سیاست بر هنر در زمانه سلطه

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

با تأکید بر شعر شهرسنایی اثر واصف باختری

قنبرعلی تابش

مقدمه

با شـــروع پارادایم عصر مدرن، رویکردهـــای تحلیل جامعه، سیاســـت و هنر، ازیک‌طرف، گرایش به علمی شدن و تجربی شـــدن و از ســـوی دیگر گرایش به عقلانی شـــدن داشـــت. خودبه‌خود در این پارادایم، هنر، به‌عنوان بعد عاطفی، سنتی و غیرعلمی در حاشیهٔ تحلیل‌های نظریه‌پردازان قرار گرفت.

مارکس به‌عنوان شـــاه‌بیت نظریه‌پـــردازی جدید، اقتصاد و رابطهٔ تولید را مهم‌ترین عناصر تحلیـــل و تحول مورد ارزیابی قرارداد. نظریهٔ مارکس، رویکردهای تحلیل در نقد ادبی را هم به‌شـــدت تحت تأثیر قرارداد. انواع قرائت‌های ساختارگرایانهٔ

در نقد ادبی مانند ساختارگرایی «گلدمن» را می‌توان متأثر از دیدگاه مارکس پنداشت.

چند دههٔ پایانی قرن بیستم و دههٔ نخست قرن بیست‌ویکم، شاهد تغییرات جدی در نظریات هنر بوده‌ایم که می‌توان بین این نظریات تازه و نظریه‌های جدید فلسفی و اجتماعی مکتب انتقادی و پست‌مدرنیسم ارتباط برقرار کرد.

در چند دههٔ اخیر یکی از مطرح‌ترین نظریه‌ها، در باب هنر، نظریهٔ جامعه‌شناسی هنر پی‌یر بوردیو بوده است. این نظریه، ضمن آنکه نسبت به نگاه مارکسیستی هنر دست‌آوردهای جدی داشته است و تاکنون جامع‌ترین نظریه در باب هنر محسوب می‌شود؛ از بعضی کاستی‌های جدی نیز برخوردار است. این نظریه در عناصر سازنده‌اش بسیار منطقی و متقن، مفهوم‌سازی شده است و واقعیت‌های مهمی را در باب انسان، هنر و رابطهٔ این دو بازتاب می‌دهد؛ عناصری مانند «منزلت اجتماعی»، «کُنش معطوف به آینده»، «فهم منطق موضوعات» که هرکدام ظرفیت‌های زیادی برای فهم واقعیت‌های اجتماعی، هنری و کُنش‌های انسانی دارند.

مهم‌ترین کاستی این نظریه نتیجه‌گیری آن به سود سیاست و اقتصاد است. پی‌یر بوردیو باورمند است که هنرمند و ادیب اگرچه در فضای اجتماعی به بازی نسبتاً آزادانه و سرکشی می‌پردازد؛ اما در انجام این بازی، حوزهٔ تجارت و سیاست بر حوزهٔ هنر و ادب مسلط خواهد بود. این نتیجه، چیزی بود که برای من با توجه به آموزه‌های باقی‌مانده از شاهکارهای هنری، غیرقابل‌قبول می‌آمد؛ بنابراین تلاش کردم نظریهٔ مخالف آن را با کمک عناصر خودش طرح و تولید کنم. البته، گفتنی است که فرصت بسیار کمی برای پرورش و تبیین آن بود. امیدوارم در آینده فرصت مناسب‌تری برای این امر پیدا کنم.

نظریهٔ انسان‌شناسی بوردیو؛ منزلت اجتماعی غایت رفتار افراد انسانی

به گفتهٔ پژوهشگران «برخلاف قرائت رایج (غلط) از آثار بوردیو، نظریهٔ او نظریهٔ سودانگارانه از کُنش اجتماعی نیست که در آن، افراد به‌طور آگاهانه، انباشت ثروت، کسب موقعیت یا قدرت را هدف اصلی خود قرار دهند. بوردیو، بر وفق دیدگاه پاسکال، بر این نظر است که محرک غایی رفتار آدمی، عطش کسب شأن و منزلت است که فقط جامعه می‌تواند آن را سیراب کند؛ زیرا صرفاً با اختصاص یک نام، یک مقام، یک نقش، در درون یک گروه یا یک نهاد، فرد می‌تواند به گریز از پیشامدها، محدودیت‌ها و پوچی‌نهایی هستی، امیدوار باشد. راه رسیدن به این موقعیت، تن دادن به «داوری دیگران، یعنی همان اصل اساسی عدم قطعیت و عدم امنیت است؛ ولی درعین‌حال و بدون تناقض، اصل قطعیت، اطمینان و تقدس نیز همان است» (رامین، ۱۳۸۷: ۶۰۱).

روش‌شناسی نظریهٔ بوردیو

به باور محققان، روش بوردیو یک روش چندگانه و تلفیقی است؛ یعنی او تقابل ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی را بنیادی‌ترین و مخرب‌ترین عامل دو دستگی در علوم اجتماعی می‌داند. او معتقد است که برای دستیابی به یک نظریهٔ عمل موثق، باید هردو روش را به کار گرفت (گرنفل، ۱۳۸۹: ۹۷).

ساختارگرایی تأکید بر ساختارهای بیرونی و الگوهای ناپیدای روابط اجتماعی دارد و این امور را در خلق اثر و متن مهم می‌داند؛ اما ساختارگرایی، برای فهم و تفسیر یک متن و اثر بر درک و شعور عادی و شخصی افراد و صاحبان آثار تأکید دارند. رهیافت بوردیو یک رهیافت ترکیبی است. او در رهیافتش درصدد آشتی دادن عین و ذهن و فرد و اجتماع است. بوردیو رابطهٔ عین و ذهن، ساختار و کارگزار را یک رابطهٔ دیالکتیکی می‌داند که کُنشگران را در فرایند کنش اجتماعی، تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ اما فرصت ساختارسازی را هرگز از او نمی‌گیرد (رامین، ۱۳۸۷: ۶۰۵-۶۰۶).

بوردیو، ویژگی‌های رهیافتش را چنین برمی‌شمارد: «این روش با دو سنت دیگر مخالف است: ۱. سنت قرائت درونی که آثار را در خود و مستقل از وضعیت‌هایی تاریخی که در آن تولیدشده‌اند، بررسی می‌کند؛ و ۲. سنت بیرونی که به‌طور معمول با جامعه‌شناسی پیوند دارد و آثار را مستقیماً به وضعیت‌های اقتصادی و اجتماعی زمان موردنظر مربوط می‌سازد» (بوردیو، ۱۳۷۵: ۹۸). بوردیو برای رسیدن به این مقصود از مفاهیم تازه‌ای مانند منش، سرمایه و میدان، فضای اجتماعی بهره می‌گیرد که در زیر به بیان هریک از این مفاهیم می‌پردازم.

منش یا عادت‌واره عبارت است از مجموعه‌ای از گرایش‌های اکتسابی و غیراکتسابی یک هنرمند یا ادیب. طبق نظریهٔ بوردیو، منش هر ادیب و هنرمند به‌صورت خودآگاه و یا ناخودآگاه بر رفتار او تأثیر گذار است. عادت‌واره از طریق نوعی ارتباط دیالکتیکی با میدان و سرمایه به دست می‌آید. بوردیو می‌گوید: «همهٔ تفکر من از این نقطه آغاز شد: رفتار چگونه می‌تواند بدون آنکه محصول تبعیت از قوانین باشد، حالتی قاعده‌مند پیدا کند؟» (گرنفل ۱۳۸۹: ص ۱۰۵)؛ بدین شکل، عادت‌واره، عامل پیوند حال و آینده، فرد و اجتماع، عینیت و ذهنیت و ساختار و عاملیت است (گرنفل ۱۳۸۹: ۱۰۸).

میدان اجتماعی، همانند میدان فوتبال از جایگاه‌هایی تشکیل‌شده که عاملان اجتماعی آنها را تصرف می‌کند؛ مانند افراد یا نهادها. درنتیجه آنچه در میدان اتفاق می‌افتد، محدودیت‌های خاصی دارد؛ یعنی مرزهایی برای آنچه می‌توان انجام داد، وجود دارد و تمامی آنچه می‌توان انجام داد نیز بستگی به شرایط میدان دارد (گرنفل ۱۳۸۹: ص ۱۲۸).

از منظر «درزمانیِ» یعنی اینکه بازی در میدان‌های اجتماعی، رابطهٔ فرادست و فرودست آن عوض می‌شود. از این زاویه دید، سیاستگران فرودستانِ فرادست عنوان می‌گیرند؛ ولیکن هنرمندان فرودستانی تلقی می‌شوند که مقبولیت و مشروعیت دارند؛ حتی برخی از هنرمندان در جایگاه قدیسان قرار می‌گیرند و سخنانشان نقد ناپذیر جلوه می‌کند.

حوزه‌های اجتماعی از میدان‌های گوناگونی تشـکیل شده است که هرکدام قواعد بازی خاصی به خود را دارد؛ بدین بیان که برخی از میدان‌هـای اجتماعی عبارت‌اند از میدان قدرت، هنر، علم، دین، اقتصاد، سیاسـت و غیره. هر فردی با کمک سـرمایه‌ای که در اختیـار دارد، درون ایـن میدان‌ها، به بازی می‌پردازد. نوع سرمایه و میزان آن نوع بازی و سرنوشت بازیگر را تا قسمت زیادی رقم می‌زند. برتری قدرت سرمایه نسبت به دیگر سرمایه‌ها، باعث می‌شود که میدان قدرت نسبت به دیگر میدان‌ها حالت برتری و کنترل‌کنندگی داشته باشد.

سرمایه، ازنظر نوع، به سرمایه اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین تقسیم می‌شود؛ بدین شکل که سرمایه مفهوم بوردیو درعین‌حال که نفوذپذیری او از مارکس در آن به‌روشـنی دیده می‌شود، بسـیار فراتر از نظریه مارکس می‌رود؛ یعنی سرمایهٔ اقتصادی و انباشـت آن و سـازوکارهای این انباشت را محور تحلیـل اجتماعی - تاریخی خود قرار مـی‌داد. در نزد بوردیو، سرمایهٔ اقتصادی شامل سـرمایه‌های مالی، میراث منقول و غیرمنقـول، دارایی‌های گوناگون و غیره تنها یکی از سرمایه‌های موجود در جامعه است و در کنار آن ما لااقل سـه نوع دیگر از سرمایه را نیز داریم. نخست سرمایه فرهنگی شامل تحصیلات و به دسـت آوردن قابلیت‌های فرهنگـی و هنـری، بیانی و کلامـی. دوم سـرمایه اجتماعـی بـه معنی به دسـت آوردن موقعیت‌هـای اجتماعـی و برخورداری از شـبکه‌های کمابیـش گسترده‌ای از روابط، دوستان و آشـنایان کـه می‌توانند در مواقع ضروری بـه نفع فرد وارد عمل شوند. سوم سـرمایه نمادین که به دلیل موقعیت‌هـای کاریزماتیـک و یا بـا تکیه بر نمادها و قدرت‌های پیش‌زمینه‌ای برای نمونه نهادهـا، سـازمان‌ها، دین، قومیت و... بـرای فرد ایجاد می‌شود (فکوهی، ۱۳۸۴).

فضای اجتماعی از نگاه بوردیو به مفهوم شـناخت دنیای اجتماعـی در قالب روابط اسـت. فضـای اجتماعی دارای ساختی سلسله مراتبی بر پایه تمایزها و تفاوت‌هاست. بوردیو فضای اجتماعی را مرتبط با میدان بدین شکل مطرح می‌کند: «مـن هنگامی‌که از فضای اجتماعی کلی به‌مانند یک میدان، سخن می‌گویم، فضای اجتماعی که درعین‌حال هم یک حوزه قدرت اسـت که ارادهٔ خود را بر عاملان اجتماعی که در سایهٔ آن مشغول‌اند، تحمیل می‌کند؛ علاوه بر این یک حوزهٔ منازعه اسـت که این عامـلان در درون آن به رویارویی مشـغول‌اند؛ رویارویی با وسـایل و اهداف متفاوت، برحسب موقعیت هر یک، در سـاختار حوزهٔ قدرت که می‌تواند، سـببی در جهت حفظ یا تغییر آن ساختار باشد» (بوردیو،۱۳۸۱: ۷۵).

به‌بیان‌دیگر بوردیو فضای اجتماعی را بستر مبارزه و رقابت میدان‌های گوناگون می‌داند که افراد میدان‌های مختلف با توجه به سـرمایه‌ای که در اختیار دارند در آن به بازی و نقش‌آفرینی می‌پردازند؛ البته پیروزی از آن‌کسی است که بیش‌ترین سرمایه را در اختیار دارد.

یکی از محورهای اندیشه بوردیو سلطه قدرت بر هنر است؛ بدین بیان که بوردیو معتقد اسـت در جنـگ میان‌حوزه‌ای، یا درون میدانی، پیـروزی از آن حوزهٔ سیاسـت و میدان قدرت است و هنر و ادب با همهٔ گرایش استقلال خواهانه‌ای که دارد و سرکشی‌هایی که ممکن است داشته باشد، یک حوزهٔ زیر سلطه باقی خواهد ماند.

بوردیو معتقد اسـت که «این حوزهٔ مستقل که نوعی زاویهٔ جنون در درون حوزهٔ قدرت است، ازنظر موقعیت، زیر سلطه محسوب می‌شود. آنان که وارد این بازی کلاً خاص اجتماعی می‌شـوند در سلطه شرکت می‌جویند؛ اما خود عاملان آن زیر سلطه‌اند، آنان به‌طور سـاده و آشکار مسلط‌اند و نه کاملاً زیر سـلطه‌اند؛ البته آنان در برخی از لحظات تاریخی فعالیتشان، دلشان می‌خواهد که چنین نظری در مورد خود اتخاذ کنند، باید گفت که آنان در درون طبقه مسلط موقعیتی زیر سلطه دارند. آنـان دارندگان نوعـی از قدرت زیر سـلطه در اندرون فضای قدرت هسـتند. این موقعیتی که از حیث سـاختی متناقض اسـت؛ به‌طور مطلق برای فهم موقعیت‌هایی که نویسندگان و هنرمندان به‌ویژه در جریان مبارزات دنیای اجتماعی در آن قرار می‌گیرند، اهمیت دارد (بوردیو، ۱۳۷۵: ۸۹-۹۹).

مایـکل گرنفل برای نشـان دادن برتری و اسـتیلای حوزهٔ اقتصاد بـر حوزهٔ فرهنگ از دیدگاه بوردیو، برداری را ترسـیم می‌کنـد که در آن محور اقتصـادی به‌صورت عمودی و محور فرهنگ به‌صورت افقی واقع‌شده است.

تا اینجا به‌روشـنی به ایـن نتیجه دسـت‌یافتیم که از منظر جامعه‌شناسی هنر پِی‌یِر بوردیو، حوزهٔ قدرت و تجارت بر حوزهٔ هنر و ادب چیرگی دارد. این نتیجه‌گیری هم آشـکارا در سخن خود بوردیو قابل‌مشاهده است و هم مفسران اندیشه او چنین تفسیری ارائه داده‌اند.

اکنون می‌توانیم چند پرسـش مهمـی را در ارتباط با نظریه بوردیو مطرح کنیم: نخسـت اینکه اگر سـلطه و برتری حوزهٔ قـدرت و اقتصاد بر حوزه فرهنگ و ادب، از پیش مشـخص

است، چرا هنرمندان و ادیبان همچنان به حوزه فرهنگ وفادار بوده‌انـد؟ دوم اینکه چرا هنرمنـدان در میدان قدرت و تجارت بـه بازی نپرداخته‌اند تـا در میدان فرودسـت فرهنگ و ادب نمانند؟ سـوم اینکه آیا هنرمندان و ادیبان از اسـتعداد بازی در میدان قـدرت و تجارت برخوردار نبوده‌اند؟ این پرسـش‌ها و پرسـش‌های چندی دیگر را شـاید بتوان در زمرهٔ کاستی‌های نظریهٔ جامعه‌شناسی بوردیو قرارداد.

کاستی‌های نظریهٔ بوردیو

در نظریهٔ جامعه‌شناسی هنر بوردیو، ما به یک نگاه جامع‌ومانعی بـه هنر و ادب دسترسـی پیدا نمی‌توانیم. گزاره‌های مسـلم و مشـهوری در حوزهٔ ادب و هنر وجود دارنـد که در چارچوب نظریهٔ وی قابل‌تحلیل نیست و یا به‌صورت آشکار، در جایگاه نقض و ابرام آن قرار می‌گیرد.

در راستای پرسش‌های مطرح‌شده، این پرسش پدید می‌آید که در سخنان هنرمندان و ادیبان چه‌بسا دیده شده است که هنر و ادب را مایهٔ ماندگاری اثر و صاحب اثر پنداشـته‌اند و هنر را اصیل‌ترین ارزش هر زمانه و بلکه گران‌مایه‌ترین گوهر روزگاران تعبیـر کرده‌اند که بر دیگر ارزش‌هـا از قبیل قدرت و اقتصاد، برتری آشکار دارند. این گزاره‌ها چه نسبتی با نظریه بوردیو پیدا می‌کند؟

اصالت آفریده‌های هنری و ادبی در سـخنان بزرگان حوزه ادب و هنر به‌وضوح به چشـم می‌خورد؛ مثلاً همان‌طوری که حکیم فردوسـی اثرش را کاخ جاودانه و ماندگار توصیف کرده است:

پَی افکندم از نظم کاخ بلند
که از باد و باران نیابد گزند.

یا اینکه مولانای بلخی در تمثیل درخت نامیرا، دانش را مایهٔ جوانی و جاودانگی می‌داند:

که درختی هست نادر در جهات
میوهٔ او مایهٔ آب حیات
سال‌ها جستم، ندیدم یك نشان
جز که طنز و تمسخر این سرخوشان
شیخ خندید و بگفتمش ای سلیم
این درخت علم باشد در علیم

(مولوی، ۱۳۷۵: ۳۳۳)

البته فراموش نشود که بوردیو دانش و هنر را در حوزهٔ واحد طبقه‌بندی می‌کند.

ناصرخسـرو بلخی نیز دانش را ابزار استیلای عام و مطلق می‌داند؛ طوری که حتی باعث تسخیر آسمان‌ها می‌شود؛ مثلاً به این شعر ناصرخسرو می‌توان اشاره کرد:

درخت تو گر بار دانش بگیرد
به زیر آوری چرخ نیلوفری را

(قبادیانی، ۱۳۶۵: قصیده ۶)

همچنیـن واصف باختـری در قصیدهٔ شهرسـنایی چنین نگاهی را بازتاب داده اسـت. او سنایی و سلطان محمود را در کنار هم قرار داده‌اند تا بدین‌شکل این دو سنبل قدرت و هنر را هم‌سـنجی کند. باختری در این هم‌سنجی برتری و برندگی را به سنایی اعطا کرده است؛ لذا اینجاست که احساس می‌شود نظریهٔ بوردیو با تمام قدرت و استحکامی که ازنظر علمی حائز اسـت، چیزهایی را کم دارد و قادر نیست ابعاد گوناگون هنر را به‌صورت جامع‌ومانع تحلیل و بررسی کند. پس چه باید کرد؟ و راه‌حل چیست؟

بـه گمان بنده این دو نظر، هردو از دو پنجره، به اقلیم هنر و قدرت نگریسته‌اند و هرکدام در انتخاب زاویهٔ دیدی که دارند، نظریه‌های معتبر و موجهی می‌باشـند. نظریه بوردیو ناظر به هم‌سنجی همزمانی قدرت و هنر است و نظر ادیبان و شاعرانی مانند فردوسی، ناصرخسرو، مولانا و واصف باختری ناظر به درزمانیِ هنر و قدرت است. من در این نوشته تلاش ورزیده‌ام برای این نظر یک بیان منسجم و مفاهیم مناسبی را پیدا کنم تا از قالب یک نظر صرف، بیرون آمده و در سـیمای یک نظریه قامت افرازد. این مقصود نیاز به تبیین تازه‌ای داشـت که امید است در این جستار جامه عمل پوشیده باشد.

برای دستیابی به این مهم بخشی از مفاهیم را از خود بوردیو وام گرفته‌ام و بخش دیگر و مهم‌تر آن را از فردینان‌دوسوسـور، زبان‌شـناس ساختارگرا، اخذ کرده‌ام و نام این نظریه تلفیقی را «نظریه سـلطه درزمانیِ هنر بر سیاست» برگزیده‌ام. جان‌مایهٔ اصلی این نظریه این اسـت که در درازنای زمان، هنر و ادب بر سیاست و قدرت استیلا و برتری پیدا می‌کند. این فرضیه را در چارچوب «نظریه‌های جامعه‌شناسـی فرهنگی» هم نمی‌توان توضیح داد؛ زیرا در جامعه‌شناسی فرهنگی به اهمیت معنا در روابط اجتماعی اهتمام ورزیده می‌شود؛ اما برتری و استیلای درزمانـیِ هنر و هنرمند را نمی‌تواند توضیح دهد و اصلاً چنین سودایی را در سر ندارد (رامین، ۱۳۸۷).

سلطه درزمانیِ هنر بر سیاست

سـلطه درزمانیِ هنر بر سیاست، مسـتلزم شناخت مفاهیمی از بوردیو و سوسـور هسـتیم. این مفاهیم عبارت‌اند از منزلت اجتماعـی، کنش معطوف به آینده، فهـم منطق موضوعات، همزمانـی و درزمانیِ؛ زیرا هریک از ایـن مفاهیم خواننده را به دریافت دقیق و مشـخص سـلطه درزمانیِ هنر بر سیاست رهنمون می‌سازد.

اهمیت مفهوم «منزلت اجتماعی» ازنظر بوردیو به‌اندازه‌ای اسـت که وی غایت رفتار انسانی را منزلت اجتماعی می‌داند؛ بدین معنـی که بعضـی از کنش‌های انسـانی را نمی‌توان در چارچوب نفع و سـود مادی ارزیابی کـرد؛ بنابراین پیروزی و شکسـت یک عامل را نباید تنهـا در چارچوب منافع مادی و اقتصادی تحلیل کرد. چه‌بسا عملی در ظاهر شکست‌خورده، درواقع و با نگاه به منزلت و تأیید اجتماعی، عمل پیروزمندانه

روش بوردیو یک روش چندگانه و تلفیقی است؛ یعنی او تقابل ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی را بنیادی‌ترین و مخرب‌ترین عامل دو دستگی در علوم اجتماعی می‌داند. او معتقد است که برای دستیابی به یک نظریهٔ عمل موثق، باید هردو روش را به کار گرفت.

مارکس به‌عنوان شاه‌بیت نظریه‌پردازی جدید، اقتصاد و رابطهٔ تولید را مهم‌ترین عناصر تحلیل و تحول مورد ارزیابی قرارداد. نظریهٔ مارکس، رویکردهای تحلیل در نقد ادبی را هم به‌شدت تحت تأثیر قرارداد. انواع قرائت‌های ساختارگرایانه در نقد ادبی مانند ساختارگرایی «گلدمن» را می‌توان متأثر از دیدگاه مارکس پنداشت.

تلقی خواهد شد. این تفسیر از مفهوم منزلت اجتماعی با مفهوم «کنش معطوف به آینده» بوردیو قابل‌تأیید و سازش است.

مفهوم «کنش معطوف به آینده» که توسط بوردیو وضع شده است، توضیح می‌دهد که کنش هنرمندان را نمی‌توان تنها در ظرف زمانی معاصرت فهم و تفسیر کرد؛ یعنی چه‌بسا هنرمندان در کنش خویش آینده را مدنظر دارند و این آینده منحصراً به زمان حیات شاعر، مربوط نمی‌شود و گاهی به‌صورت قطع نویسنده و هنرمند از اثر و یا آثارش زمان پس از مرگش را، زمان‌ها، مدنظر دارد.

به‌بیان‌دیگر بوردیو از یافته‌های خود در الجزایر در مورد بچه‌دارشدن یا تصمیم در مورد تعدد آنها بهره گرفته معتقد است که چنین تصمیماتی در رابطه با نگرش کلی به آینده اتخاذ می‌شوند و ما باید منطق آن را به‌صورت صحیح درک کنیم.

یکی دیگر از مفاهیم بوردیو مرتبط با موضوع، «فهم منطق موضوعات» است؛ بدین معنی که بوردیو نظریهٔ انتخاب عقلانی و عمل عقلانی را نیز نقد می‌کند و معتقد است که «آنها درواقع موضوعات منطقی را مطرح می‌کنند؛ درحالی‌که باید به منطق موضوعات پی ببریم. بوردیو این نوع کنش‌ها را کنش‌های معطوف به آینده نام می‌نهد (گرنفل،۱۳۸۹: ۲۴۸).

بر اساس فهم «منطق موضوع» ما باید به‌صورت همدلانه تلاش کنیم تا کنش هنرمندان را آن‌چنان‌که خودشان مدنظر داشته‌اند درک و دریافت کنیم. بسیاری از هنرمندان اشارات و تصریحاتی در کلامشان دارند که روشن می‌سازد مخاطب آنان در خلق آثار خویش، تنها مردم زمان آنان نبوده است؛ بلکه مخاطبشان اعصار و زمان‌های دیگر نیز بوده است؛ بدین شکل یک نوع نگاه فرازمانی و فرا مکانی به هنر و سخنشان دارند.

با چنین نگاهی، هنرمندان چه‌بسا تلخی‌های زمانه را آگاهانه به جان خریده‌اند و امید داشته‌اند که اگر در عصر خویش دچار بی‌مهری و محرومیت بوده‌اند، در مرور ایام و روزگاران، شاید اندیشه و فکرشان شانس اقبال و پیروزی را بیابند.

بدین بیان که بوردیو در آستانهٔ مرگ خویش، تصریح می‌کند که مخالفان نباید فکر کنند که آنان با مرگ بوردیو به پیروزی خواهند رسید؛ بلکه به اعتقاد بوردیو دردسر مخالفانش، تازه پس از مرگ او (و احتمالاً با انتشار آثار تازه‌اش) شروع خواهد شد.

پژوهشگران چنین بیان کرده‌اند که «بوردیو درست چند هفته پیش از مرگ دردناکش در مصاحبه‌ای که با یکی از دانشجویان و روزنامه‌نگاران فرانسوی داشت، هرچند مرگ خود را کاملاً نزدیک و ناگزیر می‌دانست و آن را شرطی برای رهایی‌اش از درد هولناکی که می‌کشید، می‌دانست؛ در میان سخنان دیگر به او گفت: اگر دشمنان من تصور می‌کنند که با مرگ من دردسرهایشان به پایان می‌رسد، خیال باطلی دارند، ما هنوز در اول کاریم.» (دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۸۴).

بوردیو حتی مانند قدیسان از رستگاری جهان فراسو چنین سخن می‌گوید: «آنانی که پول و افتخار نصیب‌شان می‌شود، آنانی که به موفقیت دنیوی دست می‌یابند، یقیناً رستگاری خود در جهان فراسو را به خطر می‌اندازند. قانون اساسی این بازی تناقض نما آن است که نفع آدمی ایجاب می‌کند که از نفع تبری جوید. سود، نصیب کسی می‌شود که از پی هیچ‌یک نرود. عشق به هنر، عشقی غیرعقلانی است یا حداقل اگر از زاویه زندگی روزمرهٔ زندگی معمولی به آن بنگریم که نمایش بورژوایی آن زمان ترسیمش کرده بود، غیرعقلانی است (مقاله جامعه‌شناسی و ادبیات / بوردیو).

به‌بیان‌دیگر «فهم منطق موضوعات» در فهم بسیاری از هنرها کمک می‌کند تا ما آن را تنها با نگاه به معاصر بودن و زمان آفرینش آن تحلیل و ارزیابی نکنیم.

همزمانی و درزمانی

یکی از مفاهیم مرتبط به بحث کنونی، مقوله همزمانی و درزمانی است. سوسور معتقد است که یک پدیدهٔ خاص زبانی را دو گونه می‌توان بررسی کرد: اولاً به‌صورت همزمانی؛ یعنی بخشی از نظام کلی موجود در زبان و با توجه به ارتباط آن با دیگر واژگان و واج‌های موجود در یک زبان؛ دوم به‌عنوان بخشی از نظام تاریخی زبان.

سوسور معتقد به مطالعهٔ همزمانی و نه درزمانی زبان بود؛ بدین معنی که مقصود و اعتقاد او در اینجا به بحث ما ارتباط نمی‌یابد؛ بلکه من می‌خواهم از این دو مفهوم سوسوری در این نوشته به حیث محمل مفاهیم تا حدی متفاوت استفاده کنم.

قصد من از «همزمانی» همان مفهوم معاصر بودن و زمان زیست هنرمند و ادیب یا تاجر و قدرتمند است. همزمانی در این تعبیر همان مفهوم موردنظر سوسور را دارا است.

به‌بیان‌دیگر قدرت هنر و اقتصاد سه عنصر مهم زندگی بشرند که از آغازِ زیستِ این حیوان سخنگو در این کرهٔ خاکی با او همراه بوده‌اند. نزاع بر سر تصاحب این سه عنصر ارزشمند در چندین حوزه جریان داشته است. نزاع بر سر تملک منابع ثروت و قدرت، نزاع بر سر کسب شهرت و محبوبیت، نزاع بر سر ماندگاری و جاودانگی و نزاع بر سر سلطه بر همدیگر.

در این نزاع چندین سویه، دستاورد هنرمند و شاعر در حوزه‌های که به زندگی مادی و جهان فیزیکی ارتباط می‌گیرد، عایدی جز شکست و حسرت در بین نبوده است؛ یعنی منابع قدرت همواره به دست زورمندان و سیاست‌گران قرار داشته است و منابع ثروت هم افزون بر زورمندان در تملک تاجران و مالکان بوده است.

از منظر «همزمانی به رابطه هنر و قدرت»، تحلیل بوردیو درست است. هنرمندان در میدان بازی اجتماعی در عصر مشخص و زمان حیات خویش؛ یعنی فرودست و فرادست

باقی می‌مانند و سیاستگران و تاجران برندهٔ میدان محسوب می‌شوند.

از این منظر، هنرمندان و شاعران در ادوار گوناگون به‌سختی قادر به ادارهٔ زندگی شخصی خویش بوده‌اند؛ حتی برخی از این جماعت، توان تشکیل زندگی عادی خانوادگی و یا قدرت تدوام و سامان‌بخشی آن را نداشته و ندارند؛ بلکه بسیاری از شاعران حتی از منظر خانواده و فرزندانشان انسان‌های مطلوب و محبوبی نبوده‌اند و نیستند. به‌عبارت‌دیگر به تعبیر بوردیو یک خویشاوند فقیر و ابله محسوب می‌شوند.

مقصود من از «درزمانیِ» زمان‌های پس از تولید هنر و اعصار آینده است؛ یعنی این مقصود با مفهوم موردنظر سوسور که بیشتر نگاه به گذشته و تاریخ داشت، متفاوت است. سوسور در مفهوم درزمانیِ نگاهی به گذشته داشت؛ اما من از آن، آینده را مدنظر داردم.

از منظر «درزمانیِ» یعنی اینکه بازی در میدان‌های اجتماعی، رابطهٔ فرادست و فرودست آن عوض می‌شود. از این زاویه دید، سیاستگران فرودستانِ فرادست عنوان می‌گیرند؛ ولیکن هنرمندان فرودستانی تلقی می‌شوند که مقبولیت و مشروعیت دارند؛ حتی برخی از هنرمندان در جایگاه قدیسان قرار می‌گیرند و سخنانشان نقد ناپذیر جلوه می‌کند.

البته ناگفته نباید گذاشت که این سخن وقتی بهتر درک می‌شود که هر روز می‌گذرد و در عرصه‌های تحلیل سیاسی، مفهوم قدرت به حیث موضوع علم سیاست به سمت حاشیه‌نشینی حرکت می‌کند و نزدیک است که جایگاهش را به مفهوم اقتدار ببخشاید.

ممکن است که بتوانم مفهوم «درزمانیِ» موردنظر خود را درباره هنر از جهتی به مفهوم سوسیالیسم موردنظر مارکس همانند بدانم؛ زیرا که مارکس باور به پیروزی و غلبه طبقه کارگر بر طبقه سرمایه‌داری داشت و ازنظر علمی آن را در آینده امر محقق و پیش‌بینی پذیر تحلیل می‌کرد.

به نظر من استیلا و غلبه هنر بر سیاست در زمان‌های آینده یک امر قطعی و قابل پیش‌بینی است. تاریخ «هنر» و «سیاست» و سوابق «هنرمند» و «سیاست‌مدار» نیز گواه بر آن است؛ به این دلیل که آثار مهم ادبی و هنری تاریخ بشریت، به‌روشنی آن را اثبات می‌کند؛ مثلاً با مقایسهٔ فردوسی و سلطان محمود به‌آسانی این امر را می‌توان روشن کرد.

به‌بیان‌دیگر امروزه فردوسی یکی از ماندگارترین و مطرح‌ترین شاعران جهان محسوب می‌شود؛ اما نام سلطان محمود را بسیاری در جهان نمی‌شناسند و کسانی هم که می‌شناسند دربارهٔ شخصیت او اختلاف‌نظرهایی دارند.

مثال دیگر مولانا شاعر قرن پنجم هجری است. فردی که امروز یکی از مشهورترین و محبوب‌ترین مشاهیر جهان است و آثارش جزء پرفروش‌ترین آثار جهان معاصر است؛ اما حاکمان عصر او را جز عدهٔ کمی حتی در حد نام شناخته نیستند؛ به‌عبارت‌دیگر یکی از مشهورترین و کاربردی‌ترین مفاهیم، قدرت تحمیل ارادهٔ خود بر دیگران است؛ بر اساس این مفهوم، به‌خوبی می‌توان سنجش کرد که امروز، سلطان محمود قدرتمندتر است یا فردوسی؟

قصیدهٔ شهرسنایی

باختری در قصیده «شهرسنایی» شهر باستانی غزنی را مدح و ستایش می‌کند. او غزنی را به دلیل دو قرن قدرت و سلطه غزنویان و فتوحات سلاطین و زر و گوهر آنان نمی‌ستاید؛ بلکه غزنی را به خاطر مفاخر فرهنگی و علمی‌اش، شایسته هزاران فخر و مباهات می‌داند.

یکی از دلایل برتری فرهنگ بر قدرت، این است که غزنی در سال ۲۰۱۳ «پایتخت فرهنگی جهان اسلام» مسما می‌شود؛ این می‌رساند که اگرچه شهر غزنی یک شهر خاکی و به قول باختری «پر غبار محسوب می‌شود»؛ امّا در بین شهرهایی که تا حال و آینده به‌عنوان پایتخت فرهنگی جهان اسلام گزینش‌شده و یا خواهد شد، مناسب‌ترین گزینش سازمان فرهنگی اجلاس کشورهای اسلامی بوده است.

باختری در این اثر، از سنایی و سوزنی یاد می‌کند. این دو که در قُطب مخالف شاعران دربار قرار داشته‌اند. سوزنی هجوسراست و سنایی عشق‌سرا. باختری غزنه را شهر سنایی، سوزنی و لای‌خواران می‌داند نه شهر عنصری و فرخی؛ و نه شهر سلطان محمود و سلطان مسعود.

اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

بوردیو فضای اجتماعی را بستر مبارزه و رقابت میدان‌های گوناگون می‌داند که افراد میدان‌های مختلف با توجه به سرمایه‌ای که در اختیاردارند در آن به بازی و نقش‌آفرینی می‌پردازند؛ البته پیروزی از آن‌کسی است که بیش‌ترین سرمایه را در اختیار دارد.

کی ز شهرستان عرفان شهریاران رفته‌اند
«لای‌خواران»، عشق‌ورزان می‌گساران رفته‌اند
گر نیاید بانگ کوس از کاخ محمودی به گوش
هان مپنداری کزین وادی سواران رفته‌اند

باختری معتقد است که اگر چنانچه امروزه کاخ محمود ساکت و آرام است نه به این دلیل است که شهر غزنه از سواران خالی است؛ بلکه او این غبار آلودگی را به غباری تشبیه می‌کند که پیشاپیش حرکت سواران به پا می‌خیزد؛ بنابراین باید همچنان چشم‌به‌راه ظهور سواران از این شهر بود.

شه سواران از غباران سر زنند آری مگوی
شهسواران در خم و پیچ غباران رفته‌اند

باختری در ادامهٔ همان نگاه برتری و سلطه هنر بر قدرت و اقتصاد، بیان زیبا و زنده‌ای ارائه می‌کند. او حتی سنایی را زنده‌تر از ما که اکنون زندگی می‌کنیم می‌داند. وی معتقد است که سنایی نسبت به ما تند گام است و همچنان به‌سرعت در حال طی مسیر سلوک، اقتدار، شهرت و محبوبیت خویش است و ما از این منظر به گرد او هم نمی‌رسیم.

زنده کسی است که دارای اثر، تأثیر و نفوذ باشد؛ اگر چنین است پس سنایی از ما زنده‌تر است. ما اگرچه در نگاه نخست در زمره زندگان قرار داریم؛ اما سهم ما از زندگی تنها خوراک و پوشاک است و دیگر اثری از ما باقی نیست.

گر سنایی رفت و ما هستیم نبود بس شگرف
کندگامان مانده‌اند و رهسپاران رفته‌اند

باختری به‌درستی بیان می‌کند که سنایی پس از سرنهادن به دامن روح‌القدس و مرگ جسمانی، فصل تازه‌ای از زندگی‌اش را آغاز کرد و در این فصل برخلاف فصل پیشین زندگانی‌اش تاجداران و پادشاهان نیز به پای‌بوسی و زیارت تربت پاکش شتافتند.

تا سنایی ماند سر بر دامن روح‌القدس
از برای پای‌بوسی تاج‌داران رفته‌اند
هیچ‌گه دیهیم فقر از سر نمی‌افتد فرو
تشنه‌کامان مانده‌اند و کامگاران رفته‌اند

باختری، حضور و اثر هنرمندان را با قدرتمندان در یک چشم‌انداز کلان‌تر مقایسه می‌کند که ما در این جستار از آن چشم‌انداز کلان‌تر به «درزمانیِ» تعبیر کردیم. در این مقایسه جهان‌جویان را دارندهٔ نام زشت و هنجار زشت و دارای شخصیت منفور ارزیابی می‌کند؛ افرادی که پس از مرگشان جز به همین آثار زشت و نام زشت شناخته نمی‌شوند و یاد نمی‌گردند؛ اما جای هنرمندانی چون سنایی و امثال او را همیشه در بستان عشق و آفرینش خالی می‌بیند.

مانده کی زیشان به‌جز هنجار زشت و نام زشت
بس جهان‌جویان که در خاک مزاران رفته‌اند

جای این دستان سرا خالی است در بستان عشق
چون سنایی گر چه زین گلشن هزاران رفته‌اند

باختری در یک مقایسه، سوزنی را که یک شاعر هجوسراست بر مجموعه شاعران مداح عصر غزنوی برتری می‌بخشد و گوهرش را با گوهر مداحان متفاوت ارزیابی می‌کند. باختری معتقد است که نوع پرنده بودن سوزنی با نوع پرنده بودن مداحان عصر غزنوی و نیز دیگر اعصار متفاوت بوده است. سوزنی هم یک پرنده بود و شاعران مداح دربار غزنویان هم پرندگانی بودند؛ اما با این تفاوت که سوزنی شهباز بود و مداحان گنجشکان.

گنجشکانی که توسط ماران به‌آسانی افسون می‌شوند. باختری در این بیت به‌صورت پنهان مقام سوزنی را با جایگاه ایاز در دربار سلطان محمود هم‌سنجی می‌کند. او سوزنی را در این مقام در مقابل ایاز قرار می‌دهد که نقش عاشق سلطان و غلام شاه را بازی می‌کرد. باختری سوزنی را شاه‌باز توصیف می‌کند؛ این تعبیر خیلی تعبیر زیبا و مقام عالی برای سوزنی محسوب می‌شود. باختری معتقد است که اینک پس از حدود هزار سال، نام سوزنی چنان قله‌ای سر به گردون می‌ساید؛ درحالی‌که نام حاسدان و بداندیشانش مانند باد و باران از میان‌رفته است.

سوزنی گر ناسزایی گفت مر او را مرنج
شاه‌بازان کی پی افسون ماران رفته‌اند
سر به گردون می‌فرازد نام او چونان ستیغ
بدسگالانش به‌سان باد و باران رفته‌اند

باختری با استفاده از تعبیر «باد و باران» سوزنی را به‌گونه‌ای غیرمستقیم به اثر ماندگار و کاخ بلند فردوسی یعنی «نامورنامه» تشبیه می‌کند که مانا و جاودان است؛ ولی بدخواهانش را به باد و باران تشبیه می‌کند که گذرا و غیر مانایند.

او به فردوس برین و ما به سوگش اندریم
سوگواران مانده‌اند و شاد خواران رفته‌اند

باختری یک‌بار دیگر یادی از سنایی می‌کند و به یاد همگان می‌آورد که تربت پاک سنایی چندین و چندین نسل است که سرمهٔ چشم کاروان‌های حقیقت‌جو و تعالی‌خواه مسیر زندگی بشری بوده است و پس‌از این نیز چنین خواهد بود.

برده‌اند از تربت پاک سنایی توتیا
کاروان‌هایی که از این رهگذاران رفته‌اند

باختری در ادامهٔ قصیده با همان نگاه هنرمحور به شهر غزنی، از اختران همیشه روشن غزنی یاد می‌کند و به اشاره روشن می‌کند که فره غزنی و پادشاهانش همان هنرمندان و دانشمندانی بوده‌اند که در عصر خویش در این آسمان طلوع کرده‌اند و اگرچه ازنظر هنر و اثر همچنان در حال تابیدن و نورافشاندن‌اند؛ اما ازنظر جسم و پیکر از چشمان ما غایب‌اند. عارفان، هنروران، دانشوران و وارستگانی چون هجویری، ابوریحان بیرونی، حسن غزنوی، ابونصر مشکان، مختاری

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

غزنوی، بیهقی و. . . .

آه ای غزنی چه شد آن باستانی فره‌ات
گوئیا از کشتزارت آب یاران رفته‌اند
خانقاه نوربخش پیر هجویری کجاست؟
از چه از درگاه او آن خاک ساران رفته‌اند
از رصدگاه ابوریحان نمی‌بینم نشان
شومی این اختران اختر شماران رفته‌اند
گر حسن بردار شد بو نصر مشکانت کجاست؟
شیر مردان تو از این بیشه‌زاران رفته‌اند
سید والا تبارت کو، چه شد مختاریت؟
نی که چون مسعود سعد اندر حصاران رفته‌اند
بیهقی آسا سزد «لختی بگریانم قلم»
کز چه رو مرز ترا آن پاسداران رفته‌اند
عارفان، وارستگان، آزادمردان مرده‌اند
شاعران، دانشوران، دفتر نگاران رفته‌اند

باختری در راســتای همــان نظریهٔ برتــری درزمانیِ هنر بر سیاست، تهی شدن شهر غزنی از کشورگشایان را حائز اهمیت و تأسف‌بار نمی‌داند؛ بلکه خالی شدن غزنی از صهباگساران بزم عشق و معرفت را مایهٔ دریغ و افسوس می‌شمارد.

گر تهی شد غزنی از کشورگشایان باک نیست
وای کز بزم خودی صهباگساران رفته‌اند

باختری با یک التفات هنرمندانه، یادآور می‌شــود که با نگاه هنری، معرفتی و دانشی به شهر پر افتخار غزنی، خیلی جایی اندوه و دریغ باقی نمی‌ماند؛ زیرا که برخلاف شهریاران سیاسی این شهر، شهریاران عرفانی، سخن‌سرایان و زندبافانش هنوز در مرغزار هنر و دانش باقی است و حوزه ادب و بینش سال‌ها از حضور درخشان این اختران روشن و درخشان خواهد ماند. پس هنوز جای شادی و شادخواری هست.

این همه ز اندوه گفتم بازگویم از نخست
کی ز شهرستان عرفان شهریاران رفته‌اند
شادباش ای شهر غزنین خرم و پدرام باش
زندبافانت کجا زین مرغزاران رفته‌اند

به باور باختری اگرچه از شــهر غزنی شکوه معماری عصر غزنویــان و برج‌وباروهــای پر نقش‌ونگارش رفته اســت؛ اما نقش بینش روشندلانه، هنوز در کوی‌وبرزن این شهر در قالب شاهکارهای هنری‌اش باقی است.

نقش بینش خاتم روشن‌دلانت را بس است
گر زبرج و باره‌ات نقش و نگاران رفته‌اند
پیچید اینجا تندرآسا بانگ نوشانوش ما
کی از این ویرانه‌ها مستان، خماران رفته‌اند

باختری به بهانهٔ اعتذار از شــایگان شــدن قافیه، به شکل ظریف و هنرمندانه خود را در برابر هنرمندان بزرگ شهر غزنه، به‌منزلهٔ یک کودک، در مقابل استادان بی‌همتا و نی‌سواری در برابر چابک‌سواران نامدار و جهان‌گیر تلقی می‌کند.

گر قوافی شایگان شد هیچ می‌دانی ز چیست؟
نی سواران از پی چابک‌سواران رفته‌اند

(باختری،۱۳۶۲)

در پایان ســخن یک‌بار دیگر لازم اســت گفته شود که این جســتار، در صدد بیان نظریهٔ جامعه‌شناســی هنر پی‌یر بوردیو و اشــاره به کاســتی‌های آن نظریهٔ تازه‌ای را با عنوان «سلطه درزمانیِ هنر بر سیاست» مطرح کند. این نظریه، اگر بتوان آن را به چنین وصفی منتسب دانست، در اندیشهٔ تبیین این دیدگاه اســت که علیرغم سلطهٔ همزمانی سیاست و اقتصاد بر ادب و هنر، در نظریهٔ جامعه‌شناسی هنر بوردیو، با نگاه درزمانیِ، این رابطه برعکس می‌شــود و هنر بر سیاســت و تجارت برتری و استیلا می‌یابد.

منابع

۱. گرنفــل، مایــکل. (۱۳۸۹). مفاهیم کلیــدی پی‌یر بوردیــو. مترجم: محمدمهدی لبیبی، تهران: نشر افکار.
۲. فکوهی، ناصر. (۱۳۸۴). پرســمان دانش و روشــنفکری. مجله علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دوره دوم شماره ۱.
۳. بوردیو، پی‌یر. (۱۳۸۱). نظریه کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی. ترجمه: مرتضی مردی‌ها. تهران: انتشارات نقش و نگار.
۴. بوردیو، پی‌یر. (۱۳۷۵). جامعه‌شناســی و ادبیــات. آموزش عاطفی فلوبر. مترجم: یوسف اباذری. ارغنون، شماره ۹ و ۱۰. بوردیو. ۱۳۷۵.
۵. رامین، علی. (۱۳۸۷). مبانی جامعه‌شناسی هنر. تهران: نشر نی.
۶. باختری، واصف. (۱۳۶۲). از میعاد تا هرگز. کابل: اتحادیهٔ نویسندگان افغانستان. مطبعه دولتی.
۷. مولــوی.(۱۳۷۵). متــن کامــل مثنــوی معنــوی از روی طبــع نیکلسون رینولدالین. مقدمهٔ مهدی آذریزدی. تهران: پژوهش.
۸. فردوسی، ابوالقاســم. (۱۳۸۶). شاهنامه. بر اساس چاپ مسکو، به کوشش: سعید حمیدیان، چاپ دوم. تهران: قطره.
۹. قبادیانی، ناصرخســرو. (۱۳۶۵). دیوان ناصرخســرو. چاپ ســوم، تصحیح: مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۰. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. (۱۳۸۴). مجله علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی. مشهد: دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دوره دوم شماره ۱.