهٔ او به شکل های مختلف مرتبط بوده است. شباهت ها با هنر ماقبل تاریخ، قویاً انگیزهٔ مشابهی را در آن ایام نشان می دهد. به عنوان مثال گفته می شود که هنر غارنگاری به عنوان یک نوع سِحر انجام می شده تا به هنرمندان اجازه دهد که بهتر بتوانند حیواناتی را که نقاشی کرده اند شکار کنند. اما بسیاری از حیواناتی که نقاشی شده اند، درندگان بودند و نه طعمه. بنابراین توضیح بهتر را شاید بتوان در توتِم های مشهور بومیان امریکا در شمال غربی اقیانوس آرام یافت. هدف این مردمان، به دست آوردن خصوصیات حیواناتی بوده است که ترسیم می کرده اند: قدرت خرس، درندگی شیر و تیزبینی عقاب. توتم ها هم‌چنین با ایجاد نمادها و سمبل هایی برای هویت مشترک قبایل و غیره، به یکپارچکی اجتماعی کمک می کردند. در واقع هیچ هنر اولیه ای به خاطر خودش تولید نشده است. انسان های اولیه حتی واژه ای برای هنر نداشته اند. آن چه که ما تولید هنری خطاب می کنیم، به طور لاینفکی با فرهنگ به طور کلی، نحوهٔ سازماندهی مردم و انجام کارها برای بقا و تولیدمثل پیوند دارد. برداشت مرسوم بورژوایی از هنر به عنوان چیزی جدای از باقی واقعیت، چیزی که تنها به زبان خودش باید درک کرد، به وضوح در این جوامع بی معنی است.

هنر در جوامع طبقاتی پیشاسرمایه داری

هنر در جوامع طبقاتی پیشاسرمایه داری، هم اهداف مشابه گذشته را داشت و هم اهدافی جدید. آن چه که اقتصاد سیاسی تمامی این جوامع طبقاتی را از اقتصادهای شکارورز و اقتصادهای کشاورزی و شبانی اولیه متمایز می کرد، وجود مازاد اقتصادی کافی برای حفظ طبقهٔ مرفه مصرف کنندگان از طریق ستم و استثمار طبقات تولیدکننده بود. طبقات مرفه، هم فرصت آن را داشتند که خود دست به خلق هنر بزنند و هم قدرت وادار کردن دیگران به تولید برای خود را. همین امر به هنر امکان داد که در مقیاسی به مراتب عظیم تر، با شکوه تر و پیچیده تر از آن چه در گذشته امکان پذیر بود، تولید شود.

به عنوان مثال اروپای فئودالی سده های میانی را در نظر بگیرید. تقریباً تمامی نقاشان و موسیقی دانان حرفه ای، برای پادشان، لُردها و به خصوص کلیسا کار می کردند. هنر مذهبی به طور اخص نه برای «بیان حال» هنرمندان– که اسامی معدودی از آنان حتی شناخته شده است– بلکه برای آموزش دُکترین مذهبی به توده های بی سواد و ملزم کردن مؤمنین به پیروی از آیین مذهبی کلیسا بود. در این جا شاهد تداوم تشریفات مذهبی جوامع اولیه تر هستیم. اما هنر به نقش کلیسا به عنوان مبلغ اصلی طبقهٔ زمیندار در جهانی که سلطنت و اربابی تقدیس شده بود، یاری رساند.

تولید هنر برای مصرف چشم‌گیر اشرافیت فئودالی و بارگاه های سلطنتی، به تدریج به لذت بردن از هنر «به خاطر خودِ هنر» نزدیک می شود که ایده آلِ دنیای بورژوازی است. اما کاربرد هنر بیش از این بود. پادشاهان، برای تضمین وفاداری لردها و شوالیه ها، اشیایی قیمتی به آن ها می دادند. چین اقدامی از این رو اهمیت داشت که در جامعه ای با لردهای ریز و درشتی که می توانستند وفاداری شوالیه ها و لردهای پایین تر را با بخشش زمین در ازای خدمت نظامی به دست آورند و تحت فرمان گیرند، قدرت تمایل به تجزیه و فروپاشی داشت. به عنوان نمونه بر مبنای شواهدی که در دست داریم، شکوه هنری بی چون وچرای بارگاه «شارلمانی»، امپراتور فرانک ها، در اوایل قرن نهم، به قصد تأثیرگذاری و هیبت نمایی طراحی شده بود. کسی که این بارگاه را می دید نمی توانست تجربه ای مشابه آن را به دست آورد، به استثنای معدود دیپلمات ها و بازرگانانی که بارگاه های به مراتب مجلل تر امپراتور بیزانس را در آن سوی اروپا دیده بودند.

در کنار تولید وسیع هنر توسط طبقات حاکم یا برای آن ها در اروپای فئودالی، دهقانان نیز هنر مردمی را برای استفادهٔ خود خلق می کردند. این هنر عموماً همان اهداف کاربردی و جادویی را داشت که اقتصادهای بدوی داشتند. از آن جا که این هنر، هنر توده های تحت ستم بود، بنابراین می توانست عناصری از اعتراض را، اغلب در قالب مفاهیم مذهبی، نسبت به ایدئولوژی حاکم روز نشان دهد. مثلاً کشیش «جان بال»، از رهبران شورش دهقانان انگلستان در سال ۱۳۸۱، گفته بود: «وقتی آدم زمین را شخم می زد و حوّا بافندگی می کرد، پس دیگر چه کسی نجیب زاده بود؟»

در اواخر سده های میانه، مازاد اقتصادی کافی برای آن وجود داشت که به نوازندگان و بازیگران دوره گرد (موسوم به «نقاب پوش»ها) اجازه بدهد با اجراهای خیابانی برای دهقانان و ساکنین شهرک ها، گذران زندگی

کنند. مردم هنوز دست مایهٔ اندکی داشتند که به «نقاب پوش»ها آن قدری بدهند که بتوانند مدتی طولانی در یک شهر یا روستا اقامت کنند. در نتیجه وضعیت آن ها کمی بهتر از گدایان بود.

هنر در دنیای بورژوازی

تنها در دنیای بورژوازی این ایده به یک قاعده تبدیل شده است که هدف اصلی هنر، بیان حال هنرمند و سرگرمی عموم است. پایهٔ مادی این برداشت، فروش آثار و اجراهای هنرمندان و نوازدگان در بازار آزاد است که به تنها راه تأمین مالی هنر تبدیل شده. موسیقی دانانی مانند «یوزف هایدن» نمونه ای عالی از زندگی در دورهٔ گذار از تولید فئودالی هنر به تولید بورژوایی هنر هستند. بخش اعظم حرفهٔ اولیهٔ او به عنوان خدمتکار در بارگاه شاهزادگان «استرهازی» مجارستان گذشت، اگرچه به عنوان خدمتکاری بسیار محترم و پردرآمد، چرا که او آهنگساز و رهبر نوازندگان بارگاه استرهازی بود. اما بخش بعدی حرفهٔ «هایدن» به عنوانی موسیقی‌دانی صرف شد که برای خود کار می کرد و اجراهای عمومی خودش و آثار سایر آهنگسازان را در بسیاری از شهرهای مهم اروپا انجام می داد. البته او به عنوان مشهورترین موسیقی‌دان زمان خود، در این حالت درآمدی به مراتب بیش از دورهٔ خدمتکاری برای خاندان استرهازی به دست آورد. در واقع او پیشینهٔ «ستارگان راک» امروزی است.

در جامعهٔ بورژوایی، ما برای نخستین بار شاهد تفکیک هنر به «هنرهای زیبا» و «سرگرمی» هستیم، اگرچه البته شباهت هایی با تقسیم بندی هنر در قرون وسطی میان «هنر درباری» و «هنر مردمی» وجود دارد.

در نتیجه وقتی «سرگرمی» مطرح است، هنرمند برای آن که بتواند گذران زندگی کند، «بیان حال» و ابراز خود را به راضی کردن ذائقهٔ مردم تسلیم می کند. در عین حال با کنترل سرمایهٔ کلان بر بخش اعظم رسانه های جمعی که مردم برای سرگرمی به آن وابسته هستند، سرگرمی اغلب یک نقش ارتجاعی را در قالب سطحی کردن نگاه مردم به جهان و تشویق به «فرار از واقعیت» به عنوان بدیلی در برابر مبارزهٔ طبقاتی ایفا کرده است.

هنرهای زیبا، که به «هنر محض» هم شهرت دارند، شامل نقاشی، مجسمه سازی و موسیقی کلاسیک می شوند. هدف هنرهای زیبا این است که هنرمند را به اصل «بیان حال» متعهد نگه دارد. اما حتی متعهدترین هنرمندان عرصهٔ هنرهای زیبا هم باید زندگی کنند. در بخش عمدهٔ عصر بورژوازی، هنرمندان هنرهای زیبا یا اعضای مرفه طبقهٔ سرمایه دار بودند یا برای گذران زندگی محتاج و وابسته به حمایت سرمایه داران یا دولت

بورژوایی. بنابراین اگرچه ایده آل هنرهای زیبا «بیان حال» هنرمند بود، اما در عمل به انعکاس سلایق و منافع مادی طبقهٔ بورژوا گرایش داشت.

با این حال باید تأکید کرد که نه هنرهای زیبای بورژوایی و نه هنر انبوه برای سرگرمی هیچ کدام ماشین های تبلیغاتی یکپارچه و انعطاف ناپذیری همانند هنر کلیسایی سده های میانه نیستند. با وجود «کیش فرد» در جامعهٔ بورژوایی، برخی از بزرگ ترین هنرمندان، از منافع سطحی طبقهٔ سرمایه دار فراتر رفته و آثاری خلق کرده اند که عمیقاً منتقد قانون جنگل دنیای بازار بورژوازی است.

چشم اندازهای هنر

امروز، شکاف میان هنرهای زیبا و سرگرمی به صورت یک دوراهی، بیش از پیش تضعیف شده است. با وجود آغاز بحران اقتصادی، کارگرانِ بیش‌تر و بیش‌تری وقت و منابع لازم را برای خلق هنر خود پیدا می کنند و بدون آن که زیر بار منت غول های رسانه های دنیای سرگرمی یا حامیان بورژوای هنرهای زیبا بروند، قادرند برای خود مخاطب پیدا کنند. پایهٔ مادی این تغییر هنری، مثل همیشه، توسعهٔ نیروهای مولد بوده است. دست‌کم برای برخی مردم، ساعات کاری کاهش یافته و نسبت به یک قرن پیش کارِ فیزیکی کم‌تری نیاز است، اگرچه این تغییر آهسته و ناپیوسته بوده است. این تغییر، زمان و انرژیِ بیش‌تری را برای آفرینش هنری در اختیار آن ها قرار می دهد. ارزان شدن تکنولوژی به آن معنی بوده است که تجهیزات ضبط موسیقی و فیلم با همان کیفیتی که تا چند دههٔ پیش تنها در اختیار ستارگان راک و استودیوهای فیلم بود، اکنون حتی برای کارگران نسبتاً متوسط هم قابل دسترسی باشد. در این بین، اینترنت نیز سکوی پرتاب تقریباً رایگانی را در مقیاس جهانی در اختیار هنر قرار می دهد.

پیامد این امکان جدیدِ کارگران برای ابراز و بیان حال خود از طریق هنر، به طور بالقوه انقلابی است. این را می توان به سهولت در قلمرو موسیقی دید، یعنی شکلی از هنر که تاکنون به طور کامل از این تغییرات منتفع شده است. بیان نارضایتی و مخالفت با جهانی که در آن زندگی می کنیم، هم در متن ترانه ها و هم تونالیتهٔ موسیقی به امری عادی و مرسوم مبدل شده است. با رخوت و رکود مبارزهٔ طبقاتی از دههٔ ۱۹۸۰ به این سو و غیاب قطب جاذبهٔ فراگیر سوسیالیستی، این نقد هنری و موسیقیایی، طعم بسیار بدبینانه و منفی داشته است. رونق مبارزهٔ طبقاتی در سطح جهانی که جرقه هایش با بحران اقتصادی سال ۲۰۰۸ روشن شد، این گرایش

بدبینانه را به یک هنر انقلابی آشکارتر در سطحی به مراتب بالاتر از موسیقی و سایر هنرهای متأثر از جنبش های اجتماعی دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ دگرگون خواهد کرد. هنر انقلابی، از شرایط مادی و مبارزهٔ طبقاتی برخواهد خاست و در عوض همین مبارزهٔ طبقاتی را تقویت خواهد کرد. باری دیگری، به عملی ترین شکل نشان داده خواهد شد که موسیقی نقشی لاینفک در تغییر اجتماعی ایفا می کند و صرفاً یک دکوراسیون زیبا نیست.

https://telegram.me/philosophic_books