سال دهم/ تابستان ۱۴۰۰

«مفهوم سست عامه»

در نگاهی جامعه‌شناختی به دوگانهٔ هنر والا / هنر عامه

• مهدی مسعودیان[۱]

DOR: 20.1001.1.38552322.1400.10.39.6.7

چکیده

رویکرد جامعه شناسانه به هنر بر این اصل استوار است که نه تنها هنرمند و اثر هنری دارای هیچ ذات منحصر بفرد، رازآمیز و یگانه‌ای نیست، بلکه محصول زمینه و موقعیت اجتماعی می‌باشد. رویکرد فوق این امکان را فراهم می‌آورد تا بتوانیم به مطالعهٔ جامعه شناختی دوگانهٔ هنر عامه/هنر والا یا مشروع بپردازیم، لذا ما در این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش هستیم که اگر نظام دوگانهٔ فوق به معنای تعریف «یکی» بر مبنای تفاوت با «دیگری» است، چگونه می‌توان امکانی برای واژگونی رابطهٔ فوق متصور شد؟ ما در این پژوهش از مفهوم هالهٔ هنری والتر بنیامین و نظریهٔ نمایشی جنسیت جودیت باتلر بهره می‌گیریم. این پژوهش با توجه به بازار خرید و فروش «اصل» آثار هنری در حراجی‌ها و «نمونهٔ» موتسارت نشان می‌دهد که ما در عصر تکثیر الکترونیکی با «افول هالهٔ هنری» مواجه نبوده و مفهوم «هاله»، مفهومی «سیال» و وابسته به موقعیت است. این امر موجب آشکار شدن این واقعیت می‌شود که جایگاه فرد بین صنعتگر و هنرمند بودن، بسته به موقعیت در حرکت بوده و ناپایدار می‌باشد، این امر به نوبهٔ خود، کمک می‌کند تا به این نتیجه دست یابیم که اجراگری هویت عامه/نخبه، بسته به موقعیت بکار گرفته می‌شود، و ما می‌آموزیم که در موقعیت‌های متفاوت به گونه‌ای ایفای نقش کنیم که گویی عامه یا نخبه هستیم. از این روست که می‌توان به این نتیجه دست یافت که مفهوم «عامه» مفهومی سست و سیال است؛ و دقیقاً به همین دلیل، شاید بتوان امکان واژگونی نظام دو گانهٔ فوق را فرض کرد، و از این طریق راه‌هایی برای رویارویی با سیاست هویت گشود.

واژگان کلیدی: جامعه شناسی هنر، عامه، نخبه، هالهٔ هنری، والتر بنیامین، اجراگری، جودیت باتلر.

۱دانشجوی دکتری جامعه شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران. masoudian.mehdi@ut.ac.ir

مقدمه

دیوید انگلیس در نگاه جامعه‌شناسانه به هنر در همان ابتدا به تفکیک بین «هنر» و «جامعه-شناسی هنر» می‌پردازد، او عنوان می‌دارد که هیچ کس در اینکه نمایشنامه‌های شکسپر، تابلوهای ونگگ و موسیقی بتهون یک اثر هنری است هیچ تردیدی به خود راه نمی‌دهد، این بدین معنی است که گویی چنان پنداشته می‌شود که چیزی به نام «جوهر»[1] هنر وجود دارد که به اعتبار واجد بودن یا عاری بودن از آن، برخی آثار قطعاً هنری دانسته می‌شود و برخی خیر(رامین:۱۳۹۳، ۱۷) و چنین عنوان می‌دارد که همین امر -یعنی باور به چیزی به نام جوهر - درباره هنرمند نیز صادق است، بدین معنی که هنرمند هم باید واجد چنین جوهری باشد که او را «هنرمند» یا « خالق اثر هنری» بنامیم. انگلیس در خصوص نسبت رویکرد فوق با جامعه شناسی هنر بر آن است که اکثر مکاتب جامعه شناسی هنر با چنین دریافت‌های همگانی از چیستی هنر میانه‌ای ندارد. برعکس، جامعه‌شناسان بر این باورند که هیچ اثری دارای ویژگی-های ذاتاً «هنری» نیست. آنها غالباً ماهیت «هنری» یک «اثرهنری» را یک ویژگی درون ذاتی و جدایی ناپذیر یک شیء یا ابژه نمی‌انگارند بلکه می‌گویند آن ویژگی، برچسبی است که افراد خاص بر آن شیء زده‌اند، افرادی عضو آن گروه‌های اجتماعی که منافعشان با هنر خوانده شدن آن شیء یا ابژه اعتلا می‌یابد. به عبارتی جامعه شناسی در نگاه کلی خود « هنر» را همواره همبستهٔ سیاست می‌انگارد. سیاست به وسیع‌ترین معنای آن که انواع تعارض‌ها و پیکارهای گروه‌های اجتماعی مختلف را شامل می‌شود(همان: ۱۷) به نظر ما رویکرد فوق را باید به مثابه اصلی هستی‌شناسانه در مطالعات جامعه شناسی هنر در نظر گرفت.

از طرفی دیگر، ما در میدان هنر با مفهوم مشهور «هاله» روبرو هستیم، مفهومی که توسط والتر بنیامین در مقالهٔ مشهور «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» ساخته و پرداخته شد. بنیامین بر این نظر است که در دوران تکثیر مکانیکی آنچه از بین می‌رود همانا تجلی یا هاله اثر هنری است (بنیامین، ۱۳۶۶: ۲۴۳). بنیامین با استفاده از مفهوم هاله و علیه نظرات آدرنو و مارکوزه، نشان می‌دهد که صورت‌های فرهنگی عامه پسند می‌تواند یک نیروی بالقوهٔ رادیکال سیاسی برای توده داشته باشد و بر این عقیده است که فرهنگ عامه پسند از امر اجتماعی جدایی ناپذیر است (لش،۱۳۹۴: ۲۲۴) او آنرا امری رهایی بخش دانسته و از این طریق بر اهمیت وجایگاه « اثر » غیر هاله‌ای یعنی اثری که توسط عامه ، توده و مردم بوجود می‌آید در

---

1 Essence

مقابل اثر هاله‌ای و هنر والا استدلال می‌کند. اما این در حالی است که ما امروز که به طور مثال شاهدیم که «اصل اثر» تابلوی «قوطی کنسرو» از اندی وارهول که در آن زمان به عنوان کپی عامدانه و آگاهانه‌ای از یک قوطی کنسرو سوپ در تلاشی آگاهانه و صورتبندی شده تحت عنوان پاپ آرت (هنر مردمی) در جهت مقابله با یکتایی و هالهٔ اثر هنری کشیده شد و با همین هدف در همان زمان هزاران نسخه از آن بازتولید مکانیکی شد، تنها در موزه‌ها نگهداری می‌شود و همچنین آثار او به قیمت‌های گزاف درحراجی‌های آثار هنری مورد معامله قرار می-گیرد و این امر درست در همان لحظه اتفاق می افتد که میلیاردها کپی مادی و الکترونیکی آن در هر زمان و تقریباً به رایگان در اختیار همه افراد دنیا قرار دارد.

با توجه به مطالب فوق این اولین پرسشی که مقابل ما قرار می‌گیرد این است که آیا ما در عصری زندگی می‌کنیم که تکثیر الکترونیکی آثار هنری موجب افول و یا عدم وجود هاله هنری شده است؟ آیا این مفهوم هنوز به حیات خود ادامه می‌دهد و ارزش علمی خود را حفظ نموده است؟ پاسخ به این پرسش‌ها ابزار علمی لازم را برای ما فراهم می‌سازد تا بتوانیم به تقابل دوگانهٔ هنرعامه/هنر مشروع بپردازیم و پاسخی را برای این پرسش مطرح سازیم که آیا می‌توان امکانی برای واژگونی آن فرض کرد؟ و این امر چه امکاناتی را مقابل ما قرار می‌دهد؟لذا ما در این پژوهش تلاش می‌کنیم تا پاسخ پرسش‌هایی فوق در رویکردی جامعه شناسانه روشن سازیم، مفهوم هاله هنری بنیامین و نظریه نمایشی جنسیت جودیت باتلر مبانی نظری لازم را در اختیار ما قرار داده است.

در ادامه لازم است که این موضوع را نیز خاطر نشان کنیم که اتخاذ رویکرد جامعه شناسی در این پژوهش به معنی پذیرفتن نقش و تأثیر زمینه‌های اجتماعی در شکل‌گیری جایگاه هنرمند و اثر هنری است. رویکرد فوق به مثابه فرضی ضمنی در تمامی مراحل این پژوهش حضور داشته به نحوی که ما را از تلاش برای نشان دادن این ارتباط بی نیاز ساخته است. این امر بدین معنی است که بر نقش عوامل و نیروهای اقتصادی، سیاسی و فرهنگی بر میدان هنر واقف هستیم و در زمینه‌ای اجتماعی- تاریخی پاسخ پرسش‌های فوق را دنبال می‌نماییم، اما در پی آشکار ساختن این روابط نمی‌باشیم.

پیشینهٔ پژوهش

همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، رویکرد جامعه‌شناسانه به هنر، پایه و اساس معرفت شناسی پژوهش‌های جامعه شناسانه درباره هنر را فراهم ساخته است. پیر بوردیو بر این نظر است که تضاد جامعه شناسی با رشته دانشگاهی زیباشناسی در چنین دیدگاهی ریشه دارد و چنین ادامه می‌دهد که جامعه شناسان مدعی‌اند بدون تحلیلی زمینه‌های اجتماعی و سیاسی، تحلیل هنر، امری بیش از حد آرمانی و انتزاعی خواهد بود. (رامین:۱۳۹۳ ،۱۸).در واقع رویکرد فوق امکان بررسی طیف وسیعی از انواع مطالعات درباره هنر را مقابل جامعه شناسان قرارداده است، آنها در تلاشند تا با پایبندی به این رویکرد در پژوهش‌های خود، به نوعی ظرفیت آنرا نیز آشکار سازند. به عبارتی پژوهش‌های جامعه‌شناسان در تمامی حوزه‌های مرتبط از مطالعهٔ معنای واژگان، ذوق، سلیقه و درک زیباشناسی تا طبقه اجتماعی و منفعت و هژمونی گروهی و تا نقش بازار و عوامل آن در ارتباط با هنر، در تلاش است تا نشان دهد هیچ چیز ذاتی و طبیعی نیست و همه چیز محصول جامعه و روابط اجتماعی است. دیدگاه جامعه شناسانه تأکید می‌ورزد که هنر همواره بخشی از زندگی اجتماعی گسترده‌تر است و نمی‌توان به گونه‌ای به آن نگریست که گویی همچون قلمرویی مستقل می‌باشد، به دور از تأثیر و نفوذ نیروهای اجتماعی. علی رامین(۱۳۹۰) در کتاب« نظریه‌های فلسفی و جامعه شناختی در هنر». طیف وسیعی از انواع مطالعات جامعه شناختی درباره هنر، اندشمندان و پژوهشگران این حوزه را معرفی می‌نماید. در ادامه به پژوهش‌هایی چند که به طور مستقیم موضوع مطالعهٔ خود را مفهوم، جایگاه و ... هنر عامه قرارداده‌اند، پرداخته می‌شود.

پژوهش احمد ابراهیمی و امیر احمد ابراهیمیان(۱۳۹۴)، تحت عنوان« هم زیستی هنر عامه و هنر والا در بستر نسل سوم سرمایه داری»، بر این نظر است که جداسازی هنر عامه از هنر والا را بخشی از فرایند تفکیک سازی طبقاتی در نسل دوم سرمایه‌داری بوده، اما با ظهور سرمایه‌داری بی‌سازمان، پست مدرنیست‌ها و پساصنعت‌گرایان مدعی یگانه‌انگاری فرهنگ عامه و فرهنگ والا در سرمایه‌داری متأخر شدند و فرهنگ پسا مدرن اساساً پدیده‌ای متعلق به طبقه متوسط است (ابراهیمی ،۱۳۹۴: ۹۹). باید افزود هرچند که این پژوهش به بررسی ارتباط بین هنر عامه و هنر والا نیز پرداخته است، اما آن‌را در ارتباط با سرمایه‌داری متأخر، بازار و کالایی شدن فرهنگ مورد مطالعه قرار داده است.

در پژوهشی با عنوان« تأملی در هستی شناسی هنر مردم به مثابه هنر پیشرو» از علی مهدی پور و نادر شایگان فر(۱۳۹۹) نیز شاهد پرداختن به مفاهیمی چون هنر مردم و هنر پیشرو هستیم. نویسندگان در پژوهش خود، تمایزی بین هنر مردمی و هنر عامه قائل می-شوند، بدین نحو که هنر مردمی را با وجه مشترک «دیدن» و « بر صحنه آوردن» با هنر آونگارد این همان دانسته و آن‌را در تقابل با هنر عامه که برساختهٔ مصرف گرایی می‌دانند، قرار می‌دهند(مهدی پور،۱۳۹۹: ۲۰).

زهرا کمالی(۱۳۸۷) نیز در پژوهشی با عنوان«بررسی رویکرد والتر بنیامین به هنر عامه در تقابل با تئودور آدرنو» بر آن است که می‌توان بنیامین را طراح یک علم زیباشناسی جدید دانست، چون سعی داشت به کمک آثارش به شرح قطع ارتباط فرهنگ مدرن با استتیک سنتی کلاسیک بپردازد(کمالی،۱۳۸۷:۱۲۳).

همان‌طور که مشاهده می‌شود هرچند که در پژوهش‌های فوق مفهوم هنر عامه به نوعی مورد توجه پژوهشگران بوده است اما در این پژوهش‌ها و به اشکال مختلف دوگانهٔ هنر عامه/ والا امری از پیش موجود فرض گرفته شده است.

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش با بهره‌گیری از رویکرد فهم تفسیری وبر و بر اساس روش اسنادی و کتابخانه‌ای به مطالعه پرداخته است. در این رویکرد وبر برای نیل به تفهم دو راه را پیشنهاد می‌کند و دو نوع تفهم را مطرح می‌سازد: یکی آن که ما در صورتی معنای نوع خاصی از رفتار را به طور ذهنی فهم می‌کنیم که رفتار مذکور عقلانی باشد. چنین عقلانیتی بستگی به رفتاری دارد که در نظر ما منطقی جلوه می‌کند و به عبارت دیگر با یک توالی رفتاری قابل پیش‌بینی سازگار و منطبق است. دیگر آنکه اگر نوع معینی از رفتار، نامعقول به نظر رسد می‌توان از طریق همدلی به فهم آن نائل آمد. در واقع ما با استفاده از دو نگرش ذهنی و همدلی می‌توانیم به دو نوع تفهم دست یابیم. با مشاهده صرف یک کنش آشنا می‌توان به تفهم بالفعل آن دست یافت، این احتمالا رایج‌ترین شکل تفهم است.ما همچنین می‌توانیم برای کشف انگیزه‌های کنشی که هم اکنون مشاهده شده تلاش کنیم و از این طریق به آنچه که وبر تفهم تبیینی می‌نامد دست یابیم.(وبر،۱۳۹۲: ۲۲)

با این حال وبر برآن است که بی‌تردید هر نوع تفسیری برای رسیدن به حداکثر اثبات پذیری تلاش می‌کند، ولی حتی اثبات پذیرفته‌ترین تفسیرها نیز نمی‌تواند مدعی داشتن ماهیت

معتبر از حیث علی باشد. بنابراین تفسیر مذکور فقط به صورت فرضیه‌ای باقی خواهد ماند که به طور خاص موجه و پذیرفتنی است. این بدان معنی است که فرد هرگز نمی‌تواند خویشتن را از سایر افراد که رفتار اجتماعی آنان را تفسیر می‌کند به طور کامل جدا نماید لذا همواره چنین تفسیری قهراً نسبت به فرآیند تفسیر علی مشابهی در علوم طبیعی، ناقص‌تر و فرضی‌تر خواهد بود . اما وبر راه غلبه بر آن را نشان می‌دهد و این کار را بر اساس تفسیری که صرفا به لحاظ معنی رساست (یعنی دلیل خاصی برای توضیح نوع خاصی از رفتار ارائه می‌کند) از تفسیری که به لحاظ علی نیز رساست انجام می‌دهد. وبر بر آن است که تفسیری که به لحاظ علی رساست زمانی صورت می‌گیرد که احتمال تکرار یک پدیده در شرایط مشابه به طور تجربی محقق شود. بنابرین برای آنکه جامعه شناسی به تبیین علمی موزون دست یابد باید از هر دو معیار رسایی در سطح معنی و رسایی در سطح علی استفاد نماید (همان: ۲۱-۴۲). رویکرد روشناسی فوق، رویکردی است که در این پژوهش بکار گرفته شده است. لذا ما برای رسیدن به تفهم تبیینی تلاش می‌نامیم تا با تفسیر وقایع مشخصی در زمینهٔ تاریخی و احتمال تکرار آن در شرایط مشابه و به طور تجربی به هر دو معیار رسایی در سطح معنی و رسایی در سطح علی دست یابیم.

مفهوم عامه[1] و مردم[2]

پیش از ادامهٔ بحث تلاش می‌کنیم تا آن معنایی از عامه و مردم که در این پژوهش مد نظر است را روشن سازیم. همان‌طور که مشخص است این واژه‌ها در دو شکل دستوری اسم و صفت مورد استفاده قرار می‌گیرند: عامه و عامیانه، مردم و مردمی.در زبان انگلیسی و در مقابل واژهٔ عامه و مردم واژه‌های مختلفی وجود دارد که برخی از آنها با یکدیگر مشابه می‌باشد. در مقابل واژه عامه در زبان انگلیسی واژه‌های Popular ,Public , Common, ,General, Lay, آورده می شود، و به عنوان مثال از Common در ترکیب واژه مجلس عوام The house of the commons و در برابر مجلس خواص The house of the lords استفاده می‌شود، یا به‌کار گرفته شدن آن در ترکیب واژه عقل سلیم Common sense یا واژه Ley به معنی عامیانه و غیر متخصص که در برابر واژه کشیش clergy بکار برده می‌شود، و در مقابل واژه عامیانه Vulgar, Folk, Popular آورده می‌شود. در برابر واژه مردم در زبان انگلیسی واژه‌های People, Public, Humans, Folk

---

1 Common
2 People

بکار برده می‌شود، و در مقابل واژه مردمی با واژه‌های Popular, Humanity, Pop, Folk مواجه هستیم. همان‌طور که ملاحظه می‌شود برخی از این واژه‌ها مشترک می‌باشند اما در واقع تفاوتی بین معنای عامه و مردم ، چه در زبان فارسی و چه در انگلیسی وجود دارد با این حال در برخی از ترکیب‌ها، این دو واژه مترادف در نظر گرفته می‌شود.

در برابر واژه «عامه» در فرهنگ دهخدا چنین آمده است: مردم بی علم و فرومایه ، هر چیز که شامل همه گردد و عمومیت داشته باشد همهٔ مردم، مقابل خاصه. سرگشته در گمراهی، متردد در راه و منازعت، و در مقابل صفت عامی: جاهل و بی‌سواد. و در فرهنگ معین این‌گونه عنوان شده است: همه، همگان، عموم مردم، آنچه که شامل همه گردد، همه مردم، مردم جاهل مقابل خاصه/خاص. و در پی آن صفت عامیانه به معنی منسوب به عامه می‌باشد، منسوب به عوام و مردم بی‌سواد و فرومایه و پست(فرهنگ دهخدا). آنچه به‌وسیلهٔ مردم عادی استفاده می‌شود، غیرعلمی، عوامانه(فرهنگ عمید).

در برابر واژه «مردم»، فرهنگ دهخدا چنین می‌آورد: آدمی، انس، انسان، آدمیزاد، شخص، بشر، و در فرهنگ معین نیز به همین معنی آورده شده است: انسان ، آدمی. در وجه صفتی یعنی مردمی به معنی: مردم بودن، انسان بودن، بشر بودن، از جنس بشر بودن(فرهنگ دهخدا). وضع یا کیفیت داشتن رفتارها و منش‌های انسانی، انسانیت(فرهنگ معین). مربوط به مردم، از جنس بشر بودن، مروّت، انسانیّت، خوش‌رفتاری با مردم (فرهنگ عمید).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود معنی مردم در زبان فارسی به معنی انسان و بشر، به «نوع» بشر ارجاع داشته و حامل معنایی اخلاقی می‌باشد، بدین معنی که آدم بودن و انسان بودن یعنی فردی متعهد به اصول اخلاقی که در اینجا در مقابل حیوان بودن قرار دارد. واژه عامه حامل معنایی منفی است: پست، فرومایه، بی‌سواد، جاهل که در اینجا در مقابل خاصه و خواص معنا می‌یابد . بدین ترتیب ما در اینجا با تقابل دوتایی عامه/ خاص و انسان/ حیوان مواجه هستیم، اما عامه در هر صورت مردم و انسان شناخته می‌شود.

در زبان انگلیسی نیز به عنوان مثال در مجلس عوام و خواص همچنین قوای مقننه(در مجلس پس از انقلاب فرانسه)که به روحانیت، اشراف و عوام اشاره دارد نیز با تقابل دوتایی عامه/ خاص مواجه هستیم. همچنین استفاده از واژهٔ Humans در زبان انگلیسی نشان می‌دهد که در آنجا نیز معنای مردم به نوع بشر و انسان اشاره دارد، به عبارتی در دو زبان واژهٔ مردم گسترده و فراگیر بوده و به «نوع» ارجاع دارد ولی واژهٔ عامه به یک تقسیم بندی در بین مردم راجع است به

نحوی که در این زمینه در فارسی با ترکیب عامه مردم و در انگلیسی با Lay peopleو Common People مواجه هستیم. اما همان‌طور که ملاحظه می‌شود در مقابل هر دو واژۀ عامه و مردم از واژۀ People و در مقابل صفت عامیانه و مردمی نیز از واژه Popular استفاده می‌شود.

با توجه به موارد فوق می‌توان گفت که معنای عامه در یک نظام تقابل دوتایی عامه/خاصه و معنای مردم نیز در یک نظام تقابل دوتایی انسان/ حیوان شکل گرفته و معنا یافته است. بدین معنی که یکی بر اساس دیگری تعریف شده است. اما همان‌طور که پیشتر عنوان شد هرچند که این دو واژه معنای یکسانی ندارند اما شاهد هستیم که در ترکیب‌های مختلف معنای یکسانی را بدست می‌دهند و حامل ویژگی کثرت و عمومیت می‌باشند، در واقع واژه‌های فوق در مفاهیم هنر عامه یا هنر مردمی ، Pop Art یا Popular Art و یا فرهنگ عامه و فرهنگ مردمی ، Popular culture , Pop culture و همچنین دین عامه یا دین مردمی ، Public religion , People's religion. بدین معنا می‌باشند: هنر، فرهنگ و یا دین بخش کثیری از انسان‌ها که جزء بخش خواص یا نخبگان نیستند. لذا در این پژوهش:۱- هنر عامه مترادف با هنر مردمی(هنر عامه مردم، هنر عموم مردم) است که معادل انگلیسی آن popular Art یا Pop Art بوده. ۲- این مفهوم در یک نظام تقابل دوتایی عامه/خاص(نخبه) شکل گرفته و معنا یافته است.۳- این نظام معنا سازی، نظام سلسله مراتبی است که یکی را بر حسب دیگری معنا می‌کند لذا در اینجا هنر عامه یا مردمی در جایگاه فرودست و پست تر نسبت به هنر خواص(نخبه،مشروع، والا) قلمداد می‌شود.۴- این جایگاه، محصول فرودست و پست‌تر معنا شدن جایگاه عامه یا مردم نسبت به خواص یا نخبه می‌باشد.

زمینه‌های نظری

به نظر می‌رسد مطالعه جامعه‌شناسانه هنر با مفاهیم «دو گانۀ» هنر والا (مشروع) و هنر عامه، در واقع نشان دهندۀ نگرش« دوگانه‌گرایی[1]» به موضوع مورد بررسی بوده و حاکی از رویکردی ساختارگرایانه دارد. بدین معنی که متناسب با روش پژوهش ساختاری، مبتنی بر تقابل‌های دوگانه‌ای است که «یکی» بر اساس «دیگری» تعریف شده و هویت می‌یابد، این امر ریشه در زبان شناسی سوسور[2] داشته که بر اساس آن زبان به منزله سیستمی از نشانه‌ها بوده که

1 dualism
2 Ferdinand de Saussure

معنایشان ناشی از نسبت یا رابطهٔ تفاوتی[1] است که با یکدیگر دارند، سوسور برای نشان دادن اینکه چه چیزی در رابطه تفاوت موجب ایجاد معنا می‌شود به رابطهٔ تقابل یا دو تایی نشانه‌ها متوسل می‌شود، به این ترتیب معنا پیدا کردن واژه «مرد» به این دلیل نیست که خصوصیتی ذاتی در آن وجود دارد که معنا را به ذهن متبادر می‌کند، بلکه مرد به این دلیل معنادار است که در تقابل با دال«زن» قرار می‌گیرد(سیدمن،۱۳۹۵: ۲۱۵-۲۱۶).

به عبارتی همان نظام‌های دوتایی در نظریه ساختارگرایی لوی استروس مانند: بودن/ نبودن، حضور / غیبت، ذات/صورت، خام/پخته، واقعیت /خیال، مرد/زن و در این جا عامه/نخبه که از آن، هنر عامه و هنر نخبه(والا یا مشروع) استخراج شده و به زبانی دیگر خلق می‌شوند. این رویکرد و نگاه به طور عام در نظریه پساساختارگرایی و توسط اندیشمندانی چون دریدا و فوکو به چالش کشیده شد و به طور خاص توسط جودیت باتلر[2] در نظریهٔ فمنیستی. از آنجاکه باتلر نظریه خود را با تحلیل و نقد این نظام‌های دوتایی آغاز کرده و در نهایت در نظریه نمایشی جنسیت خود نشان می‌دهد که چگونه هویت ها (زن) سیال بوده و اجرا می‌شوند در ادامه به بررسی نظریه جودیت باتلر تا آنجایی می‌پردازیم که در این پژوهش می‌توان از آن سود جست.

جودیت باتلر استلال خود را از تحلیل نظام‌های دوتایی و ویژگی‌های آن شروع می‌کند، او بر این عقیده است که این تقابل دوتایی به منزله بخشی از میراث معرفت شناسی گفتمان سیاسی معاصر از هویت ، حرکتی راهبردی در مجموعه ای مفروض از کنش‌های دلالت است که « من» را در و از طریق این تقابل ایجاد می‌کند و این تقابل را به مانند یک ضرورت متجسم می‌سازد و ابزارهای گفتمانی را که این دوتایی را ایجاد کرده‌اند را پنهان می سازد. او بر آن است که اگر هویت‌ها به منزله فروض قضایای سیاسی دیگر ثابت نیستند و سیاست‌ها دیگر کنش‌های نشأت گرفته از علایق منتسب به مجموعه‌ای از سوژه‌های از پیش آماده دانسته نمی-شود، یقیناً پیکر بندی جدیدی از سیاست می‌بایست بر ویرانه‌های قدیمی ظاهر شود(باتلر، ۱۳۸۵: ۲۴۷-۲۵۳). در واقع باتلر با این تحلیل از نظام‌های تقابل دوتایی زمینه معرفتی لازم را برای نظریه خود فراهم می‌سازد. او از منظر پساساختارگرایی، بر این نظر است که هویت جنسی، موضع بی‌ثبات و متغیر معنا و چالش است(سیدمن،۱۳۹۵: ۲۸۶)

باتلر در ادامهٔ ساخته و پرداخته کردن نظریه خود، از نظریه نمایشی بهره می‌گیرد. او عنوان می‌دارد که اجراگری یا نمایش یک عمل منفرد نیست بلکه یک تکرار و آیین است که تأثیرات

---

1 relations of difference
2 Judith Butler

خود را از طریق طبیعی کردن خود در زمینه یک بدن بدست می آورد که باید آن را یک دوره زمانی و موقتی دانست که از لحاظ فرهنگی حمایت می شود، و چنین ادامه می دهد که این دیدگاه که جنیست نمایشی است درصدد است تا نشان دهد که آنچه جوهر درونی جنسیت می پنداریم با حمایت از مجموعه‌ای از کنش‌ها تولید شده و بواسطه مدسازی جنسیتی بدن فرض گشته است. (باتلر،۱۳۸۵: ۱۹). بر این اساس نهایتاً باتلر چنین نتیجه می‌گیرد که اگر کنش‌های جنسیتی یا به عبارتی طرق متعددی که بدن بوسیله آن دلالت فرهنگی‌اش را نشان داده یا تولید می‌کند، نمایش هستند، پس هیچ هویت از پیش موجودی وجود ندارد که یک عمل یا صفت به حساب آن گذارده شود: هیچ کنش جنسیتی درست یا غلط، واقعی یا منحرفی در کار نخواهد بود و بداهت یک هویت جنسیتی معتبر به مثابه امری ساختگی و تنظیمی بر ملا می-شود(همان:۲۴۳).

باتلر آنجا که در مورد « مردم» سخن می‌گوید نیز محور استدلال خود را بر نظریهٔ نمایشی و اجراگری می‌گذارد او به جای بررسی ترکیب مردم بر اعمال تمرکز می‌کند و اجراگری و نمایش را به عنوان ابزاری که مردم خود را بواسطهٔ آن خود را معرفی می‌کنند را محور قرار می‌دهد. او مانند بوردیو و بدیو ، تأثیرات سازنده زبان در تشکیل گروه‌ها را ذکر می‌کند (اولسون،۲۰۱۶: ۱۱۳) باتلر بر این اعتقاد است که دقیقاً به این دلیل که گفتار بدون بدن ارگانیک غیر ممکن است و حتی عمل گفتاری که قصد انتقال یک معنا را دارد نمی‌تواند بدون بدن ارگانیک صورت پذیرد و آنرا دور بزند لذا « ما مردم» یک اجرای نمایش است که قبل از هرگونه بیان آن عبارت[ما مردم] اتفاق می‌افتد(باتلر، ۱۹۱۶: ۵۸) بدین معنی که افراد با انجام یک عمل مثلاً جمع شدن در یک میدان و اعتراض کردن تبدیل به « مردم» می‌شوند و این عمل قبل از تعریف آنها به عنوان مردم اتفاق می‌افتد لذا افراد با اجرای نمایشی خود تبدیل به «مردم» می‌شوند.

نقش نظام‌های تقابل دوتایی در ساختن هویت و بازتولید روابط سلسله مراتبی بواسطه آنها و همچنین برملا ساختن کنش جنسیتی به مثابه امری موقعیتی، برساخته و تنظیمی و نیز شکل گیری مردم بواسطه اجرای نمایش در موقعیت‌های متفاوت از مهمترین مباحث نظریه جودیت باتلر می‌باشد که در پژوهش پیش رو از آنها بهره برده می‌شود. بخش دیگری از

ملاحضات نظری این پژوهش به مفهوم« هاله[1]» هنری در نظام اندیشه والتر بنیامن[2] باز می-گردد که در ادامه به آن می‌پردازیم.

والتر بنیامین در مقالهٔ مشهور خود(اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی) چنین می آورد: اثر هنری همواره قابل تکثیر بوده است. هرکسی می‌تواند مصنوعات دیگران را تقلید کند. نسخه‌های بدل را همیشه یا نوآموزان برای تمرین تهیه کرده‌اند، یا استادان برای انتشار آثارشان، و یـا کسانی که به دنبال سود مادی بوده‌اند. اما تکثیر مکانیکی اثر هنری، ارایه‌دهندهٔ چیزی نوست. تکثیر مکانیکی حساس‌ترین هستهٔ اثر هنری یعنی اصالت آن را مورد تعرض قرار می‌دهد، و چنین ادامه می‌دهد: شاید بتوان عنصر ازبین‌رفته را «تجلی» (هاله) خواند و گفت در عصر تکثیر مکانیکی، تـجلی(هاله) اثر هنری است که از بین می‌رود. این فرآیند نشانه‌ای است که پا را از قلمرو هنر نیز فراتر می‌گذارد. به عبارت دیگر، این امر را به این صورت می‌توان تعمیم داد : فن تکثیر، شئ تکثیرشده را از حوزهٔ سنت جدا می‌کند. تکثیر زیاد، تعداد بی‌شماری نسخهٔ بدل را جانشین هستیی‌ای یگانه مـی‌کند. و دیگر این‌که وقتی بیننده یا شنونده، اثر هنری را نزدیک به خود ببیند، شئ تکثیرشده دوبـاره فعلیت می‌یابد. این دو فرآیند به تلاشی سنتی که عکس بحران معاصر و تجربهٔ حیات انسان اسـت مـنجر می‌شوند. هردوی این فرآیندها با جنبش‌های توده‌ای معاصر ارتباط تنگاتنگی دارند وقدرتمندترین عـامل آنها فیلم است.(بنیامین ۱۳۶۶، ۲۳۹-۲۶۱)

بنیامین با استدلال فوق بر این عقیده است که برای اولین‌بار در تاریخ جهان، تکثیر مکانیکی، اثر هنری را از زندگی انگلی آن در کنار آیین، رهایی بخشید. در واقع در لحظه‌ای کـه مـعیار اصالت دیگر به کار تولید هنری نیاید،کارکرد کلی هنر معکوس می‌شود. دیگر هنر به‌جای تکیه بر مراسم آیینی، براساس رسم دیگری، یـعنی سیاست،استوار می‌شود. لذا تکثیر مکانیکی آثار هنری، واکنش توده‌ها نسبت به هنر را تغییر می‌دهد و از این طریق است که امروزه توده منبعی است که تمامی رفتارهای سنتی نسبت به آثـار هنری، در قالبی نو از آن بیرون می‌آیند.کمیت جای خود را به کیفیت داده اسـت. افـزایش تعداد عامهٔ علاقه‌مند بـه هـنر، شیوهٔ برخورد آن‌ها با آثار هنری را تغییر داده است. او در اینجا از دادائیسم مثال می آورد و بیان می‌دارد که دادایـیست‌ها به ارزش مادی آثار خود اهمیتی نمی‌دادند؛ آنچه برای آنـها در درجهٔ اول اهمیت قرار داشت، بی‌فایدگی و مقاومت آثارشان در مقابل غور و تفکر بود. تحقیر

---

1 Aura
2 Walter Benjamin

آگاهانه و عمدی آثار هنری بزرگ‌ترین وسیله آنـها برای دستیابی به این بی‌فایدگی و بی‌حاصلی بود. مهم‌ترین هـدف آنها، بـرآشفتن مـردم بود. (همان: ۲۶۱- ۲۷۲).

باید گفت که بنیامین با کمک مفهوم هاله و از دست رفتن اصالت و هالۀ اثر هنری بواسطه بازتولید تصاویر در عصر مکانیکی بر این عقیده است این رخداد نه تنها عنصری منفی برای هنر نیست بلکه این امکان را بوجود می‌آورد که کنش هنری را از امری زیبایی‌شناسانه به پراکسیس سیاسی مترقیانه‌ای تبدیل کند که وسیلۀ مقاومت در برابر سیاست‌های مرتجعانه، فاشیستی، ومردم فریبانه باشد .اگر این شکل نوظهور هنر را پذیرا نشویم هنر به راحتی می تواند تبدیل به ابزار سرکوب در جوامع، دست کم جامعه‌های سرمایه‌سالار، گردد و حتی از جنگ نیز نمایشی زیبایی شناسانه ارائه کند.(کمالی، ۱۳۸۷: ۱۴۵)

«بازتولید» هاله در عصر الکترونیکی(سیال بودن هاله)

در ادامه تلاش می‌کنیم تا با نشان دادن «یکتایی» اثر همان هنرمندان دادائیسم که در آن زمان به تعبیر بنیامین و خودشان، هنر را برای برآشفتن مردم خلق می‌کردند نه برای کسب منفعت و سود مادی، و همچنین آثار هنرمندان پاپ آرت که آگاهانه به تکثیر تصاویر مشابه می‌پرداختند، نشان دهیم که چگونه همان آثار اکنون دارای هاله و اصالت می‌باشند، و حتی این موضوع در مورد بسیار از هنرمندانی که هنوز زنده هستند نیز صادق است.

دادائیست ها و هنرمندان پاپ آرت آگاهانه تلاش داشتند تا با انحصار هنرمند، سبک و فرم آثار هنری مبارزه کنند و از همین رو به خلق آثاری پرداختند که به عنوان مثال تکلف آکادمیک رئالیسم و داعییه والایی و ذوق زیباشناسانۀ اکسپرسیونیسم انتزاعی را نداشته باشد لذا با بهره‌گیری از لوازم زندگی روزمره انسان‌ها که در همه جا به سادگی در دسترس قرار داشت و همچنین با تقلید، تکثیر و کپی تصاویری که ویژگی آن سادگی و اصلاحاً « عامیانه» بودن به خلق آثار خود پرداختند. آنها حتی با اثر هنری خوانده شدن کارهایشان مخالف بودند به نحوی که اندی وارهول محل کار خود را یک کارگاه صنعتی می‌دانست.

اما با نگاهی به حراجی‌های بزرگ آثار هنری چون حراجی کریستی نیویورک می‌بینیم که آثار این هنرمندان با مبالغ گزافی خرید و فروش می‌شود و همچنین تنها هنرمندی در دنیا که موزه اختصاصی دارد اندی وارهول است که آغازگر و پیشگام هنر « مردمی» یا همان پاپ آرت بود. و نیز یکی از تابلوهای مجموعه «استخر شنا» از دیوید هاکنی از هنرمندان پاپ آرت به قیمت ۹۰ ملیون دلار به فروش می‌رسد و رکورد گرانترین اثر هنرمند زنده را ثبت می‌کند(وبگاه رسمی

CNBC). این امر موجب نشده است که آثار هنری هنرمندان مشهور دوره‌های قبل از داوینچی و ونگگ گرفته تا مانه، پیکاسو ، سالوادور دالی ، مگریت و.... در موزه‌ها به نمایش گذاشته نشود، و یا در حراجی‌های بزرگ با قیمت‌های عجیب مورد خرید و فروش قرار نگیرد.

این امر در مورد هنرمندان ایرانی و در واقع درباره هنرمندان تمامی کشورها مشترک است، و ما ظهور آن‌را هر ساله در حراجی‌هایی چون حراجی دوبی و تهران شاهد هستیم. بنا به گزارش خرگزاری ایسنا در سال گذشته در حراجی کریستیز دوبی مجموع فروش ۱۸ اثر از ۱۱ هنرمندان ایرانی بالغ بر ۸۰۰ هزار دلار به فروش رفت(خبرگزاری ایسنا) و در حراج تهران در دو بخش هنر کلاسیک و هنر معاصر به ترتیب در تیر ماه و دی ماه ۱۳۹۸ مجموعأحجم معامله نزدیک ۷۳ میلیارد تومان بود(وبگاه رسمی حراج تهران). دربخش حراج هنر معاصر ۸۰ اثر به فروش گذاشته شد که ۲۳ نفر آنها در قید حیات هستند ۵۴ نفر مرد و ۶ نفر زن، گران‌ترین اثر مربوط به حسین زنده رودی و به مبلغ بالغ بر ۳ میلیار تومان و پس از آن دو اثر از سهراب سپری قرار داشت.(خبرگزاری ایرنا) از آن‌جاکه در این دو حراجی امکان حضور هنرمندان ایرانی و آثارشان بیشتر وجود دارد طیف وسیعی از هنرمندان و یا آثارشان حضور می‌یابند. کسانی(هنرمندانی) که اکنون در قید حیات نیستند و کسانی که هنوز زنده‌اند، در سنین و جنسیت مختلف و علاوه بر آن در سبک‌ها و فرم متفاوت و حوزه‌هایی چون نقاشی و مجسمه سازی. از سهراب سپهری و حسین زنده رودی و بهمن محصص و پرویز تناولی و حسین فرشچیان تا علی شیرازی و فرهاد مشیری و شیرین علی آبادی و ...

این در حالی است که در همان حال که این آثار در حراجی‌ها حال خرید و فروش هستند، میلیاردها نسخه الکترونیکی آنها وجود داشته و همچنین امکان در اختیار داشتن کپی مادی آنها با کیفیت وضوح بسیار عالی برای همه مردم در سراسر جهان امکان پذیر است. از همین جاست که تقابل این واقعیت با افول هالهٔ هنری ایجاد می‌شود. و پرسشی این گونه را مقابل ما قرار می‌دهد که اگر بازتولید مکانیکی و در اینجا الکترونیکی، به تعبیر بنیامین حساسترین هستهٔ اثر هنری یعنی اصالت آن را مورد تعرض قرار می‌دهد و این بدان معنی است که در عصر تکثیر مکانیکی و [الکترونیکی] ،تجلی(هاله) اثر هنری است که از بین می‌رود، پس چرا «اصل» این آثار از آنچنان اهمیتی برخوردار است که هر ساله و هر لحظه شاهد خرید و فروش آنها به قیمت‌های گزاف در حراجی‌های سراسر دنیا، موزه‌ها ، گالری‌ها و بازار دلالان آثار هنری هستیم؟ به نحوی که این امر در مورد آثار هنرمندان دادائیست و پاپ آرت نیز وجود

دارد، یعنی در مورد افرادی که آگاهانه هدف خود را مبارزه با انحصار، یکتایی و تمایز طلبی هنر، هنرمند و آثار هنری اعلام داشتند، حتی همین امر که ما در این زمان آنها را « هنرمند » خطاب می‌کنیم و کارهای آنها را بر خلاف نظر خودشان « اثر هنری» می‌دانیم واقعیتی آشکار و غیر قابل انکار است. این واقعیت آشکار کنندۀ واقعیتی دیگر است که همانا بازتولید مکانیکی و الکترونیکی آثار هنری اصالت آنها را مورد تعرض قرار نداده و اصالت اثر هنوز بسیار مهم است و لذا باید گفت که ما با افول هاله مواجه نیستیم بلکه آثار هنری در این «عصر » نیز حامل و دارای هاله می‌باشند. این می‌تواند به معنایی سیال بودن مفهوم هاله باشد، بدین معنی که هاله بسته به موقعیت از یک اثر به اثر دیگر و از یک هنرمند به هنرمند دیگر منتقل می‌شود، و البته باید خاطر نشان کرد همانطور که واقعیت نشان می‌دهد، انتقال در اینجا بدین معنی نیست که آثار قبلی دیگر حامل هاله نیستند، بلکه بدین معنی است که همنشینی، سبک، فرم، مکتب موجب انتقال هاله می‌شود و در مورد دادئیست ها و پاپ آرت حتی مبارزه با انحصار و یکتایی به طرز تناقض آمیزی موجب بوجود آمدن هاله و انتقال آن در گذر زمان شده است.

نمونۀ موتسارت[1]

نوبرت الیاس[2]، کتاب خود درباره موتسارت را چنین آغاز می‌کند: ولفگانگ آمادئوس موتسارت در سال ۱۷۹۱، در سن ۳۵ سالگی از دنیا رفت و در ششم دسامبر در مقبرۀ تهیدستان به خاک سپرده شد.(الیاس، ۱۳۹۷: ۴). به نظر نگارندۀ این سطور، خبر فوق به شکلی گویا ، شفاف و کوبنده، موتسارت را معرفی می‌کند، کسی که امروز هیچ منتقد، موسیقی‌دان، هنرمند و انسان« عادی و عامه» در «هنرمند بودن»، موسقی دادن بودن، «استعداد» و «نبوغ» او لحظه‌ای شک نمی‌کند. الیاس در آشکار ساختن این تناقض به بررسی نقش نیروهای اجتماعی می‌پردازد که در زمان موتسارت موجب شکل‌گیری جایگاه و تعریف موسیقی‌دان می‌شده است: اساساً جایگاه موسیقی‌دان در این جامعه جایگاه خدمتگزار یا استادکاری رسمی بود. این جایگاه خیلی با جایگاه یک قلمزن، نقاش، آشپز یا جواهر ساز تفاوت نداشت که مجبور بود به فرمان بانوان و مردان اشرافی دستاوردهای خوش سلیقه، ظریف و حتی کم مهیج برای تهذیب و تفریح آنها خلق کند تا کیفیت زندگی آنها را ارتقا دهد(همان:۱۵۴) اما در موتسارت نیاز به تصنیف برای دل خود، یعنی مشخصۀ عمومی موسیقیدان‌های امروزی خود را بیشتر آشکار می‌کرد، این امر

---

1 Wolfgang Amadeus Mozart
2 Norbert Elias

به طور خاص مربوط به کسب قدرت هنرمند نسبت به جامعه اش بود به عبارتی تغییر در توازن قدرت، تغییری است که باید در جایگاه و کاردکرهای اجتماعی متفاوت رخ دهد، ولی مشمول حال موتسارت نشد، هرچند که موتسارت پس از مرگ خود موفقیت کمی نداشت(همان: ۴۶-۴۹). بنا به آنچه که گفته شد، موتسارت در دوران زندگی خود جایگاه ویژه یک موسقی‌دان را کسب نکرد و به زبان و مفاهیم بنیامین موفقتی در کسب هاله هنری بدست نیاورد، اما امروز موتسارت حامل هالۀ هنری است هرچند که دیگر هیچ سود یا منعفتی به او نمی‌رسد.

مورد موتسارت علاوه براینکه عدم افول هاله و در عین حال سیال بودن آن را آشکار می-سازد، توجه ما را به جایگاه موتسارت در سلسله مراتب اجتماعی بین دوسر طیف عامه و نخبه جلب می‌کند. هرچند که بنا بر اظهار نظر الیاس، موتسارت قبل از مرگش دستاورد کمی نداشت اما جایگاه اجتماعی او همچنان در سطح قلمزن و آشپز دربار باقی ماند، به عبارتی موتسارت صرفاً فردی شناخته می‌شد که در شغل خود مهارت و استعداد داشت و این امر به هیچ وجه نشان از جایگاه ویژه یک هنرمند دارای هاله به معنای بنیامینی آن نبوده است. از این رو احتمالا بتوانیم بگوییم که وجود یا عدم وجود هاله می‌تواند به عنوان ویژگی تمایز بین بین هنرمند و غیرهنرمند شناخته شدن فرد، شناسایی شود، و در همین جاست که مفهوم هاله می‌تواند به عنوان ویژگی منحصر بفرد نخبه و عامه بودن فرد نیز قلمداد شود به عبارتی مفهوم هاله همان تفاوتی است که موجب ایجاد معنا در تقابل دوتایی هنر نخبه/ هنرعامه می‌شود. بدین معنی که ما موتسارت را اکنون که حامل هاله بنیامینی شده است به عنوان یک هنرمند و کارهای او را به عنوان یک اثر هنری شناسایی و معرفی می‌کنیم وگرنه در زمان خود موتسارت، او یک انسان عادی در جایگاه قلمزن و آشپز دربار شناخته می‌شد که البته در شغل خود اصطلاحاً « مستعد » بود و دارای مهارت بالا.

بحث و نتیجه گیری

آنچه که در این پژوهش بارها بر آن تأکید شد، تقابل دوگانۀ عامه/ نخبه(خاص) است که یکی را برحسب دیگری تعریف می‌کند، و یا به عبارتی، یکی را بر حسب تفاوت با دیگری(و در داشتن یا نداشتن صفتی مشخص) معنا می‌بخشد، لذا ما در این پژوهش تلاش نمودیم که اولاً نقش نظام‌های تقابل دوتایی در تعریف یکی بر حسب دیگری و همچنین راه مقابله با آن، در نمونۀ نظریۀ نمایش جنسیت باتلر را نشان دهیم و بر امکانات اجتماعی فراهم شده از این نوع رویکرد تأکید کنیم، و پس از آن تلاش نمودیم نشان دهیم مفهوم هالۀ هنری والتر بنیامین مفهومی

سیال و وابسته به موقعیت است، و بواسطه تکثیر مکانیکی و الکترونیکی نه تنها با افول هاله موجه نیستیم، بلکه این ویژگی با انعطاف بیشتری به حیات خود ادامه می‌دهد. ما این امر را با فروش «اصل» آثار هنری در حراجی‌ها با قیمت‌های گزاف در عین حالی که در همان لحظه میلیاردها نسخه الکترونیکی از آن و تقریباً به رایگان در دسترس تمامی افراد جهان است، و همچنین مورد موتسارت نشان دادیم، و بر آن بودیم تا سست بود و سیال بودن مفهوم عامه و مردم را آشکار ساخته و بر ظرفیت‌های سیاسی و رهایی بخشی آن تأکید کنیم.

مطالب فوق را می‌توان چنین صورتبندی کرد:

- اگر ما نقش‌های خود را بسته به موقعیت بازی می‌کنیم، و ما حتی، هویت جنسیتی خود را بسته به موقعیت اجرا می‌نماییم (و از این طریق با مبارزه با نظام تقابل دوتایی مرد/ زن که یکی را برحسب تفاوت با دیگری تعریف می‌کند بر می‌خیزیم و ظرفیت‌های سیاسی و نظری قابل ملاحظه‌ای را مقابل خود قرار می دهیم)؛
- و اگر هاله مفهومی سیال بوده که وابسته به موقعیت می‌باشد، به نحوی که سیال بودن و بسته به موقعیت بودن مفهوم هاله، موجب آشکار شدن این واقعیت می‌شود که جایگاه فرد بین عامه بودن (در اینجا صنعتگر بودن) و هنرمند بودن در حرکت است.(و البته این امر در مورد تولیدات این افراد نیز صادق است یعنی بسته به موقعیت کارهای آنها « اثر هنری» خوانده می‌شود یا یا یک «تولید» که محصول مهارت بالا است)؛
- آنگاه شاید بتوانیم به این نتیجه دست یابیم که انسان‌ها در موقعیت‌های مختلف هویت‌های عامه و نخبه(خاص) بودن را اجرا می‌کنند، به عبارتی «عامه بودن» موقعیتی سست و سیال است، بدین معنی که عامه یا نخبه بودن هیچ هویت ثابت و تثبیت شده‌ای نیست که عده‌ای از افراد یا گروه‌ها همیشه و در تمامی مواقع عامه باشند و عده‌ای همیشه و در تمامی مواقع نخبه.

این امر احتمالاً ظرفیت‌هایی را مقابل ما قرار خواهد داد، بدین معنی که اگر ما عامه (و مردم) بودن و نخبه(خواص) بودن را بسته به موقعیت‌های مختلف اجرا می‌کنیم، آنگاه دیگر هیچ فرد یا گروهی نمی‌تواند جایگاه خود را در یک رابطه سلسله مراتبی و بالاتر از «دیگری» تعریف کند، چرا که اجراگری هویت عامه/ نخبه قبلاً موجب از هم پاشیده شدن رابطه سلسله مراتبی بین این دو شده است و مانع و اختلالی را در رابطهٔ تعریف «یکی» بر حسب «دیگری» ایجاد کرده است. به عنوان مثال شاید بتوانیم از این طریق جایگزنی برای این نظر بوردیو بیابیم

که: فرهنگ عامه، خواه یا ناخواه تعریف غالب از فرهنگ را نیز تحمیل می‌کند(بوردیو،۱۳۹۷: ۵۴۳)، و همچنین این مطلب که «زبان عامه» یکی از محصولات کاربر طبقه‌بندی‌های دوگانه است که دنیای اجتماعی را براساس طبقه‌های بالا و پایین ساختار می‌دهد، و جایی که همه تحلیل‌گران قصد عمق بخشیدن به واژگان «عامیانه» را تشخیص داده‌اند، این عمل قبل از هر چیز تصدیق اشرافیت[نخبه، خواص] است.(بوردیو، ۲۰۱۶: ۳۷-۳۸).

همچنین می‌توان گفت که علاوه بر میدان هنر به طور خاص و فرهنگ به طور عام ، ما می-توانیم این رویکرد را در میدان دین و سیاست نیز دنبال کنیم. توجه به جاافتاده‌ترین مفاهیم در ارتباط با نظام‌های تقابل‌های دوتایی می‌تواند روشن بخش باشد: ا- هنرعامه/ هنروالا، مشروع، نخبه ۲- فرهنگ‌عامه/فرهنگ نخبه، والا، مشروع ۳- دین عامه/دین خواص(روشنفکر ،روحانی) ۴- عامه یا مردم/ نخبگان و قدتمندان سیاسی. با توجه به تنوع موقعیت‌های فوق، تجربهٔ زیسته، و مطالب عنوان شده، می‌توان به این نتیجه دست یافت که ما به طور مداوم و در موقعیت‌های مختلف، عامه و نخبه بودن را اجرا می‌کنیم. علاوه بر این، این موضوع محدود به موقعیت‌ها یا میدان‌های مشخصی مثلاً میدان هنری یا سیاسی یا مذهبی نمی‌باشد، بلکه در یک میدان مشخص، مثلاً میدان هنر، یا دین، یا سیاست نیز با توجه به موقعیت‌ها و زمان‌های گوناگون، ما به طور مداوم بین جایگاه عامه و نخبه در حرکت هستیم.

در نهایت باید گفت که اجراگری هویت عامه/نخبه(خاص)، مانند زبان، بسته به موقعیت بکار گرفته می‌شود و ما می‌آموزیم که به گونه‌ای ایفای نقش کنیم که گویی عامه یا نخبه(خاص) هستیم و لذا عامه مفهومی سست و سیال است و دقیقاً از همین روست که شاید بتوان امکان‌های جدیدی در مقابله با سیاست هویت گشود و پیوندهای جدیدی را برای تحقق آزادی بوجود آورد.

منابع

- ابراهیمی،احمد و امینیان،امیراحمد (۱۳۹۴). هم زیستی هنر عامه و هنر والا در بستر نسل سوم سرمایه داری، فصلنامه جامعه، فرهنگ، رسانه، ۴(۱۶)، ۱۱۲- ۹۹.
- الیاس،نوربرت.(۱۳۹۷).موتسارت تصویر یک نابغه.ترجمه حسن: خیاطی،تهران:نشر علمی فرهنگی.
- باتلر،جودیت.(۱۳۸۵).آشفتگی جنسیتی.ترجمه: امین قضایی،نشر مجلهٔ شعر.
- بنیامین،والتر.(۱۳۶۶).نشانه‌ای به رهایی(گزیده مجموعه مقالات).ترجمه: بابک احمدی، تهران،نشر تندر.
- بوردیو،پیر.(۱۳۹۷).تمایز:نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی.ترجمه حسن چاوشیان، تهران،نشر ثالث.
- دهخدا،علی اکبر.(۱۳۴۱).لغتنامه دهخدا.انتشارات دانشگاه تهران،تهران.
- رامین،علی.(۱۳۹۰).نظریه‌های فلسفی و جامعه شناسی در هنر.ترجمه: علی رامین،تهران: نشر نی.
- سیدمن،استیون.(۱۳۹۵).کشاکش آرا در جامعه شناسی.ترجمه: هادی جلیلی،تهران: نشر نی.
- عمید،حسن.(۱۳۴۲).فرهنگ فارسی عمید.تهران: انتشارات جاویدان.
- کمالی،زهرا. (۱۳۸۷). بررسی رویکرد والتر بنیامین به هنر عامه در تقابل با تئودور آدورنو، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱(۲)، ۱۱۱-۱۲۵.
- کمالی،زهرا و اکبری، مجید.(۱۳۸۷).والتر بنیامین و هنر بازتولیدپذیر. پژوهش‌های فلسفی، (۱۴)، ۱۴۶-۱۲۵.
- لش،اسکات.(۱۳۹۴).جامعه شناسی پست مدرنیسم.ترجمه:حسن چاوشیان،تهران:نشر مرکز.
- معین،محمد.(۱۳۴۵).فرهنگ فارسی معین. تهران:انتشارات امیر کبیر.
- مهدی پور،علی و شایگان فر،نادر.(۱۳۹۹). تأملی در هستی شناسی هنر مردم به مثابه هنر پیشرو، فصلنامه کیمیای هنر، ۹(۳۶)، ۷-۲۳.
- وبر،ماکس.(۱۳۹۲).مفاهیم اساسی جامعه شناسی.ترجمه: احمد صدارتی،تهران:نشرمرکز.
- وبگاه رسمی حراج تهران.http://tehranauction.com/auctions/
- خبرگزاری ایسنا/https://www.isna.ir/news
- خبرگزاری ایرنا/https://www.irna.ir
- وبگاه رسمی شبکه سی ان بی سی https://www.cnbc.com/
- Judith Butler (2016). What Is a People? Columbia University Press. New York. P.P 49-65
- Kevin Olson (2016). What Is a People? Columbia University Press. New York. P.P 101-107
- Pierre Bourdieu (2016). What Is a People? Columbia University Press. New York. P.P 32-49