Marxism, Materialism and Art

Rupert O'Shea,01 October 2015

مارکسیسم، ماتریالیزم و هنر

به قلم روپرت اوشی

ترجمه گروه تئاتر اگزیت ـ شیرین میرزانژاد

مارکسیسم اغلب خود را به عنوان سوسیالیزم علمی تعریف می‌کند. این امر آن را تبدیل به علمی کاربردی با هدف مشخص سیاسی می‌کند. برای مثال، وقتی انگلس در تشییع جنازه‌ی مارکس سخنرانی خود را انجام داد، گفت که مارکس بیش از همه یک انقلابی بود. اما پیش‌فرض نگرش مارکس این بود که انقلاب تنها زمانی پیروز می‌شود که بر اساس درکی از فرآیندهای فعال در یک جامعه به عنوان کل باشد.
البته جهان اجتماعی مردم تنها بخشی از واقعیت گسترده‌تر مادی است که شبکه‌ای پهناور از ارتباطات متقابل داخلی است. به همین دلیل است که مارکسیسم به عنوان علم انقلاب نمی‌تواند به دقت از علم به عنوان یک مجموعه تمایز یابد. یک وجه از این رویکرد کل‌گرایانه این است که مارکسیسم باید توجهی علمی و عملی به هنر داشته باشد، پدیده‌ای که گاه می‌تواند کاملاً مجزا از سیاست ظاهر شود.

فلسفه‌های ایده‌آلیست و ماتریالیست هنر

علم و هنر اغلب به عنوان تلاش‌های بشری کاملاً مجزا در مقابل هم قرار داده می‌شوند. یقیناً علم هنر نیست. اما علم، سکس یا عشق یا تیله‌بازی هم نیست. آنچه این پدیده‌ها و علم همگی با هم در آن مشترک‌اند این است که موضوع تجربه‌ی آگاهانه‌ی انسانی هستند. اما تحلیل علمی می‌تواند بر هر یک از آنها متمرکز شود بدون آنکه ادعای تقلیل آنها را به مجموعه‌ای از قوانین علمی داشته باشد. هرگونه مطالعه‌ی جدی بر روی هنر نشان می‌دهد که در حالی که هنر می‌تواند پویایی خود را داشته باشد، به روشنی ریشه در بستر گسترده‌تر تاریخی دارد و اینکه حتی انتزاعی‌ترین و تصفیه‌شده‌ترین هنر هم به نوعی بر جهان پیرامون خود اثرگذار است. با این حال افسانه‌ای دائمی وجود دارد که می‌گوید هنر شیوه‌ای از بیان خود است که تنها روح هنرمند و تاریخ پیشین خود هنر را بازتاب می‌دهد. این افسانه وجهی از فلسفه‌ی ایده‌آلیستی بورژوایی است، این مفهوم که اندیشه‌های افراد تاریخ را تعیین می‌کند، در حالی که خود اندیشه‌ها تنها متاثر از رشد پیشین خود اندیشه‌ها هستند. طبق این دیدگاه نسبت به تاریخ، یک هنرمند بزرگ ممکن است بر تاریخ اثر بگذارد، اما او این کار را به عنوان عملی نبوغ‌آمیز که تنها از روح خودش سرچشمه می‌گیرد انجام می‌دهد. این عدم پذیرش درک مبنای هنر در بستر مادی خود تبیین می‌نماید که چرا فلسفه‌ی ایده‌آلیست برایش تا این حد دشوار است که حتی تعریف کند که هنر چیست. بدون بستر گسترده، هرگونه تعریفی از این قبیل می‌بایست تا حدی سلیقه‌ای باشد.

ماتریالیزم دیالکتیک استدلال می‌کند که درک جهان نمی‌تواند از تعاریف مقرر اجزاء تشکیل دهنده‌ی خود پیشی بگیرد. ما باید با مفاهیم به عنوان ابزارهایی که با آن می‌توان جهان را بررسی کرد آغاز کنیم. اما این مفاهیم باید دست‌کم ابتدائاً مشروط و نیازمند بررسی و تمایز در زیر نور شواهد مادی تلقی شوند. مفاهیم بهتر منجر به پرسش‌هایی بهتر می‌شوند که می‌توانند برای کاوش جهان واقعی مورد استفاده قرار گیرند. اگر قرار باشد چنین مفهوم تعریف‌ناپذیری چون هنر را درک کنیم، این تعامل پرثمر میان اندیشه‌ها و جهان مادی‌ای که به آن تعلق دارند مشخصاً لازم است.
پس بیایید با تعریفی ساده و موقت از هنر آغاز کنیم و سپس از آن برای کاوش جهان مادی استفاده نماییم. هدف ما نه دستیابی به تعریفی ساده و برتر از هنر، بلکه کسب درکی است از اینکه چگونه هنر در جهانی در حال تغییر رشد کرده است. این روش تاریخی به کار گرفته خواهد شد تا مفهوم معمول بورژوازی درباره‌ی هنر را نسبی سازی کنیم. البته می‌خواهیم نتایج سیاسی نیز بگیریم.

زیبایی و ارتباط

هنر به معنای واقعی کلمه مفهومی مدرن است. این ایده که هنر کوششی است که می‌تواند به خاطر خودش پیگیری شود تنها در عصر بورژوا گسترش یافته است. با این حال انسان‌های

مدرن می‌توانند هنر، یا شاید به بیان دقیق‌تر، هنرمندی (مهارت هنری) را در بسیاری از تولیدات فرهنگ‌های باستانی تشخیص دهند. پس در معنای وسیع‌تر، چیزی بینافرهنگی به وضوح در هنر وجود دارد، چیزی که میان انسان‌ها همگانی است. با این حال تولید هنری اهداف بسیاری در تاریخ داشته است و این امر امروز هم صادق است. برای مثال، یکی از انگیزه‌های هنر می‌تواند برانگیختن ترس باشد. این امر قاعدتاً می‌تواند به دست‌ساخته‌های متفاوتی همچون ماسک آیینی سنتی دوگون از مالی و نقاشی «ساترن پسرش را می‌بلعد» از فرانسیسکو گویا (۱۸۱۹-۱۸۲۳) نسبت داده شود.

این آثار ترسناک در کل نشانگر دو جنبه‌ی کلیدی هنر است. نخست آن که با احساسات ارتباط برقرار می‌کنند، در این موارد مشخص به شیوه‌ای کاملاً واضح. دوم این که تاثیرشان برآمده از توانایی هنرمند در توسل به درک بیننده از زیبایی است. نقاشی ناشیانه‌ای که به دست یک کودک از همین سوژه به طرزی ضعیف انجام شده باشد تاثیر نقاشی گویا را به دنبال نخواهد داشت؛ استادی شناخته شده که حتی خانواده‌ی سلطنتی اسپانیا حاضر بودند پرتره‌های نه چندان خوشایند اما زنده‌ی او را، از جمله پرتره‌ی چارلز چهارم اسپانیا و خانواده‌اش (۱۸۰۰) سفارش دهند.

انگیزه‌های مشخص برای تولید هنری می‌تواند چنان طیف گسترده‌ای داشته باشد که تنها مقصودی که واقعاً می‌توانیم به هنر در کل نسبت دهیم ارتباط است. ما می‌توانیم هنر را مقدمتاً به عنوان ابزاری برای ارتباط تعریف کنیم که دست‌کم به شکل جزئی متکی بر قدرتش در ایجاد ارتباط با احساسات مخاطب و درک او از زیبایی یا فقدان زیبایی است. این البته احتمال اینکه تولیدات هنری شاید اهداف اضافی غیر از ارتباطات داشته باشند را رد نمی‌کند: برای مثال، معماری سرپناه فراهم می‌کند. البته این تعریف دو پرسش مطرح می‌کند: زیبایی چیست؟ و چرا با ارتباط پیوند دارد؟ ابتدا نیاز است که به پرسش اول پرداخته شود.

اگر دقت نکنیم، ممکن است در تعاریف چرخه‌واری گرفتار شویم که در آن زیبایی چیزی است توسط هنر تولید می‌شود و هنر کوشش انسانی است برای تولید زیبایی. اما لازم نیست که در چنین تله‌ای بیفتیم. ادراک زیبایی محدود به تولیدات کار انسانی نیست. مردم زیبایی را در یک منظره‌ی وسیع یا در چهره‌ی یک انسان می‌بینند. می‌توانند زیبایی را در غذایی عالی بچشند، ببویند، حس کنند، ببینند و گاه حتی بشنوند (مثلاً تردی غذا).

تکامل بیولوژیک ظرفیت تجربه‌ی زیبایی به خوبی درک نشده است. اما می‌توانیم دست‌کم دست به حدس و گمان منطقی بزنیم. زیبایی نوعی لذت است. انسان ها همانند تمام حیوانات، تکامل یافتند تا لذتی را بیابند که برای بقاء و تولید مثل به آن نیاز دارند. مثال بارز

آن البته سکس است. نه تنها عمل تولید مثل از نظر جسمانی لذتبخش است، بلکه به اشکال گوناگونی با زیبایی نیز پیوند دارد. برای مثال، نشان داده شده است که یک صورت زیبا اساساً صورتی معمولی یا متوسط است. هر صورتی که از نرم فاصله بگیرد، مثلاً به طور مشخص نامتقارن باشد، می‌تواند نشانه‌ی بیماری یا غیرطبیعی بودن بدن به طور کلی و به دنبال آن نامناسب بودن برای تولید مثل باشد. ارزش بقائی یافتن مناظر طبیعی گسترده احتمالاً در این است که فرصت‌های بالقوه و خطرات را آشکارا نشان می‌دهند.

پس زیبایی می‌تواند به عنوان نوعی لذت دیده شود که تنها غیرمستقیم به بقاء مرتبط است. هنگامی که یک چشم‌انداز سبز را تحسین می‌کنیم، ممکن است الزاماً قصد نداشته باشیم که هیچ یک از چیزهایی که در آن است را بخوریم، همچنان که الزاماً علاقه نداریم با هر کسی که روبرو می‌شویم که چهره‌ی زیبایی دارد رابطه‌ی جنسی داشته باشیم. اما مردم آبشارها و صدای خش‌خش برگ‌ها در باد را هم زیبا می‌دانند. ارزش بقائی این‌ها چیست؟ در چنین مواردی احتمالاً همچنان صادق است که چیزی مفید را زیبا می‌بینیم. اما آن چیز احتمالاً تشخیص الگو است، مهارتی بسیار ابتدایی اما بسیار حیاتی. الگو به معنای قاعده‌مندی است که یعنی قابل پیش‌بینی بودن، که یعنی قابلیت بقاء. به بیان مشخص‌تر، تشخیص الگو کلید حل برخی از دشوارترین مسائل است. حل مسئله خود احتمالاً مثال دیگری از چیزی است که انسان‌ها تکامل یافته‌اند تا از آن لذت ببرند، چرا که برایشان خوب است.

پس چرا درک زیبایی یا فقدان زیبایی نقشی چنین مهم در ارتباط انسانی ایفاء می‌کند؟ اجداد انسان مدرن بسیار پیش از آنکه انسان شوند، حیواناتی اجتماعی بودند. ارتباطات درون گونه‌ای برای تعامل اجتماعی و تولید حیاتی است. برای انسان‌ها آسان است که فرض کنند زبان مهم‌ترین شکل ارتباط است. با این حال اما اجداد ما پیش از آنکه زبان در زمانی بین ۲۰۰،۰۰۰ تا ۵۰،۰۰۰ سال پیش به طور کامل گسترش یابد، میلیون‌ها سال با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کردند. به طور مشخص‌تر، برای انسان‌های مدرن آسان است که فرض کنند گفتمان منطقی کارآمدترین شکل ارتباط است. با این حال حتی امروز هم این امر همیشه صادق نیست، مثلاً چنان که تکنیک‌های تبلیغات نشان می‌دهند. با توجه به توسل هنر به احساسات و اینکه چنین توسلی چقدر می‌تواند در دستیابی به اهداف موثر باشد، چندان عجیب نیست که هنر به قدمت بشریت است.

از آنجا که هنر راهی برای ارتباط است، می‌توانیم ببینیم که چرا آثار هنری گاه به عمد دربردارنده‌ی عناصر زشت، سطحی و دم‌دستی هستند. در میان برخی فرهنگ‌ها، اشکال

هنری نظام های معنایی مشابه زبان گسترش داده اند. عناصری که به طور معمول زیبا نیستند، می توانند با تضادی که ارائه می کنند، ارتباط هنری را تقویت کنند. آثار هنری که حاوی چنین عناصر «منفی» هستند، همچنان به عنوان هنر شناخته می شوند و به خاطر محتوایشان تاثیر دارند. بگذارید مثالی افراطی را در نظر بگیریم. تختخواب من (۱۹۹۷) اثر هنرمند بریتانیایی تریسی اِمین[۱] متشکل از تختخواب نامرتب او و اشیاء مرتبط با آن در آشفتگی تمام است. اگر زمانی در سال ۱۹۹۶ وارد اتاق امین می‌شدید و آن را در چنان وضعی می دیدید، هرگز به ذهن تان خطور نمی کرد که بخش هایی از محتویات آن یک اثر هنری را تشکیل می‌داد. بخشی از آنچه «تختخواب من» را تبدیل به یک اثر هنری می کند، جدا از دیگر ارزش‌هایش، این است که امین هنرمندی شناخته شده تختخواب و دیگر اشیاء را از بستر اصلی خود یعنی اتاق خوابش جدا کرده و ادعا می کند که قطعاً اثری هنری را تشکیل می‌دهند. در سال ۱۹۹۸ این اثر در تیت مدرن، موزه‌ی هنرهای مدرن برجسته‌ی بریتانیا به نمایش درآمد و نامزد جایزه‌ی ترنر، بالاترین جایزه‌ی هنری بریتانیا شد: روشن است که بخشی از ساختار هنری تصمیم گرفته بود که این نه تنها یک اثر هنری بود، بلکه اثر بسیار خوبی هم بود. این دیدگاه ارزش‌ها و دغدغه‌های مجموعه‌داران بورژوایی را بازتاب می‌داد که در آن زمان بر بازار هنر بریتانیا سلطه داشتند؛ برای مخاطبان عام دوستدار هنر در سطح گسترده‌تر، این اثر بحث برانگیز بود و همچنان باقی ماند.

۱ Tracey Emin

البته آنچه که زیبا تلقی می‌شود تا حدی شخصی است. زشتی وحشتناک امروز می‌تواند هنر بزرگ فردا باشد. در سال ۱۹۵۸ آیرا گیتلر[۱] منتقدی که در مجله‌ی جاز داون‌بیت می‌نوشت، تک‌نوازی‌های مبتکرانه‌ی جان کالترین[۲] با ساکسوفون را «صفحات صدا» توصیف کرد. نقد گیلتر نامهربانانه نبود بلکه نشان دهنده‌ی عدم درک بود. هنگامی که تک‌نوازی‌های کالترین را می‌شنوم، «صفحات صدا» که توده‌ای نامتمایز را القاء می‌کند، به نظر توصیفی تماماً نابجا می‌رسد. در عوض، من آبشار نت‌های سریع کالترین را چون جریان آهنگین پیچیده‌ی دائماً در حال تغییری از خلاقیت مبهوت کننده می‌شنوم. به گوش‌های من، این یکی از زیباترین موسیقی‌هایی است که تاکنون شنیده‌ام.

هنر عصر حجر

همین که انسان‌ها به جای حیواناتِ صرفاً مصرف‌کننده حیوانات کارگر شدند، عمداً چیزهایی را تولید می‌کردند که علاوه بر مفید بودن به طرق دیگر، زیبا هم بودند. شواهد باستان‌شناسی از نقاشی‌های غارها و مهره‌های تراش خورده در گورها نشان می‌دهد که هنر به قدمت خود تولید است. همچون امروز، بسیاری از اشیاء عصر حجر هم زیبا و هم کاربردی هستند. تقارن یک سرنیزه نه تنها شیء را زیبا می‌کند، بلکه به عنوان یک سلاح آن را موثرتر نیز می‌سازد. میل به ساختن اشیاء زیبا ممکن است به مخترعین سرنیزه کمک کرده باشد که بیشتر به صورت شهودی به طراحی‌های کارآمد رسیده باشند. اما نقاشی‌های غارها، گردنبندها و فلوت‌های استخوانی هیچ ارزش ماهوی جدا از زیبایی‌شان ندارند، دست‌کم از دیدگاه مردم مدرنی که آنها را در کتاب‌ها و موزه‌ها می‌بینند. به همین دلیل است که معمولاً این اشیاء و نه سرنیزه‌ها را به عنوان هنر عصر حجر طبقه‌بندی می‌کنند. اما آیا باید معتقد باشیم که این اشیاء تنها تولید شده بودند تا میلی مطلق به خلق زیبایی را ارضاء کنند؟ ما هیچ‌گونه شواهد مستقیمی از انگیزه‌های پیش از تاریخ نداریم اما به دلایل متعدد به نظر نامحتمل می‌رسد.

---

۱ Ira Gitler

۲ John Coltrane

یک تصویر می‌تواند داستانی بگوید و یک آهنگ می‌تواند پیامی را ارسال نماید. بنابراین ما در هنر عصر حجر نه تنها به دنبال زیبایی، بلکه به دنبال معنا نیز هستیم. بالاخره برای تولید برخی از این اشیاء تلاش بسیاری صورت گرفته است. هزاران ساعت برای ساخت مجموعه‌ی بزرگی از مهره‌های سنگی تراش خورده که در گور یک کودک یافت شده، برآورد شده است.

برخی پرندگان به منظور جلب جفت، نیروی بسیاری را صرف رشد اعضایی به ظاهر بی‌مصرف یا حتی ساختن اشیاء بی‌مصرف می‌کنند، مانند دم طاووس، یا مجموعه‌ی گنجینه‌های آبی رنگ مرغ کریچ‌ساز. در نظریه‌ی تکامل، این انتخاب جنسی است. اما در پستانداران میزان کمی از این رفتار وجود دارد. انسان های دوران تاریخی با تکنولوژی عصر حجر توسط انسان‌شناسان مطالعه شده‌اند. جلب جفت تنها یکی از انگیزه‌های تولید هنری در میان این چنین مردمی است. پس چندان محتمل نیست که هنر از طریق انتخاب جنسی تکامل یافته باشد.

در عوض هنر در جوامع نخستین همواره در ارتباط با اعمال آیینی به منظور تضمین تندرستی به جا آورندگان آن و جوامع‌شان به اشکال گوناگون بوده است. هم ترازان هنر پیش از تاریخ قویاً حاکی از انگیزه‌هایی مشابه در آن روزگار هستند. برای مثال، گفته می‌شود که هنر غارنشینی به عنوان اعمالی جادویی در تلاش برای قادر ساختن هنرمندان آن به بهتر شکار کردن حیواناتی که نقاشی می‌کردند انجام می‌شده است. اما بسیاری از حیوانات نقاشی شده شکارچی بودند نه شکار. پس توضیح بهتر احتمالاً می تواند در ستون های توتم مشهور بومیان آمریکا در شمال‌غرب اقیانوس آرام یافت شود. در اینجا هدف این است که انسان‌ها

خصوصیات حیوانات به تصویر کشده شده را به دست آورند: قدرت خرس، درندگی شیر، بینایی عقاب. توتم‌ها با ایجاد سمبل‌هایی برای هویت مشترک قبایل و اموری از این قبیل، به یکپارچگی اجتماعی نیز کمک می‌کنند. در واقع هیچ هنر نخستینی برای خاطر خودش تولید نمی‌شود. مردمان نخستین حتی واژه‌ای برای هنر هم ندارند. آنچه ما آن را تولید هنری می‌نامیم به طرزی جدایی‌ناپذیر با فرهنگ به عنوان یک مجموعه، آن‌گونه که مردم در کنار هم سازمان می‌یابند و برای بقاء و تولید مثل کار می‌کنند در ارتباط است. روشن است که مفهوم معمول بورژوایی هنر به عنوان چیزی جدا از باقی واقعیت که تنها در رابطه با خودش درک می‌شود، در این جوامع هیچ معنایی ندارد.

هنر در جوامع طبقاتی پیش از سرمایه‌داری

در جوامع طبقاتی پیش از سرمایه داری، هنر برخی از اهداف پیشین را داشت و برخی اهداف جدید. آنچه که اقتصاد سیاسی تمام این جوامع طبقاتی را از اقتصاد شکارگر- گردآوران و کشاورزان و دامداران نخستین متمایز می‌ساخت، وجود مازاد اقتصادی کافی برای تامین طبقه‌ی مصرف‌کننده‌ای مرفه بود که از سوی طبقات تولیدکننده‌ی استثمار شده و سرکوب شده تامین می‌شد. این طبقات مرفه وقت آن را داشتند که هنر تولید کنند و قدرت آن را داشتند که دیگران را به کار گیرند تا برایشان تولید کنند. این امر تولید هنر را در مقیاسی بسیار بزرگ‌تر و با شکوه و پیچیدگی بسیار بیش از آنچه پیش‌تر ممکن بود، میسر کرد. برای مثال، اروپای فئودالی قرون وسطی را در نظر بگیرید. تقریباً تمام نقاشان حرفه‌ای و موسیقیدان‌ها برای پادشاهان، لردها و خصوصاً کلیسا کار می‌کردند. هنر مذهبی به طور مشخص نه برای بیان شخصی هنرمندانی که حتی نام تعداد کمی از آنها را می‌دانیم، بلکه برای آموزش توده‌های بی‌سواد تحت دکترین مذهبی و پیوند معتقدان به کلیسا به عنوان بخشی از آیین مذهبی ساخته شده بود. در اینجا امتداد مناسک آیینی جوامع ابتدایی‌تر را می‌بینیم. اما هنر به نقش کلیسا به عنوان عامل تبلیغی اصلی برای طبقه‌ی زمین‌دار در دنیایی که پادشاهی و لردی مقدس بود هم کمک می‌کرد.
تولید هنر برای مصرف خودنمایانه‌ی نجیب‌زادگان فئودال و دربارهای سلطنتی کم‌کم به لذت از هنر «برای خاطر خودش» که ایده‌آل دنیای بورژوایی است نزدیک می‌شود. اما به همین سادگی هم نبود. پادشاهان اشیاء ارزشمندی را به لردها و شوالیه‌ها می‌دادند تا به تضمین وفاداری آنها کمک کند. این امر اهمیت داشت چرا که در جامعه‌ای که لردهای بزرگ و

کوچک می‌توانستند وفاداری شخصی شوالیه‌ها و لردهای فرودست را که زمین‌هایشان را در ازای خدمات نظامی نگه می‌داشتند تحت فرمان داشته باشند، قدرت تمایل به تجزیه داشت. برای مثال، شواهدی در دست داریم مبنی بر اینکه دربار شارلماین امپراتور بزرگ فرانک‌ها در ابتدای قرن نوزده عمداً طوری طراحی شده بود که افراد را تحت تاثیر ابهت خود قرار دهد. هیچ یک از کسانی که دربار او را می دیدند چیزی مشابه آن را تجربه نمی‌کردند، جز معدود دیپلمات ها و تجاری که دربار شکوهمندتر امپراتور بیزانس را در آن‌سوی اروپا دیده بودند.

در کنار تولید گسترده‌ی هنر به دست یا برای طبقات حاکم در اروپای فئودالی، هنر مردمی وجود داشت که به دست رعایا برای مصرف خودشان تولید می شد. این عموماً همان کارکرد جادویی و عملی در اقتصادهای نخستین را داشت. از آنجا که هنر سرکوب‌شدگان بود، می توانست شروع به ابراز عناصر اعتراضی نماید که معمولاً از دیدگاه مذهب، ایدئولوژی حاکم دوران بروز می‌یافت. به قول جان بال[1] کشیش و یکی از رهبران انقلاب دهقانی ۱۳۸۱، «زمانی که آدم شخم می‌زد و حوا بافندگی می‌کرد، چه کسی آنگاه ارباب بود؟»

در دوران موخر قرون وسطی به قدر کافی مازاد اقتصادی وجود داشت تا به نوازندگان و بازیگران دوره‌گرد که به عنوان «مامر[2]» شناخته می شدند اجازه دهد با اجرای خیابانی برای دهقانان و شهرنشینان امرار معاش کنند. با این حال مردم پول چندانی نداشتند که به آنها بدهند و به همین خاطر نمی‌توانستند زمانی طولانی در هیچ روستا یا شهری بمانند. آنها اغلب چیزی کمی بیشتر از گدا بودند.

هنر در دنیای بورژوایی

تنها در دنیای بورژوایی این تفکر تبدیل به نرم شده است که کارکرد نخستین هنر بیان شخصی هنرمند و سرگرمی عموم است. مبنای مادی این امر فروش آثار و اجراهای هنرمندان و موسیقیدانان در بازار آزاد است که تبدیل به طریق اصلی تامین هزینه‌ی هنر شده است. ژوزف هایدن[3] موسیقیدان، گذار از تولید هنری فئودالی به بورژوایی را در طول

---

[1] John Ball

[2] mummer

[3] Franz Joseph Haydn

یک عمر به منصه‌ی ظهور می‌گذارد. بخش عمده‌ی اوایل فعالیت حرفه‌ای او به عنوان خدمتکار دربار استرهازی[1]، شاهزادگان مجارستان گذشت، البته خدمتکاری بسیار مورد احترام و با درآمد بسیار بالا، چرا که او آهنگساز و مدیر موسیقی دربار استرهازی بود. اما بخش موخر فعالیت حرفه‌ای هایدن به عنوان موسیقیدانی خویش‌فرما گذشت که اجراهای عمومی خودش و آثار دیگر آهنگسازان را در شهرهای بزرگ اروپا رهبری می‌کرد. البته به عنوان محبوب‌ترین موسیقیدان عصرش، در حالت خویش‌فرما پول بسیار بیشتری درمی‌آورد تا با کار کردن برای استرهازی‌ها. او جد بزرگ ستاره‌های راک امروز بود.

در جامعه‌ی بورژوایی برای نخستین بار خصوصیت تقسیم هنر به «هنرهای زیبا» و سرگرمی را نیز می‌بینیم، گرچه البته تشابهاتی با تقسیم هنر قرون وسطایی به هنر درباری و هنر مردمی وجود دارد. در سرگرمی، هنرمند بیان شخصی خود را فدای ارضاء سلائق توده‌ها می‌کند تا بتواند امرار معاش نماید. همزمان با کنترل از سوی تجارت بزرگِ اغلب رسانه‌های جمعی که سازندگان سرگرمی به آنها متکی هستند، سرگرمی اغلب نقشی ارتجاعی در تحمیق دیدگاه توده‌ها نسبت به جهان ایفاء کرده و فرار از واقعیت را به عنوان جایگزینی برای مبارزه‌ی طبقاتی ترویج می‌کند.

هنرهای زیبا که برخی آن را با عنوان هنر ناب نیز می‌شناسند شامل نقاشی، مجسمه‌سازی و موسیقی کلاسیک است. هدف هنرمند هنرهای زیبا وفادار ماندن به ایده‌آل بیان شخصی

[1] Esterházy

است. اما حتی متعهدترین هنرمندان هنرهای زیبا نیز باید زندگی کنند. در بخش اعظم عصر بورژوایی، هنرمندان هنرهای زیبا یا اعضای مرفه طبقه ی سرمایه دار بودند و یا برای زندگانی‌شان متکی به پشتیبانی سرمایه‌داران یا دولت بورژوایی بودند. پس با اینکه ایده‌آل هنرهای زیبا بیان شخصی بود، در عمل به سوی بازتاب دادن سلائق و علائق مادی طبقه‌ی بورژوا گرایش داشت.
با این حال باید تاکید شود که در راستای علاقه‌ی افراطی بورژوایی به فردیت، نه هنرهای زیبای بورژوایی و نه هنر توده ای سازندگان سرگرمی هیچ یک ماشین های تبلیغات یکپارچه‌ای که هنر قرون وسطی به آن شکل بود نیستند. برخی از بزرگ‌ترین هنرمندان به طور مشخص فراتر از علائق محدود طبقه‌ی سرمایه‌دار رفته تا آثاری را خلق کنند که عمیقاً منتقد دنیای وانفسای بازار بورژوایی است.

چشم انداز هنر

امروز شکاف دوگانه میان هنر و سرگرمی به طور فزاینده‌ای تحلیل رفته است. علیرغم آغاز بحران اقتصادی، کارگران بیشتر و بیشتری زمان و منابع لازم برای خلق هنر خود دارند و به طور روزافزونی قادرند به مخاطبانی دست یابند بدون آنکه مرهون غول‌های رسانه‌ای دنیای سرگرمی و یا حامیان بورژوای هنرهای زیبا باشند. مبنای مادی این تغییر هنری مطابق معمول رشد نیروهای مولد است. دست‌کم برای برخی از مردم، ساعات کار کوتاه‌تر و کار یدی کمتر از یک قرن پیش است، حتی با این وجود که تغییر آهسته و ناپیوسته بوده است. این به آنها وقت و نیروی بیشتری می‌دهد تا هنر خلق کنند. ارزان شدن تکنولوژی منجر به آن شده است که تجهیزات ضبط ویدیو و موسیقی که چند دهه پیش تنها در دسترس ستاره‌های راک و استودیوهای فیلمسازی بود، اکنون حتی در دسترس کارگران نسبتاً کم درآمد قرار دارد. اینترنت هم هنر را در بستری تقریباً رایگان در مقیاسی جهانی فراهم می‌کند.
پیامد این توانایی جدید برای کارگران برای بیان خود از طریق هنر بالقوه انقلابی است. این امر به راحت‌ترین شکل ممکن می‌تواند در قلمرو موسیقی دیده شود، فرم هنری‌ای که تاکنون بیشترین بهره را از این تغییرات برده است. این امر نیز هم برای ترانه و هم تنالیته‌ی موسیقی معمول شده است که نارضایتی از دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم را بیان کند. با سکون در مبارزه‌ی طبقاتی از سال ۱۹۸۰ به بعد و غیبت قطب جاذب سوسیالیستی جمعی، این نقد هنری و موسیقایی اغلب چاشنی منفی و بدبینانه ای داشته است. تقویت

مبارزه‌ی طبقاتی در سرتاسر جهان ناشی از بحران اقتصادی سال ۲۰۰۸، این گرایش بدبینانه را تبدیل به هنر انقلابی صریح‌تری می‌نماید، حتی در سطحی بالاتر از دورانی که موسیقی و سایر هنرها از جنبش‌های اجتماعی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ الهام گرفته بودند. هنر انقلابی از شرایط مادی و مبارزه‌ی طبقاتی برمی‌خیزد و به نوبه‌ی خود این مبارزه‌ی طبقاتی را تقویت خواهد کرد. به عملی‌ترین شیوه، یک بار دیگر نشان داده خواهد شد که هنر نقشی ضروری در تغییر اجتماعی ایفاء می‌کند و صرفاً تزئینی زیبا نیست.

۱ اکتبر ۲۰۱۵