دیالکتیک

فصلنامه علمی- تخصصی
انجمن علمی دانشجویی
جامعه شناسی
دانشگاه خوارزمی

شماره چهارم پاییز ۱۳۹۷

فصلنامه علمی- تخصصی
شماره چهارم پاییز ۱۳۹۷

دیالکتیک

صاحب امتیاز:
انجمن جامعه شناسی دانشگاه خوارزمی

سردبیر و مدیر مسئول:
فرشته رضایی

سرویس عکس:
فرشته رضایی، امین علی بابایی

ویراستار:
امیر یزدی

تحریریه این شماره: مرضیه آبکار، علیرضا اسکندری نژاد، ریحانه باعزم، پژمان برخورداری، عارف پورحسین، احمد جعفری، محمد رضا حیدری سراجی، علی خانمحمدی، فرشته رضایی، عاطفه سمائی، امین علی بابایی، یگانه محسنی پویا شهرزاد مسلمی، سورن مصطفایی، آرش نریمانی

نشانی: کرج، انتهای خیابان شهید بهشتی، میدان دانشگاه، دانشگاه خوارزمی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، طبقه اول، دفتر انجمن علمی-دانشجویی جامعه شناسی

نشریه در ویرایش گزینش و انتخاب عکس برای مطالب دریافتی آزاد است.

استفاده از مطالب با ذکر ماخذ آزاد است.

در این شماره می‌خوانید:

سرمقاله ۴
شرحی تحلیلی بر عملکرد دوساله‌ی انجمن ۵
جامعه‌شناسی فرهنگی و اشکال جدید تمایز ۸
فرهنگ برهنگی و برهنگی فرهنگی ۱۰
تلقی از طبیعت در ایران پیشامدرن ۱۲
مصرف فرهنگی و رسانه‌های گروهی ۱۴
تصویری از فرهنگ مصرفی ۱۷
فرهنگ به مثابه ایدئولوژی ۱۹
اخلاق و فرهنگِ «دیگری» ۲۴
تنوع فرهنگی و هنر های ملی و بومی ۲۷
پی‌یربوردیو: سرمایه‌ی فرهنگی و آموزش ۴۰
فرصت‌های آکادمی موازی ۴۵
جامعه‌شناسی فرهنگی
و مواجهه آن با سیاستگذاری فرهنگی ۴۸
فمینیسمِ فرهنگی، ماهیتِ زن بودن چیست؟ ۶۰
در ستایش بحران (تأمّلاتی درباب بحران آب) ۶۳
نقد و بررسی یک فیلم: مالنا ۶۶
تأملی نظری بر موسیقی پاپ ۶۸

و اینک سرمقاله ...

گیدنز در باب جامعه و فرهنگ پس از محیط مادی و سازمان سیاسی، عوامل فرهنگی را «سومین عامل عمده ی موثر در تغییر اجتماعی» معرفی کرده و می نویسد: «از میان عوامل فرهنگی موثر بر فرآیندهای تغییر اجتماعی در دوره ی مدرن بسط و گسترش علم و سکولار شدن فکر و اندیشه، هر دو در شکل گیری خصوصیات انتقادی و نوآورانه ی نگرش مدرن نقش داشته اند.»

دیالکتیک در شماره ی چهارم خود به سراغ «جامعه شناسی فرهنگی» رفته است. این موضوع به واسطه ی بحث و گفتگویی که در مجمع عمومی انجمن جامعه شناسی دانشگاه خوارزمی صورت گرفت، انتخاب شده است. با بیان دغدغه های فرهنگی اعضا به نظر می رسید سردرگمی از برداشت مفاهیم فرهنگ و جامعه که در میان جامعه شناسان و اساتید این رشته وجود دارد کاملا به دانشجویان تسری یافته و انها در عین حال که با تعاریف «اسپنسر» و «دورکیم» از فرهنگ سرگرم شده اند، در شناخت نسبت خود با این مفاهیم احساس نیاز می نمایند. چراکه طی سالیان گذشته در حوزه جامعه شناسی دانشگاهی دیدگاه «فرهنگ والا» چنان غلبه داشته که حتی ندای فرو پاشیدن آن، از زمانی که «مارکوزه» فریاد زد: «فرهنگ مانند سکس دسترس پذیرتر میشود ولی به شکلی وهن امیز» هنوز به گوش اساتید نرسیده است. باری، دیالکتیک سال سوم خود را با مجموعه ای از تغییرات اغاز کرده است. تغییراتی که با تلاش کادر جدید انجمن علمی جامعه شناسی و مشورت و همیاری تمامی دوستان در جهت بهبود و افزایش نقش اموزشی و علمی نشریه لحاظ گردید و سعی کرده به واکاوی ابعاد مختلف جامعه و فرهنگ بپردازد. بر این اساس دیالکتیک پیش رو نگاهی به تاملات نظری پیرامون مسائل گوناگون فرهنگ داشته و علاوه بر آن با تحلیل مسائل اخیر، نسبت خود را با مسائل جاری اجتماعی مشخص کرده تا به رسالت خود عمل کند. چراکه به بیان پیتر برگر «وظیفه ی جامعه شناسی افشاگری است؛ یعنی کشف کارکردهای پنهان» همچنین شماره حاضر با هدف تبادل علمی و حفظ تنوع دیدگاه ها، در کنار اشتیاق و تلاش ستودنی دانشجویان خوارزمی، ازهمکاری دانشجویان دیگر دانشگاه ها بهره گرفته و در جهت توجه به ابعاد روش شناسانه پژوهش در باب فرهنگ، مقالاتی نیز درج گردیده است.

در پایان کارگروه نشریه قدردان مشارکت تمامی اعضای هیئت تحریریه و ویراستاری می‌باشد.

فرشته رضایی- سردبیر نشریه دیالکتیک

شرحی تحلیلی بر عملکرد دوساله‌ی انجمن

با گذشت دو سال از فعالیت در انجمن علمی دانشجویی جامعه‌شناسی، خود را موظف دانستم که به عنوان دبیر انجمن در این دو سال، شرحی مختصر از آن‌چه بر انجمن‌مان گذشت را ارائه کنم؛ شرحی که قطعاً حاوی نکات ناگفته‌ی بسیاری است.

این شرح در سه بخش کلی تحت عناوین: مواجهات، کامیابی‌ها و ناکامی‌ها ارائه خواهد شد. مواجهات بیشتر دربرگیرنده‌ی مشکلات و مسائلی است که طی این دو سال با آن روبه‌رو شدیم؛ کامیابی‌ها شامل شرح اهدافی است که کم و بیش به آن دست یافتیم و ناکامی‌ها شامل موضوعاتی است که بنا به دلایل مختلف توفیقی در آن‌ها نداشتیم. این شرح بیش از همه به منظور آگاه کردن دانشجویان از فرایندهای فعالیت انجمنی، سختی‌ها، تلخی‌ها، شیرینی‌ها و مسائلی است که انجمن با آن‌ها درگیر بوده. البته، قطعاً این شرح، همزمان گزارش به همان دانشجویانی است که ما را به عنوان نمایندگان خود انتخاب کردند.

مواجهات

شاید اگر پای صحبت هر فعال انجمنی در دانشگاه ما بنشینید، بزرگترین مشکل انجمن‌های دانشگاه‌مان را مشکل مالی بدانند. این قطعاً بزرگترین مانع سر راه انجمن‌های علمی ما است. انجمن‌های علمی دانشگاه خوارزمی، برخلاف اکثر انجمن‌های علمی کشور، بودجه‌ی مشخصی ندارند و باید برای برگزاری هر برنامه، تأمین بودجه‌ی آن را در اولویت کار خود قرار دهند. تنها کمکی که اداره‌ی انجمن‌های علمی دانشجویی بدون وقفه به انجمن‌ها می‌کند، چاپ پوستر است، به غیر از آن شما برای برگزاری هر برنامه باید منتظر درازشدن دست سخاوت از سوی اداره‌ی فوق باشید. بودجه‌ی مربوط به کانون‌ها و انجمن‌ها در دانشگاه ما همواره رقم محدودی بوده است، اما نحوه‌ی صرف همین رقم محدود نیز جالب توجه است. زمانی که اکثر انجمن‌ها برای برگزاری برنامه‌های خود یک ریال دریافت نمی‌کنند، صرف سالیانه ۳۰ تا ۴۰ میلیون تومان برای برگزاری جشنواره‌ای تحت عنوان «جشنواره‌ی حرکت» که مختص انجمن‌های علمی دانشجویی است، امر قابل بحثی می‌باشد. همچنین هنگامی که برای آوردن سخنرانان مدعو از تهران باید به جیب این یا آن دانشجو متوسل شد، صرف مبالغ هنگفتی جهت برگزاری اردوهای تفریحی از سوی آن اداره، نکته‌ی قابل تعمقی محسوب می‌شود. در این شرایط است که سخت‌ترین وضعیت برای انجمن‌ها به وجود می‌آید.

در واقع انجمن‌ها برای برگزاری برنامه‌های باکیفیت چند

راه پیش رو دارند: اول این‌که به امید وعده‌های اداره‌ی انجمن‌ها بمانند و نهایتاً متوجه شوند که این وعده‌ها چیزی جز سراب نبوده است و دوم این‌که برنامه‌هایی را بدون صرف هزینه، به کمک استادان داخل دانشگاه ترتیب دهند، که این راه هم آن‌چنان قابلیت تکرار ندارد و دست آخر این‌که بدون داشتن امیدی نسبت به مساعدت نهادهای داخل دانشگاه، خود به کسب درآمد بپردازند. ما در اکثر مدت دو ساله‌مان راه آخر را برگزیدیم.

مجموع دریافتی ما از اداره‌ی انجمن‌ها طی دو سال، بدون احتساب چاپ پوستر و دفعات معدودی تهیه‌ی پذیرایی و اقداماتی از این قبیل، رقمی حدود ۱۲۰ هزار تومان بود. همان ماه‌های ابتدایی فعالیت بود که ما به خوبی متوجه سستی وعده‌های مسئولین شدیم. هنگامی که با تأیید شخص رئیس اداره‌ی انجمن‌های علمی دانشجویی مسابقه‌ی یادداشت‌نویسی‌ای را به مناسبت روز دانشجو ترتیب دادیم، هیچ‌گاه فکر نمی‌کردیم که جایزه‌ی تعیین‌شده از سوی ایشان هرگز پرداخت نشود و ضربه‌ی سنگینی را به انجمنی که تازه در پی رشد و ارتقاء خود بود، بزند. البته این موضوع در رابطه با انجمن ما بی‌سابقه هم نبوده است؛ در سال ۹۴ نیز مسابقه‌ی عکاسی توسط انجمن ترتیب داده شده بود که جایزه‌ی آن هیچ‌گاه به برندگان پرداخت نشد.

به هر حال شاید از دید مسئولین، برگزار شدن هرساله‌ی جشنواره‌ی حرکت ارزش خراب شدن وجه‌ی اعتماد انجمن در قبال دانشجویان را داشته باشد. جشنواره‌ای که جولانگاهی برای رشته‌های فنی و برزخی برای علوم انسانی است. روزهای نمایشگاهی جشنواره‌ی حرکت، بازاری را به ذهن متبادر می‌کند که یک سر آن، یعنی سر فنی–مهندسی، پررونق و پررنگ و لعاب است و سر دیگر آن، یعنی قسمت غرفه‌های علوم انسانی، دچار کساد. باید مسئول غرفه‌ی یکی از رشته‌های علوم انسانی مثل فلسفه یا جامعه‌شناسی باشید که سختی پاسخ دادن به این پرسش که «دستاوردتان چیست؟» را درک کنید. در جشنواره‌ای که اکثر مدیران دانشگاهی در حال مغازله با دستاوردهای انجمن‌های فنی از جمله دستاوردهایی مانند سازه‌ی بتنی، سنگ‌های زینتی، روبات‌ها و غیره هستند؛ فهماندن این‌که انجمن جامعه‌شناسی دستاوردی شئ‌واره ندارد و دستاورد ما برگزاری جلسات، سخنرانی‌ها، حلقه‌ها و برنامه‌هایی با رویکرد انتقادی است، کار طاقت‌فرسایی است. با همه‌ی این تفاصیل ما دو دوره در این جشنواره شرکت کردیم و سال گذشته بهترین انجمن از نظر برگزاری برنامه‌های ترویجی شناخته شدیم (البته لازم به ذکر است که پاداش مالی این برگزیدگی، علی‌رغم همه‌ی وعده‌های داده شده، هیچ‌گاه پرداخت نشد).

با همه‌ی این اوصاف ما برای برگزاری برنامه‌های باکیفیت چاره‌ای جز برگزاری کارگاه‌ها یا همکاری با نهادهای بیرونی نداشتیم. طی این دو سال، چهار کارگاه آموزشی و یک برنامه با همکاری مؤسسه‌ی عالی پژوهش تأمین اجتماعی برگزار کردیم و از طریق مبالغ به‌دست‌آمده از این برنامه‌ها، امورات انجمن را گذراندیم. درست است که برای برگزاری این برنامه‌ها با شدیدترین مشکلات روبه‌رو شدیم، اما همه‌ی این مشکلات با شنیدن صدای مجری مراسم جشنواره‌ی حرکت، که از مجریان صدا و سیما بود رفع شد، بسیار مسرور شدیم و این سختی‌ها را فراموش کردیم!

از مسئله‌ی مالی که بگذریم، یکی از مشکلات دیگری که در رابطه با اداره‌ی انجمن‌ها وجود دارد، برخورد سلیقه‌ای با قانون است. مطابق آئین‌نامه برنامه‌هایی که در سطح دانشکده برگزار می‌شود –رایج‌ترین برنامه‌هایی که یک انجمن برگزار می‌کند– باید به تأیید معاونت دانشکده برسد؛ در حالی که ما باید برای اخذ مجوز تمامی این برنامه‌ها به معاونت فرهنگی مراجعه می‌کردیم. نکته‌ی دیگر آن‌که برنامه‌هایی که در سطح فرادانشگاهی برگزار می‌شود، بر خلاف نص صریح آئین‌نامه، برای تأیید به کمیته‌ی سه نفره‌ای می‌رود که ریاست آن بر عهده‌ی رئیس دانشگاه است، در حالی که این‌گونه برنامه‌ها باید به کمیته‌ی حمایت و نظارت بر انجمن‌ها رفته و در آن‌جا در رابطه با آن تصمیم‌گیری شود.

از مشکلات مربوط به صدور مجوز، انتشار نشریه و مسائلی از این دست نیز بگذریم. حال انجمن‌های علمی دانشگاه ما به‌شدت خراب است و امیداورم این حال خراب سدّی بر سر راه فعالیت‌های افراد نشود.

کامیابی‌ها

در این بخش سعی خواهم کرد تا مهم‌ترین کامیابی‌هایی که انجمن طی این دو سال موفق به کسب آن‌ها شده را برشمارم. لازم است که انجمن‌های آتی در حفظ و استمرار این توفیقات حاصل شده کوشش کنند.

۱– بزرگترین کامیابی ما در طول این دو سال، فعال‌کردن انجمنی بود که به حالت اغما درآمده بود. انجمن علمی در فضاهای عمومی دارای کوچکترین اعتباری نبود و اغلب افراد با تمسخر از آن سخن می‌گفتند. مهم‌ترین هدف ما بازگرداندن پرستیژ و اعتبار برای این انجمن بود

که فکر می‌کنم تا حدودی در رسیدن به آن موفق بودیم. ۲–استادان و دانشجویان مشارکت خوبی در فعالیت‌های انجمن داشتند و از این طریق به واسطه–ی کمک‌های آن‌ها توانستیم فضای راکد دانشجویی را اندکی پویاتر کنیم.

۳– نسبتاً توانستیم که دانشجویان بیشتری را جذب انجمن و فعالیت‌های انجمنی کنیم. ۴– نشریه‌ی انجمن پس از چندین سال وقفه، در سه شماره به چاپ رسید که اگر سنگ‌اندازی‌های مداوم معاونت فرهنگی نبود، می‌توانست به پنج یا شش شماره هم برسد. ۵– در اجرای برنامه‌ها، تا آن‌جایی که ممکن بود، سعی کردیم تا رأی و نظر اکثریت دانشجویان را لحاظ کنیم. ۶– در این دو سال برنامه‌های مختلفی را به صورت منظم برگزار کردیم و میزبان دو برنامه‌ی بسیار مهم در حوزه‌ی علوم اجتماعی با همکاری اتحادیه‌ی انجمن‌های علمی دانشجویی علوم اجتماعی کشور و انجمن جامعه‌شناسی ایران بودیم. ۷– استقلال خود را نسبت به گروه آموزشی، معاونت فرهنگی و سایر نهادهای داخلی دانشگاه حفظ کرده و گاهی در راه حفظ این استقلال تبعات سنگینی را نیز متحمل شدیم. ۸– در تمامی موارد بر اجرای دقیق آئین‌نامه تأکید داشتیم. هنگامی که اداره‌ی۷ انجمن‌ها مجوز رأی‌گیری را، برخلاف آئین‌نامه، صادر می‌کرد، تنها انجمنی بودیم که، مطابق آئین‌نامه، مجمع عمومی برگزار کردیم و از دل این مجمع عمومی بود که شورای مرکزی بعدی بیرون آمد. ۹– فضا را برای حضور جریان‌های فکری موجود در علوم اجتماعی باز گذاشتیم. ۱۰– مصرانه بر دفاع از علوم اجتماعی مستقل و منتقد تأکید داشتیم و به طرق مختلف به نقد جریان‌های مخرب و تحمیلی پرداختیم.

ناکامی‌ها

بر ذمه‌ی ما است که به عنوان دانشجویان جامعه‌شناسی همواره به بازاندیشی انتقادی پرداخته و از این طریق به سایر افراد کمک کنیم. آن‌چه در ذیل می‌آید مهم‌ترین ناکامی‌های ما از دید خودمان و دیگرانی است که دلسوزانه طی این دو سال نقدهایی را بر ما وارد می‌کردند. امیدوارم که انجمن‌های آتی بتوانند گام مؤثری را در رفع نواقص ما بردارند.

۱– بزرگترین ناکامی انجمن ما، به زعم من، عدم موضع‌گیری درست و دقیق در برابر نهادهای داخلی دانشگاه بود. ما اغلب اوقات برای پیش بردن برنامه‌هایمان با رویه‌هایی همراهی کردیم که در شأن انجمنی به نام جامعه‌شناسی نبود. از این رو، مهم‌ترین وظیفه‌ی انجمن‌های بعدی گرفتن موضعی انتقادی و روشن در برابر این نهادها و این رویه‌هاست. ۲– نقص دیگر آن بود که برای برگزاری شماری از برنامه‌ها، غالباً برنامه‌های بی‌کیفیت، سخت‌گیری لازم را نداشتیم. این مورد خصوصاً در سال اول فعالیت، موجب رنجش برخی از دانشجویان شده بود. ۳– برای برگزاری شماری از برنامه‌ها، مخاطبان، یعنی دانشجویان خود را در اولویت قرار ندادیم و به تبع آن با صندلی‌های خالی روبه‌رو شدیم. ۴– علی‌رغم برنامه‌هایی که در سال گذشته برای افراد جدیدالورود داشتیم، در معرفی انجمن به اکثریت دانشجویان موفق نبودیم. ۵– عدم هماهنگی و درک تیمی لازم در درون شورای مرکزی باعث رخدادن برخی مشکلات، به خصوص در سال اول فعالیت، شد. ۶– در برگزاری اشکال متنوع‌تری از برنامه‌های علمی و دانشجویی، اشکالی مانند حلقه‌های مطالعاتی، برگزاری اردو، پخش فیلم و غیره، ناکام بودیم. ۷–با استفاده‌ی مکرر از یک یا دو استاد برای برنامه‌های مختلف باعث ایجاد زحمت برای آن استادان و رنجش دانشجویان و استادان دیگر شدیم. ۸– با توجه به تمام مشکلاتی که فاصله‌ی مکانی دانشگاه به بار می‌آورد، در استفاده از استادان و دانشجویان سایر دانشگاه‌ها ناکام بودیم.

خلاصه آن‌که با تمامی این حواشی، مصائب و مشکلاتی که بر سر راه انجمن‌های علمی قرار دارد، به نظر من وجود یک انجمن علمی دانشجویی برای هر رشته‌ای، خصوصاً رشته‌ی ما، لازم و ضروری است. انجمن‌های علمی باید بتوانند منافع دانشجویان خودشان را تأمین کنند و در این راه بر مشکلات یاد شده فائق آیند؛ و این راه مشارکت دانشجویانی که ممکن است با دیدن سختی‌های کار انجمنی از حضور در آن مأیوس شوند را می‌طلبد. انجمن با مشارکت و همراهی یکایک ما قوی‌تر می‌شود و می‌تواند از حقوق و خواسته‌های ما دفاع کند.

سخن خود را با نقل جمله‌ای از قابوس‌نامه‌ی عنصرالمعالی کیکاووس به پایان می‌برم: «کون به که فساد»، آری، بودن انجمن به خودی خود بهتر از نبودن آن است.

علیرضا اسکندری نژاد

دبیر پیشین انجمن علمی دانشجویی جامعه‌شناسی

دانشگاه خوارزمی

جامعه‌شناسی فرهنگی و اشکال جدید تمایز[1]

شهرزاد مسلمی،
کارشناسی جامعه‌شناسی دانشگاه مازندران

لوری هنکوینت، مایک سویج، سام فریدمن و آندریا میلز در مقاله‌ی تحت عنوان «جامعه‌شناسی فرهنگی و اشکال جدید تمایز» که در سال ۲۰۱۵ منتشر کرده‌اند، به جست‌وجو در مفهوم «سرمایه فرهنگی در حال ظهور» و بسط آن پرداختند. در این مقاله آثار جامعه‌شناسان فرهنگی مختلف در کنار هم قرار داده شده و با رویکردی تحلیلی، چهار مضمون کلیدی تشریح شده است، که عبارتند از: دوره، نسل و سرمایه‌ی فرهنگی، قدرت نمایش بصری و تمایز، اهمیت فرهنگ‌های نخبه‌ی جدید و نیاز به کثرت‌گرایی روش‌شناختی. در این نوشتار مضمون اول یعنی دوره، نسل و سرمایه‌ی فرهنگی برای ترجمه انتخاب شده است.

دوره، نسل و سرمایه‌ی فرهنگی

قدرت اختلافات نسلی، در مباحثات مربوط به سرمایه‌ی فرهنگی و بسط اشکال در حال ظهور ممکن، به طور برجسته‌ای نمود پیدا می‌کند. در این نوشتار سه درون‌مایه‌ی کلیدی بیرون کشیده شده است. در ابتدا استدلال می‌شود که رابطه‌ی قابل ملاحظه و متفاوتی میان تاریخ و کانون فرهنگی وجود دارد. فرهنگ بالا، به آثار نمادین کلاسیک گرایش دارد؛ مانند آوانگارد، که سکویی برای راه‌اندازی شکل‌های تازه‌ای است که در برابر هم قرار می‌گیرند. کانون تاریخی به معیاری تبدیل شده و در برابر تعالی‌ای که سنجیده می‌شود، قرار می‌گیرد حتی در میان آن‌هایی که نوآوری می‌کنند. در مقابل نیز این‌گونه استدلال می‌شود که سرمایه‌ی فرهنگی در حال ظهور، از (شکل‌های) نو و معاصر، برای منظور خود استقبال می‌کند و علاقه‌ی کمتری به موضوعات کانونی گذشته دارد و به بخش‌هایی که نیرو دارند و برانگیخته می‌شوند، اجازه می‌دهد تا در شکل‌های تازه و نوظهوری گره بخورند که مخصوصاً ظرفیت همراه کردن طیف وسیعی از ژانرها و نقاط عطفِ با ارزش بالا را دارند.

در ثانی، یک آگاهی مستمر از این‌که چگونه گروه‌های مختلف سنی نسل جدید، زمانی که از لحاظ فرهنگی متمایز شده و سیطره‌ی والدین را از دست می‌دهند، انواع مختلفی از تمایز فرهنگی را ابراز می کنند، وجود دارد. سومین مورد مرتبط، اما کمتر پرداخته شده، این است که در جایی که کشمکش‌های افقی بین گروه‌های با پایگاه بالا که متعلق به گروه‌های سنی مختلف هستند، وجود دارد، چگونه تمایز فرهنگی در (بستر) یک جامعه‌ی خاص

عمل می‌کند. در مجموع، در اینجا به هریک از این موضوعات مهم اشاره شده است.
لیزاردو و اسکیلز[۲] در مقاله‌ی خود، الگوهای مخالفت فرهنگی–چیزی که آن‌ها محرومیت نمادین می‌نامند– را بین آمریکایی‌های جوان‌تر و مسن‌تر با پایگاه بالا، مورد آزمون قرار دادند؛ که یک تحلیل سیستماتیک از دوره و ترجیحات فرهنگی فراهم می‌کند و بر سلیقه‌ی موسیقایی ثبت شده در نظرسنجی اجتماعی ۱۹۹۳ و ۲۰۱۲ متمرکز شده است.
چیزی که واقعاً در این مقاله اهمیت دارد، این نکته است که این پویایی خاص هر دوره است که بر شکل بخشیدن به سرمایه‌ی فرهنگی تأثیر می‌گذارد. پس نسل های جدید مجبور می‌شوند خودشان را از ترجیحات فرهنگی افراد مسن‌تر از خود متمایز کنند. این محققان (لیزاردو و اسکیلز) به تغییرات نسلی در زمینه های عمده‌ی محرومیت نمادین در عرصه‌ی موسیقی آمریکا اشاره می‌کنند که به طور برجسته، پذیرش ژانرهایی که پیش‌تر مورد غفلت قرار می‌گرفت را پر رنگ‌تر می‌کنند. مؤلفان این را به ریخت‌شناسی وسیع‌تری ربط می‌دهند که به سوی «امتناع از پذیرفتن» میان نسل‌های جوان‌تر متمایز شده، گرایش دارد. کسانی که نسبت به نسل‌های پیشین، برخوردهای بازتری با تنوع موسیقایی دارند. با این حال به طور قابل ملاحظه‌ای، مؤلفان در مورد در هم آمیختن این یافته‌ها با سایر دعاوی بزرگ‌تر در خصوص مدارای فرهنگی، مردد هستند. در عوض، بیشتر احتمال دارد از این بنویسند که محرومیت‌های نمادینی که امروز وجود دارد –در اینجا مخصوصاً موسیقی مذهبی و کانتری را پر رنگ می‌کنند– به طور ساده‌تری ارزش‌های نمادین و اساسی بیشتری به دنبال می‌آورند.
ما می‌توانیم شواهد محکمی در کار لیزاردو و اسکیلز مبنی بر این‌که جایگاه سبک‌های قدیمی‌تر موسیقی در حال افول بوده و سبک‌های جدید در حال چیره شدن هستند، ببینیم. رپ و هیپ‌هاپ که از آن دوری می‌شد، اکنون بین جوانان آمریکایی بیش از اپرا، بلوگرس ، کانتری و گاسپل محبوب هستند. به طور مشابه نسل‌های جدید پایگاه بالا، بیشتر متمایل به این هستند که موسیقی جاز و کلاسیک را کنار بگذارند. در مقالات دیگر با اشکال فرهنگی جدید نیز تأکیدی مشابه یافت می‌شود. هجارد نشان می‌دهد که چگونه نخبگان برزیلی، مستعد اسلوب جدیدتر سلیقه‌ی موسیقایی هستند و همچنین سرچشمه‌های اروپایی فرهنگ بالا، در علاقه‌مندی به سبک بیشتر آمریکایی شده، را مورد پرسش قرار می‌دهد.
تحلیل میرز از پویایی جنسیتی در احزاب نخبه، به طور قاطع نشان می‌دهد که چگونه مردان مسن‌تر، زنان جوان‌تر را بخشی از استراتژی‌های وابسته به مقام و موقعیت خود قرار می‌هند، تا برتری و تسلط خود را به آن‌ها نشان دهند. او مطالعه می‌کند که بین زنان مسن‌تر، که قدرت نمادین قابل توجهی برای مردان نخبه دارند، با زنان جوان‌تر که وجهه‌ی بیشتری دارند، تفاوت‌های دوره‌ای بسیار شاخصی وجود دارد.
در نهایت میرز اثبات می‌کند که تنها اختلاف‌های دوره‌ای، به طور قابل ملاحظه‌ای توصیف کننده نیستند، بلکه خود یکی از بخش‌هایی هستند که نزاع درباره‌ی تمایز میان مردان نخبه را شکل می‌دهند. چنین نکته‌ی مشابهی از طرف کوپرز نیز مطرح می‌شود که سن پاسخ‌دهندگان مرد، مانند چهره زنان، بر ترجیحات آن‌ها تأثیر می‌گذارد. به این معنی که بخش‌هایی از دوره و نسل، در جایی که ظاهر فیزیکی نقش بیشتری نسبت به علم زیبایی شناختی کانت دارد و یا اعتراض بدنی، با تعداد جوانان بیشتری پیوند بخورد، می‌تواند به ماهیت بیرونی‌تری از سرمایه‌ی فرهنگی در حال ظهور مرتبط شود.

۱. Hanquinet. Andrew. Savage. Mike. Friedman. (2015). Cultural sociology and new forms of distinction. The London school of economics and political science. 53. pp 8-1. ISSN 422-0304
۲. Lizardo and Skiles
۳. Country
۴. Blue grass
۵. Gospel
۶. Hedegard
۷. Mears

فرهنگ برهنگی و برهنگی فرهنگی ۲

نگاهی بر نامه‌ی اعتراض‌آمیزِ اساتید دانشگاهی به ریاست جمهوری

امین علی بابایی لکی،
کارشناسی ارشد پژوهشگری علوم اجتماعی دانشگاه خوارزمی

چندی پیش شاهد اعتراضات گسترده‌ی دانشجویی در رابطه با احکام قضاییِ سنگینِ صادر شده در مورد عده‌ای از دانشجویان بودیم؛ که در این جریان، پس از مدتی، تعدادی از استادان دانشگاهی نیز با حضور در جمع این دانشجویان به این اعتراضات پیوستند، حال آن‌که این اعتراضات چه مطالباتی داشت و تا چه حد در راه رسیدن به آن مطالبات، موفقیت کسب کرده است، موضوع بحث ما نیست.

اندکی پس از این اعتراضات، از طرف تعداد زیادی از استادان دانشگاه‌های مختلف، نامه‌ای برای رئیس‌جمهور فرستاده شد –که عده‌ی نه چندان کمی از آنان از بدنه‌ی استادان علوم اجتماعی کشور بودند– که در رسانه‌ها بازتاب زیادی داشت. در متن این نامه چنین آمده است: «در ماه‌های اخیر به ویژه پس از اعتراضات دی‌ماه (سال ۹۶)، تعدادی از دانشجویان سراسر کشور را نهادهای امنیتی بازداشت کرده‌اند. این بازداشت‌ها و اخبارِ احکام قضایی سنگین علیه دانشجویان، ما را بر آن داشت تا نکاتی را به شما به عنوان رئیس‌جمهور و رئیس شورای امنیت ملی یادآور شویم؛ همان نکاتی که شما در سخنرانی‌هایتان، در سال‌های گذشته در دانشگاه، در جمع دانشجویان و در رقابت‌های انتخاباتی به کرّات بیان کرده‌اید؛ سخنانی که بسیاری از همکاران ما را نیز به حمایت از جنابعالی سوق کرد.

به نظر می‌رسد که عمده‌ی دانشجویان بازداشت شده افرادی هستند که پیش از این در فعالیت‌های قانونی شرکت داشته و احیاناً نسبت به عملکرد دولت شما، در حوزه‌ی دانشگاه نیز، انتقاداتی مطرح کرده‌اند. این امر شائبه‌ی آن را به وجود آورده است که عده‌ای در تلاشند تا صدای منتقدان دانشگاهی را خاموش کنند؛ امری که بی‌شک به زیان آینده‌ی کشور است.

لذا ما استادان دانشگاه‌های کشور، بار دیگر اعلام می‌داریم که فضای دانشگاه را «امن می‌خواهیم، نه امنیتی» و خواهان آنیم که به وظایف و وعده‌های خود در پاسداری از حقوق ملت و حمایت از فضای انتقادی دانشجویی، عمل نموده و از دانشجویان حمایت کنید.

با توجه به این که نهاد بازداشت‌کننده‌ی بسیاری از دانشجویان، وزارت اطلاعات دولت شما است و عطف به مسئولیت جنابعالی در شورای عالی امنیت ملی، از شما می‌خواهیم که بدون فوت وقت دستور فرمائید که روند قضایی پرونده‌های دانشجویان به طور کامل متوقف شود.»

نگارنده بنا دارد که افکار و تفاسیر خود را پس از خواندن این نامه و البته اسامی امضاء کنندگان آن –که به دلیل محدودیت نوشتاری در اینجا ذکر

نشده‌اند- به اشتراک بگذارد.
پس از خواندن این نامه ابتدایی‌ترین موردی که به ذهن می‌رسد، این است که بالاخره پس از سال‌ها انفعال و رخوت استادانِ محترم دانشگاهی، خوشبختانه با یک حرکَت نسبتاً اعتراضی و مثبت از سوی این قشر مواجه شده‌ایم.
اما در وهله‌ی بعدی، افکار به سمت امضاء نکنندگان این نامه معطوف می‌گردد؛ با این سوال که این‌ها پس از این، چگونه سر خود را در فضای آکادمیک کشور بالا نگه می‌دارند؟ و با چه توانی با بدنه‌ی دانشجویی روبه‌رو می‌شوند؟ شما در هر دانشگاهی که باشید، مسلماً به این مسئله فکر می‌کنید که استادان محترم مدعی تفکر و دفاع از حق و آزادی، چگونه خود را رَاضی کرده‌اند که حتی در حد یک نامه هم به پشتیبانی از دانشجو نپرداخته و از حق آزادی آنان دفاع نکنند؟ بله، ما در خوارزمی به خیل عظیمی از این محافظه‌کاران برمی‌خوریم؛ کسانی که ادعای مارکس خوانی و مارکس دانی می‌کنند، اصلاح‌طلبان دورکیم دوست عزیزمان و انواع و اقسام مختلفی از این منفعلان عزیز.
اما با کمی تأمل و تعمق در اسامی امضاء کنندگان نامه و متن آن، می‌توانیم این نامه را به دو صورت بررسی کنیم: ابتدا این‌که یک سری از استادان معلوم‌الحال که در سیستم علوم اجتماعی این مرز و بوم تکلیفشان مشخص است، فرصت را غنیمت شمرده و با خود اندیشیده‌اند که چرا آن‌ها از این فرصت برای بازگشت محبوبیتشان میان دانشجویان استفاده نکنند؟ آن‌هایی که به وضوح، سال‌ها است که ارج و قرب خود را در بین بدنه‌ی دانشجویی علوم‌اجتماعی از دست داده و بی‌شک، خود نیز از این موضوع آگاهند.
اسامی‌ای در این نامه‌ی به اصطلاح اعتراضی وجود دارد که سوابقشان برای عموم معلوم است. انسان‌هایی که در برهه‌های حساس، دانشجو را به سلاخی کشیدند، افرادی که خودشان درون این سیستم قرار دارند و به نظر می‌رسد که در این مورد به رئیس‌جمهور محترم اقتدا می‌کنند، به این نحوکه خودشان به خودشان اعتراض می‌کنند و حتی افرادی که کشفیات جامعه‌شناسانه‌یشان برای همه مشخص شده است؛ آنان که معتقدند این دانشجویان حافظه‌ی تاریخی ندارند، حرف‌ها را نصفه می‌زنند و خیال می‌کنند که ما آدورنو نخوانده‌ایم؛ اسامی استادان عزیزی در این سیاهه وجود دارد که هنوز نمی‌دانند اصلاحات نه تنها در دل دانشجو، بلکه سال‌ها است که در ایران مرده، بله، دوستانی که مدت‌ها، همین دانشجویان تلاش در حذف آزموشی‌شان داشتند ولی آن‌ها نتوانستند از مقام استادی دلَ ببرند؛ و کسانی که نمی‌دانیم متن احساسی تنفیذشان را باور کنیم یا قَسَم‌شان را، و در این بین می‌بینیم کسانی را که ادعَای دانستن تمام مباحث هگلی را دارند که اسلاوی ژیژک مدعی بود در شناختش عاجز است و ده‌ها فرد متفاوت و جالب دیگر که نام بردنشان از حوصله‌ی بحث خارج است.
این تنوع در سلیقه‌ها و افراد، فکر را به سمت دیگری می‌برد تا به تحلیل دوم برسیم. اگر دقیق‌تر بنگریم، متوجه می‌شویم که اندکی پیش‌تر از تنظیم این نامه، عده‌ای مدعی شده بودند که این دولت توانایی و صلاحیت اداره‌ی کشور را ندارد و درخواست استعفا یا استیضاح یا برکناری کرده بودند؛ این‌جا بود که ما با یکپارچه شدن سیستم اصولگرا و اصلاح طلب روبرو شدیم و همه پشتیبان دولت دوازدهم شدند؛ رئیس جمهور هم در جوابیه‌ای قاطع اعلام کردند که: من و دولتم به هیچ‌وجه پا پس نمی‌کشیم.
اینک ما در این نامه، با مشروعیت بخشیدنِ خیل عظیمی از دانشگاهیان و در واقع سیستم علمیَ کشور به دولت دوازدهم روبه‌رو می‌شویم؛ البته ما در این مطلب، قصد ارزش‌گذاری بر این عمل را نداریم، تنها چیزی که در این‌جا مطرح است، این است که آیا واقعاً کسی به فکر احقاق حقوق دانشجویانی که خود به دنبال احقاق حقوق یک ملت بوده‌اند، است؟ آیا کسی هم هست که واقعاً به این فکر کند که فضای دانشگاه باید امن باشد، نه امنیتی؟ که آیا چقدر این اتفاق ما را به یاد کتاب «فرهنگ برهنگی و برهنگی فرهنگی» می‌اندازد؟ منتها این‌بار لباس‌ها برهنه و مبهوتِ دیگری و نماد خود فروختگی و قلب‌شدگی نیستند، بلکه این‌بار با یک جامعه‌ی برهنه‌ْروح، طرف هستیم.

×نگارنده برای تمامی افرادی که با نیّت حمایت از دانشجویان و دفاع از حق و آزادی این نامه را امضاء کرده‌اند احترام قائل است.

تلقی از طبیعـت در ایران پیشامدرن

سورن مصطفائی
کارشناسی ارشد جامعه شناسی دانشگاه خوارزمی

ورود مدرنیته به ایران، آغاز دگرگونی در زیستْ جهان انسان ایرانی و پی‌ریزی نظم جدیدی بود. از سطح خرد تا کلان، از زندگی روزمره و روابط خانوادگی تا نظام سیاسی، روابط اجتماعی و حتی هنر و ادبیات را دستخوش تغییر و دگرگونی کرد. برخی از این تغییرات به آرامی رخ دادند اما برخی دیگر نیز روندی سریع، از بالا به پایین و آمرانه داشتند. روند تغییرات بسیاری از نهادها و ساز و کارهای کهن با قدمتی چندهزار ساله را آگاهانه یا ناآگاهانه از میان برداشتند، و نهادها و ساز و کارهای مدرن نیز نتوانستند خلأ آن‌ها را پر کنند. یکی از مهم‌ترین این خلأها از میان رفتن دانش‌ها و تجربیات بومی محیط زیستی بود که چه بسا می‌توانست پتانسیلی برای روند توسعه پایدار باشد.

انسان پیشامدرن ایرانی، طبیعت پیرامون خود را می‌شناخت و به ضعف‌هایش واقف بود، به همین سبب زندگی و زیست خود را به گونه‌ای در نسبتی هماهنگ با آهنگ طبیعت تعریف کرده بود تا آسیبی به آن وارد نشود. برای روشن‌تر شدن این موضوع باید اشاره‌ای به نگاه مقابل آن، یعنی نگاه غربی داشته باشیم. «خردی که از بطن مسیحیت شکل گرفت و نهایتاً به روشنگری منجر شد، همواره در دو سویه افراط بوده است و این دو سویه افراط گونه‌ای دوگانگی بین خِرد و تخیل در بنیاد تفکر غربی نهادینه کرده است. از این‌رو، از یک سو در چالش و دشمنی با طبیعت آن‌چنان پیش می‌رود که به خرد ابزاری می‌رسد، و در سوی دیگر در واکنش به این افراط، در مقابل تحول خرد در روشنگری و محدودیت‌های آن تفکر رمانتیک شکل می‌گیرد که به تقدس طبیعت گرایش می‌یابد[۱].» اما نگاه ایرانی نه مروج استیصال در برابر طبیعت و نه در پی تسلط بر آن بود، بلکه به‌دنبال زیست مسالمت آمیز و صلح با طبیعت بود.

درهم تنیدگی طبیعت با فرهنگ را می‌توان در آداب و رسوم و همچنین در آموزه‌ها و باورهای دینی و ملی به وضوح مشاهده کرد. شاید بتوان یکی از نخستین نمونه‌های آن را سنگ‌نوشته‌ای منسوب به کوروش هخامنشی دانست: «به فهم آب رسیدن و گندم را گرامی داشتن، این آیین من است، هر که رونده‌ای را بیازارد، جهان را آزرده است[۲].» آب یکی از عناصر کهن فرهنگ ایرانی، که در نزد ایرانیان مقدس بوده است. آناهیتا، الهه آب یکی از اساطیر ایران باستان بوده و همواره از ارزش والایی در فرهنگ، اسطوره‌ها و ادبیات فارسی برخوردار بوده است[۳]. در افسانه‌های قدیم آمده است هنگامی

که برای مدت طولانی باران نمی‌بارید، آناهیتا را بر روی بام می‌بردند و آن قدر او را شلاق می زدند تا دل آسمان به رحم آید و باران ببارد[۴].

معماری و شیوه‌های بهره‌برداری از طبیعت، نسبت مستقیمی با شرایط اقلیمی مناطق مختلف در ایران داشت. از این رو می‌توان به سازه‌هایی همچون کاریز یا قنات، آب‌انبار، یخچال، کبوترخانه و باغ ایرانی اشاره کرد که اغلب آن‌ها نیز مربوطٍ به مناطق خشک حاشیه‌ی کویر است. معمولاً آبادی در جایی پدید می‌آید که دسترسی به آب امکان‌پذیر باشد، اما بسیاری از شهرهای حاشیه‌ی کویر که از منابع آب بی‌بهره بودند همچون کرمان، اصفهان، یزد و سمنان قدمتی چندهزارساله دارند. حال پرسش این‌جاست که چگونه در حاشیه‌ی کویر آبادی پدید آمده بود؟ کاریز و قنات که خاستگاه آن را ایران نوشته‌اند و بسیاری از قنات‌های شرق ایران، عمری برابر با تاریخ کهن ایران دارند[۵]، برای مثال قدمت قنات جوپار کرمان را به عصر پرستش آناهیتا نوشته‌اند[۶]. قنات با شیوه‌ای از انتقال و برداشت آب همراه بوده که به‌وسیله شیب زمین و حرکت طبیعی آب ساخته می‌شده است. درواقع از منابع آب بهره‌برداری می‌شده بی‌آنکه آسیبی به اکوسیستم وارد آید، به‌قول یک مقنی یا آب‌شناس قدیم «چاه‌ها خون زمین را می‌مکند و قنوات شیر آن را می‌دوشند»[۷]. امروزه در برابر سازه‌های کوتاه‌مدتی همچون چاه‌های نیمه‌عمیق و عمیق و سد، قنات، سازه‌ای بلندمدت تلقی می‌شود؛ چرا که قدیمی‌ترین چاه‌ها در ایران قدمتی بیشتر از پنج یا شش دهه ندارند[۸] و قدمت قدیمی‌ترین سدها نیز در ایران در همین حدود است و عمر و بازدهی یک سد نیز بیش از یک سده نیست[۹] و این درصورتی است که قنات قصبه گناباد با قدمتی بیش از دوهزاروپانصد سال هنوز فعال است[۱۰].

باغ ایرانی و همچنین یخچال و آب‌انبار نیز در پاسخ به شرایط اقلیمی و کم‌آبی پدید آمده‌اند و رواج بیشتری نیز در مناطق کویری دارند. باغ‌های ایرانی که شهرت آن به اساطیر و داستان‌ها و شعر و موسیقی نیز رسیده و نگاره‌های هنر فرش ایرانی نیز تصویری از همان باغ است[۱۱]، حکایت از درهم‌تنیدگی طبیعت و زندگی ایرانیان دارد.

می‌توان ایران را به سه جامعه‌ی بزرگ روستایی (کشتمند)، عشایری (کوچمند) و شهری (شهروند) تقسیم کرد که هر کدام مسائل خاص مربوط به خود را دارا هستند[۱۲]؛ تا حدود پنج دهه پیش، بخش عمده جمعیت ایران روستایی بودند و ساختار جمعیتی ایران به‌طور کلی با امروز تفاوت داشت. از این رو می‌توان به تکوین انواع مختلف خرد در بستر جغرافیا اشاره کرد که خود می‌تواند مقدمه‌ای باشد بر نگاهی دیگر به تاریخ ایران بر اساس شرایط خاص و مسائل اقلیمی و شکل گرفتن فرهنگ در بستر جغرافیا، مسئله‌ای که بیش از پیش معرفتی درون‌زا را طلب می‌کند، نه آن‌گونه که شرق‌شناسان به تاریخ ایران نگریسته‌اند که ره به ترکستان می‌برند.

منابع و ارجاعات:

۱. مرادی، محمدعلی. خرد و باغ ایرانی. قابل دسترسی در: www.phalsafe.com

۲. قابل دسترسی در: mohammaddarvish.com/desert

۳. مسکوب، شاهرخ (۱۳۹۶). درآمدی به اساطیر ایران. تهران، انتشارات فرهنگ جاوید.

۴. صفی‌نژاد، جواد (۱۳۹۶). کاریز در ایران و شیوه‌های سنتی بهره‌گیری از آن. تهران، انتشارات پویه مهر اشراق.

۵. صفی‌نژاد، جواد (۱۳۵۶). قنات در ایران. مجله دانشکده، سال دوم، شماره ۸، صفحات ۸۶ تا ۱۱۹.

۶. باستانی‌پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۸۲). حماسه کویر. تهران، نشر علم، صفحه ۲۵۲.

۷. فریار، علی اکبر (۱۳۶۳). سوگنامه‌ای بر قنات: کوششی در بازشناسی قنات و بررسی اجمالی آن در آذربایجان شرقی. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره ۱۳۲، صفحات ۴۱ تا ۶۶.

۸. فرهادی، مرتضی (۱۳۹۶). آزار مکل مکل مکینگی (دیوک چاهی): ویرانگرترین و دهشت‌انگیزترین زیرگونه اقتصاد باد آورده و پسامدهای اقتصادی و اجتماعی آن. فصلنامه علوم اجتماعی، شماره ۷۷، صفحات ۱ تا ۹۸.

۹. فرهادی، مرتضی. بانگ آب و کر خواب: سخنرانی در دانشکده علوم‌اجتماعی دانشگاه علامه‌طباطبایی، مورخ ۱۳۹۶/۰۹/۲۰.

۱۰. صفی‌نژاد، جواد (۱۳۹۶). کاریز در ایران و شیوه‌های سنتی بهره‌گیری از آن. تهران، انتشارات پویه مهر اشراق.

۱۱. بهشتی، سیدمحمد (۱۳۸۷). غزل باغ ایرانی. گلستان هنر، شماره ۱۱، صفحات ۸ تا ۱۲.

۱۲. صفی‌نژاد، جواد (۱۳۹۵). جامعه‌شناسی ایلات و عشایرایران. تهران، انتشارات سمت.

مصرف فرهنگی و رسانه‌های گروهی

یگانه محسنی پویا،
کارشناسی ارشد پژوهشگری علوم اجتماعی دانشگاه خوارزمی

فرهنـگ، بـه عنـوان واژه‌ای با گسـتره‌ی عظیمی از معانـی و مفاهیـم در ابعـاد مختلـف حیـات بشـر، به ایفـای نقـش خـود می‌پـردازد. بـا ظهـور مدرنیتـه و توجـه مبسـوط بـه آن در علوم پایه و انسـانی به این مقولـه و تکثرگرایـی قومـی و قبیلـه‌ای آن، این واژه بـا زیـر شـاخه‌های متعـددی –خـرده فرهنگ‌هـا– روبـه‌رو می‌شـود.

در عصر ما، فرهنگ به مثابه شمشـیر دولبه اسـتفاده می‌شـود. از طرفی، یکسان‌سـازی و استانداردسـازی مدرنیتـه و تـلاش در جهـت هرگونه همگون‌سـازی فکـری/ عقیدتـی/ رفتـاری در جهـان پیرامـون، باعـث کمرنگ شـدن مفهـوم بنیادی فرهنگ شـده اسـت، کـه همچـون فرایندی مسـتمر و ناخـودآگاه، از عنفـوان کودکـی و تحـت تأثیـر عوامـل متعـدد شـناختی و غیرشـناختی بـوده اسـت. در واقـع ایـن تـلاش منجـر بـه تقلیـل دادن ایـن دامنـه‌ی عظیم بـه تعـداد انگشت‌شـماری از المان‌هـا بـا حداقـل کثرت‌گرایـی هستی‌شناسـانه در آن‌هـا می‌شـود.و لبـه ی دیگـر شـامل تشـکیل خـرده فرهنـگ های گوناگـون در اقمـار مختلف شـده است.پژوهشـگران

در حوزه‌ی مطالعات فرهنگی و بالاخص مطالعات فرهنگ روزمره وارد بحث نشانه‌شناسی می‌شوند. نشانه‌شناسی به مطالعه‌ی نشانه‌ها و چگونگی کارکرد آن‌ها می‌پردازد و می‌توان از آن تحت عنوان دکترین نشانه‌ها یاد کرد. در طول تاریخ، در مطالعات نشانه-شناختی، به پدیده‌ی نشانه، از دیدگاه‌های گوناگون نگریسته شده است. برای مثال رولان بارت در مقاله‌ی «برج ایفل» خود با دقتی کم‌نظیر، می‌کوشد با نشانه‌شناسی از مهم‌ترین و مشهورترین یادمان تاریخی/ فرهنگی و هنری پاریس رمزگشایی کند. بارت با نگاهی عمیق و آشنا (آشنا به منظور وجود مستمر عنصر «حضور» در عصر حاضر و حال پاریس و ایفل) برای بررسی این پدیده و معانی نهفته در آن شروع به تجزیه و تحلیل معانی روزمره‌ای که در ورای آن قرار دارد می‌کند. (۱)

بودریار نیز، از متفکران معاصر فرانسوی است که در باب فرهنگ و مصرف فرهنگی بسیار سخن رانده است. وی «فرهنگ» را همچون کالا می‌داند که در جامعه‌ی ما اشاعه می‌یابد و «مصرف» می‌شود. به این ترتیب فرهنگ، مانند هر مقوله‌ی دیگری از پیام، نیازمند نشانه‌ها است و در ارتباط با آن نیاز به تولید می‌شود. در این بین، نقش رسانه‌های گروهی بسیار اساسی است، نقشی که به محتوای فرهنگی ارتباطی پیدا نمی‌کند، بلکه صرفاً افراد را در مجموعه‌ی غریبی از نشانه‌ها شرکت می‌دهد. در این مطلب سعی شده است که با نگاه انضمامی بودیار به پدیده‌ی فرهنگ و مصرف فرهنگی، این دو را از خلال رسانه‌های گروهی مورد بررسی قرار دهد. بودریار در کتاب «جامعه‌ی مصرفی»، برای توصیف مصرف فرهنگی مثال در خوری از مارکس می‌آورد: «همان‌گونه که مارکس درباره‌ی ناپلئون سوم می‌گفت: گاه رویدادها دوبار در تاریخ تکرار می‌شوند: یک‌بار از اهمیت تاریخی واقعی برخوردارند و بار دیگر تنها تداعی مضحک یا صورت مسخ شده‌ی آن رویداد هستند -یعنی هستی خود را به مرجعی حماسی مدیونند.»

بودریار من‌باب بحث اخبار و زندگی روزمره و نشانه‌شناسی فرهنگی-مصرف فرهنگی آن‌ها معتقد است که انعکاس حوادث به صورت رگباری در اخبار روزانه‌ی رسانه‌های گروهی و در آماج قرار گرفتن افراد جامعه به طور روزمره و مستمر، تنها با هدف برجسته‌تر کردن نشانه‌های فاجعه (مرگ، قتل، سرقت و انقلاب) صورت می‌گیرد و به همین ترتیب از آرامش زندگی روزمره، تمجید به عمل می‌آید. اما این تکرار رقت‌انگیز نشانه‌ها، در همه‌جا و به هر نوعی قابل مشاهده است: تمجید از افراد بسیار جوان یا بسیار مسن، برانگیختن هیجان در صفحات اول روزنامه‌ها درباره‌ی ازدواج سلبرتی‌ها و ... در همه‌جا شاهد تلاش تاریخی برای متلاشی شدن برخی از ساختارها هستیم که تحت نشانه‌ی مصرف، به نوعی نابودی واقعی و بازسازی مضحک خود را از سر می‌گذرانند. مصداق بارز و منطبق با تحلیل‌های وی را بی‌وقفه در رسانه‌های گروهی خود، من جمله صداوسیمای ملی شاهدیم. در سریال‌های محبوب مناسبتی با هجمه‌ی خنده‌داری از این بازسازی فرهنگی مواجهیم؛ خانواده از هم می‌پاشد؟ از خانواده ستایش می‌شود (در انتزاعی‌ترین و اغراق آمیزترین شکل ممکن، در جهت القای الگوهای ارتجاعی استاندارد رسانه‌ی ملی).

سالمندان خارج از گودند و دچار بحران سالمندی جامعه هستیم؟ همه نسبت به آن‌ها احساس ترحّم می‌کنند. به گونه‌ای روشن‌تر، به بزرگ‌نمایی آن می‌پردازند، تا جایی که امکانات واقعی آن تحلیل می‌رود و بیش از پیش توسط نظام، کنترل بوروکراتیک و ردگیری می‌شود.

پس مشاهده می‌شود که مسئله‌ی مصرف فرهنگ، به محتوای فرهنگی به معنای دقیق کلمه و نیز به «مخاطبان فرهنگی» بستگی ندارد. فرهنگ دیگر امروزه برای این تولید نمی‌شود که تداوم یابد. البته فرهنگ به عنوان مرجعی همگانی و ایده‌آل حفظ می‌شود و درست به همین دلیل است که معنا و مفهوم خود را از دست می‌دهد.

فرهنگ، از طریق رسانه‌های گروهی در حال تولید و بازتولید مداوم است. درک این پروسه منوط به نشانه-گذاری برای یافتن ارکان فرهنگی برجسته

شده و خوشایند هر نظام حکومتی است. این بدان معناست که پیام واقعی رسانه‌هایی مانند رادیو و تلویزیون، پیامی که به شکلی ناآگاهانه و عمیق، رمزشکنی و «مصرف» می‌شود، محتوای ظاهری صداها و تصاویر نیست، بلکه طرحی الزام‌آور است که به جوهره‌ی تکنیکی این رسانه‌ها وابسته است.

هر پیامی دارای این کارکرد است که به پیامی دیگر ارجاع دهد، نمونه‌ی بارز آن اخبار سراسری در رسانه‌ها: از حمله‌ی طالبان به بخشی از افغانستان، به جایزه‌ی ۲۵ هزار دلاری برای قهرمانی در بازی‌های کامپیوتری. کنار هم قرار گرفتن نظام‌مند آن‌ها در واقع، شیوه‌ی گفتمانی رسانه، پیام و معنای آن است. در این‌جا با کارکرد شرطی‌سازی و عدم شناخت مواجهیم و روشن می‌شود که رسانه، نظام دکوپاژ و تفسیر جهان را بر ما تحمیل می‌کند.

این امر در کلیه‌ی رسانه‌ها و حتّی رسانه–کتاب، یا به عبارتی «سواد» نیز مصداق پیدا می‌کند. یعنی موضوعی که مک لوهان آن را به عنوان یکی از محورهای اصلی نظریه‌اش برگزیده است. او می‌گوید ظهور کتاب چاپی نقطه‌ی عطف مهمی در تمدّن ما بوده است. البته نه به این دلیل که مطالب را نسل به نسل انتقال داده، بلکه بیشتر به این خاطر که بنابر جوهره‌ی فنی خود الزام بنیادی نظام‌مند بودن را حاکم کرده است. این امر بدیهی است: محتوا اغلب اوقات کارکرد واقعی رسانه را از دید ما پنهان می‌کند. پیام تلویزیون، تصاویری نیست که پخش می‌کند بلکه، شیوه‌های جدید رابطه و ادراکی است که تحمیل می‌کند.

آنچه رسانه‌ی تلویزیون انتقال می‌دهد، چیزی نیست جز ایده‌ی جهانی که به دلخواه شکل بصری پیدا می‌کند، به دلخواه تقطیع می‌شود و در قالب تصاویر قابل خواندن در می‌آید. در این مفهوم، تبلیغات شاید قابل توجه–ترین عنصر رسانه‌ی جمعی در عصر ما باشد. تبلیغات یکی از نقاط استراتژیک این فرایند است. تبلیغات فراسوی درست و غلط، همان‌گونه که مد (یکی دیگر از ارکان فرهنگی دربردارنده‌ی دال و مدلول) فراسوی زشت و زیبا، و شیء مدرن در کارکرد خود، فراسوی مفید و غیر مفید است، قرار می‌گیرد. تبلیغات به این دلیل پیشگویی محسوب می‌شود که نه برای درک است و نه برای یادگیری، بلکه برای امیدواری است. همه چیز در این‌جا در واقع صرفاً استعاره‌ی یک چیز است، که تنها به شواهد چرخه‌ای ارجاع داده می‌شود. پس در همه‌ی آن‌ها «تکرار» علیّتی اثر بخش پدید می‌آورد.

نظام اجتماعی و فرهنگی با تبلیغات، اهداف اجتماعی را مصادره به مطلوب کرده و اهداف خود را به عنوان اهداف اجتماعی تحمیل می‌کند. آنچه واقعیت دارد این است که نظام نیازهای ما، محصول تولید است. و همچنین نظام فرهنگی ما که به نوعی وابسته به نیازها می‌باشد، منشعب از نظام تولیدی است. همین نکته فرهنگ را به عنوان یک مفهوم گسترده‌ی انتزاعی دچار اصالت‌زدایی کرده و آن را در دست نظام تولیدی به سلاخی می‌کشاند.

منابع:

۱. بارت، رولان: اسطوره‌ی امروز، ترجمه ی شیرین‌دخت دقیقیان، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵

۲. لین، ریچارد: ژان بودریار، ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران، فرهنگ صبا، ۱۳۸۷

تصویری از فرهنگ مصرفی

محمدرضا حیدری،
کارشناسی کامپیوتر دانشگاه تهران

ریحانه باعزم،
دکتری علوم اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی، علوم تحقیقات

همواره عادت داشته‌ایم فرهنگ را مجموعه‌ای از آداب و رسوم، کردارها، ویژگی‌ها و رفتارهای یک قوم خاص یا یک نژاد خاص تلقی کنیم؛ ولی آنچه همیشه و هر لحظه در پشت پرده‌ی فرهنگ خودنمایی می‌کند، سلطه است. سلطه‌ی فریبنده‌ای که به جای خشونت، لبخند می‌زند و ندای تکثّر سر می‌دهد ولی آنچه بیش از همه در خاطرمان جلوه می‌کند، واژه‌ی فرمان است. فرهنگ فرمان می‌دهد، زیرا از پیش پذیرفته شده است و گویا رسالت هر انسانی در قبال آن تبعیّت کردن است. آن کسی که در مواجهه با فرهنگ، وصله‌ی ناجور است، همان کسی است که می‌خواهد بنیادهای فرهنگی را مورد بازاندیشی قرار دهد؛ او همواره عنصر طرد شده‌ای است که اصول از پیش فرض شده‌ی فرهنگی، او را از دایره‌ی گفتمان خود بیرون می‌اندازد. دانش‌های تحت انقیاد، در نقطه‌ی مقابل سلطه‌ی فرهنگی قرار می‌گیرند؛ دانش‌هایی که تنها با نقد فرهنگ مسلط، امکان ظهور می‌یابند. دانش‌های تحت انقیاد، به هیچ عنوان دانش محاسبه‌ای نیستند، بلکه دانش‌هایی محلی‌اند، هیچ اصول جهان شمولی ندارند و فقط به دلیل خلاءهای فرهنگی، که دیگر پاسخگوی نسل جدید نیستند، به جداره‌های خالی می‌پیوندند. مصرف در ابتدا باید به نفع تولید فدا می‌شد و امروزه همان سلطه‌ی فرهنگی گذشتگان با استحاله‌ی خود به فرهنگ مصرفی، درصدد آن است که انسان‌ها را ابژه‌ی خود کند و آن‌ها را به کارتل‌ها و بنگاه‌های اقتصادی خود بکشاند. حجم انبوه محصولات تولیدی دنیا، نیازمند پویایی خود در لحظه لحظه‌ی زیست انسان‌ها است. شاید روزی برای جوامع شرقی، آزادی تنها در امکان اعتراض به قوای حاکمه خلاصه می‌شد، اما امروز دغدغه‌ی یک شهروند فرانسوی این است که نیازهای اقتصادی‌اش را تأمین شده بیابد. این‌که به راحتی روی مبلش لم دهد و با خیال راحت به تماشای ال‌کلاسیکو بنشیند. برای چنین شهروندی در آن

لحظه فقط فرکانس‌های ماهواره‌ای مهم است که تصویر را بدون تأخیر به گیرنده‌ی او برساند. فرهنگ مصرفی، محیط اجتماعی را به گونه‌ای مدیریت می‌کند که انسان مصرف کننده، خود را در انتخاب محصولات تولید شده آزاد ببیند، اما با این حال انتخاب او فقط انتخاب‌هایی است که توسط سرمایه‌داری از قبل گزینش شده است. کار فرهنگ مصرفی امروز به جایی رسیده که انسان‌ها را ابژه‌ی مصرف انسان‌های دیگر می‌کند. شاید هرگز به مخیله‌ی هیچ انسانی خطور نمی‌کرد که فرهنگ برده‌داری، روزی تبدیل به صنعت پورنوگرافیک شود که بر بازوی زن‌ها برچسب فروش چند ساعته و چند روزه بچسبانند و پس از اتمام زمان کامجویی، او را به مشتری دیگری بفروشند.

امروزه فرهنگ مدرنی که هر لحظه از حقوق بشر و آزادی انسان‌ها حرف می‌زند، بیش از هر زمانی قرون وسطایی است. اسطوره‌های قرون وسطایی، امروز به هنرپیشگان، موزیسین‌ها و ستارگان پوشالی تبدیل شده‌اند که در توده‌ی جمعیت، بتواره می‌شوند و با گوشه چشمی جای خود را به همتایان خود می‌دهند. در شوهای تبلیغاتی، مردم را به خریدن فلان کالا و فلان وسیله‌ی مصرفی دعوت می‌کنند و به گونه‌ی دیگری خود را ابژه‌ی سرمایه‌داری می‌کنند. امروزه اسطوره‌ها جایگاهی در کتاب‌ها ندارند، بلکه فقط با خیره شدن چشم‌ها به کانال‌ها و رسانه‌های تصویری ساخته می‌شوند. فرهنگ مصرفی مرزها را شکسته و دولت–ملت را محو کرده است و در ید بیضای خود چیزی دارد که نمی‌توان آن را نظام جهانی مدرن نامید. در حال حاضر همه از یاد می‌برند که بنتون ایتالیایی است، بادی شاپر در انگلستان تأسیس شد، یا فرهنگ واکمن از ژاپن آمده است. دنیای دیروز گونه‌ای فرهنگ قبیله‌ای بود که امروز تبدیل به دهکده‌ی جهانی شده است و با دگرگونی خود مرزها را درنوردیده، اما آنچه نمایانگر هسته اصلی‌اش بود، همواره پابرجاست. فرمان، سلطه و واژهایی از این دست در واقع نماینده همان جمله‌ای است که سلبریتی امروزی می‌گوید: «من مک دونالد را ترجیح می‌دهم». می‌توان بیان کرد شاید اگر شوروی فروپاشید، به این دلیل بود که صف مک دونالد در مرزهای آن به هفت کیلومتر رسید. فرهنگ مصرفی همواره جامعه را فردی‌تر می‌کند و رسانه‌ها و فضای سایبریِ جامعه را به جزیره‌های یکه و تنها تبدیل می‌کندَ که فقط به وقت نیاز با هم ارتباط برقرار می‌کنند. امروز می‌توان اذعان داشت که جامعه وجود ندارد؛ رسانه‌ها به یک معنا تاچری هستند چون نه به وجود جامعه، که صرفاً به وجود افراد اعتقاد دارند. آنچه جامعه مصرفی علیه آن قد برافراشته است، بی‌شک بنیادگرایی بوده است، که شاید نه دانش تحت انقیاد، بلکه رونوشتی از ضدیّت آن باشد؛ ضدیّت با وضع موجود، که همه چیز را در خود حل می‌کند تا خودْ چیزی باشد. با محو تکثرهای دیگر در خود و وام گرفتن جهات دیگران برای ادامه‌ی حیات خود که معلوم نیست تا کی ادامه یابد، امروز دیگر دولت‌ها بر سر کنترل و تسخیر قلمرو با یکدیگر نمی‌جنگند، بلکه به دنبال حصول اطلاعات دست اول از گوشه و کنار جهانند. اطلاعاتی که برای مصرف و در خدمت مصرف، فرهنگ مصرفی را پربارتر و غنی‌تر می‌کند. برخی معتقدند امروز انسان هیچ گریزی از سرمایه‌داری و محو شدن در سلطه فرهنگ مصرفی ندارد. شاید تنها چیزی که سوژه خودآگاه امروز باید بدان بیاندیشد این است که آیا گریزی از سرمایه‌داری هست؟ آیا می‌توان نسبت به آن بی‌تفاوت بود و به دنبال روزنه‌ای گشت که سوبژکتیویته بتواند از ساختار آن رهایی یابد؟

فرهنگ به مثابه ایدئولوژی:
آنچه مارکسیسم غربی پیرامون فرهنگ می گوید

فرشته رضایی،
کارشناسی‌ارشدپژوهشگری‌علوم‌اجتماعی‌دانشگاه‌خوارزمی

کارل مارکس در سال ۱۸۴۵ در یازدهمین نهاده‌اش درباره‌ی فوئرباخ، «برنامه ی دگرگونی» را در دستور کار فیلسوفان قرار داد. این سخن، بعدها در صورتبندی‌های متعدد فلسفی و اجتماعی لحاظ گردیده و مفاهیمی چون طبقه، ایدئولوژی، زیرساختار، روساختار، از خود بیگانگی و انقلاب، وارد پویش‌های مختلفی شد. مارکس با ترسیم الگوی روبنا-زیربنا و بیان این ایده که «موتور واقعی جامعه‌ی سرمایه‌داری شیوه تولید است.» به‌عنوان نظریه‌پرداز ضدفرهنگی کلاسیک معرفی شد. براساس دیدگاه ماتریالیستی وی، فرهنگ با دو بعد عمده‌ی سیاست و قانون، پدیده‌ای روبنایی محسوب می‌شود که ریشه در سرشت اقتصادی جامعه دارد. چرا که هر دو، توسط نمایندگان طبقات ممتاز جامعه اداره می‌شوند و این طبقات از طریق قوانین مدوّن و قدرت دولت، همواره منافع خود را بازتولید و حفظ می‌کنند.

از آن زمان که یک دسته گرایشات اثبات‌گرایانه از درون مارکسیسم پدید آمد و افرادی مانند لنین، پلخانف، لابریولا و... با وفاداری به مارکسیسم راست آئین، اندیشه‌ی وی را دستمایه‌ی ایجاد انقلاب و تأسیس دولت قرار دادند، جریان دیگری به مطالعه‌ی انتقادی رویکرد ارتودکس پرداخت که «شئ‌گونه شدن مناسبات انسانی» را پیامد این رویکرد می‌دانست. این جریان فلسفی-سیاسی مارکسیستی در دهه‌ی ۱۹۲۰ و برای نجات مارکسیسم از پوزیتویسم و ماتریالیسم زمخت، مارکسیسم شوروری را به چالش کشید. این جریان نظری تأکیدهای مارکسیسم را از اقتصاد سیاسی و دولت، به فلسفه، فرهنگ و هنر تغییر داد. به معنایی که ایدئولوژی را می‌توان مفهوم بومی مارکسیسم خواند، فرهنگ، مفهوم بومی مارکسیستی نیست. با این حال بسیاری از مهم‌ترین بحث‌ها در سده‌ی بیستم در باب زیبایی‌شناسی و مسائل کلی‌تر فرهنگی به دست مارکسیست‌ها انجام گرفته است. مسائل فرهنگ و ایدئولوژی چنان برای مارکسیسم غربی محوری بوده‌اند که برخی نویسندگان وجود

نوعی گرایش متمایز «مارکسیسم فرهنگ‌گرا» را تشخیص داده‌اند. (باتامور، ۱۳۸۸: ۵۱۵)
مارکسیسم غربی ، در توصیف مکاتب فکری مختلف مارکسیستی که در اروپای مرکزی و غربی رشد کرده بودند، به کار می‌رود و به طور گسترده شامل متفکران مارکسیستی می‌باشد که تحت تأثیر ایده‌ی هگلی دیالکتیک بوده و توجه‌شان را به فرهنگ، آگاهی طبقاتی و ذهنیّت متمرکز کرده و با حل و جذب فرهنگ در چارچوب مارکسیستی، به نقش مستقل و فعال فرهنگ در حفظ وضع سرمایه‌داری پرداخته‌اند. به این ترتیب مخالفتشان را با ابعاد اقتصادی سرمایه‌داری ابراز داشته‌اند. آن‌ها با توجه به حوزه فرهنگ، بر نقد ایدئولوژی به عنوان عامل مهمی در فرایند رهایی تأکید کرده‌اند و معتقدند صور و جلوه‌های فرهنگی، بازتاب منافع و علائق نیروهای نهفته‌ی اجتماعی بوده ونیازمند افسون زدایی است.
مارکسیسم غربی در توضیح دلایل عدم وقوع انقلاب، به نقش ایدئولوژی به عنوان وسیله سرکوب رادیکالیسم طبقه کارگر اشاره کرده است. (اسمیت،۱۳۸۷: ۷۰) فرهنگ مانند ایدئولوژی حاکم عمل می‌کند و این ایدئولوژی از روابط تولیدی برخواسته، بازتاب منافع و دیدگاه طبقه حاکم بوده و در پی مشروعیت بخشی به آن می‌باشد، همچنین قراردادهای اجتماعی و شیوه مالکیت کنونی را به عنوان قانون لایزال و طبیعی جلوه می–دهد.
مارکسیست‌های غربی هر مفهومی را که می‌توانستند، از سنت مارکسیستی به کار گرفتند تا با شکل‌گیری و از شکل افتادگی آگاهی اجتماعی روبه‌رو شوند. پروژه‌ی آن‌ها مبنی بر پرداختن به نیروهای فکری و مادی فرهنگ بورژوایی، این باور را شکل داد که این فرهنگ، دارای زندگی و واقعیتی است که نمی‌توان آن را به سادگی رد کرد و لازم است از طرح‌های مارکسیسم سنتی درباره‌ی مبنای مادی و روبنای ایدئولوژیک دست کشید، چرا که این طرح نمی‌تواند کیفیت جان سخت فرهنگ غالب را بشناسد.
آن‌ها به منظور تشریح فرهنگ بورژوایی، مفاهیم

آگاهی کاذب، شئ‌واره‌گی و هژمونی فرهنگی را از نو کشف کردند، مفاهیمی که همواره در عناوین آثارشان پدیدار می‌شود. پرداختن به نقش اساسی و دوگانه‌ی روشفکران در حفظ سرمایه‌داری یا اعتبار بخشی به مارکسیسم و آموزش انقلابی توده، از جمله محورهای مهم نظریات آن‌ها است. همچنین در مطالعه‌ی گستره‌ی پهناوری از فرهنگ که شامل ادبیات، موسیقی و هنر می‌شد، فرهنگ مردم‌پسند، توده‌ای و تجاری شده را واکاوی کرده‌اند؛ چرا که معتقدند فرهنگ توده‌ای، به اندازه‌ی فرایند کار، جامعه‌ی بورژوایی را تشکیل می‌دهد. (جکوبی، ۱۳۸۸: ۶۶۲)

اهمیتی که مارکسیسم غربی برای فرهنگ و ایدئولوژی قائل است، به هیچ‌وجه تنها وابسته به نظریه نیست. آنچه ترنت شرویر(۱۹۷۳) «مارکسیسم فرهنگی» نامید عنصری مهم در ضد فرهنگ دهه ۱۹۶۰ اروپا تا آمریکای شمالی محسوب می‌شود و تأثیر عمیقی بر اندیشه‌ی بدیل، ارزش‌های پساماتریالیستی و شکل‌گیری جنبش‌های اجتماعی، به ویژه جنبش سبز داشته است. (اوث ویت: ۵۱۹) استحکام پیوند میان فرهنگ و ایدئولوژی حاصل شناخت فزاینده‌ی اهمیت رسانه‌های همگانی به عنوان کانون توجه نظریه‌های ایدئولوژی بوده است. تئورسین‌های مارکسیست سهم اساسی در پژوهش‌های «فرهنگ مردم پسند» داشته‌اند، که به عنوان شکلی از هژمونی ایدئولوژیکِ تحمیل شده بر توده‌ها درنظر گرفته شده است.

گئورگ لوکاچ و آنتونیو گرامشی را عموماً آغازگران مارکسیسم غربی می‌دانند که بی‌گمان سرآغاز سنتی است که بسیار بیشتر با مسائل فرهنگ سروکار دارد و با کشف دوباره‌ی دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی مارکس به وجه فرهنگی مارکسیسم مشروعیت بخشیدند. لوکاچ بر پایه‌ی نظریه‌ی مارکس درباره‌ی بیگانگی و پرستش کالا به طرح دیدگاه‌های خود پرداخته و تبار بدیلی را نمایندگی می‌کند که کماکان ریشه در اقتصاد دارد. (بوراوی،۱۳۹۳: ۵۲) لوکاچ در مقاله‌ی «فرهنگ کهن و فرهنگ نو» (۱۹۲۰) متأثر از زیمل، تدوین مارکسیستی از مفهوم فرهنگ ارائه می‌کند و آن را نقطه‌ی مقابل تمدن: «مجموعه‌ای از فراورده‌ها و توانایی‌های ارزشمند» می‌شمارد که «در رابطه با حفظ و ابقای بی‌واسطه‌ی زندگی، اجتناب ناپذیراست. برای نمونه زیبایی درونی و بیرونی یک خانه... در تقابل با دوام و احساس مراقبت و حمایت از آن است.» به این تعبیر، تولید سرمایه‌داری برای حفظ بازار، فرهنگ را نابود می‌کند و از آن‌جا که «پیش‌شرط جامعه‌شناختی فرهنگ، انسان همچون هدفی در خود است»، فرهنگ نو که ویژگی‌های آن پیش‌بینی ناپذیر است، فقط با فرارسیدن سوسیالیسم تحقق می‌یابد. این آثار نخستین لوکاچ شالوده‌ی کار گلدمن را در جامعه‌شناسی ادبیات و تاریخ اندیشه‌ها تشکیل می‌دهد.

لوکاچ در «تاریخ و آگاهی طبقاتی» با پرداختن به راه‌های استعمار ابعاد زندگی اجتماعی توسط سرمایه‌داری، با تکامَل جهان‌بینی پرولتاریا در تقابل با کل‌های شئ‌واره‌ی اروپای بورژوا سروکار دارد. پیوند کالایی شدن و شئ‌شدگی به فهم کاذب از جهان اجتماعی منجر شده است. لوکاچ با اشاره به این‌که فتیشیسم کالایی موضع انتقادی انسان را از

بین برده، به اهمیت عامل انسانی می‌پردازد که با خودآگاهی انتقادی، امکان مبارزه با اثرات ایدئولوژیک سرمایه‌داری را خواهد یافت. این جنبه‌ی انتقادی نظریه‌ی لوکاچ منبع الهام مکتب فرانکفورت و عامل تعیین کننده‌ی نظریه‌ی انتقادی به شمار می‌آید که هورکهایمر، آدورنو و مارکوزه چهره‌های محوری آن بودند. «مؤسسه تحقیقات اجتماعی فرانکفورت» در سال ۱۹۲۳ تأسیس شد که به صورت افراطی بر این‌که امیدی به اصلاح تمدن مدرن وجود ندارد تأکید می‌کردند. و بر همگرایی فزاینده‌ی دولت و اقتصاد، جایگزینی ایدئولوژی سنتی با تولیدات استاندارد شده «صنعت فرهنگ» تأکید داشتند.

مارکوزه در مقاله‌ای با عنوان «درباره‌ی مفهوم ایجابی فرهنگ» فرهنگ را چنین تعریف می‌کند: «مفهومی کلی از فرهنگ هست که مبیّن معنای ضمنی ذهن در فرایند تاریخی جامعه است. این مفهوم بر کلیّت زندگی اجتماعی در شرایطی معیّن دلالت دارد تا آن‌جا که هم عرصه‌ی بازتولید اندیشه‌ای فرهنگ و هم عرصه‌ی بازتولید مادی تمدن، وحدتی را تشکیل می‌دهد که از لحاظ تاریخی تمایزپذیر و دریافتنی است. (۱۹۶۸: ۹۴) فرهنگ را به این معنا نباید مستقل شمرد و باید با ملاک‌های خودش آن را درک کرد. همچنان که نباید آن را بازتاب محض یک شالوده‌ی مستقلاً موجود شمرد. در قلمروی زیبایی‌شناسی وظیفه‌ی نقد نباید جستجوی گروه‌های هم منفعتی باشد که بتواند پدیده‌های فرهنگی را به آن‌ها نسبت دهد؛ بلکه باید گرایش‌های اجتماعی کلی را رمزگشایی کند که در این پدیده بیان می‌شوند و از طریق آن‌ها است که منافع نیرومندشان خود را متحقق می‌سازد. نقد فرهنگی باید به صورت قیافه‌شناسی اجتماعی درآید.» (همان:۳۰)

فرهنگ که بر پایه‌ی بت‌وارگی کالایی و شئ‌وارگی مورد تحلیل قرار می‌گیرد، به دو صورت عمده پدیدار می‌شود. صورت نخست آن، «فرهنگ ایجابی» است که مارکوزه آن را چنین تعریف می‌کند: «غرض از فرهنگ ایجابی، آن فرهنگ عصر بورژوایی است که در جریان تکامل خود به جدایی جهان ذهنی و روحی از تمدن انجامیده است که همچنین برتر از تمدن شمرده می‌شود. ویژگی تعیین کننده‌ی فرهنگ ایجابی پافشاری بر جهانی کلا الزام‌آور، جاودانه و ارزشمندتر است که اساساً با جهان واقعی تنازع بقای روزمره تفاوت دارد و با این‌همه برای هر فرد از درون خودش تحقق پذیر است: بدون هیچ‌گونه تغییر و تبدیلی در وضع «امر واقع» بدین سان فرهنگ و به ویژه هنر نقش مبهمی دارد. میل به آزادی و میل به نیک‌بختی که جامعه مدرن در برابر آن‌ها مانع ایجاد کرده حفظ می‌شود، ولی این امیال را متوجه قلمروی توهمی می‌سازد و با فرونشاندن میل شورش این قلمرو را تأیید و تصدیق می‌کند. این مفهوم از فرهنگ با دستگاه اداری حکومتی گره می–خورد.

اگر فرهنگ بورژوایی سنتی از نوعی تعالی حمایت می‌کند، همین عنصر از صنعت فرهنگ‌سازی است که آدورنو و هورکهایمر در کتاب «دیالکتیک روشنگری»(۱۹۴۷) به تحلیل آن می‌پردازند. در این‌جا اصل کالایی–سازی نه فقط در تولید زیبایی‌شناسی، بلکه حتی در قلمروی شخصیت به منتها درجه‌ی خود می‌رسد. مارکوزه فرایند کالایی شدن فرهنگ را به مثابه حل شدن فرهنگ والا در فرهنگ مادی قلمداد کرده که بر این اساس فرهنگ والا امکان بالقوه انتقادی خود را از دست می‌دهد.

هم‌زمان با رشد این مارکسیسم آلمانی، تأملات آنتونیو گرامشی، کمونیست ایتالیایی، در زندان شکل گرفت. گرامشی مانند لنین معرف یک خط سیر از مارکس می‌باشد که به سوی قلمروی سیاست و ایدئولوژی حرکت می‌کند. (بوراوی،۱۳۹۳: ۵۲)

اگر خط نسبتاً روشنی از نفوذ و تأثیر لوکاچ در ضابطه‌مندی مارکسیستی سنت نقد فرهنگ آلمان به چشم می–خورد، تأکید گرامشی بر بعد فرهنگی سیاست سوسیالیستی در جوامعی که در آن بورژوازی بیش از زور، از طریق «هژمونی» حاکمیت دارد، تأثیر تعیین کننده‌ای داشته است. (اوث ویت: ۵۱۹) انتقاد گرامشی از مارکسیسم پوزیتویستی، اندیشه‌ی او را در میان نگرش‌های مارکسیستی بارز می‌سازد. بر پایه‌ی این نقد، او ادعای مارکسیست‌هایی که مبنای اقتصادی را در یک پیوستار مکانیکی، تعیین کننده روساختار ایدئولوژیک و سیاسی می‌دانستند به چالش کشید. وی بی‌اعتنایی به سیاست و فرهنگ را دو کمبود تفکر مارکس عنوان کرده و با اشاره به پیوندهای میان سیاست، فرهنگ و استراتژی سوسیالیستی، نقش اساسی فرهنگ و ایدئولوژی را

به مضمون پایدار در کار او مبدل کرده است. گرامشی ضمن تحلیل نقش دولت در تنظیم قواعد حیات اجتماعی و حفظ شرایط برای دوام سرمایه‌داری، ریشه حاکمیت را در قلمروی اقتصاد می‌داند که به کمک دو مؤلفه‌ی سیاسی و فرهنگی که نقش مؤثری در تغییرات اجتناب ناپذیر انقلابی دارد، منافع خود را حفظ می–کند.

از نظر گرامشی، دولت و روشنفکران نقش مهمی در تغییرات اجتماعی دارند. علاوه بر اعمال سلطه دستگاه دولتی، طبقه حاکم از طریق کنترل نهادهای فرهنگی جامعه مدنی درصدد دستیابی به هژمونی است. نظریه‌ی «هژمونی» سهم گرامشی در مطالعه‌ی نظام‌مند نظام‌های ایدئولوژی است. دولت به واسطه‌ی هژمونی و رهبری فرهنگی، عقاید جامعه مدنی را نظم داده و هدایت می‌کند. این بن‌مایه‌های فرهنگی غالب با سرکوب هر اندیشه‌ی انتقادی، جریان نابرابری را شدت می‌بخشد. (نجف زاده،۱۳۸۱: ۲۳) از آن‌جا که کنترل آرا و عقاید یک مؤلفه‌ی عمده در قدرت دولت محسوب می‌شود، رشد سریع این قدرت به عنوان نماینده‌ی منافع طبقه حاکم، جامعه‌ی مدنی را مورد تهاجم قرار داده و به این ترتیب وارد حوزه فرهنگ می‌شود.

دومین کاربرد گرامشی از اصطلاح هژمونی، به نقش فرهنگی و آموزشی آن برای تولید آگاهی در پرولتاریا اشاره دارد. نیروهای سوسیالیستی باید برای مقابله با فعالیت نیروهای هژمونیک در جبهه‌ی فرهنگی سیاسی فعالیت کنند. از نظر او به جای تمرکز بر محتوای فرهنگ، باید به نقش آن و عملیات فرهنگ توجه کرد. (اسمیت،۱۳۸۷: ۷۴) رویکرد انتقادی گرامشی به ادبیات، فرهنگ مردم و رابطه‌ی میان فرهنگ مردم‌پسند و فرهنگ والا، بازتاب می‌یابد و آن را از این نظرگاه مورد تحلیل قرار می‌دهد که روشنفکران چگونه با توده‌ی مردم پیوند می‌یابند و باعث تکامل فرهنگ ملی–مردمی می‌شوند. او روشنفکران را به صورت گسترده تعریف کرده، که شامل دو دسته می‌باشد: روشنفکران ارگانیک که هر طبقه‌ی پیشرو برای سازمان دادن یک نظم اجتماعی نوین به آن نیاز دارد و روشنفکران سنتی که دارای سنتی هستند که به دوره‌ی تاریخی پیشین باز می‌گردد. مجموع این ویژگی‌ها گرامشی و تئوری او را در ردیف مارکسیست‌های قرن بیستم قرار داده و روشنفکران چپ نو در دهه ۱۹۶۰ سرمشق و توجیه فعالیت سیاسی و فرهنگی را در آرای او یافتند. همچنین در دهه‌ی ۱۹۷۰ نظرات گرامشی پیرامون هژمونی با ابزارهای تفسیری قدرتمند جنبش مطالعات فرهنگی بریتانیا درآمیخت و پایه‌های آن تلاش‌ها را در فهم رسانه‌ها و زندگی روزمره مستحکم ساخت. (اسمیت، ۱۳۸۷: ۷۴)

مطالعه نظریات گرامشی ما را به این فرامی‌خواند تا به جای انکار ایدئولوژی‌های سرمایه‌داری، به تحلیل‌های دقیق، تطبیقی و تاریخی متناسب با زمینه‌های خاص و منظومه‌های ایدئولوژیک سرمایه‌داری اقدام کنیم. توجه گرامشی به دولت، جامعه مدنی و روشنفکران این نکته را روشن ساخته که امکان موجودیت افکار هژمونیک بدون برخورداری از پشتیبانی سازمان‌یافته و تشکیلات زیربنایی وجود ندارد. این امر کمک می‌کند که فرهنگ را در ساختارهای انضمامی دیده و به تأثیر عاملان ملموس توجه داشته باشیم.

منابع:

۱–باتامور، تام و وی. جی. کیرنن (۱۳۸۸): فرهنگ‌نامه‌ی اندیشه مارکسیستی، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران: نشر بازتاب نگار.

۲–بوراوی، مایکل(۱۳۹۷): مارکسیسم جامعه‌شناسانه همگرایی آنتونیو گرامشی و کارل پولانی، ترجمه‌ی محمد مالجو، تهران: نشر نی.

۳–دانیل اسمیت، فیلیپ(۱۳۸۷): درآمدی بر نظریه‌ی فرهنگی، ترجمه حسن پویان، تهران: دفتر پژوهش–های فرهنگی.

۴–لوکاچ، جورج (۱۳۷۹): نویسنده، نقد و فرهنگ، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران: انتشارات آگاه.

۵–نجف زاده، رضا (۱۳۸۱): مارکسیسم غربی و مکتب فرانکفورت، تهران: قصیده سرا.

٦-Marcuse, H (١٩٦٨); Negations, trans. Shapiro, london: allen lane

اخـــلاق و فرهنـــگِ «دیگـــری»

محمدرضا حیدری،
کارشناسی کامپیوتر دانشگاه تهران

ریحانه باعزم،
دکتری علوم اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات

«اخلاق، فلسفه‌ی اولی است» و بنیاد و اساس خود را از نظرورزی‌های فلسفی می‌گیرد. فلسفه‌ی اولی از جباریّت عقل می‌گریزد و به مرحله‌ای می‌رسد که به جای عقل، خود به بنیاد ابزاری‌اش به مسئولیت در قبال «دیگری» می‌اندیشد. فرهنگ تنها با تعریف «دیگری» اخلاقی محقق می‌شود. سوبژکتیویته، خود را فدای یک «دیگریِ» اخلاقی می‌کند. این «دیگری» عنصر هویت‌بخش خود را از فرهنگ می‌گیرد و فرهنگ، خالی از هرگونه اقتداری است، که هویت را به خود و نهاد خود فرو می‌کاهد. فرهنگ همواره فرهنگِ «دیگری» است و تمام تکثرهای اخلاقی را درون خود بازنمایی می‌کند. سوبژکتیویته همیشه خود را در مقابل «دیگری» مسئول می‌داند و برای ادای احترامش «دیگری» را بر صدر می‌نشاند. رسالت فرهنگِ «دیگری» دیدن چیزهایی است که گویا

در جامعه گم شده‌اند و امکان حیات خود را از دست داده‌اند و فقط با رفع اقتدار مطلق فرهنگی، امکان ظهور می‌یابند. رسالت فرهنگِ «دیگری» زانو زدن متواضعانه در برابر یک «دیگریِ» اخلاقی است. «دیگریِ» اخلاقی چیزی است متفاوت با شخصی خاص یا قومیت یا نژادی خاص، بلکه هر آن چیزی است که در هستی رخ می‌نماید. هرچیزی جز یک «من اخلاقی». او خود را قربانی ندای آغازین دیگری می‌کند. ندای آغازین هنگامی است که شخصی خواهان کمک می‌باشد و فرد دیگر به آن یاری و کمک می‌رساند. و این ندا شامل هرانسانی، هرموجودی و هر آن چیزی می‌شود که صدایش را به گوش یک «من اخلاقی» می‌رساند. این ندای آغازین گونه، درخواست از «منِ اخلاقی» است که باید آن را پاسخ گوید و این پاسخ در کلیت فرهنگِ «دیگری» هویت می‌یابد. «دیگری» فرهنگی، مقدم بر «من اخلاقی» است و همان عاملی است که یک «من اخلاقی» را از خودآئینی به دگرآئینی رهسپار می‌کند. خودآئینی، هویت را در درون خود فرد تعریف می‌کند ولی دگرآئینی، منیّت «منِ اخلاقی» را به پای «دیگریِ» اخلاق ذبح می‌کند و با او همنشین می‌شود. دگرآئینی یعنی اتحاد و یگانگی یک من با «دیگری» خود و این اتّحاد، «دیگری» را هویت‌بخشِ خود تصور می‌کند. به عبارت دیگر، دگرآئینی هنگامی است که شخص اصول اخلاقی خودش را از چیزی بیرون از خود دریافت کند، مثل دین، سنت و خودآئینی هنگامی که شخص اصول اخلاقی خودش را از عقل و فطرت اتخاذ می‌کند.

×××

یافتن خود در قاموس دیگری و فداکاری خالصانه‌ی یک «من اخلاقی»، برسازنده‌ی یک کلیت فرهنگی است که خط محوری اقتدار را به زیرخطوطی می‌شکند که تنوعات را هرروز و هرلحظه بیشتر به رسیمت می‌شناسد. عملکرد «من اخلاقی»، خود انگیختیِ خودخواهانه خود را به دامان «دیگری» اخلاقی می‌کشاند و در تمامیت یک فرهنگِ «دیگری» حل می‌شود. برای «من اخلاقی» هیچ هویتی ابژه نمی‌شود و به مثابه ابزار فرهنگی تلقّی نمی‌شود، بلکه با او به گونه‌ای رابطه‌ی همزیستی برقرار می‌کند. هیچ موجودیتی در فرهنگ شئ‌واره و بتواره تعریف نمی‌گردد. استقبال از دیگری و پذیرفتن او در فرهنگِ «دیگری»، امیدی است که «دیگری‌ها»ی دیگر را از اقتدار والامنشانه رها می‌کند. فرهنگ «دیگری» فرهنگ آینده است و پای‌بست این آینده در حال «من اخلاقی» بنیاد گذاشته می‌شود. در فرهنگِ «دیگری»، من از خود فاصله می‌گیرد و از کوگیتوی (شخصی که در درون خودش به خودش فکر می‌کند) خود پا پس می‌کشد و از اندیشه‌ی مطلق می‌رهد و این رهیدن از اندیشه‌ی مطلق او را به گونه‌ای گفتمان فرهنگی تبدیل می‌کند. خود را بی‌واهمه نثار صدای رخداد دیگری می‌کند. رخداد «دیگری» همان لحظه‌ای رخ می‌دهد که «دیگری» فرهنگی، وفاداری‌اش را از «من اخلاقی»، با شنیدن صدای او و گشودن هویت فرهنگی خود به سوی او، اعلام می‌کند. تنها با وفاداری نسبت به یک «دیگری» فرهنگی، می‌توان آمیزشی فرهنگی در همه‌ی سطوح جامعه به وجود آورد. «منِ اخلاقی» در فرهنگِ «دیگری»، خود را جانشینِ مکافات‌های همه‌ی دیگری‌ها می‌کند و هیچ‌کس نمی‌تواند خود را جانشین او کند. او برگزیده است و این برگزیدگی به هیچ عنوان برایش امتیاز نیست، بلکه مشخصه‌ی ذاتی هر منی(هویت) است که در فرهنگ «دیگری» زیست می‌کند. اخلاق اجتماعی اگر به مثابه اخلاق دیگری تعریف شود و فرهنگِ «دیگری» را محقق کند، آئینی جدید را آشکار می‌سازد که بدون تصور آرمان‌شهرهای واهی به وجود می‌آید.

تنوع فرهنگی و هنرهای ملّی و بومی

مطالعه موردی آثار و زندگی حسن ارژنگ‌نژاد
علی خانمحمدی

چکیده:
حاکمّیت نظام‌های باوری متفاوت از جمله آیین زرتشت، مانَوی، اسلام و عرفان تا به امروز بر ایرانیان، باعث شده است که کشور ایران همواره دارای هویّتی چندفرهنگی باشد. از سوی دیگر هیچ‌گاه ایران پس از اسلام دارای ترکیب تک‌قومیتی نشد، بلکه چندین قوم از ترک تا عرب در آن زیستند و حتی زورمندانه در سپهر سیاسی این خاک حکومت کردند. از دیگر سو همواره چندین سبک زندگی در ایران از یک‌جانشینی تا کوچ–نشینی جاری بوده است. پس نه یک تجربه، بلکه تجربیات چند فرهنگی در این سرزمین به پشتوانه‌ی تجربیات مهاجرت‌های دور و دراز به دست آمده است.
نخستین پناهندگان به ایران کسانی بودند که از استرداد اتباع شوروی در دوره پهلوی اول در امان مانده بودند. این اتباع با تشکیل جمهوری سوسیالیستی ماورای قفقاز شوروی و آغاز سیاست‌های استالین که به غائله‌ی آذربایجان ختم شد، تمام امیدهایشان برای بازگشت به موطن را از دست دادند. بخشی از آنان هم برای کسب سهمی از بازار کار که طی تغییرات اقتصادی و فرصت ادغام اجتماعی گسترده با طلوع صنعتی سازی در ایران آغاز شده بود، به تهران مهاجرت کردند.
با نیم‌نگاهی به تاریخ هنرهای نو در ایران، اقلیّت‌های فرهنگی، بالاخص پناهندگان قفقاز و پناهندگان اروپایی که همواره پیشاهنگ تغییرات فرهنگی بوده‌اند را می‌توان به دو گروه اصلی تقسیم کرد: یک) گروه مهاجران آذربایجانی قفقاز که در مطالعات و پژوهش‌ها، به‌خاطر دین و زبان مشترک با ساکنان آذربایجان ایران و همچنین میل بالای آن‌ها به ادغام اجتماعی، که منجر به پرورش فرهیختگانی همچون آیدین آغداشلو، (بیضایی، ۱۳۸۷) ایران درّودی، غلامرضا رحیم‌زاده ارژنگ، حسن ارژنگ‌نژاد و اسماعیل ارژنگ در ایران شد. و دو) مسیحیان و کلیمیان که با حفظ تفاوت‌های فرهنگی خویش سهمی در اعتلای هویّت ایرانی داشتند.

واژگان کلیدی: هنر ملی، هنر مهاجرت، هنر مسیحی، تندیسگری

مقدمه

ایـران در بزنگاه‌هـای مختلـف تاریخـی شـاهد روندهـای مهاجرتـی گسـترده از آریایی‌هـا تـا مغـولان بـوده اسـت، کـه برخـی از آنـان دسـت به تشـکیل حکومت‌هـا و امپراتوری‌هـای بزرگـی در ایـن سـرزمین زدنـد. امـا مهاجـرت در دوران مـدرن تغییـر شـکل داده اسـت. امـروز از مهاجرت‌هـای فرهنگـی، اجتماعی و سیاسـی (پناهندگی) سـخن به میـان می‌آیـد. ناآرامـی سیاسـی،که در پی شکسـت روسـیه در جنگ با ژاپن در سـالهای ۱۹۰۴ و ۱۹۰۵ و انقـلاب مشـروطهٔ ایـران در سـال‌های ۱۹۰۵ تـا ۱۹۰۹ پدیـد آمد، شـرایط محیطی فرودسـتان مهاجر ایرانـی را نیـز تغییـر داد. (Haşım oğlu Cavid, ۱۹۸۰, p. ۱۲) (اتابکـی و دیگـران، ۱۳۹۶، ۷-۸۶) در بحبوحـهٔ سـقوط نظـام تـزاری ۱۹۱۷ میـلادی، احـزاب سوسیالیسـت از فرقـهٔ اجتماعیـون عامیـون ایـران تـا حـزب اسـتقلال ایـران از تمامیـت ارضـی ایـران دفاع می‌کردنـد و ناسیونالیسـت‌های آذری به تشـکیل حـزب و نشـریهٔ مشـهور آچیـق سـؤز اقدام کردنـد و مذاکـرات با تبریـز برای پیوسـتن به فدرال دموکراتیـک قفقاز جنوبی شـروع شـد کـه بی‌نتیجه مانـد (Haşım oğlu Cavid, ۱۹۸۰). (اتابکـی و دیگـران، ۱۳۹۶) امّـا بـا آغـاز سـیطره‌ی کمونیسـم بـر قفقـاز، ایـن فدراسـیون فروپاشـید و اسـتقلال جمهـوری دموکراتیـک ارمنسـتان و جمهـوری دموکراتیـک آذربایجـان در ۲۴ مـی ۱۹۱۸ میلادی، و جمهـوری دموکراتیـک گرجسـتان دو روز پـس از آن‌هـا، پایـان یافـت، کـه پایـان کاری بـر جمهوری دموکراتیـک قفقـاز بـود؛ چنـد مـاه پـس از سـقوط ایـن جمهوری‌هـا (جمهـوری دموکراتیک ارمنسـتان در تفلیـس و جمهـوری مسـتقل آذری محمدامیـن رسـول‌زاده در گنجـه) بسـیاری از آذربایجانیـان، ارمنیـان و گرجی‌هـا بـا خانواده‌هایشـان بـه ایـران پناهنده شـدند.

پناهنـدگان قفقاز، به عنوان اولیـن تجربهٔ پناهندگی در ایـران بودنـد و بـا تهدیداتـی از اسـترداد به خاک شـوروی تا حتـی مرگ روبـه‌رو بودند.

گزارش‌هـای واصلـه مبنـی بـر تیربـاران تنـی چند از کسـانی کـه بـه خـاک شـوروی بازگردانـده شـده بودنـد، نـه فقـط موجـب نگرانـی مقامـات ایرانی که باعـث اضطـراب و وحشـت پناهنـدگان نیـز گشـت. ادارهٔ شـهربانی طـی تسـلیم گزارشـی در ایـن زمینه اظهـار داشـت: «... درصورتـی که ایـن خبر مقرون بـه حقیقـت باشـد اعـاده آنهـا که بـه عنـوان التجاء و پناهندگـی وارد شـده‌اند دور از عواطـف و در انظـار عمومـی نیز جالـب توجه خواهد بـود...» و خواهان دسـتورالعمل مشـخص‌تر هیئـت دولت شـد." (بیات، ۱۳۷۲، ۱۱) (اداره‌ی کل تشـکیلات نظمیّه مملکتی، ۲۹ بهمـن ۱۳۰۸)

اقلیّت‌هـای دینـی در ایـران بـه دو دسـته تقسـیم می‌شـوند: یک) مسـیحیان (آشـوریان و ارامنه) و دو) غیرمسـیحیان(کلیمیان (تـاج پـور ۱۳۴۴)، سـنی‌ها و زرتشـتیان). ولـی جایگاه هنرمندان ارمنی و آشـوری در هنـر نوگـرای ایـران درخشـان اسـت (پاکبـاز، ۱۳۹۴). (خواجـه سـری، ۱۳۸۳) (داویدیـان، ۱۳۸۲) (یونانسـیان، ۱۳۹۲؛ یونانسیان، ۱۳۹۱) (نیکوقوسیان، ۱۳۸۷) (میناسـیان، ۱۳۹۰)

هنـر ارمنـی سـابقه‌ی بیـش از پنج‌هـزار سـال دارد. ارمنیـان در رشـته‌های معمـاری، منبّـت‌کاری، نقاشـی، موسـیقی و تئاتـر پیشـینه طولانـی دارنـد. بـا توجّـه بـه کوهسـتانی بـودن ارمنسـتان و وفـور سـنگ‌های سـاختمانی در ایـن کشـور و اسـتفاده دیربـاز از ایـن سـنگ‌ها در امـر ساختمان‌سـازی، کنـده‌کاری بـرروی سـنگ‌ها نیـز از اعصـار قدیم در میـان ارمنیان مرسـوم گردیده بـود.(Kouymjian, ۱۹۹۲) خاچـکار، هنـر حجّاری اسـت کـه در دوران باسـتان و سـده‌های میانـی منحصراً در ارمنسـتان و سـرزمین‌هایی که ارمنیـان در آن اقامت گزیده بودند رواج داشـت.(اولوبابیان، ۱۳۸۴) با چنین سـابقه‌ای در حجّـاری و ارتبـاط ارامنـه با غرب، حضـور هنرمندان ارمنـی در تندیسـگری نوین ایرانـی همچون «لیلیت تریـان» بـه عنـوان پایه‌گـذار، شایسـته توجه اسـت. (مشـهدی‌زاده، ۱۳۹۲) (فـرّخ‌زاد، ۱۳۸۱) بـا شـروع نسل‌کشـی ارامنـه در جنـگ جهانـی اول و یـورش کمونیسـت‌ها بـه قفقاز، بسـیاری از ارامنـه از عثمانی و قفقـاز بـه ایران پناهنده شـدند و تا چنـد دهه ایران محـل امنی برای زندگی آنان شـد(Alboyadjian, ۱۹۶۱). (مانوکیـان، ۱۳۹۴) (بیات، ۱۳۷۲) (رسـولی، ۱۳۹۴)

هنـر آشـوری دوره‌ای در تاریـخ هنر اسـت که در آن

اهمیّت نقش برجسته‌ها بیشتر شد، یکی از دلایل این امر آن بود که آشوریان قومی شمالی بودند و در آن مناطق، سنگ بیشتر یافت می‌شد. با این‌حال، از آشور غالباً نقش برجسته باقی‌مانده است و تنها یک مجسمه از آن دوران برجای مانده. آثار دوره‌ی آشور، هم حالتی اسطوره‌ای دارند و هم حالتی زمینی، و به قدرت پادشاهان می‌پردازند. صحنه‌های نبرد در این دوره مشاهده می‌شود و نقش برجسته‌ها بسیار شلوغ هستند. (مرزبان، ۱۳۸۳، ۶-۱۴) از آن‌رو که آشوریان ایران تا پیش از اکتشافات دهه‌ی ۶۰ میلادی، از گذشته تاریخی خویش اطلاع کاملی نداشتند، به همین خاطر موجبات حضور پیشکسوتانی همچون هانیبال الخاص و بهروز دارش در هنر فرامدرن ایران فراهم شده است. (Naby, ۱۹۷۷) (انجمن دوستداران هانیبال الخاص، ۱۳۹۵)

ولی مهاجران آشوری عثمانی که از نسل‌کشی‌های جنگ جهانی اول از عراق و ترکیه به ایران پناهنده شده بودند، خاطره‌ی جمعی باستانی‌شان را که از ابنیه‌ی اطراف خویش الهام گرفته بودند، به ایران آوردند و رهاورد آن دوران، بازگشایی انجمن‌های دینی (انجمن آشوریان تهران، ۱۳۹۳) و معماری کلیسای شرق آشوری تهران توسط داوید بیت اوشانا بوده است. (آشوریان، ۱۳۸۵) (سرویس فرهنگی و هنری خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۹) (سرویس موسیقی و هنرهای تجسمی خبرگزاری مهر، ۱۳۹۳)

هنر هخامنشی نماد همه هنرهای جهان باستان بود و اگرچه طرح و هدف‌ها و هویت آن ایرانی بود، اجزای آن از هنرهای مردم باتجربه جهان کهن یعنی آشوریان، مصریان، اوراتوئیان، بابلیان، لودیان، ایونیان، هندوان، سکائیان و غیره گرفته شده بود. (شاهپور شهبازی، ۱۳۸۴، ۱۱)

در معابد زرتشتی، هنر آشوریان باستان بیشتر قابل رؤیت است، که در دوران نوسازی پهلوی‌ها، به خاطر تسلّط گفتمان باستان‌گرایی و ناسیونالیسم، در تمامی بناها و تندیس‌هایی که آفریده شده نیز به چشم می‌خورد.

هنوز دودمان نوپای پهلوی نتوانسته بود مسائل پناهندگان قفقاز را به طور کامل سامان دهد که موج دومی از پناهندگی طی جنگ جهانی دوم به ایران آغاز شد که پرتعدادترین آنان لهستانی‌ها بودند. «بعد از گذشت دو سال و با آغاز حمله آلمان به شوروی، استالین مجبور شد با دولت در تبعید لهستان از در دوستی درآمده و فرماندهی واحدی در مقابل آلمان در جبهه لهستان ایجاد کند. طبق این توافق قرار بر این شد که علاوه بر عبور افراد نظامی تجهیز شده لهستانی از خاک ایران، زندانیان و افراد داخل اردوگاه‌ها نیز از طریق ایران به فلسطین و آفریقا مهاجرت کنند. این عمل با نقض بی‌طرفی ایران و اشغال ایران توسط قوای انگلیسی و سپس روسی در تاریخ سوم شهریور ۱۳۲۰، امکان‌پذیر گشت.» (کریمی و کریمی ، ۱۳۷۸، ۷)

"به علّت تأخیر در خروج، لهستانی‌ها به‌تدریج و برای گذران زندگی وارد بازار کار گردیدند در بعضی رستوران‌ها و کاباره‌ها گروه‌هایی از آنان به آوازه‌خوانی و اجرای موسیقی مشغول شدند. افراد فرهیخته‌ای نیز که در میان آنان بودند به دبیری و آموزش زبان لهستانی و نویسندگی پرداختند، روزنامه‌ای هم به زبان لهستانی به‌نام «ندای لهستان» منتشر می‌کردند و کتاب‌هایی درباره‌ی ایران‌شناسی از آن‌ها به یادگار مانده‌است." (کریمی و کریمی ، ۱۳۷۸، ۳۸)

۱-۱ بیان مسئله

ایران همواره چندفرهنگی و متشکّل از چندین قوم، سبک زندگی و دین و باور بوده است و در تاریخ دور و دراز خود در عصرهای طلایی‌اش تجربیاتی از چندفرهنگی را نشان داده است. سهم مهاجرت در شکل‌گیری این پدیده نظیر است. مهاجرت پدیده اجتماعی کثیرالابعاد و دارای تأثیرات عمیق فرهنگی بر نسل‌ها است. اما بررسی‌های این پدیده در ظرف تاریخ اجتماعی معنا پیدا می‌کند. به همین خاطر درک شرایط تاریخی-اجتماعی مهاجران در کنار اینکه چه تأثیر و تأثری از جامعه مقصد دریافت کرده‌اند، اهمیت می‌یابد. در دوران پرآشوب دو جنگ جهانی، ایران به عنوان یک سرزمین بی‌طرف جای امنی برای پناهندگان قفقاز، آسیای میانه و اروپایی شرقی بود.

بدین جهات پناهندگان قفقاز و عثمانی که در ظرف سیاست‌های فرهنگی در دوره‌ی پهلوی قرار داشتند، که بسیار یکپارچه کننده بوده و سعی در جذب فرهنگی این مهاجران داشته است. از سوی دیگر حکومت رضاشاهی برای تحقّق نیّات خویش، از پیشتازی و تفاوت‌های فرهنگی این اقلیّت‌ها برای شکستن فضای سنتی فرهنگ جامعه بهره می‌برد و از سوی دیگر این اقلیّت‌ها به نوعی خاطره‌ی جمعی خود را در این دستاوردهای فرهنگی حفظ نموده و ترویج می‌دادند. اما به‌طور کلّی از دو دسته مهاجر می‌توان سخن راند: یک) مهاجران مسلمان و دو) مهاجران غیرمسلمان که هرکدام سهمی بزرگ در فرهنگ و هنر معاصر داشتند.

به طور کلی پناهندگان قفقاز، که در موطن خویش به‌خاطر این‌که سال‌ها تحت تسلط امپراتوری تزاری یا اروپایی بودند بسیار پیش‌تر از ایرانیان با مظاهر مدرن آشنا شده بودند و حتّی در خاک ایران با مراکز علمی فرهنگی اروپایی راحت‌تر ارتباط برقرار می‌نمودند و با ورود به ایرانی که در دوران پهلوی قدم به مدرن سازی گذاشته بود، به راحتی جذب این برنامه شدند و در این مسیر هم دستاوردهایی داشتند. پس در برخی زمینه‌ها از جمله هنرهای تجسمی، ادبیات، هنرهای نمایشی و موسیقی منشأ اثر بودند.

سؤالات تحقیق:

۱.زمینه‌های فرهنگی‌اجتماعی مشارکت پناهندگان قفقاز در فرایند مدرنیزاسیون فرهنگی پهلوی‌ها چیست؟
۲.تاثیر سیاست‌های فرهنگی در گفتمان ناسیونالیسم و باستان‌گرایی پهلوی‌ها در آثار تندیسگران چیست؟
۳.تأثیر سیاست حافظه‌ای مسیحیان و زرتشتیان ایران در آثار تندیسگران دوران پهلوی اوّل و دوم چیست ؟

پیشینه تحقیق و مبانی نظری

۲-۱ پیشینه تحقیق

در مطالعات و پژوهش‌های پیشین حوزه‌ی تاریخ هنر نوین بالاخص «مجسمه سازی» بحث هنر مهاجرت امری تازه و بدیع است و بیشتر کتب تاریخ هنر، مقالات و پایان‌نامه‌های به زبان فارسیِ این حوزه به‌طور مجزا و مستقل به این امَر نپرداخته‌اند از جمله: ۱)کتاب «نوشت و نقدهایی درباره‌ی پیشگامان هنر معاصر» اثر محمد شمخانی، که در این کتاب به پیشگامان هنر نو اشاره شده است؛ امّا برای هنر مهاجرت و بلاخص برای مجسمه‌سازی بخش مجزایی اختصاص داده نشده است. (شمخانی، ۱۳۸۴) ۲) کتاب دیگری که در مورد تاریخ تندیسگری ایران نگاشته شده، «تاریخ مجسمه سازی در ایران» به قلم پرویز تناولی است، که در این کتاب تخصصی هنر مجسمه‌سازی، نه تنها بخشی مجزا برای هنر مهاجرین اختصاص داده نشده، بلکه به اولین کارگاه‌های مجسمه‌سازی داخل خاک ایران نیز، هیچ اشاره‌ای نشده است. (تناولی، ۱۳۹۱) و ۳) آخرین کتاب «اسناد مجسمه‌سازی معاصر ایران» جمع‌آوری شده توسط محمدحسن حامدی است، که در آن نه تنها بخش مجزایی برای مهاجرین اختصاص داده نشده است، بلکه با وجود دسترسی کامل به اسناد سازمان زیباسازی شهر تهران، به وجود کارگاه‌های مجسمه‌سازی قبل از دهه‌ی ۵۰ شمسی نیز اشاره نشده است. (حامدی، ۱۳۹۱) امّا در میان کتب، مقالات و پایان‌نامه‌های رشته‌های هنر و پژوهش هنر، به دو اثر به زبان فارسی بیشتر برنمی‌خوریم که به «هنر مهاجرت» پرداخته باشند، که عبارتند از: ۱) در کتاب «هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین» اثر حمید کشمیرشکن، با نگاه به هنر مهاجرت، فصلی به آن اختصاص داده است امّا تمرکز آن بر نقاشی تا مجسمه‌سازی است (کشمیرشکن، ۱۳۹۴) و ۲) پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانم الهام حسن‌زاده قالب‌ساز با عنوان «تحلیل گفتمان هنر مهاجرت در آثار تنی چند از هنرمندان تجسمی معاصر ایران بر اساس نظریات هومی

بابـا» در خصـوص بررسـی تاثیـر مهاجـرت در آثـار سـه هنرمنـد تجسـمی، علـی بنی‌صـدر، سـارا رهبر و اسـد فاولـول بـا رویکـردی پسااسـتعماری بـه آن پرداخته اسـت، کـه در میـان آنان تندیسـگری مورد بررسـی قـرار نگرفتـه اسـت. (حسـن‌زاده قالب‌سـاز، ۱۳۹۲) امّـا در چنـد سـال اخیـر چندین اثر درخشـان بـه زبان انگلیسـی در تاریـخ هنر معاصـر و مطالعات فرهنگی نگاشـته شـده اسـت.

۱) کتـاب تصویر مهاجر (هنر و مسـتندهای سیاسـی از بحران‌هـای جهانـی) تی. جی دیمـوس به تحلیل زیسـت هنرمنـدان پناهنـده‌ی سیاسـی و اجتماعـی، مهاجـر و بی‌وطـن از کشـورهای خاورمیانه و شـمال آفریقـا، به اروپـا و آمریـکا می‌-پـردازد. (Demos, ۲۰۱۳)

دو) کتـاب «مرزهای شکسـته شـده: هنـر، مهاجران و اسـتعاره‌ای از پس‌مانده‌هـا» (گنجینـه یـا فرهنـگ بین‌المللـی) (گنجینـه یـا مطالعات فرهنگـی جهانی) از جولیـت اسـتاین در مطالعـه‌ی بـا بهره‌گیـری از نظریـات دوازده تـن از اندیشـمندان مطالعـات پسااسـتعماری کـه مهم‌تریـن آن‌ها یعنـی زیگمونت باومـن بـا نیم‌نگاهـی بـه دیـدگاه «زندگـی تلـف شـده» بـا رویکرد مطالعـات بین فرهنگی با بررسـی وضعیـت هویـت فرهنگـی مهاجران (هنـر مهاجران) در اروپـا پـس از جنـگ جهانـی، بـه سـه مکانیسـم کلـی اشـاره مـی کنـد. (Steyn, ۲۰۱٤)

سـوم) کتـاب «هنـر و دیدگاه‌هـا در فرهنـگ مهاجـرت (کشـاکش، مقاومـت و عاملیـت)» بـه گـردآوری مایـک بـل و میگوئـل هنردانـز نـاوارو ، کـه حـاوی مقالات هفـده تـن از اندیشـمندان علوم اجتماعـی در مـورد جایـگاه مهاجـرت و پدیده‌هـای هنـری در فضـای سیاسـی بـا نگاهـی بـه تجربیات «مقاومت شـکننده» در برابر مکانیسـم‌های یکسـان و عمومی‌سـازیِ دنیـای معاصـر می‌باشـد، به‌خاطـر دغدغه‌هـای مؤلفیـن نسـبت بـه موطـن خویـش، مطالعـه‌ی آن می‌توانـد سـازنده باشـد.
(Bal & Hernández-Navarro,۲۰۱۱)

چهـارم) کتـاب «هنرمنـدان خارجـی (مهاجـر) و اجتماعـات مـدرن در پاریس(سـال‌های۱۸۷۰ تـا ۱۹۱۴ میـلادی)» کـه در آن شـانزده پژوهـش تاریخـی توسـط سـوزان والر گردآوری شـده اسـت، کـه بـه زندگی و آثـار هنرمنـدان مهاجر سراسـر دنیا بـه شـهر پاریـس می‌پـردازد کـه به‌عنـوان یکـی از مراکـز فرهنگـی جهانـی در عصـر مهاجرت‌هـای جهانـی شـناخته می‌شـود. همچنیـن بـه بررسـی چگونگـی ارتبـاط هنرمندان مهاجر، پناهنده سیاسـی و فرهنگـی، و دانشـجویان خارجی بـا فرهنگ بومی خویـش و شـکل‌گیری هویت‌هـای فراملـی در پاریـس در قـرن نوزدهـم می‌پـردازد.
(Carter & Waller, ۲۰۱۵)

پنجـم) کتاب «هنرمندان و مهاجرت از سـال ۱۴۰۰ تـا ۱۸۵۰ میلادی (بریتانیا، اروپا و مسـتعمرات)» که در آن مقـالات چندیـن محقّـق بـه کوشـش کاترین واگنـر، جسـیکا داوید و ماتیـج کلمینچیـچ گردآوری شـده که به بررسـی آثـار هنرمنـدان مهاجر بـه اروپا در عصـر انقـلاب صنعتـی بـرای نیـل بـه کشـف نسـبت میان فرهنگ کشـورهای صنعتـی و فرهنگ بومـی هنرمنـد می‌پـردازد. در ایـن کتـاب از ارتبـاط میـان قواعد و شـرایط کارگاه‌های کشـورهای مقصد و شـرایط جغرافیایـی مهاجـران و میـراث فرهنـگ بومـی هنرمنـد در سـبک هنـری آثـارش تـا معمای تبـادل فرهنگـی در آثـار هنـرِ نـو را درمی‌یابیـم.
(Wagner, David, & Klemenčič, ۲۰۱۷)

۲-۲ مبانی نظری

بکـر در مجموعـه‌ی آثـار خویـش در بـاب جامعه‌شناسـی هنـر بـه شـبکه‌ای از فعالیت‌هایی که توسـط سـاختارهای اجتماعـی و عرف‌هـای هنـری شـکل می‌گیـرد اشـاره می‌کنـد.

بکـر در کتـاب مشـهورش بـا عنـوان «دنیـای هنر» به‌طـور مفصـل در مـورد دیـدگاه «هنـر بـه مثابـه فعالیـت جمعـی» شـرح داده اسـت. «هنرمنـد آن طـوری که تعریف شـده کـه خود باید تمـام کارهای خلـق هنـری را انجام دهـد، نیسـت. بنابراین هنرمند در مرکـز یک شـبکه‌ی بـزرگ همکاری از انسـان‌ها کار می‌کنـد، همـه ایـن همکاری‌هـا بـرای نتیجـه نهایـی ضروری اسـت. هربخش فعالیـت هنری او به دیگـران بسـتگی دارد، یـک ارتَبـاط همـکاری وجود دارد. همکارانـی کـه در خلـق ایده‌ی هنری شـریک می‌باشـند. به احتمـال زیاد این توافـق وجود دارد که در هـر زمانـی، هرکـس کـه می‌توانـد، فعالیت‌هـای

لازم را به‌خوبی انجام دهد، انگار که یک تقسیم کار حاکم است و هیچ گروه کاری تخصصی و نخبه وجود ندارد.» (Becker, ۱۹۸۲, p. ۲)
در طی این کتاب به این نکته اشاره می‌گردد که برخی فعالیت‌های هنری به‌طور انفرادی شکل می‌گیرد، امّا برای توضیح این شبکه همکاری تولید جمعی هنری، به تمثیل‌هایی از موسیقی و تندیسگری پرداخته می شود. «ذکر این مطلب که هنرمند فقط با همکاری دیگران آثار هنری خلق می‌کند در نهایت به این معنا نیست که او نمی‌تواند بدون این همکاری کار کند.» (Becker, ۱۹۸۲, p. ۷) امّا فعّالیّت جمعی هنری بی‌چالش نیست «درگیری‌های زیبایی‌شناختی میان کارکنان پشتیبان و هنرمند نیز رخ می‌دهد.» (Becker, ۱۹۸۲, p. ۲۵)
به‌طور کلی بکر در کتاب توضیح می‌دهد تولید جمعی هنری راهبردی است که هنرمند می‌تواند آن را انتخاب کند، امّا باوجود این‌که باید انرژی و هزینه زیاد صرف کند، بالأخص در هنرهایی که نیاز به حامیان مالی و اجرایی داشته باشد، این همکاری جمعی امری حتمی است. «در واقع اگر همان نیروی انسانی حتی در هر مورد مشترکاً باهم عمل نکنند، فقط با استفاده از روش‌های مشابه، افراد خبره و ماهر می‌توانند همکاری کارآمدی شکل دهند و جایگزین آن‌ها شوند. روش اقدام جمعی، ساده‌تر و باصرفه‌جویی در زمان، انرژی و منابع صورت می‌گیرد؛ امّا روش کار غیر جمعی کارآمد تنها با صرف هزینه بیشتر و دشوارتر ممکن است.»
(Becker, ۱۹۸۲, p. ۷)
در انتها «برای شکل‌گیری نظریه‌های تعمیم‌یافته در مورد فعالیت‌های هنری، ما می‌توانیم مطالعه‌ی اجتماعی در همه‌ی اشکال سازمان‌ها با جستجو در شبکه‌های مسئولیت تولید پروژه، در مواردی همچون: همپوشانی میان چنین شبکه‌های همکاری، چگونگی روش‌های کار برای هماهنگی فعّالیّت‌های آنان، چگونگی روش‌های کار موجود که به طور همزمان هماهنگ کننده و محدود کننده‌ی اشکال عمل آن‌ها است و چگونگی امکان پذیری توسعه اشکال جدیدی از منابع کسب درآمد، را ترتیب دهیم.»
(Becker, ۱۹۸۲, p. ۳۷۰)
باتوجه به طرح «تولید اجتماعی هنر» که به‌طور مفصل به توضیح تأثیر کنش‌های جمعی، قواعد و قوانین عرفی بر فعّالیّت‌های هنرمندان می‌پردازد، به عقیده بکر، در واقع برای به‌وجود آمدن یک اثر هنری اعمال زیادی باید صورت گیرد که مستلزم مساعدت و همکاری بسیاری از انسان‌ها است. امّا همان‌طور که وی در سنت کنش متقابل نمادین حرکت می‌کند و به‌طور شبکه‌ای به فعالیت هنرمندان می‌نگرد، نیروی محرک هنر نوگرای ایران در حقیقت، اقلیت‌های دینی و پناهندگان قفقازی و لهستانی به ایران هستند، و این امر در این شبکه‌ی همکاری فقط با طرح «فرم جامعه‌شناختی غریبه» گئورگ زیمل قابل تفسیر است که به درستی موقعیت این هنرمندان را شرح می‌دهد.
اگر «سرگردانی»، جدایی از هرنقطه‌ی معلومی در مکان محسوب شود و متضاد مفهومی‌اش «وابستگی» به چنین نقطه‌ای باشد، آنگاه می‌توان گفت فرم جامعه‌شناختی «غریبه» ترکیبی از هردو ویژگی را عرضه می-کند. (این نشانه‌ی دیگری است از این‌که روابط مکانی، نه تنها شرایط تعیین کننده‌ی روابط میان انسان‌ها است، بلکه نماد آن روابط هم هست.) از این‌رو، غریبه در این‌جا به معنای معمول این اصطلاح، به مثابه پرسه‌زنی که امروز می‌آید و فردا می‌رود، در نظر گرفته نخواهد شد، بلکه به‌جای انسانی تلقّی خواهد شد که امروز می‌آید و فردا می‌ماند -به عبارتی، پرسه‌زنی بالقوه، اگرچه راه خود را ادامه می‌دهد، بر آزادی رفت و آمد کاملا غلبه نکرده است. (زیمل، ۱۳۹۲، ۲۶۹)
در حقیقت غریبه در موقعیت اجتماعی‌ای قرار دارد که فاصله‌ی اجتماعی وی با منافع گروه‌های اجتماعی و فرم‌های اجتماعی باعث شده است تا زمانی این موقعیت را حفظ کند که در اذهان مردم در برخی حوزه‌ها دور فرض می‌شود و در برخی حوزه‌های دیگر نزدیک، «به عبارت دیگر گفته‌های ذیل درباره‌ی غریبه به منظور اشاره به این مطلب است که چگونه عوامل دافعه و فاصله

کار می‌کنند تا فرمی از باهم بودن، فرمی از اتحاد مبتنی بر تعامل را خلق کند» (زیمل، ۱۳۹۲، ۲۷۰) و در تفسیر جایگاه یهودیان اروپای قرن نوزدهم است که اَغلب تاجر بودند. «اگرچه در قلمروی روابط صمیمی، شخصی غریبه به شیوه‌های بسیار ممکن است جذّاب و ارزشمند باشد، ولی تا زمانی که غریبه تلقی می‌شود در نظر دیگری «زمین دار یا مالک» نیست. محدود شدن به تجارت واسطه‌ای و اغلب (چنان‌که گویی والایش یافته از آن) به سرمایه‌گذاری محض، ویژگی خاص تحرک را به غریبه می‌دهد. ظهور این تحرک درون‌گروهیِ محصور شده، آن ترکیب نزدیکی و دوری را موجَب می‌شود که موضع رسمی غریبه را برمی‌سازد.» (زیمل، ۱۳۹۲، ۲۷۱) «به معنای دقیق کلمه، غریبه در زمان واحد نزدیک و دور است، همان‌طور که در هر رابطه‌ی مبتنی بر شباهت‌های کلی انسانی چنین است. با این همه، میان دو عامل نزدیکی و دوری تنش عجیبی رخ می‌دهد، چرا که صرفاً آگاهی داشتن از امر کلّی، به‌طور مشترک، دقیقاً تأکید گذاشتن بر آن چیز مشترک نیست، بار دیگر برای غریبه‌ای نسبت به کشور، شهر، نژاد و از این دست، آن‌چه تأکید می‌شود چیزی فردی نیست، بلکه خاستگاه بیگانه است، یعنی خصیصه‌ای که او مشترکاً با غریبه‌های بسیار دیگر دارد، یا می‌تواند داشته باشد. به این دلیل غریبه‌ها در واقع نه به مثابه افراد، بلکه به مثابه غریبه‌هایی از نوع خاص مشاهده می‌شوند. دوری آن‌ها دست کم همان‌قدر کلّی است که نزدیکی‌شان.» (زیمل، ۱۳۹۲، ۶-۲۷۵)

اما این بیگانگی برای اقلیت‌های دینی و قومی وضعیت اجتماعی را خلق می‌کند؛ آنان را در حفظ میراث فرهنگی خویش با بهره‌گیری از هنرهایی که در قلمروی نظری هنر به مثابه فعالیت جمعی بکر جای می‌گیرد تشویق می‌کند، میراثی از قبیل تندیسگری. اما این‌که چه نیرو و واقعیت اجتماعی در این فرآیند دخیل است را باید در مفهوم «خاطره‌ی جمعی» یافت.

هالبواکس به بررسی شیوه‌هایی علاقه‌مند است که آدم‌ها با آن‌ها گذشته را بازنگری و اسطوره‌سازی می‌کنند. در حالی که اکنون دسترسی ذهنی مستقیم به رویدادهای پیشین زندگی‌مان را داریم، ولی رخدادهای گذشته‌ی تاریخی تنها به‌واسطه‌ی نهادهای اجتماعی به ما ربط می‌یابند. پس فرایند یادآوری هیچ نوع خصلت خودبه‌خودی ندارد. هالبواکس همچنین استدلال می‌کند که خاطره‌ی جمعی ما از گذشته، به هیچ‌وجه یکدست نیست. برخی از رخدادها فراموش می‌شوند و برخی دیگر به یادآورده می‌شوند. گروه‌ها، نهادها و آیین‌هایی که مسئول زنده نگه‌داشتن رخدادهای گذشته‌اند، رخدادهای خاصی از گذشته را در خاطره‌ی جمعی برجسته کرده و آن‌ها را زنده نگه‌می‌دارند. (اسمیت و رایلی، ۱۳۹۴، ۱۳۸)

هالبواکس نظریه‌ی خاطره‌ی جمعی خود را با کار دورکیم دارای همخوانی دید. او گفت که خاطره‌ی جمعی در جهت با هم نگه‌داشتن جامعه عمل می‌کند. (اسمیت و رایلی، ۱۳۹۴، ۱۳۹) «درباره‌ی هر دینی می‌توان گفت، که به صورت‌های کم و بیش نمادین، تاریخ مهاجرت‌ها و ادغام نژادها و قبایل، یا رخدادهای بزرگ، جنگ‌ها، برپایی نهادها، کشف‌ها و اصطلاحاتی که می‌توان در خاستگاه جوامع مورد بحث پیدا کرد را، بازتولید می‌کند.» (Coser, ۱۹۹۲, p. ۸٤) (اسمیت و رایلی، ۱۳۹۴، ۱۴۰)

امّا در رویکردهای نظری جدیدتر همچون رویکرد حال‌گرایانه، فرایند یادآوری به شدّت متأثر از سازوکارهای درونی قدرت در جامعه است. بنابراین، در این نحله فکری، حافظه جمعی، رویکردی بی‌طرف در نظر گرفته نمی‌شود؛ بلکه از «سیاست حافظه» سخن گفته می‌شود. به این اعتبار، حافظه جمعی می‌تواند محل منازعه بین احزاب و گروه‌های رقیب در درون جامعه نیز قرار گیرد. رونالد برگر (۱۹۹۵) نیز با تأسی از همین رویکرد در یک مطالعه ژرف نشان داده است که موزه‌ها در دوران معاصر به شدت سیاست‌زده شده‌اند. (رسولی، ۱۳۹۴، ۳۲۲)

روش پژوهش

در پژوهش کنونی ،مطالعه زیست نگاری شکلی از مطالعه روایت پژوهی است که در آن پژوهشگر تجارب زندگی فرد دیگری را نوشته و ثبت می کند. (Ellis, ۲۰۰٤) (کراسول، ۱۳۹۶، ص. ۷۶)برای جمع‌آوری داده‌های شفاهی، از روش کیفی مصاحبه روایی و در جمع‌آوری داده‌های مکتوب، از تحلیل اسناد استفاده شده است. و سعی بر آن است که به فهم تأثیرات اجتماعی عوامل کلان فرهنگی و اجتماعی در زندگی یک هنرمند دست یازیم.

مصاحبه روایی بهره گرفته شده است زیرا «در پیش‌زمینه‌ی نظری، مصاحبه‌ی روایی را به کار می‌گیرند، ضمن این‌که به روش‌های تفسیر مورد استفاده بی‌توجه نیستند، عمدتاً به تحلیل دیدگاه‌ها و فعالیت‌های شخصی می‌پردازند. سؤال‌های تحقیق متعلق به این دیدگاه بر فرآیند زندگی در بستر و زمینه‌ی شرایط و مقتضیات عام و عینی متمرکزند.

غالباً هدف تحلیل این نوع داده‌ها تدوین یک تیپولوژی از دوره‌های زندگی افراد است که خود این عمل گامی در جهت تدوین یک نظریه به حساب می‌آید.» (فلیک، ۱۳۹۴، ۱-۲۰۰)

در تحلیل داده‌های شفاهی و مکتوب از روش تحلیل مضمونی بهره بردیم. تحلیل محتوای مضمونی، یکی از روش‌های تحلیل محتوا است که با تحلیل مضمون در شناخت مضامین مشترک داده‌ها، مشابهت دارد. اما پژوهشگر براساس معرفت‌شناسی عینیت‌گرا، آن را به کار می‌گیرد. در تحلیل محتوای مضمونی، برخلاف تحلیل مضمون، از تفسیر در کمترین حد ممکن، صرفاً از آن برای نامگذاری و گروه‌بندی مضامین استفاده می‌شود. در تحلیل محتوای مضمونی به احساسات و افکار پژوهشگر درباره مضامین، اعتنایی نمی‌شود. به همین دلیل، پژوهشگر از هرگونه تفسیر و توضیح معانی مضامین، پرهیز می‌کند و صرفاً در بحث نتیجه‌گیری خیلی مختصر مضامین را توضیح می‌دهد. به‌طور کلی، تحلیل محتوای مضمونی، بیشتر، تحلیل توصیفی است در حالی‌که تحلیل مضمون، تحلیل تفسیری است. (Anderson, ۲۰۰۷)

یافته‌ها

تحوّلات شهرسازی دوران ناصری در تهران، محدود به ساخت دیوارهای تازه به دور پایتخت بود و از آن فراتر نرفت. البته شهرهای دیگر ایران از اصول شهرهای اسلامی (مبتنی بر تثلیث بازار، مسجد و ارگ) خارج نشدند. امّا تا ظهور عصر پهلوی هیچ عزمی برای نوگرایی در شهرها وجود نداشت. «وقتی در سال ۱۲۸۸ قمری ناصرالدّین شاه اقدام به تخریب باروهای قدیمی دوران صفوی کرد، می‌خواست به تهران ابعاد جدیدی بخشد. می‌شد انتظار داشت که به جای دیوارهایی که خراب می‌شوند، چیز دیگری بنا نشود. امّا او تا حدّی مثل پاریسی ها عمل کرد، زیرا باروهای تازه‌ای بنا کرد که سرانجام مسئله [باروها] را باقی گذاشتند، ولی ساخت خیابان‌های بزرگ به شیوه‌ی عثمانی را دنبال نکرد.» (جهانبگلو، ۱۳۸۰، ۶۶) «اقتباس از تحوّلات عثمانی هیچ‌گاه واقعاً تحقق نیافت، مگر پنجاه سال بعد در زمان رضاشاه. در سال‌های دهه‌ی ۱۳۱۰، نخستین نشانه‌های مدرن شدن ساختار شهر ظاهر می‌شوند؛ تا آن زمان زندگی اجتماعی همواره در محله‌های کوچک سازمان می‌یافت. با ساخته شدن خیابان‌های بزرگ، بخشی از زندگی به خیابان‌هایی انتقال یافت که در آن اتومبیل رفت و آمد می‌کرد، امّا بخشی دیگر در کوچه‌های کوچک و در خانه‌هایی ادامه یافت که در آن‌ها نظام سنتی بسته همچنان حاکم بود و امکان حفاظت فرهنگی را به نحو بهتری فراهم می‌کرد.» (جهانبگلو، ۱۳۸۰، ۶-۶۵)

«ایران یکی از قدیمی‌ترین کشورهای دارای جامعه‌ی شهری است، یکی از معدود کشورهای غیرعربی، که تمدّن شهری کهن آن، قرن‌ها تداوم یافته است. با وجود این، در آغاز قرن بیستم با تمرکز نظام‌مند و منظّم امور سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در تهران، توازن شهری ایران برهم خورد، زیرا شهرهای دیگر همچون تبریز، مشهد، اصفهان و شیراز تا دهۀ ۱۳۴۰ از این تحوّلات بی‌نصیب می‌مانند.» (جهانبگلو،۱۳۸۰، ۶۸) امّا سیاست-های نوسازی پهلوی‌ها در زمینه‌ی فرهنگ، از منع حجاب تا حمایت دولتی

از هنرهای نو، با یکپارچه‌سازی هویتی –همان راهی که روشنفکران جامعه تنها راه نجات مام وطن می‌انگاشتند–، برای میراث فرهنگی اقلیت–های فرهنگی، همچون پناهندگان قفقازی و اروپایی، هم فرصت و هم تهدید به‌شمار می‌آمد. شهرسازی دوران پهلوی اوّل براساس گفتمانی بسیار آمرانه و بدون مشارکت مردم شکل گرفت و حتی تجلی–گاه قدرت هم بوده است، چونان‌که پس از شورش‌ها و اعتراضات تبریز، شیراز و اصفهان علیه مدرنیزاسیون رضاشاهی، این فرآیند خشن‌تر شکل می‌گیرد. «مقامات نظامی، تحت پوشش شهرسازی، حتی نابودی واقعی مراکز فیزیکی طبقات تجاری و روحانی را آغاز کردند. آن‌ها به تخریب تعداد بسیاری از خانه‌ها و بازارها و ساختن خیابان‌های جدید پرداختند که یکی از آن‌ها میان محله‌ی شتربان (دوه چی) می‌گذشت که آن زمان مکان شدیدترین اعتراضات بود. بی‌خانمان شده‌ها به مسجد پناه بردند امّا آن‌ها را از مسجد بیرون راندند و مقامات نظامی آن‌ها را به دارالعجزه فرستادند، آسایشگاه‌هایی که غذا و سرپناه بی‌خانمان‌های بی‌چیز را تأمین می‌کردند. (Tabriz British Consulate, Nov, ۱۹۲۸) (اتابکی، و غیره، ۱۳۹۶، ۸–۱۴۷)

طبعاً تندیسگری نوین در ایران در چنین شرایطی به یکی از تجلی‌گاه‌های «سیاست حافظه ملی» مبدّل شده بود. رژیم پهلوی با سیاستگذاری فرهنگی خویش در تلاش بود تا تمامی آثار هنر ملی را به مثابه هنر ایدئولوژیک دولتی و رسمی شکل بخشد و سایر رویکردهای هنری را مستحیل کند. (محمدرضا و تقی زادگان، ۱۳۹۱) امّا هنرمندان ایرانی با مقاومت در برابر این گفتمان، در شکل‌دهی یا محتوای آثار هنری‌شان با خلق آثاری همچون میدان حر (گرشاسپ)، دیواره‌ی کاخ دادگستری غلامرضا رحیم‌زاده ارژنگ و حسن ارژنگ‌نژاد و موزه هلال احمر علی‌اکبر صنعتی، برای حفظ هنر بومی (فولکلور) و «خاطره‌ی جمعی» مفاخر و هویت فرهنگی مشترکشان با فرهنگ ایرانی همّت گماشتند.

با این وجود، پیشکسوتان تندیسگری نوی ایران در این دوره زیاد به مسئله‌ی تنوع فرهنگی نپرداخته‌اند و در این زمینه چندین تندیس ساخته شده که تا به امروز باقی‌مانده است، امّا تنها یک هنرمند مسلمان در این دوره به تندیسگری از بزرگان و مفاخر اقلیت‌های دینی همّت گمارده که علّت آن را در بررسی زندگی‌نامه‌ی وی جستجو کردم.

با بررسی زندگی هنرمند پیشکسوت تندیسگر ایرانی «حسن ارژنگ‌نژاد» به کشف برخی عوامل گرایش ایشان در همکاری با اقلیت‌های دینی و آموزش آن‌ها در دوران پهلوی اول و دوم مصادف با اوج گیری گفتمان باستان‌گرایی و ناسیونالیسم به قرار زیر دست یافتیم:

۱.تولد در یک خانواده مهاجر قفقازی (نخستین پناهندگان به ایران) که این منطقه خود چندفرهنگی، ولی همواره در جنگ‌های قومی و مذهبی بوده.

۲. وقایع جنگ جهانی اول در ایران که ذهن بسیاری از هنرمندان را به خود مشغول کرده بود.

۳. همکاری و آموزش به اقلیّت‌های دینی که در بخشی از مصاحبه ایشان به راه‌اندازی مغازه پاپانوئل، فروش نقاشی و هدایای کریسمس و آموزش زنده یاد نشان تانیک اشاره کرد. (دز، ۱۳۷۹ – ۱۳۸۰)

۴. گرایش‌های ملی‌گرایانه وی که در سبک هنری‌اش مشهود بود (با توجه به نظر منتقدان و مصاحبه‌های ایشان با اصحاب رسانه، از سبک حکّاکی ساسانی الهام گرفته شده بود) و بالاخص در اثر مشهور ایشان بر بدنه‌ی کاخ دادگستری، قابل شناسایی است.

۵. تندیسگری هنری است که حاصل کار جمعی و متأثر از عوامل اجتماعی‌فرهنگی زمانه‌ی خویش است. به همین خاطر تحوّلات اجتماعی همچون مرگِ بخشی از نسل اول مهاجران و شروع سیاست–های کوچ اجباری استالین و غائله‌ی آذربایجان، منجر به قطع ارتباط پناهندگان با قفقاز شد و این وقایع باعث شد که برای حفظ خاطره‌ی جمعی خانوادگی، دست به خلق آثاری در مورد مفاخر اقلیت‌های دینی ایران بزنند که نسبت به پیشکسوتان و معاصران ایشان همچون علی‌اکبر صنعتی و ابوالحسن صدیقی یک وجه

ممیـزه در کارنامـه‌ی هنری اوسـت.
۶. هنـر نوگرایـی ایـران حتـی در دوران پهلـوی دوم نیـز متأثـر از پیشـگامی هنرمنـدان مسـیحی بود که برایند آن، حفـظ خاطـره‌ی جمعـی قومـی و مذهبی آنـان در بناهـای عمومـی در معمـاری دوران پهلوی دوم را بـه دنبال داشـته اسـت.
۷. شهرنشـینی ایـن پناهنـدگان کـه موقعّیـت اجتماعـیِ همچـون یک غریبه زیملـی را در ارتباطی هـم دورَ و هـم نزدیـک بـا هویـت ایرانی، برایشـان بـه ارمغـان آورد.
۸. از طـرف دیگـر چـون بـر مسـائل محتوایـی آثـار حجمـی در شـهرها توسـط بنیادهـای فرهنگـی وابسـته بـه دربـار و وزارت فرهنـگ و هنـر سـابق نظـارت می‌شـد، کـه هنرمنـدان اقلیت دینـی زیادی بـه عنـوان مشـاور بـرای آن‌هـا کار می‌کردنـد و مطالـب فنی توسـط کمیسـیون نصب مجسـمه‌ها و یادبودهـای ایـران در وزارت فرهنـگ و هنـر سـابق صـادر می‌گردیـد کـه اعضـای مسـیحی‌ای همچون اسـتاد لیلیـت تریـان (۱۳۴۵ تـا ۱۳۵۵) در آن عضـو بودنـد، می‌توانسـت یکـی از راه‌های حفـظ خاطره‌ی جمعـی آنان باشـد.
۹. بسـیاری از آثـار مفاخـر زرتشـتی و مسـیحی از طریـق حمایـت مالـی خیّریـن و انجمن‌هـای دینـی آنـان و البتـه توسـط هنرمندان مسـیحی و زرتشـتی خلـق شـده اسـت. کـه دو اثـر نیمـه تنه‌هـای میرزا پیرمخـان و لیمجـی مانوکچـی زرتشـتی کـه یـک مسـلمان آفریـده اسـت اسـتثنایی بـر حاصـل ایـن تلاش‌هـا اسـت.

بررسی نمادگرایانه آثار حسن ارژنگ‌نژاد

در آثـار ایشـان اغلـب عناصر ایران فرهنگی به چشـم می‌خـورد کـه وفـاداری ایشـان بـه گفتمان هنـر ملّی را بازگـو می‌کنـد و از طرفـی در سـال‌های اولیـه‌ی فعالیت ایشـان سـبک هنـری وی درون‌مایه‌های هنر شـرق اروپایی و حماسی را همراه داشت و دوره‌ی دوم فعالیّـتش که با تندیـس آرش کمانگیر در مجموعه‌ی سـعدآباد بـه پایـان رسـیده، عناصـر حماسـی بـا فرم امپرسیونیسـتی ترکیب گشـته اسـت که روح حماسی بن–مایـه فعالیت‌های هنری ایشـان اسـت.
نیـم تنه‌ی میـرزا پیرمخـان از نظر نمادگرایانه نسـبت بـه تندیـس مشـابه که توسـط لیلیـت تریان سـاخته شـده، حماسـی‌تر اسـت و تـا حـدی بـا تندیس‌هـای فردوسـی شـباهت‌هایی دارد و در نیـم تنـه‌ی لیمجی مانوکچـی همـان لحن حماسـی جاری اسـت.

نتیجه گیری

تندیس‌ها به چند دلیل در فضای فرهنگی شهرها از اهمیت زیادی برخوردارند، از جمله: ۱) تندیس‌ها قدرت نمادپردازی زیادی در ذهن و روح ملت‌ها دارند. ۲) فضای فیزیکی شهر باعث اهمیت میدان‌ها و مهم‌ترین جزء آن، یعنی تندیس‌ها شده است. ۳) تندیس‌ها یکی از فضاهای ساماندهی «سیاست حافظه» قومی و دینی در بسیاری از کشورها است. با توجه به این دلایل، حکومت‌ها کنترل زیادی بر محتوای این هنر در شهرها دارند. تهران هم از این امر مستثنی نبوده، به ویژه در دوره سیاستگذاری فرهنگی ناسیونالیسم و باستان‌گرایی پهلوی، که بعدها توسط دربار، بنیادهای فرهنگی وابسته به دربار و وزارت فرهنگ و هنر سابق شکل گرفتند. در حقیقت می‌توان ردپایی از خاطره‌ی جمعی مسیحی و زرتشتی (در طی تحوّلات اجتماعی معاصرش) در تمامی آثار حسن ارژنگ نژاد یافت، با وجود این‌که معاصران وی در حفظ خاطره‌ی جمعی فرهنگ ایرانی، مقیّد به حفظ خاطره‌ی جمعی اقلیت‌های فرهنگی نبودند، ولی عناصر این خاطره‌ی جمعی، جزء لاینفک آن و هویّت ایران محسوب می شود.

بنابراین اقلیت‌ها و پناهندگان قفقاز و اروپایی، به‌خاطر دارا بودنِ موقعیت اجتماعی غریبه (حاکمیت اصل دَوری و نزدیکی توأمان با بی‌طرفی) در ایران، از طرفی بر ارتباطات آن و از طرف دیگر در شبکه‌ی کنش جمعی هنری آن روزگار بسیار تأثیرگذار بودند. در نتیجه آن‌ها به عنصر محوری و نیروی محرّک گفتمان ناسیونالیسم و باستان‌گرایی پهلوی بدل گشتند و در پرتوی فضای اجتماعی این سیاستگذاری پهلوی، تلاش آنان برای حفظ «خاطره‌ی جمعی» خویش در قالب گفتمان مذکور، منجر به خلق آثار هنری در مورد مفاخرشان گشت تا خاطره‌ی جمعی تاریخی‌شان را در فضای اجتماعی جاری سازند.

منابع:

۱. Demos, T. J .(۲۰۱۳). The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis. Durham, North Carolina, U.S.A: Duke University Press.

۲. آشوریان، ه. (۱۳۸۵): آشوریان ایران و جنگ جهانی دوم در آشوریان ایران ملتی که باید از نو شناخت (چاپ اول). تهران، ایران: مؤسّسه‌ی توسعه مطالعات سازه‌های آشوری. بازیابی از مؤسّسه توسعه مطالعات سازه‌های آشوری: http://assyrianstudies.org/article/

۳. حامدی، م (۱۳۹۱): اسناد مجسمه‌سازی معاصر ایران. تهران: سازمان زیباسازی شهر تهران.

۴. مشهدی‌زاده، ع. (۱۳۹۲، تابستان): بانوی پیکره ساز. فصل‌نامه فرهنگی پیمان، سال هفدهم (شماره ۶۴).

۵. Alboyadjian, A .(۱۹۶۱). In Badmootiun Hay Gaghtakanootian (Vol. ۳, pp. ۲۲۵ - ۲۴۷ & ۲۵۷ - ۲۵۹). Qahire: Nor Asdgh Debaran.

۶. Anderson, R .(۲۰۰۷). Thematic Content Analysis (TCA): Descriptive Presentation of Qualitative Data. Retrieved from rosemarieanderson.com: http://rosemarieanderson.

/۰۸/۲۰۱٤/com/wp-content/uploads ThematicContentAnalysis.pdf
۷. Bal, M., & Hernández-Navarro, M. Á. (Eds.). (۲۰۱۱). Art and Visibility in Migratory Culture(Conflict, Resistance, and Agency). Massachusetts, USA: Brill.
۸. Becker, H. S (۱۹۸۲). Art as Collective Action. In Art Worlds (First ed., pp ۲۵,۷,۲,۳۷۰). Berkeley, USA: University of California Press.
۹. Carter, K. L., & Waller, S. (Eds.). (۲۰۱۵). Foreign Artists and Communities in Modern Paris ,۱۸۷۰-۱۹۱٤. New York , USA: Routledge.
۱۰. Coser, L (۱۹۹۲). Introduction. In M. Halbwachs, On Collective Memory (p. ۸٤). Chicago: University of Chicago Press.
۱۱. Ellis, C (۲۰۰٤). The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography (Ethnographic Alternatives). Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
۱۲. Haşım oğlu Cavid, S (۱۹۸۰). In Iran Sosyal Dimoktar(Adalat)Firqəsi Haqinda khataralarim. Tehran: mimeo.
۱۳. Kouymjian, D (۱۹۹۲). Introduction. In The Arts of Armenia. Lisbon, Portugal: Calouste Gulbenkian Foundation.
۱٤. Naby, E (۱۹۷۷). The Assyrians of Iran: Reunification of a 'Millat ,'۱۹۰٦-۱۹۱٤. International Journal of Middle Eastern Studies, ۸, ۲۳۷–۲٤۹.
۱۵. Steyn, J (۲۰۱٤). Breaching Borders: Art, Migrants and the Metaphor of Waste (International Library/Cultural) (International Library of Cultural Studies). London, United Kingdom: I.B.Tauris Co Ltd.
۱٦. Tabriz British Consulate. (۱۹۲۸,Nov) Tabriz consulate Dairy No ۱۱ (Dec ۱۹۲۸,clive to chamberlain). Tabriz: British Foreign Office.
۱۷. Wagner, K., David, J., & Klemenčič, M. (Eds.). (۲۰۱۷). Artists and Migration Europe and beyond). USA: Cambridge Scholars,University of Cambridge Britain,)۱۸۵۰-۱٤۰۰.
۱۸. اتابکی، ت.، کواترت، د.، کچ ریوتیس، و.، کرونین، ا.، زورخر، ا. ی.، بیات، ک.، . . . فان اوس، ن. آ. (۱۳۹۶): مخالفت شهری: تبریز، شکل‌گیری آگاهی سیاسی. در ت. اتابکی (تدوین)، دولت و فرودستان (فراز و فرود تجددآمرانه در ترکیه و ایران) (آ. عزیزی، مترجم، نسخه سوم، تهران، ایران: ققنوس: ۸-۱۴۷ و ۷-۸۶).
۱۹. اداره‌ی کل تشکیلات نظمیّه مملکتی. (۲۹ بهمن ۱۳۰۸): گزارش نمره‌ی ۱۸۵/ ۱۹۵۹. تهران: وزارت داخله شاهنشاهی.
۲۰. اسمیت، ف.، و رایلی، ا. (۱۳۹۴): موریس هالبواکس در نظریه‌ی فرهنگی، چاپ اول، تهران: علمی:۱۴۰،۱۳۹،۱۳۸.
۲۱. انجمن آشوریان تهران. (۱۳۹۳، اردیبهشت شنبه، ۰۶): تاریخچه‌ی انجمن آشوریان تهران. بازیابی از انجمن آشوریان تهران: http://www.motva.ir/about-history-of-tehran-assyrian--۱۹۷/motva society.html
۲۲. انجمن دوستداران هانیبال الخاص (۱۳۹۵): بیوگرافی هانیبال الخا بازیابی از انجمن دوستداران هانیبال الخاص: https://hannibalalkhas.org
۲۳. اولوبابیان، ب. (۱۳۸۴، پاییز). چلیپاسنگ یا خاچکار. (ا. هاروتونیان، تدوین): فصلنامه فرهنگی پیمان، شماره ۳۳ (سال نهم).
۲۴. بیات، ک. (۱۳۷۲): مهاجرین شوروی، نخستین تجربه‌ی پناهندگی در ایران. گفتگو، شماره۱۱، ۸، ۱۱.
۲۵. بیضایی، ب. (۱۳۸۷، آذر): درباره‌ی آیدین آغداشلو و هنر او. (ع. دهباشی، تدوین) دو ماهنامه بخارا، ۶۷.
۲۶. پاکباز، ر. (۱۳۹۴): نقاشی نوگرا. در نقاشی ایرانی (۲۰۲). تهران، ایران: زرین و سیمین.
۲۷. تاج‌پور، م. (۱۳۴۴): تغییراتی که بعد از شهریورماه

سال ۱۳۲۰ هجری در این اقلیت به وجود آمده در تاریخ دو اقلیت مذهبی یهود و مسیحیت در ایران (نسخه اول، ۴۵). تهران، ایران: مؤسّسه مطبوعاتی فراهانی.
۲۸. تدیّن‌پور، م. (۱۳۸۰، خرداد): مجلس انس (ارباب کیخسرو شاهرخ بنیانگذار کتابخانه مجلس). پیام بهارستان، شماره ۳.
۲۹. تناولی، پ. (۱۳۹۱): تاریخ مجسمه‌سازی در ایران. تهران: چاپ و نشر نظر.
۳۰. جهانبگلو، ر. (۱۳۸۰): تغییرات بافت شهری در ایران. در ح. سامعی (تدوین)، ایران و مدرنیته (گفت‌وگوهایی با پژوهشگران ایرانی و خارجی در زمینه‌ی رویارویی با دستاوردهای جهان مدرن) (نسخه دوم، ۶۵۶۶). تهران: گفتا ر.
۳۱. حسن‌زاده قالب‌ساز، ا. (۱۳۹۲): تحلیل گفتمان هنر مهاجرت در آثار تنی چند از هنرمندان تجسمی معاصر ایران براساس نظریات هومی بابا، (جلد پایان‌نامه کارشناسی ارشد). اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی.
۳۲. خواجه سری، س: (۱۳۸۳، پاییز). مارکو گریگوریان: فصلنامه فرهنگی پیمان، سال هشتم (شماره۲۹)، ۱۰۷ – ۱۱۸.
۳۳. داویدیان، ک: (۱۳۸۲، پاییز): نمایشگاه سه معمار ایرانی ارمنی در ایروان. فصلنامه فرهنگی پیمان، سال هفتم(شماره۲۵)، ۱۲۹ – ۱۳۷.
۳۴. دز، ا. (۱۳۷۹ – ۱۳۸۰، زمستان و بهار). نشان تانیک: فصلنامه فرهنگی پیمان، سال چهارم (شماره۱۳ و ۱۴)، ۲۳ – ۲۸.
۳۵. رسولی، م. (۱۳۹۴، پاییز): نگاهی به روابط برون‌گروهی دیاسپورای ارمنی با تکیه بر مفهوم حافظه جمعی. علوم اجتماعی، دوره ۲۲ (شماره ۷۰)، ۳۲۲.
۳۶. زیمل، گ. (۱۳۹۲): غریبه در درباره فردیت و فرم اجتماعی ،ش. مسمی پرست، مترجم، چاپ اول، تهران، ایران: ثالث: ۲۷۰،۲۷۱۶–۲۶۹–۲۷۵.
۳۷. سرویس فرهنگی و هنری خبرگزاری ایسنا (۱۳۸۹، بهمن۶): همزمان با ۸۰ سالگی معمار، نکوداشت «داوید اوشانا» در خانه هنرمندان برپا می‌شود. بازیابی از خبرگزاری ایسنا:
/http://www.isna.ir/news
۳۸. سرویس موسیقی و هنرهای تجسمی خبرگزاری مهر. (۱۳۹۳، شهریور پنجشنبه ۱۳): هنرمند آشوری که حاج داوود مسجدساز لقب گرفت/ راه‌اندازی موزه معماری معاصر. بازیابی از خبرگزاری مهر:
/۲۳۶۳۸۵٤/mehrnews.com/news
۳۹. شاهپور شهبازی، ع. (۱۳۸۴): در راهنمای مستند تخت جمشید (۱۱). تهران، ایران: بنیاد پژوهشی پارسه-پاسارگاد و انتشارات سفیران و انتشارات فرهنگسرای میردشتی.
۴۰. شمخانی، م. (۱۳۸۴): نوشت و نقدهایی درباره‌ی پیشگامان هنر معاصر. (اول، تدوین) تهران: نشر آگاه.
۴۱. فرخزاد، پ. (۱۳۸۱): کارنمای زنان کارای ایران (از دیروز تا امروز). تهران، ایران: قطره.
۴۲. فلیک، ا. (۱۳۹۴): روایت‌ها در درآمدی بر تحقیق کیفی، چاپ هشتم، تهران، ایران: (نی:۲۰۰–۲۰۱).
۴۳. کراسول، ج. (۱۳۹۶). انواع مطالعات روایت پژوهی. در پویش گیفی و طرح پژوهش(انتخاب از میان پنج رویکرد روایت پژوهی،پدیدارشناسی،نظریه داده بنیاد،قوم نگاری و مطالعه موردی) (ح. دانایی فرد و ح. کاظمی، مترجم، نسخه سوم، ص. ۷۶). تهران، ایران: صفار.
۴۴. کریمی، ع.، و کریمی، س. (۱۳۷۸، بهار): لهستانی‌های مهاجر در ایران. فصلنامه تاریخ معاصر ایران، سال سوم (شماره ۹)،۳۸،۷.
۴۵. کشمیرشکن، ح. (۱۳۹۴): هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین. تهران: نشر نظر.
۴۶. مانوکیان، آ. (۱۳۹۴، زمستان): مهاجرنشین‌های ارمنی در ایران. فصلنامه فرهنگی پیمان، سال نوزدهم (شماره ۷۴).
۴۷. محمدرضا، م.، و تقی زادگان، م. (۱۳۹۱، زمستان): گفتمان‌های هنر ملی در ایران. مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دوره ۸ (شماره ۲۹)، ۱۴۱.
۴۸. مرزبان، پ. (۱۳۸۳): در خلاصه تاریخ هنر، تهران، ایران: انتشارات علمی و فرهنگی: ۱۴–۱۶.
۴۹. میناسیان، آ. (۱۳۹۰، پاییز): آخرین امپراتور. فصلنامه فرهنگی پیمان، سال پانزدهم (شماره۵۸)، ۱۸۹ – ۱۹۷.
۵۰. نیکوقوسیان، آ. (۱۳۸۷، زمستان): رونمایی و معرفی کتاب معماری وارطان هوانسیان. فصلنامه فرهنگی پیمان، سال دوازدهم (شماره۴۶): ۱۲۵–۱۴۰.
۵۱. یونانسیان، ا. (۱۳۹۱، پاییز): سمبات درکیورقیان. فصلنامه فرهنگی پیمان، سال شانزدهم (شماره۶۱): ۲۳۴–۲۴۷.
۵۲. یونانسیان، ا. (۱۳۹۲، تابستان): چهره‌های معرفی شده در نمایشگاه هنرمندان ارمنی ایران. فصلنامه فرهنگی پیمان، سال هفدهم (شماره ۶۴).

پی‌یربوردیو: سرمایه‌ی فرهنگی و آموزش

عاطفه سمائی،
دانشجوی کارشناسی پژوهشگری علوم اجتماعی دانشگاه خوارزمی

پی‌یربوردیو از جمله متفکران برجسته آموزش و پرورش در فرانسه بود که آثار بسیار کمی از او به زبان‌های دیگر ترجمه شده است. شاید به این دلیل که آثار او از پیچیدگی خاصی برخوردار است.
کار بوردیو را می‌توان مکمل کار برنشتاین تصور کرد، زیرا هر دو می‌کوشند تا دیدگاه‌های مارکس و دورکیم را به یکدیگر پیوند دهند. به اعتقاد آن‌ها نابرابری، بیشتر ماهیت فرهنگی دارد تا اقتصادی و فاصله‌ی بین فرهنگ مدرسه و خاستگاه اجتماعی–اقتصادی کودک عامل مهمی در تعیین موفقیت کودک در نظام آموزشی محسوب می‌شود. اما برنشتاین بیشتر به مسأله انتقال قدرت و شیوه‌های آن توجه دارد در حالی‌که بوردیو بیشتر به شرایط ساختاری که انتقال قدرت در چارچوب آن صورت می‌گیرد، پرداخته است. (رابیز، ۱۹۹۱)

بوردیو از مفهوم کلیدی «خشونت نمادین» استفاده می‌کند، یعنی طبقات مختلف در دوره‌های مختلف تاریخی با تسهیل معنی و مفاهیم خاص در افکار و ارتباطات، به اعمال قدرت می‌پردازند. با کنترل آموزش و پرورش، طبقات مسلط، تولید فرهنگ خاص خویش را تضمین می‌کنند. بنابراین فرهنگی که مدرسه منتقل می‌کند، میراث فرهنگی جمعی نیست، بلکه فرهنگ طبقات مسلط است، پس مدرسه نوعی خشونت نمادین محسوب می‌شود.

بوردیو معتقد است که بازتولید فرهنگی (ناشی از آموزش و پرورش) یکی از مهم‌ترین راه‌هایی است که از این طریق، ساختار طبقاتی بازتولید می‌شود. به عبارت دیگر بازتولید اجتماعی از طریق نهادهای آموزشی صورت می‌گیرد، به همین جهت او معتقد است که نظام آموزشی بهترین راه حلی است که تاریخ بشر برای مسأله انتقال قدرت پیدا کرده است. (بوردیو، ۱۹۷۳) خانواده باید هم به منابع مالی و هم به منابع فرهنگی فرزندان توجه داشته باشد. بر اساس فرضیه‌ی اقتصادی، والدین ثروتمند قادرند فرزندان خود را در مدرسه‌ی بهتری ثبت نام کنند. (بودن، ۱۹۷۴)

ولی موفقیت در مدرسه صرفاً به اتکای منابع مالی نیست. بر اساس نظریه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی، بخشی از تأثیر خاستگاه خانوادگی بر موفقیت تحصیلی، ناشی از برخورداری برخی از دانش‌آموزان از منابع فرهنگی بیشتر است. منظور از منابع فرهنگی، آشنایی دانش‌آموز با قواعد حاکم بر فرهنگ و تجلیات آن می‌باشد.

بر اساس نظریه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی، فرهنگ متعالی نقش بسیار مهمی در بازتولید و مشروعیت نابرابری اجتماعی–اقتصادی ایفا می‌کند. منظور از فرهنگ متعالی، تمایز اجتماعی از طریق انجام دادن فعالیت‌هایی است که با درجه بالایی از تفکر همراه باشد. مدرسه از دانش‌آموز انتظار دارد که از ظرفیت بالایی برای جذب و درونی سازی مجموعه‌ی عناصر فرهنگ متعالی برخوردار باشد.، ولی خود مدرسه و مراکز آموزشی تأمین کننده‌ی این ظرفیت برای او نیستند. بخش مهمی از این ظرفیت از طریق خانواده تأمین می‌شود. این دسته از دانش‌آموزان می‌توانند از آمادگی فرهنگی خود در خدمت اهداف آموزشی و تحصیلی استفاده کنند و در نتیجه به موفقیت بیشتری دست یابند. (ماس، ۲۰۰۵) لذا بوردیو معتقد است که فرهنگ متعالی، نوعی سرمایه‌ی فرهنگی است.

همانند دیگر انواع سرمایه، توزیع سرمایه‌ی فرهنگی نیز به‌صورت یکسان و برابر بین گروه‌های اجتماعی مختلف صورت نگرفته است. (بوردیو، ۱۹۷۳) میزان سرمایه‌ی فرهنگی که دانش‌آموز از خانواده‌ی خود به دست می‌آورد به پایگاه اقتصادی–اجتماعی خانواده‌اش بستگی دارد. سرمایه‌ی فرهنگی به همراه سرمایه‌ی اقتصادی و اجتماعی، به اعضای طبقه مسلط جامعه امکان می‌دهد تا موقعیت خود را در جامعه بازتولید کنند. (بوردیو، ۱۹۹۷) به راحتی می‌توان امتیازات آموزشی ناشی از سرمایه‌ی اقتصادی و سرمایه‌ی اجتماعی را مشاهده کرد، ولی شناسایی آثار آموزشی ناشی از سرمایه‌ی فرهنگی به راحتی امکان‌پذیر نیست، به همین دلیل اغلب اوقات به اشتباه، آثار مثبت ناشی از سرمایه‌ی فرهنگی به شایستگی‌های فردی دانش‌آموز نسبت داده می‌شود. (مارس، ۲۰۰۵) بدین ترتیب بر اساس نظریه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی بوردیو، تأثیر خاستگاه اجتماعی خانواده بر موفقیت تحصیلی فرزند، ناشی از نوع و میزان منابع فرهنگی است که والدین برای فرزند خود فراهم می‌کنند، (گراف و دیگران، ۲۰۰۰) زیرا کودک با استفاده از این منابع فرهنگی می‌تواند انتظارات مدرسه را برآورده سازد. (گراف و دیگران، ۲۰۰۰)

لامونت و لارو (۱۹۸۸) معتقدند که بخش مهمی از سرمایه‌ی فرهنگی را علائم فرهنگی با منزلت (نظیر رفتارها، سلیقه‌ها، ذائقه‌ها و نگرش‌ها) تشکیل می‌دهند که افراد از این علائم برای کسب امتیازات فرهنگی و اجتماعی استفاده می‌کنند. بدین ترتیب گروه‌ها و طبقات اجتماعی مسلط با استفاده از قدرت خود، شرایط ساختاری لازم را برای دفاع از منافعشان به وجود می‌آورند. مدرسه و نظام آموزشی نیز به گونه‌ای طراحی شده‌اند که موفقیت فرزندانِ این گروه‌های مسلط

را تضمین کنند. به‌عبارت دیگر، دانش‌آموزانی که دارای سبک زبانی، ترجیحات زیبایی‌شناختی و شیوه تعاملی مسلط هستند، مورد تشویق معلمان قرار می گیرند.
بدین ترتیب کودکانی که با مظاهر فرهنگ و هنر (نظیر موسیقی، موزه، ادبیات و ...) آشنایی ندارند، مدرسه را محیطی بیگانه و حتی متخاصم می‌یابند. از آن سو، کودکان دارای سرمایه‌ی فرهنگی بالا به راحتی می‌توانند با معلمان خود ارتباط برقرار کنند. آنچه این کودکان در مدرسه می‌آموزند به آن‌ها شوکی وارد نکرده و آنان هرگز مدرسه را متخاصم احساس نمی‌کنند. (فارکاش، ۱۹۹۶)
با توجه به آنچه گفته شد به‌طور کلی منظور از سرمایه‌ی فرهنگی، یعنی آشنایی فرد با قواعد و فعالیت‌های فرهنگی مسلط در جامعه، نظیر سبک زبانی، ترجیحات زیبایی‌شناختی و شیوه تعامل، بدین ترتیب سرمایه‌ی فرهنگی ترکیبی از شایستگی‌های زبانی و فرهنگی است.
به تعبیر وان ایک (۱۹۷۷) سرمایه‌ی فرهنگی عبارت است از شناخت و ادراک فرهنگ و هنر متعالی، برخورداری از ذائقه خوب و شیوه‌ی عمل مناسب. نکته‌ی مهم این است که انسان‌ها از این نشانه‌های فرهنگی برای ایجاد انحصار اجتماعی و فرهنگی استفاده می‌کنند. بوردیو نمی‌خواست فقط این را نشان دهد که طبقات مختلف دارای میزان و نوع متفاوتی از سرمایه‌های فرهنگی هستند، بلکه وی می‌خواست نشان دهد که طبقات مسلط از طریق ایجاد سرمایه‌ی فرهنگی جایگاه و قدرت کودکان خود را بازتولید می‌کنند. (فاضلی، ۱۳۸۴) به دلیل اهمیت موضوع در ادامه به ابعاد و سازوکارهای سرمایه‌ی فرهنگی می پردازیم.

ساز و کار سرمایه‌ی فرهنگی

بوردیو تأثیر سرمایه‌ی فرهنگی بر مصرف، فعالیت و سبک زندگی را با توسل به نظریه‌ی تمایز بیان می کند، به طوری که دارندگان سرمایه‌ی فرهنگی زیاد، خود را با مصرف فرهنگ و هنر متعالی، از بقیه متمایز می‌کنند. داشتن سرمایه‌ی فرهنگی بیشتر، به معنای داشتن شناختی بهتر و گرایش به هنر متعالی، ناشی از شایستگی بیشتر دارندگان این سرمایه است. (فاضلی، ۱۳۸۲:۳۸)
بوردیو معتقد است که طبقه‌های جامعه، علاوه بر امکانات اقتصادی و به تبع آن سیاسی، سرمایه‌ی فرهنگی و اجتماعی را نیز در اختیار دارند. این امر مانند سرمایه‌ی اقتصادی، موجب می‌شود که آنان در چرخه‌ی بازتولید قرار گیرند و موجب افزایش آن شوند و از طریق سرمایه‌ی فرهنگی، شیوه‌ی رفتار و گفتار خود را از دیگر طبقات جدا کنند: به طوری که این طبقه با داشتن امکانات و ملزومات فرهنگی، از لحاظ ذهنی و عینی، در ساختاری قرار می‌گیرد که خود را از دیگر طبقات جامعه جدا می‌داند. نمونه‌ی بارز این ساختار ذهنی و تأثیر آن بر ساختار عینی از نظر بوردیو، ذائقه‌ی زیباشناختی است. به زعم وی این ذائقه همراه انسان پا به عرصه وجود نمی‌نهد؛ بلکه اکتسابی است و برخی طبقات از طریق آن، خود را از اعضای دیگر جامعه جدا می‌کنند و در واقع ذائقه، بیشتر جایگاه طبقاتی دارد.
خدمت اصلی تفکر بودیو در توسعه مجموعه‌ای از استعاره‌های قوی برای بیان موشکافانه رابطه‌ی قدرت و سلطه در جهان اجتماعی و به طور کلی قشربندی فرهنگی است. به نظر وی فرهنگ درون یک فضای اجتماعی پخش شده است؛ سپس به وسیله‌ی میراث، انتقال یافته و بالأخره به صورت فرهنگ، سرمایه گذاری می‌شود. (ریتزر، ۱۳۸۱:۷۲۱)
داشتن این سرمایه برای دارندگان آن کارکردهایی دارد از جمله آن که موجب کسب مشروعیت برای داشتن دیگر سرمایه‌ها می‌شود. کسی که به واسطه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی منزلت دارد، می‌تواند روایت خود را از دنیای اجتماعی بر دیگران تحمیل کند یا دارندگان این سرمایه می‌توانند خود را از الزامات زندگی روزمره جدا کنند و نوعی گزینش دلخواه در عرصه فرهنگ انجام دهند. به بیان بوردیو (زیباشناختی مختص از اخلاق یا همان خلق و خوی، فاصله گرفتن و گزینشی از الزامات طبیعی و اجتماعی است.) (فاضلی، ۱۳۸۲:۳۸)
نکته‌ی حائز اهمیت در اندیشه‌ی بوردیو پیرامون انواع سرمایه، آن است که اشکال گوناگون

سرمایه، قابل تبدیل به هم هستند؛ پس می‌توان گفت که جوهر نظریه‌ی بوردیو در این امر نهفته است که سرمایه‌های غیراقتصادی و یا غیرمادی نیز قابلیت انباشت، مبادله و تبدیل به سایر انواع سرمایه را دارند. (کروبی، ۱۳۸۷،۳۱۳)

ابعاد سرمایه‌ی فرهنگی از دیدگاه بوردیو

سرمایه‌ی فرهنگی تجسم یافته (این سرمایه با شخصیت، که در آن تجسم می‌یابد ارتباط نزدیک دارد؛ در واقع نوعی ثروت بیرونی است که به عنوان بخش جدا ناپذیری از فرد درآمده، این همان بخشی است که بوردیو آن را بُعد سرمایه‌ی فرهنگی همراه با تولید می‌نامد که نمی‌توان آن را از راه هدیه، خرید و یا مبادله به دیگری منتقل کرد. این نوع سرمایه به صورت آمادگی مداوم ذهن و جسم متجلی می‌شود. (شارع پور و خوشفر، ۱۳۸۱:۱۳۷)

این بعد از سرمایه‌ی فرهنگی، توانایی بالقوه دارد که به بخشی از وجود فرد تبدیل شده و در او به تثبیت برسد و می‌تواند با سرمایه‌گذاری زمان در شکل‌گیری یادگیری افزایش یابد. این سرمایه در فرد عجین و از اجزای او می‌شود؛ بنابراین نمی‌تواند به طور آنی انتقال یابد. (نوغانی، ۱۳۸۳:۱۳۷)

سرمایه‌ی فرهنگی‌ای که بیشتر در ادراک و اشیاء مادی تجسم می‌یابد، از بدیهی‌ترین و آشکارترین نوع ابعاد سرمایه‌ی فرهنگی است که افراد جامعه می‌توانند از آن بهرمند شوند. از ویژگی‌های بارز آن، قابل انتقال بودن آن است. این سرمایه به نوعی در شکل اقتصادی هم مطرح شده و در عین حال جنبه‌ی نمادین آن حفظ می‌شود. به طور خلاصه به تمامی اشیاء و کارهای فرهنگی، سرمایه‌ی فرهنگی عینی می-گویند اما خصلت اساسی این سرمایه در این است که اثر آموزشی بر دارندگان آن می‌گذارد. (شارع پور و خوشفر، ۱۳۸۱:۱۳۷)

سرمایه‌ی فرهنگی نهادینه شده

این نوع سرمایه از طرفی با وجود افراد با صلاحیت و مستعد در جهت کسب انواع مدارک و از طرف دیگر با وجود نهادهای رسمی و دانشگاهی تعریف می‌شود که این مدارک تحصیلی را صادر کرده و به آن رسمیت می‌بخشند. از ویژگی‌های بارز این سرمایه، این است که به شکل پلی میان اقتصاد و فرهنگ عمل می‌کند و این توانایی را دارد که سرمایه‌ی فرهنگی را از راه کاربرد آن به طریق معقول و رسمی به نوعی سرمایه‌ی اقتصادی تبدیل نماید.

سرمایه‌ی فرهنگی نهادینه شده، با قانون و مقررات نهادینه شده حاصل می‌شود و برای دارنده آن پایگاه اجتماعی ایجاد می‌کند. این بعد از سرمایه‌ی فرهنگی به کمک ضوابط اجتماعی و به دست آوردن عناوین مانند مدارک تحصیلی، برای افراد دارنده آن کسب موقعیت می‌کند. این سرمایه قابل انتقال و واگذاری نمی‌باشد و به دست آوردن آن برای افراد به شرایط معینی بستگی دارد. (نوغانی، ۱۳۸۳)

بوردیو معتقد است که افراد تحت تأثیر خاستگاه اجتماعی خود، با دانش فرهنگی مختلف و با برخورداری از سرمایه‌ی فرهنگی مختلف وارد نظام آموزشی می‌شوند. نظام آموزشی نه تنها به برابرسازی این تفاوت–های اولیه در زمینه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی نمی‌پردازد، بلکه حتی آن‌ها را تشدید می‌کند. لذا دانش‌آموزانی که از سرمایه‌ی فرهنگی بیشتری برخوردارند بهتر قادرند قواعد موفقیت در مدرسه را فراگیرند و در نتیجه موفقیت تحصیلی بیشتری دارند. بدین ترتیب تفاوت‌های اولیه در سرمایه‌ی فرهنگی دانش‌آموزان، خود را در عملکرد تحصیلی و مدارک تحصیلی آنان نیز متجلی ساخته و در نهایت بر موفقیت طبقاتی و شغلی آنان در آینده تأثیر می‌گذارد. لذا دانش‌آموزانی که با سبک زبانی، ترجیحات زیبایی‌شناختی و سبک ارتباطی متعلق به گروه‌های مسلط آشنا هستند، از سوی معلم ومدرسه تشویق می‌شوند. این عناصر فرهنگی مربوط به خانواده، انطباق دانش‌آموز با الزامات و شرایط مدرسه را تسهیل می‌سازند.

می‌توان گفت که نظریه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی بر اهمیت جامعه‌پذیری فرد با فعالیت‌هایی نظیر علاقه به هنر و ادبیات، تأکید دارد. از این دیدگاه، آن دسته از دانش‌آموزانی که با این نوع فعالیت‌ها آشنا نیستند، مدرسه را محیطی متخاصم خواهند یافت. به‌علاوه، افرادی که فاقد این عادات و سبک زندگی هستند، یا به آموزش عالی راه نمی‌یابند و یا اگر هم وارد آموزش عالی شوند، موفقیت زیادی نخواهند داشت؛ لذا بوردیو معتقد است که ترجیحات، نگرش‌ها و رفتارهایی که بین طبقات اجتماعی مسلط رایج است، مورد تشویق نظام آموزشی است و همین به بازتولید نابرابری منجر می‌شود.

در واقع، فرضیه‌ی اصلی بوردیو این است که سرمایه‌ی فرهنگی والدین به فرزند آن‌ها نوعی قدرت نمادین می‌دهد و او را قادر می‌سازد که با قواعد فرهنگی نظام آموزشی آشنا شود. آشنایی با این قواعد فرهنگی، شرط موفقیت تحصیلی است. به همین دلیل بوردیو معتقد است که سرمایه‌ی فرهنگی ابزاری است که از طریق آن، نابرابری‌های خاستگاه اجتماعی، خود را به عرصه‌ی تحصیلات منتقل کرده و در نهایت بر موفقیت اقتصادی فرد اثر می‌گذارند. (آشافنبورک و ماس، ۱۹۹۷)

بدین ترتیب می‌توان گفت که دانش‌آموز موفق کسی است که ظرفیت دریافت سرمایه‌ی فرهنگی و رمزگشایی آن را داشته باشد. مدرسه از دانش‌آموز انتظار چنین رمزگشایی‌ای را دارد بدون این‌که خودش روش و ابزار این کار را به دانش‌آموز یاد دهد. در نتیجه، اکتساب سرمایه‌ی فرهنگی به آن چیزی بستگی دارد که خانواده به فرزندان خود منتقل می‌کند.

با توجه به نظریه‌ی فوق می‌توان گزاره‌های زیر را استنتاج کرد:

الف) خاستگاه خانوادگی تأثیر مستقیمی بر سرمایه‌ی فرهنگی دانش‌آموز دارد.

ب) سرمایه‌ی فرهنگی تأثیر مستقیمی بر موفقیت تحصیلی دانش‌آموز دارد.

ج) خاستگاه خانوادگی به طور غیرمستقیم از طریق سرمایه‌ی فرهنگی بر موفقیت تحصیلی اثر دارد.

براساس نظریه‌ی بازتولید فرهنگی بوردیو، نظام آموزشی به تشویق و انتقال فرهنگ طبقه‌ی مسلط می–پردازد. در این فرایند، دانش‌آموزی موفق محسوب می‌شود که دارای سرمایه‌ی فرهنگی طبقه مسلط باشد.

فرصت‌های آکادمی موازی

با نگاهی به کارگاه «نظریه‌ی جفری الکساندر»

علیرضا اسکندری نژاد،
کارشناسی پژوهشگری علوم اجتماعی دانشگاه خوارزمی

بدون شک اکثر افرادی که سابقه‌ی حضور در محافل آموزشی (از مکتب‌خانه‌ها و مدارس مدرن گرفته تا دانشگاه‌ها) ایران را دارند، در داشتن تجربه‌ی تلخ آموزش اجباری و بدون ایجاد رغبت، تدریس مطالبی که یا برای آموزنده جالب توجه نیست یا کاربردی ندارد، طولانی‌بودن مدت زمان آموزش، معلمان و استادان آزاردهنده و مسائلی از این دست مشترکند. در واقع آکادمی موازی راهی برای برون‌رفت از این خرابه‌های آموزشی است که به جای پرورش توانایی‌های فردی و اجتماعی افراد، به شکنجه‌گاه و البته امروزه به محلی برای کسب درآمد، بدل شده است. آکادمی موازی مجموعه‌ای از برنامه‌های آموزشی‌ای را شامل می‌شود که به قیود آموزشی رسمی، دست‌کم تا آن‌جا که ممکن است، تن درنمی‌دهند. این مجموعه می‌کوشد تا آموزش‌های مورد نیاز فراگیران دانش را، در یک محیط غیررسمی، در اختیار آنان قرار دهد. البته باید اذعان کرد که آکادمی موازی در ایران، مانند بسیاری از حوزه‌های دیگر، به یک بنگاه سودرسان تجاری بدل شده است؛ دوره‌های کوتاه‌مدت و بلندمدت آموزشی که گاهی شهریه‌هایی چند برابر دانشگاه‌های غیردولتی را طلب می‌کنند. در این هیاهو که دانشگاه‌های دولتی روز به روز به پولی‌شدن نزدیک‌تر می‌شوند، دانشگاه‌های خصوصی شهریه‌های خود را گران‌تر می‌کنند، مؤسسات قارچ‌گونه‌ی آموزشی سبز می‌شوند و برای کسب معرفت باید چونان خریداری به بازار آموزش وارد شد، نقش آکادمی‌های موازی رایگان یا نزدیک به رایگان بدون شک غیرقابل چشم‌پوشی است. بسیاری از سازمان‌ها و مؤسسات مردم‌نهاد، در بیرون از دانشگاه، و تشکلات دانشجویی، در داخل دانشگاه، اقدام به برگزاری این قبیل برنامه‌های آموزشی می‌کنند. در ادامه سعی خواهم کرد تا بر این اساس نگاهی به کارگاه «نظریه‌ی جفری الکساندر» که توسط انجمن علمی دانشجویی جامعه‌شناسی برگزار شد، بیاندازم.

هنگامی که از فرصت‌های آکادمی موازی صحبت می‌کنیم، انتظار ما از برنامه‌هایی که تحت این گفتمان آموزشی برگزار می‌شوند این است که از برنامه‌های آموزشی رسمی، کارآمدتر، کم‌هزینه‌تر، و پربازده باشند. از این منظر و با عنایت به موضوع خاص این مطلب، می‌توانیم مقایسه‌ای را میان آموزش رسمی نظریه‌ی جامعه‌شناسی در دانشگاه و کارگاه نظریه انجام دهیم. آموزش نظریه‌ی جامعه‌شناسی در محافل آکادمیک ایران پیش از هر نکته‌ی دیگری با یک مسئله پیوند خورده است و آن هم مسئله‌ی فشردگی زمانی ارائه‌ی دروس نظری است. در اکثر دانشگاه‌ها، واحدهای نظریه چیزی مابین ۴ تا ۸ واحد است. فارغ از بحث درباره‌ی اهمیت ویژه‌ی نظریه و مباحث نظری در علوم اجتماعی و با مفروض گرفتن اهمیت ویژه‌ی این مبحث، این فشردگی‌ها مصائب متعددی را به بار می‌آورد که مهم‌ترین آن‌ها ناگزیری استادان از به‌کار بردن منابع دست‌دوم است. جدای از دور شدن دانشجویان و خود استادان از منابع اصلی، برخی از این منابع دست‌دوم

مجموعه‌ای‌اند از تفسیرهای نادرست و منسوخ، گمراه‌کننده به علت توضیح مختصر و فشرده (یا به قول ریتزر توضیح «کپسولی»)، سطحی‌نگری و نگاه غیرتخصصی نویسنده به نظریه و نظریه‌پرداز. در میان تعداد کثیر منابع دست‌دوم، برخی از آن‌ها در محافل آکادمیک ما بیش از همه شناخته و مطرح شده‌اند؛ از آرون، کوزر، کرایب و دیلینی گرفته تا ریتزر که به مثابه بلایی بر جان نظریه‌ی جامعه‌شناسی است. با توجه به محدودیت زمانی و واحدی دروس نظریه و اشکالات عمده‌ای که منابع دست‌دوم به وجود می‌آورند، دو راه حل پیش روی آموزگاران نظریه است: نخست این‌که از میان کتب دست‌دوم نظریه یکی را برگزینند و از روی آن حجم قابل‌توجهی از نظریه‌پردازان را تدریس کنند، که در این میان، علی‌الظاهر ریتزر مناسب‌ترین، فشرده‌ترین، ساده‌ترین و در دسترس‌ترین گزینه‌ی موجود است، و یا این‌که به تدریس تعداد معدودی از نظریه‌پردازان به واسطه‌ی آثار خود آنان اکتفا کنند. پرواضح است که قاطبه‌ی استادان راه نخست را انتخاب کرده‌اند. حال به واسطه‌ی این تقسیم‌بندی می‌توانیم به تدریس نظریه در گروه جامعه‌شناسی دانشگاه خوارزمی بپردازیم. پیش از پرداختن به این موضوع لازم است قید کنم که تجربه‌ی حضور در کلاس‌های هر دو استاد نظریه، یعنی دکتر مسعود گلچین و دکتر سید حسین نبوی را داشته‌ام و به واسطه‌ی این تجربه، به بررسی روش‌های تدریس استادان می‌پردازم. ما به صورت مشخص در مقطع کارشناسی، سه عنوان درسی نظریه داریم: «نظریه–ی ۱»، «نظریه‌ی ۲» و «بررسی آثار صاحب‌نظران جامعه‌شناسی»، تدریس دو درس نخست، در سالیان متوالی، بر عهده‌ی دکتر نبوی و تدریس درس سوم بر عهده‌ی دکتر گلچین بوده است. منبع اصلی دو درس نخست کتاب «نظریه‌های معاصر جامعه‌شناسی و ریش‌های کلاسیک آن» اثر ریتزر است و به واسطه‌ی این کتاب حجم تقریباً وسیعی از نظریه‌پردازان، از کلاسیک‌ها تا مکاتب متأخر جامعه‌شناسی، تدریس شده است. فارغ از تمام ایراداتی که بر تقسیم‌بندی‌های ریتزر و آثار او وارد است و ضعف‌هایی که کمی تا حدودی با آن آشنا هستیم، تدریس کلاسیک‌ها از روی آن، چیزی جز جنایت در حق آنان نیست. خواندن سه یا چهار صفحه از نظریات مارکس، دورکیم و وبر کم‌ترین مشکلی که دارد این است که دانشجویانی که قرار است در فصول آتی با جزئیات بیشتری از نظریات متأخرین و معاصرین روبه‌رو شوند را دچار سردرگمی می‌کند. اساساً چگونه ممکن است دانشجویی که به خوبی با بنیان‌گذاران جامعه‌شناسی آشنایی ندارد، به درک عمیقی از نظریات معاصر دست یابد؟ این اساسی‌ترین ایرادی است که می‌توان به طرح درس دکتر نبوی وارد کرد. البته این نکته حائز اهمیت است که ایشان در درس دیگری تحت عنوان «تاریخ تفکر اجتماعی در اسلام» رویه‌ی کاملاً متفاوتی را پیش گرفته‌اند. مطابق آن چیزی که پیش‌تر به عنوان الگوی دوم تدریس نظریه طرح کردیم، ایشان در این درس به جای پرداختن به کثیری از متفکرین مسلمان به واسطه‌ی یک منبع دست‌دوم، به تدریس تنها یک متفکر، یعنی ابن‌خلدون، به واسطه‌ی اثر اصلی وی، یعنی مقدمه، می‌پردازند. به شخصه، علی‌رغم نقدی که پیش از این تحت عنوان «ابن‌خلدون و دترمینیسم جغرافیایی: ابتنای علم اجتماعی بومی‌گرا بر بنیانی متزلزل» به طرح فکری ایشان وارد کردم، این کلاس از حیث غنا و بار نظری کلاس مفیدی بود. فکر می‌کنم به‌کار بردن این الگو در درس‌های نظریه، درست مانند روشی که دکتر گلچین در کلاس «بررسی آثار» پیگیری کرده و به تدریس کتاب «قواعد روش جامعه‌شناسی» دورکیم بسنده می‌کند، می‌تواند دست‌کم بخشی از مشکلات نظری دانشجویان را حل کند. نظریه به هیچ عنوان ساده نیست و تدریس آن به واسطه‌ی ریتزر و سایر کتب دست‌دوم به این خیال که می‌توان تعداد بیشتری از نظریه‌پردازان را با سرعت و سادگی بیشتری تدریس کرد، نهایتاً به قربانی کردن تفکر نظری می‌انجامد.

با این توضیحات تا حدودی ضرورت برگزاری

برنامه‌های غیررسمی نظریه، به صورت کلّی، و کارگاه نظریه، که انجمن علمی در برگزار کردن آن مصرّ است، روشن شده است. آکادمی رسمی اساساً توان تدریس نظریه را، با عمق و غنایی که مورد نیاز است، ندارد. در این میان انجمن علمی هم نباید به دام منابع دست‌دوم یا برگزاری برنامه‌های نظری «کپسولی» و «مک‌دونالدی» افتد. با این تفاصیل شاید بهترین گزینه‌ای که بتوان آن را به مثابه جبران‌کننده‌ی ضعف‌های آکادمی رسمی مطرح کرد، همین «کارگاه نظریه‌پرداز» باشد؛ کارگاهی که بنا دارد به هر نظریه‌پرداز به صورت جزئی و انضمامی و با همراهی ارائه دهنده‌گانی بپردازد که تا حدی در رابطه با آن نظریه‌پرداز صاحب‌نظر هستند. کارگاه «نظریه‌ی جفری الکساندر» با حضور دکتر نبوی اولین گام در این مسیر بود. کارگاهی که در آن خبری از ریتزر و تحلیل‌های دمُده‌اش، تدریس مونولوگ و غیرانتقادی و سایر مشکلاتی که در کلاس‌های رسمی نظریه هست، نبود. در شش جلسه نه با شش نظریه‌پرداز به صورت تیتروار، که با یک نظریه‌پرداز به صورت مبسوط‌تری آشنا شدیم و از این حیث می‌توان ادعا کرد که این سلسله کارگاه‌ها در گام نخست موفق شده که ضعف‌های آکادمی رسمی را جبران کند و این خود آغازی امیدوارکننده است.

جامعه‌شناسی فرهنگی و مواجهه آن با سیاستگذاری فرهنگی

احمد جعفری
دانشجوی دکتری سیاستگذاری فرهنگی دانشگاه خوارزمی

مقدمه :

سیاستگذاری فرهنگی و نظریه

سیاستگذاری و تحلیل سیاست، نوعی فعالیت دام‌گستر است به این معنی که ظرفیت‌های هیچ نظریه یا مدلی برای تشریح پیچیدگی‌های آن کافی به نظر نمی‌رسد. یک تحلیلگر و به همان نسبت سیاستگذار باید سرشت کثرت‌گرای فعالیت سیاستگذاری را از نظر میان رشته‌ای بودن کیفیت تحقیق و نیاز به تحمّل هرمنوتیکی تنوّع را بپذیرد. بنابراین تحلیل سیاستگذاری پذیرای شبکه‌ای از عقاید، مفاهیم و واژگانی است که جهان تفسیر را شکل می‌بخشد؛ جهانی که در آن سیاستگذاری و تحلیل، تحقق می‌یابد. (پارسونز، ۱۳۹۲: ۱۱۷) اساساً سیاستگذاری خواه ناخواه با انبوهی از نظریه‌ها و گفتمان‌ها سروکار پیدا می‌کند. دغدغه رسیدن به مبانی، معیارها و مرزهایی که به تحلیل‌گران و سیاستگذاران توانایی ساخت یک چارچوب تحلیلی قدرتمند را بدهد، خود مشوّق تکثرگرایی معرفتی و روشی در سیاستگذاری بوده است. (لامونت و اسویدلر ، ۲۰۱۴: ۱۵۶) از آن گذشته تحلیل فرایند شکل‌گیری مباحثاتی که سازنده مسائل و تقویم‌های سیاستگذاری هستند از

محوریت اساسی در سیاستگذاری برخوردار است. (پارسونز، ۱۳۹۲: ۲۳۱) در این جوامع سیاستگذاری در هرعرصه به‌وسیله مجموعه متعارضی از خط مشی‌ها، عملکردها و تکنیک‌ها انجام می‌شود، از این‌رو، در عمل، بروز مسئله و حتی بحران، اجتناب ناپذیر است. شاید پیچیدگی بالای اقتصادی، اجتماعی و تکنولوژیکی، یکی از دلایل این وضعیت باشد؛ ولی شناخت فرهنگ و توجه به ویژگی‌های آن توسط دولت مدرن (به ویژه پس از چرخش فرهنگی در دهه ۱۹۷۰ و کشف مجدد ظرفیت‌های آن) یکی از دلایل اساسی است. در دولت مدرن، فرهنگ به عنوان یک عرصه حکمرانی تعریف می‌شود. از این‌رو دیگر در وضعیت مدرن با فرهنگ اصیل یا راستین سروکار نداریم. فرهنگی که هدف محور نبوده و خود، هدف بود. فرهنگی که استعداد بازاندیشی آدمی را شکوفا ساخته و امکانات خاصی را برای تفکر مستقل، پیش پای او می‌گذاشت. این فرهنگ در جهت واقعیت پیش پا افتاده کانالیزه نمی‌شد، بلکه فراتر از آن می‌رفت. فرهنگ اصیل، منحصر به فرد بوده و نمی‌توانست به هیچ‌یک از طرح‌های پیش‌ساخته تنزل یابد. دیگر از آن فرهنگ اصیل خبری نیست، به‌جای آن، فرهنگ مدرن به صورت پیوسته ساخته، ترکیب‌بندی، نظارت و مَفصل‌بندی می‌شود. نهادهای دولتی، سازمان‌های جهانی، نخبگان، روشنفکران، هنرمندان و از همه مهم‌تر، شرکت‌های تجاری و صنایع فرهنگی، از مؤثرترین عاملان ساخت فرهنگ به عنوان اهرمی برای تأثیرگذاری در جامعه هستند. با وجود ادعای احترام به تنوعات فرهنگی و برچسب فریبنده چندفرهنگ‌گرایی، محیط فرهنگی بیش از گذشته انحصاری و هدایت شده است و استقلال آن توسط عاملان مختلف مورد تعرض قرار می‌گیرد. ارزش‌های مدرنی چون تکثرگرایی فرهنگی، دموکراسی فرهنگی، حق ابراز خویشتن و تنوع فرهنگی، به بهانه‌های مختلف مانند حفظ هویت ملی، توسعه اقتصادی و امنیت، به شیوه‌های مختلف سرکوب یا وانهاده می‌شوند. امروزه بیش از پیش جوامع نیازمند سیاستگذاری فرهنگی تکثرگرا، دموکراتیک، برابری‌خواه و انسانی هستند تا به نیازهای انسانی با دغدغه‌های جهانی و ارزش‌های فرامادی پاسخ گویند؛ اما به طرز عجیبی سیاستگذاری فرهنگی در حوزه حکمرانی دولت/بازار غرق شده و دغدغه‌های سیاسی، تجاری و مدیریتی بر آن غلبه کرده است. دیگر نمی‌توان جنبه سیاسی و تجاری فرهنگ مدرن را از آن گرفت. به همین دلیل سیاستگذاری فرهنگی مدرن دست کم شامل سه وجه نهادی، سیاستی و گفتمانی است و به همین خاطر از سه حوزه مطالعاتی بهره‌برداری می‌کند: مطالعات جامعه‌شناختی، مطالعات علوم‌سیاستی و رویکردها و تجربیات مدیریتی. (اوبرین ، ۲۰۱۴: ۱۰) اما مسئله اساسی این است که وجه نهادی و سیاسی در سیاستگذاری فرهنگی جدید از وجوه معرفتی و گفتمانی برجسته‌تر شده است.

از آنجا که سیاستگذاری فرهنگی، همزاد دولت مدرن در پروژه دولت–ملت‌سازی و آفرینش و حفظ هویت ملی است، به صورت یک فعالیت اداری و سیاسی شناخته شده و با پیدایش نهادهای بین‌المللی مثل یونسکو و تأکید بر نقش دولت‌ها در توسعه فرهنگی و تنوع فرهنگی بیشتر به داخل قلمروی دولتی کشیده شده است. (میلنر و براویت، ۱۳۹۲: ۲۹۶) با وجود اینکه سیاست فرهنگی امروزه فعالیتی همه‌گیر است، کمتر به بنیادهای معرفتی و نظری آن توجه شده و در مورد چیستی و چگونگی برنامه‌ریزی و فعالیت‌های فرهنگی از لحاظ نظری پرسش چندانی نشده و این فعالیت‌ها بیشتر در ابهام صورت می–گیرند. (فاضلی و قلیچ، ۱۳۹۲: ۲۹) اینکه فرهنگ چیست و سیاستگذار چه تلقی از آن دارد؟ اینکه سیاستگذاری فرهنگ ممکن است یا نه؟ اینکه فرهنگ چیزی است که از پیش موجود است یا در رابطه و تناسب با دیگر نظام‌های اجتماعی شکل می‌گیرد؟ اینکه سیاستگذاری فرهنگ از اقتصاد و سیاست و اجتماع چه تاثیری می‌پذیرد و چه آورده‌ای برای آن‌ها دارد؟ این‌که بنیان‌های سیاستگذاری فرهنگی چیست؟ این‌که معیارهای ارزیابی سیاستگذاری فرهنگی از کجا باید اخذ شود؟ این‌که پویایی و ایستایی فرهنگ تحت تأثیر چه عوامل و مکانیسم‌هایی است؟ و دیگر پرسش‌های مشابه، سرشار از دلالت‌های ارزشمند برای سیاستگذاری و مطالعه آن هستند و بی‌شک دربرگیرنده الزاماتی نیز می‌باشند. این پرسش‌ها بدون ایجاد یک فضای معرفتی که از ترکیب نظریه‌های مختلف ساخته شده، امکان‌پذیر نیست. بی‌تردید با

ارجاع به چنین فضای نظری می‌توان محیطی را که سیاستگذاری فرهنگی در آن شکل می‌گیرد، بهتر شناخت. در سیاست فرهنگی، نظریه‌ها به صورتی عمل‌گرایانه یا ابزاری و انتقادی صورت‌بندی می‌شوند. هرچند توجه مطالعات فرهنگ در مطالعه سیاست فرهنگی در ابتدا وجهی انتقادی داشت؛ ولی به تدریج نظریه‌های عمل‌گرایانه نیز در این رابطه شکل گرفتند. اما در سال‌های اخیر، با غلبه بینش‌های مدیریتی و سیاستی در حوزه سیاستگذاری فرهنگی، بینش‌های مدیریتی و عمل‌گرایانه که گاه خود را بی‌نیاز از هرگونه بحث نظری می‌بینند بر بینش‌های انتقادی غالب گشته‌اند. (فاضلی و قلیچ، ۱۳۹۲: ۱۳۱)

جامعه‌شناسی فرهنگی جفری الکساندر

هدف از مقدمه فوق نشان دادن اهمیت نظریه برای سیاست فرهنگی و مطالعات سیاست فرهنگی بود. در این زمینه رهیافت جامعه‌شناسی فرهنگی الکساندر حاوی دلالت‌هایی است که در مطالعه سیاست فرهنگی می‌توان به آن‌ها توجه نمود. زیرا الکساندر تلاش دارد بینش خاصی به فرهنگ را صورت‌بندی کند و درک جدیدی از آن ارائه نماید. الکساندر فرهنگ را ترکیبی از نظام‌های معناسازی قائم به ذات می‌داند که مستقل از دیگر نظام‌های اجتماعی به حیات خود ادامه می‌دهد. حیطه فرهنگ از نظر وی آکنده از نمادها، روایات، معانی و سایر وجوهی است که قدرت منحصربفردی دارند، زیرا مردم براساس آن‌ها جهان خود را درک می‌کنند. (الکساندر، ۲۰۱۲: ۱۴۲) اما به زعم الکساندر، این قدرت منبع دیگری در خارج از محیط فرهنگی ندارد. او کارویژه منحصربفردی برای فرهنگ قائل است. نظام فرهنگی ضرورت ساختاری هرجامعه‌ای است که برای بقای آن لازم است. (جمشیدی، ۱۳۹۲: ۸۸) از این‌رو، وی مهم‌ترین انگیزه برای صورتبندی جامعه‌شناسی فرهنگی (به مثابه بازسازی تفکر جامعه‌شناختی بر مبنای فرهنگ)، را پاسخ به چالش‌های تحلیلی پیش روی جامعه‌شناسی در طول قرن بیستم می‌داند. این امر باعث شده بسیاری از موضوعاتی که قبلاً حاشیه‌ای و درجه دومی محسوب می‌شدند، به تدریج نقش محوری برای تعیین آینده این رشته پیدا کنند. این سنت، فرهنگ را اثر همایند روابط و ساختارهای اجتماعی نمی‌داند و به مرکزیت فرایند معناسازی در تولید و بازتولید زندگی اجتماعی و کاربست آن در تبیین پدیده‌ی اجتماعی تأکید می‌کند. زیرا که این نیروی بنیادی سازنده حیات اجتماعی است. (نتو ، ۲۰۱۴: ۹۹۲) الکساندر جامعه شناسی فرهنگی را تکامل یافته موضع منحصربفرد و تغییریافته دورکیم در آثار متأخرش به ویژه آنچه در صور ابتدایی حیات دینی آمده می‌داند. (جلایی‌پور و محمدی، ۱۳۸۸: ۴۵۹) به نظر الکساندر، در سال ۱۸۹۵ دورکیم کشف کرد که هرچیزی در جامعه اساساً دینی است و همه مطالعاتش بایستی بر این مبنا و از این منظر طرح و بررسی گردد. (الکساندر، ۲۰۰۳: ۱۴۷–۱۵۰) او معتقد است دورکیم روشی را شرح می‌دهد که در ضمن آن افراد جهان را به مقدس و دنیوی تفکیک می‌کنند. این کار راهی برای الکساندر باز می‌کند تا ایده ساختارهای معنی را طرح نماید. (لینچ و شلدون ، ۲۰۱۳: ۵) مفهوم بازنمایی‌های جمعی دورکیم نیز در این بین از جایگاه مهمی برخوردار است. این‌ها از نمادهای واضح توتمی گرفته، تا باورهای اخلاقیِ تعهّد در جامعه مدرن به استقلال فردی را شاملَ می‌شوند. این مؤلّفه‌های فرهنگی، ابزاری برای بازنمایی معنادار جهان، برای اعضای یک گروه خاص هستند، که با توسل به رویکردهای جا افتاده جامعه‌شناسی مثل پوزیتیویسم و روش‌های مرتبط به آن، به سختی می‌توان به آن دست یافت. بازنمودها حامل معانی مهمی هستند و تأثیراتی واقعی را، حتی در دنیای مدرنِ عقلانی شده، برجای می‌گذارند. تحت تأثیر دورکیمَ و دیگران (وبر، پارسونز و شاگردانش)، او کوشش‌های تلفیقی برای تلفیق دیدگاه خرد و کلان، ساخت و فرهنگ، تضاد و نظم را رضایت بخش ندانسته و تلاش کرد به فراسوی نظرگاه‌های کلاسیک و معاصر برود و در این مسیر، پدیدارشناسان تأثیرات مفیدی بر او گذاشتند. آشنایی با آثار گیلفورد گیرتز ، موجب شد او دیدگاه سنتی علوم اجتماعی به فرهنگ را محدود قلمداد کند. گیرتز در کتاب تفسیر فرهنگ‌ها (۱۹۷۳) روش مطالعه‌ی فرهنگ را توصیف ژرف متن فرهنگی می‌داند. الکساندر معتقد است که گیرتز

عناصر روش‌شناختی و نظری اصلی جامعه‌شناسی فرهنگی را پی‌ریخته است. (الکساندر، ۲۰۰۸: ۱۵۷) با تأسی از گیرتز، وی استفاده از تأویل و نظریات پساساختارگرایی را مفید در نظر گرفت. به نظر الکساندر حوادث جهان مدرن، استفاده از دیدگاه‌های ترکیبی را ایجاب می‌کند؛ بنابراین، الکساندر در تلاش‌های اخیرش، به دموکراسی، جامعه مدنی و پیشرفت در جوامع از این نظرگاه توجه می‌کند و سعی دارد تحلیلی عمیق از این پدیده‌های مدرن ارائه دهد. در حقیقت تأسیس یک نظریه‌ی فرهنگی برای الکساندر، به معنی بازگشت به بنیادها و کشف مجدد نشانه‌شناسی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی دورکیم، آن هم در فضای پساپارسونزی بود. (کوردرو و همکاران، ۲۰۰۸: ۵۲۵ به نقل از نبوی، ۱۳۹۲: ۱۸) در این راستا، مفهوم واقع‌گرایی نمادین رابرت بلا که بر نقش دین در جامعه تأکید دارد، در پیش‌برد نظریه‌ی فرهنگی الکساندر تأثیر اساسی داشت. واقع‌گرایی نمادین، در واقع توجیهی برای دین فی‌نفسه، قطع نظر از محتوای آن بود. (ترنر، ۱۳۸۳: ۵۸) در دین مدنی (۱۹۶۷) بلا با رهیافتی تراژیک اما صریح، به اهمیت و مرکزیت اسطوره و نمادهای سکولار، مسیر آینده را به جامعه‌شناسی فرهنگی معرفی کرد. او از فرمالیسم تحلیلی پارسونز به فرمالیسم روایتی حرکت کرد و از روایت تحلیلی ضعیف، به روایت ژرف و تاریخی. مهم‌ترین دستاورد نظریه‌ی بلا این است که وی سازمان جامعه‌ی سکولار را به طور دینی توصیف می‌نماید و تاریخ را به مثابه اسطوره تفسیر می‌نماید و آیین مدنی را دقیقاً در مرکز آن قرار می‌دهد. (نبوی، ۱۳۹۲: ۲۰)

به زعم الکساندر، زندگی ما هنوز هم تحت سطله‌ی دلایل ناخودآگاه است تا دلایل خودآگاه. ما هنوز هم توسط احساسات قلبی و غرایز درونی هدایت می‌شویم. (الکساندر، ۲۰۰۳: ۳). او با الهام از منطق دورکیم معتقد است که بسیاری از پدیده‌های بزرگ مثل تروریسم و هولوکاست، در لفافه‌ای از احساسات، باورها و استعارات در مورد خیر و شر، دشمن و دوست، افتخار، وجدان، وفاداری، خدا و میهن پیچیده می‌شوند، که این استعارات، احساسات جمعی یا همان ساختارهای فرهنگی هستند. به نظر الکساندر جوامع مدرن (عقلانی و سکولار) نیز به اسطوره‌ها و افسانه‌ها برای فرارفتن از روزمرگی زندگی نیاز دارند. جوامع، پیشرفت‌ها و تجربه‌های خود را در قالب روایات، مثلاً تراژدی‌ها، بیان می‌کنند. آن‌ها به تفکیک امر مقدّس از نامقدّس برای پیگیری امر خیر و محافظت از خود در برابر امور شر ، نیازمند هستند. الکساندر از بخش بزرگی از مجموعه‌ی مطالعات انجام گرفته در حوزه‌ی فرهنگ (مطالعات فرهنگی بیرمنگام و مارکسیسم غربی، برنامه مطالعاتی بوردیو، پسامدرنیسم و پساساختارگرایی و پژوهش‌های تولید و دریافت فرهنگ) به دلیل نادیده گرفتن وجود مستقل برای فرهنگ، با عنوان تحقیرآمیز «برنامه‌های پژوهشی ضعیف» یاد می‌کند؛ زیرا ارزش و جایگاه فرهنگ را در جامعه‌ی مدرن نادیده گرفته، یا از آن بی‌خبر بوده‌اند. عدم توجه به این اصل مهم، یعنی خودمختاری فرهنگ (از نظر الکساندر و اسمیت)، موجب ایجاد تناقض‌های عمیق در منطق شالوده‌ای و اگزیوماتیک در نظریه‌ی فرهنگ شده است. (الکساندر و اسمیت، ۲۰۰۲: ۱۱) در کل برنامه‌ی ضعیف، تمایل به این دارد که فرهنگ را به محصول ساختارها یا رسوم اجتماعی تقلیل دهد. همچنین، وقتی فرهنگ را به‌عنوان یک خرده نظام، همانند اقتصاد یا حقوق می‌بینند، کارکردهای آن را نیز تقلیل می‌دهد. در واقع بر علل غیرفرهنگی فرهنگ متمرکز می–شود. (جلائی‌پور و محمدی، ۱۳۸۸: ۴۶۰) در برنامه‌ی قوی، به فرهنگ به‌عنوان شبکه‌ای از معانی نگریسته می‌شود که تفسیر هر کنش باید به آن ارجاع داده شود. برنامه‌ی قوی براین باور است که فراسوی فرهنگ، هیچ کنش اجتماعی معنی داری وجود ندارد و فرهنگ جنبه جمعی احساسات فردی است. به عبارت دیگر، فرهنگ کم و بیش شبکه‌ای از معانی است که مردم با ارجاع به آن، یک موقعیت، یک کنش اجتماعی و یا یک شی را می‌فهمند. شبکه‌ی معانی تقریباً مستقل است، زیرا این معانی در زیرساخت‌های جمعی مثل رسانه‌های جمعی، مناسک، نمادها و غیره نشان داده می‌شوند. از زمانی که چرخش فرهنگی مجموعه‌ای از روش‌های جدید را ایجاد کرد، همانند کاربردپذیری ، نظریه‌ی کنشگر–شبکه یا جدیداً شمایلیت و تصویریّت، نظام‌های معنایی منطق میانجی خود را دارند و به وسیله‌ی ابزارهای روش شناختی خاص خود مطالعه

می‌شوند. (الکساندر و دیگران، ۲۰۱۲: ۱۴۱)
ظاهراً الکساندر در صورتبندی برنامه‌ی قوی، مدلی را الگوی خود قرار داده که پیشتر در فلسفه‌ی علم یا مطالعات علم پیشنهاد شده بود. دیوید بلور و باری بارنز ، لزوم شکل‌گیری برنامه‌ای عمیق را در مطالعات علم مورد بحث قرار دادند. در این برنامه هدف اصلی آن‌ها مقابله با رویکردهای پیشین به معرفت علمی بود. مفهوم برنامه‌ی قوی در مطالعات علم، چنین ادعا دارد که علم، هرگز یافته‌های آیینه–سانی از طبیعت نبوده و آن را نتیجه‌ی قراردادهای فرهنگی و کنش‌های عینی کنشگران جامعه‌ی علمی می‌داند؛ و در نهایت نگاه جبرگرایانه به علم را مردود اعلام کرده و برمبنای رویکرد علم، باید به عنوان یک متن ساخته شده از معانی و دلایل، مورد تفسیر قرار گیرد. بلور با دفاع از تفسیر اجتماع‌گرای پیروی از قواعد، در مقابل تفسیر فردگرا، تلاش دارد نشان دهد که قواعد (به عنوان مثال قواعد ریاضی یا اخلاقی) استعلایی و عینی، به معنای کلاسیک نیستند و باورهایی نهادینه شده‌اند که قابل تغییرند و می‌توان در آن‌ها نوآوری ایجاد کرد؛ هرچند نباید این توصیف را با دل به‌خواهی بودن یا باری به هرجهت بودن قواعد، اشتباه گرفت. (بلور، ۲۰۰۲: ۴۰) همین مفهوم را جفری الکساندر در تئوری فرهنگی، به شکلی مشابه به آن، معنا می‌بخشد. او با تعمیم تحلیل‌های گیرتز از جنگ خروس‌های بالی، به جنگ‌های مدرن و به ویژه حادثه‌ی هولوکاست که محصول جنگ جهانی دوم است، می‌کوشد تا توصیف ژرف مردم شناختی گیرتز را به‌عنوان یک درون داد ارزشمند به برنامه قوی جامعه‌شناختی خود وارد نماید.
الکساندر تحت تأثیر منطق جامعه‌شناسی چند بعدی خود و در تلاش برای تبیین رابطه‌ی کنش اجتماعی و فرهنگ، سعی کرد با اخذ مفاهیمی مثل اجرا و ترکیب از دنیای هنر، تبیین کارآمدتر و عمیق‌تری از کنش در ساختار فرهنگی جوامع مدرن ارائه نماید. (فخرایی، ۱۳۸۸: ۳۳) او با استفاده از مفهوم اجرای اجتماعی ، کوشش فراوانی برای تلفیق فرهنگ به معنی ساختار و فرهنگ به معنی عمل، انجام داد، تا به برخی انتقادها در مورد عدم توجه نظریه‌ی او به عمل و جنبه‌ی مادی زندگی اجتماعی پاسخ گوید. این تلاشی است در جهت تلفیق نظریه و عمل در زندگی روزمره. تلاشی که ریشه در برداشت متنی گیرتز از فرهنگ داشت. گیرتز فهمی از فرهنگ را بسط داد که فرهنگ را به مثابه نمایشی ، بیانی و اجرای نمایش داده شده در نظر می‌گیرد. (اسمیت، ۲۰۰۸: ۱۸۱)
از آنجا که الکساندر نظریه‌هایی که صرفاً به ساختار توجه دارند و همچنین رهیافت‌هایی که تنها بر هرمونتیک پافشاری می‌کنند را به تنهایی برای درک ماهیت فرهنگ کافی نمی‌داند و به نوعی در تلاش است که به شیوه‌ی هرمونتیکی معنا را به ساختار تزریق کند، تلاش زیادی دارد تا با نظریه‌ی اجرای اجتماعی، از تقسیم‌بندی مرسوم ساختارگراها (که به معنا همچون متن می‌نگرند) و کنش‌گراها (معنا را حاصل کنش می‌دانند) بگذرد و ساخت‌های معنا، پیشایندگی‌ها ، قدرت و مادّیت را به شیوه‌ی جدیدی با همدیگر ادغام کند؛ و مادّیت کنش‌ها را با مفهوم چند بعدی‌تر اجرای اجتماعی جایگزین نماید. عمل–گرایی فرهنگی با استفاده از حوزه مطالعات نمایشی نشان می‌دهد که چگونه اجرای اجتماعی، خواه فردی یا جمعی می‌تواند به صورت نظام‌مندی همانند یک چهارچوب نظری عمل کند. (الکساندر، ۲۰۰۶: ۲۹) او با مفهوم اجرای اجتماعی، بین جوامع جدید و قدیم نوعی مشابهت می‌بیند، جوامع جدید از اجراهای اجتماعی پیچیده‌تری برخوردارند، عناصر بیشتری داشته و ناترکیبی‌تر هستند. الکساندر به این واسطه به–دنبال توسعه مدل کلان کنش اجتماعی به عنوان اجرای فرهنگی است. در جوامع جدید نیز همانند جوامع قدیم، هدف کنشگران از اجرا، آشکار ساختن معنای موقعیت اجتماعی و اهمیّت آن است. (پریور و دیگران، ۲۰۱۷: ۳) افزایش پیچیدگی جامعه با تفکیک بیشتر در عناصر اجرا همراه است. بنابراین اجراهای فرهنگی مدرن به علّت تفکیک زیاد با چالش‌های اساسی در زمینه بازترکیب، یکپارچگی مجدد و حقیقی تلقّی شدن روبرو هستند. (الکساندر، ۲۰۰۶: ۸۱)
الکساندر در چارچوب منطق نظری برنامه‌ی قوی در جامعه‌شناسی فرهنگی، به دنبال بررسی جنبه‌های تصویری زندگی اجتماعی است. مفهوم شمایل می‌تواند هر چیزی (مثل اشخاص، اشیاء، باورها، مکانها، اتفاقات، و حتی حوادث واقعی مثل جنایات

جمعی) بوده و حتی روابط پیچیده بین آن‌ها (مثل همپوشانی‌ها، ادغام‌ها و درهم حل شدن‌ها) باشد. (الکساندر و دیگران، ۲۰۱۲: ۲۲۳) به زعم وی، مفاهیم جامعه‌شناسی تصویری، (شمایل) بهتر از مفاهیم جامعه‌شناسی معاصر، پژوهش‌های فرهنگی را از مشکلات تقلیل‌گرایی اقتصادی، زبان‌شناختی و غیره می‌رهاند.

آنچه را که در مورد رهیافت الکساندر به جامعه‌شناسی فرهنگی گفته شد، می‌توان در چند بند خلاصه کرد:

الف) تأکید بر خودمختاری فرهنگ: قبل از هرچیز باید به این اشاره کرد که الکساندر قصد واسازی منطق جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگ را دارد و مدعی است با به رسمیت شناختن استقلال فرهنگ، در تلاش است این کار را انجام دهد و چارچوبِ تحلیلی‌ای در جامعه‌شناسی، بر مبنای فرهنگ ارائه نماید. او از این برنامه با عنوان برنامه‌ی قوی یاد می‌کند. به زعم وی جامعه‌شناسی فرهنگی، به فرهنگ به عنوان یک متغیر مستقل یا علت می‌نگرد که همچون ریسمانی، همه‌ی صور اجتماعی را به هم ربط می‌دهد و اگر از این صورت‌های اجتماعی خارج شوند، تکه تکه می‌گردند. (الکساندر، ۲۰۰۳: ۵) بنابراین اهمیت فرهنگ به مراتب بیشتر از ساختارها و نیروهای مادی و ابزاری است.

ب) تلفیق ساختار با معنا و نظریه با عمل: الکساندر تحت تأثیر گیرتز تلاش دارد برداشتی متنی–تاویلی از فرهنگ ارائه دهد. گیرتز فرهنگ را به مثابه نمایشی ، بیانی و اجرای نمایش داده شده در نظر می–گیرد. (اسمیت، ۲۰۰۸: ۱۸۱) به نظر الکساندر تلفیق نظریه و عمل در تئوری اجتماعی همانند زندگی روزمره، نیازمند بازسازی هرمنوتیکی است. اما نباید به این خاطر در سطح تأویلی غرق شد و نظریه را با نوعی نزدیک‌بینی منحرف نمود. به نظر او، طرفداران هرمنوتیک ناب (مثل دیلتای و ریکور) تمایل دارند از مسأله مادی نمونه‌سازیِ ایده‌آل‌ها در دنیای واقعی چشم پوشی کنند. امّا همان‌گونه که مارکس می–نویسد، هرچند نظریه و عمل از هم جدا هستند، آن‌ها به شکل الزام آوری درهم تنیده شده‌اند. (الکساندر، ۲۰۰۶: ۱) مهم‌ترین راهبرد الکساندر برای تلفیق ساختار و معنا یا نظریه و عمل، همان رویکرد اجرای اجتماعی است.

ج) چارچوب معرفت‌شناختی فرهنگ محور: همان‌طور که الکساندر از لحاظ هستی‌شناسی امر فرهنگی را آمیخته با معانی، اسطوره‌ها، روایات، نمادها و حضور مادی و واقعی می‌داند، به لحاظ معرفت‌شناسی نیز به دنبال نظریه‌ای است که لایه‌های مختلف واقعیت فرهنگی را بشکافد و دلایل ناخودآگاه، اسطوره‌ها، افسانه‌ها، احساسات جمعی و استعاره‌ها را به مدد ذهنی برملا سازد. (الکساندر، ۲۰۰۳: ۵) الکساندر گرچه براین باور است که دست‌یابی نظری کامل به واقعیت موجود امکان‌پذیر نیست، ولی به حصول نوعی معرفت قابل اطمینان در مورد ساختارهای فرهنگی، نمادها، معانی و کدها معتقد است. به نظر او نظریه‌ها به صورت ساده و مستقیم جهان بیرون را منعکس نمی‌کنند، بلکه آن‌ها در جهت درک نسبی ما از قواعد و قانون‌مندی‌های قدرتمند در جامعه هستند. به این ترتیب معیارهای اعتبار در علوم اجتماعی پایدار است. (الکساندر، ۱۹۹۲: ۵۳۱) الکساندر در آثارش می‌کوشد بدون این‌که ایده‌آلیسم باشد، جایی برای معنا (امر معنادار) و تفسیر در نظریه‌های ساختار اجتماعی و کنش اجتماعی باز کند و شاید این مهم‌ترین سهمی باشد که او در نظریه‌ی اجتماعی و جامعه‌شناختی داشته است. او در زندگی علمی خود تلاش کرده تا از طرق مختلف معنا را به نظریه‌ی ساختار اجتماعی تزریق کند. (جلایی‌پور و محمدی، ۱۳۸۸: ۴۵۹)

د) ملاحظات روش‌شناختی: حساسیت مباحث روش‌شناختی و معرفت‌شناختی در سیاستگذاری فرهنگی به این خاطر است که سیاستگذاری فرهنگی باید به مطالبات فزاینده و گاه متعارض نهادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پاسخ گوید. (اسکولین و گارسیا ، ۲۰۰۵: ۱۱۴) راهبرد روش‌شناختی الکساندر در جامعه‌شناسی فرهنگی شامل چند مؤلفه اساسی است: نخست این‌که او تلاش دارد براساس منطق جامعه–شناسی چندبعدی، تلفیقی از رویکردهای روش‌شناختی و معرفت‌شناختی را به‌کار برد. بنابراین الکساندر به دنبال سازگار و یکپارچه شدن عناصر مختلفی از اثبات‌گرایی، نسبی‌گرایی و عملگرایی است. (فخرایی، ۱۳۸۸: ۳۹) دوم این‌که به‌عنوان مهم‌ترین وظیفه در حوزه روش‌شناسی، پیوند زدن نظریه به فرایندهای تجربی –که شامل راهبردهایی برای مرتبط ساختن ساختارهای فرهنگی و اجتماعی و تشریح ارتباط بین کدهای فرهنگی و روابط اجتماعی است– را پی می‌گیرد. (نتو، ۲۰۱۴: ۹۳۰) به عنوان سومین ویژگی روش‌شناختی، الکساندر معتقد است از آنجا که نظام‌های فرهنگی و معنایی منطق میانجی خاص خود را دارا هستند، بایستی به وسیله‌ی ابزارهای روش‌شناسی خاص خود، مطالعه شوند. (الکساندر و دیگران، ۲۰۱۲: ۱۴۵) اما مهم‌ترین راهبرد روش‌شناختی الکساندر در جامعه‌شناسی فرهنگی، توصیف ژرف گیرتزی است. توصیف ژرف، بازسازی قدرتمند امر تجربی است. همچنین، دانش محلی‌ای که گیرتز آن را طرح می‌کند، در ساختارهای معنایی جهان‌شمول و فراگیر ریشه دارد. منافع یا علایق، هرگز نمی‌توانند عینی باشند و ساختارهای فرافردی همزمان هم فرهنگی و هم اجتماعی‌اند. ساختارها، بسیار اساسی و پراهمیت هستند اما از نظر نحوه شکل‌گیری، از طریق فرایند احتمال یا حدوث شکل می‌گیرند و با این فرایندها، در هم تافته و درهم پیچیده هستند. (الکساندر، ۲۰۰۸: ۱۵۸) به نظر وی راهبرد توصیف ژرف با فنونی مثل تحلیل گفتمان قابل اجرا است. الکساندر معتقد است از طریق تحلیل گفتمان‌ها است که پژوهشگر می–تواند به بازسازی روایت‌ها، رمزگان، نمایش‌ها، شمایل و نمادها نایل آید. (لارسون ،۲۰۱۴: ۵) الکساندر از روش و چارچوب تحلیلی خود در تحلیل رویدادهایی مثل هولوکاست و واترگیت استفاده می‌کند. این‌ها از نظر وی، یک روایت هستند و تحلیل فرهنگی بایستی نشان دهد که چگونه چنین روایاتی در بستری تاریخی شکل می‌گیرند. چطور یک واقعه‌ی تاریخی منحصربفرد، به‌عنوان نماد عام رنج بشر و حتی شر اخلاقی، یا یک رسوایی برساخته می‌شود؟ (الکساندر و درومی ، ۲۰۱۲: ۲۱)

نقد رهیافت جامعه‌شناسی فرهنگی الکساندر

رهیافت جامعه‌شناسی فرهنگی، خود بر پایه نقد دیگر رهیافت‌های پژوهشی فرهنگی شکل گرفته و تثبیت شده است. در واقع جامعه‌شناسی فرهنگی با تعریف رهیافت‌هایی چون جامعه‌شناسی فرهنگ، مطالعات فرهنگی را به عنوان برنامه ضعیف، تعریف و نشان‌دار کرده است. اما همزمان آماج انتقادهای اساسی نیز بوده است. برای نمونه منتقدان به کل‌گرا بودن، جبرگرایی فرهنگی، جنبه‌ی تجربی ضعیف داشتن،

غامض بودن و نداشتن مختصات یک نظریه‌ی کلان، اشاره کرده‌اند. (فخرایی، ۱۳۸۸: ۵۱؛ توکل، ۱۳۸۷: ۱۰؛ و آزاد ارمکی، ۱۳۸۹ :۲۱) همچنین، طرد همه‌ی مطالعات خارج از جامعه‌شناسی فرهنگی (برای نمونه آثار بوردیو) و دلالت‌های ارزشمندشان برای برنامه‌ی قوی، با برچسب برنامه‌ی ضعیف نیز مورد انتقاد قرار گرفته است. (سانترو ، ۲۰۱۱: ۱۱) به شکلی منظم‌تر می‌توان نقد جامعه‌شناسی فرهنگی الکساندر را در موارد زیر خلاصه کرد:

۱) ناتوانی در خروج از بن‌بست متن‌گرایی: رهیافت الکساندر با همه شرح و بسطهای خود، به شدّت متن‌گراست و نمی‌تواند از محدوده‌ی تنگ ساختارگرایی خلاصی یابد. این در نتیجه تأثیر چرخش فرهنگی و تلقّی فرهنگ به مثابه یک متن ساختاری بوده است. الکساندر فرهنگ را به‌عنوان یک متن اجتماعی در نظر می‌گیرد که آکنده و مملوء از رمزگان، روایات، ژانرها و استعاره‌هاست. (الکساندر و رید، ۲۰۰۹: ۳۸۲) این رهیافت، فرهنگ را یک ساختار، روایت و حتی متنی از پیش موجود می‌بیند؛ به همین دلیل جهت‌گیری‌ای به شدت عینیت‌گرا دارد و در آن هیچ‌گونه علاقه‌ای از هر نوع نسبت به نیّات یا حالت ذهنی نویسنده به چشم نمی‌خورد. (اسمیت، ۱۳۹۱: ۲۹۷) دیدن فرهنگ به مثابه متن و ساختار از پیش موجود به معنی نادیده گرفتن نقش نهادها و کنشگران سازنده‌ی فرهنگ نیز هست. فرهنگ فقط متن، بازنمایی و آگاهی نیست. بلکه شامل رویّه‌های نهادی، روش‌های اداری و تشکیلات و سازمان‌های خاص نیز هست. (فاضلی و قلیچ، ۱۳۹۲: ۷۴) این مهم‌ترین ضعف رهیافت الکساندر در ایجاد یک پوشش مفهومی برای مطالعات سیاستگذاری فرهنگی است؛ زیرا توان درک جنبه‌های مادی زندگی و قدرت را به اندازه کافی ندارد.

۲) محافظه‌کاری: جامعه‌شناسی فرهنگی همانند سَلف خود، یعنی مکتب کارکردگرایی، تا حدود زیادی به لحاظ سیاسی محافظه‌کار است. هرچند تلاش‌هایی برای تلفیق ساختار و معنا صورت گرفته، ولی هردو بنیاد این نظریه، یعنی ساختارگرایی و هرمنویتیک، از لحاظ سیاسی خنثی بوده و جنبه‌ی انتقادی یا سیاستی ندارند. در نگرش متنی جامعه‌شناسی فرهنگی، نقش قدرت در بنای متون و نظام‌های نمادین و نقش فعال خوانندگان و ضرورت درک ابهامات متون، مغفول مانده است. (اسمیت، ۱۳۹۱: ۲۹۶) سیاست فرهنگی به‌دنبال نظریه، به‌خاطر خود نظریه نیست، بلکه در آن، نوعی گرایش استراتژیک در توجه آن به نظریه، در راستای تولید دانش کاربردی و روشنفکر ارگانیک، سهیم است. به‌طور کلی ناکارآمدی نظریه‌ی فرهنگی، در هدایت سیاستگذاری فرهنگی، وابستگی و تعهّد بیش از اندازه آن به خوانش متن‌گراست. جالب این است که در ایران –که نیاز بیشتری به نظریه و مباحث معرفتی مورد نیاز در عرصه سیاستگذاری فرهنگی و تحلیل سیاست فرهنگی وجود دارد– به علّت غلبه‌ی رویکرد مدیریتی و سلطه‌ی دولت بر عرصه‌ی سیاست فرهنگی از یک طرف، و از طرف دیگر، برجسته بودن میراث نظریه‌ی انتقادی در بین روشنفکران توجه چندانی به ارتباطات و تعامل نظریه‌ی فرهنگ و سیاست فرهنگی نمی‌شود. به نظر می‌رسد جامعه‌شناسی فرهنگی نیز در حال قرار گرفتن در چنین جایگاهی است. این امر با نوعی علاقه‌ی دائمی و بی‌وقفه به فرهنگ قابل تشخیص است. این علایق، حوزه‌های گوناگون فکری، دانشگاهی –رشته‌ای، نهادی و حکومتی– را درمی‌نوردند. این وضعیت کلید فهم بزنگاه حاضر به حساب می‌آید. در فضایی که به لحاظ ساختاری، ویژگی آن فروبستگی و نداشتن امکان عمل در سیاست است، دل‌مشغولی با بازنمایی، دلالت، معنا و متون فرهنگ عامه، در مقایسه با پیوند صریح و مستقیم با امر سیاسی، می‌تواند مزیّت داشته باشد. (سمتی، ۱۳۹۶؛ به نقل از کاظمی و حاج حسینی، ۱۳۹۶: ۱۳)

۳) عدم توجه به مسائل مادی مثل اقتصاد سیاسی و زندگی روزمره: رهیافت الکساندر با عدم توجه به مفصل‌بندی‌های فرهنگ با دیگر نظام‌های اجتماعی، مثل سیاست و اقتصاد، عملاً درکی غیرواقعی از فرهنگ در جامعه مدرن به‌دست می‌دهد. همان‌طور که گفته شد، در جامعه‌ی مدرن فرهنگ در تعامل با ساختارهای دیگر شکل می‌گیرد و بر آن‌ها اثر می‌گذارد؛ در واقع این جریان پرشتاب عرضه‌ی محصولات فرهنگی است که تقاضاها را می‌سازد. (فاضلی و قلیچ، ۱۳۹۲: ۱۲۵) الکساندر مُصرّ است که معانی، باورها، و فرایندهای نمادین به‌عنوان

مؤلّفه‌های درونی فرهنگ بوده و تحت تأثیر اقتصاد و سیاست قرار نمی‌گیرند. به همین دلیل او مخالف رویکردهایی مثل نظریه‌ی بوردیو است که فرایندهای فرهنگی را آمیخته با کشمکش‌های قدرت و درنهایت نابرابری مادی می‌بیند، متمایز می‌کند. (الکساندر و اسمیت، ۲۰۰۳: ۱۵) هرچند او معتقد است جامعه‌شناسی فرهنگی به معنی ندیده گرفتن عامل مادی نیست. بلکه توجه دقیق‌تری به عامل مادی را در اشکال و صور مختلفش می‌طلبد. در جامعه‌شناسی فرهنگی، منافع گروه‌های نژادی، ملیتی، طبقه‌ای، مذهبی، سیاسی و حزبی مدنظر قرار گرفته می‌شود. به مطالبات اقتصاد سرمایه دارانه، به فشارهای ریشه‌کن کننده‌ی جمعیتی، به نیروهای متمرکز شده بوروکراسی و به الزامات ژئوپولتیکی دولت‌ها توجه شده است. اما در عمل روایت‌گرایی، تعهّد به تحلیل متنی و پافشاری بیش از اندازه بر استقلال فرهنگ، مانع از صورت‌بندی رهیافتی می‌شود که بتواند پرده از واقعیت سلطه‌ی اقتصاد و سیاست بر فرهنگ بردارد. به نظر مک گوییگان فرار از تفکر انتقادی به پذیرش اقتصاد بازار آزاد و سرمایه‌داری در عرصه‌ی فرهنگ منجر شده است. در اقتصاد سیاسی فرهنگ، قدری از کار متنی فراتر رفته و به این مسئله پرداخته می‌شود که چگونه شرکت‌های فراملیتی یا چندملیتی در بازار فرهنگ به شکل سازمان‌یافته دخالت می‌کنند، تغییر می‌دهند و از طریق میدان دادن به ذائقه بیشتر مردم، موجب رواج کالاهای خاص در میان مصرف کنندگان می‌شوند. (فاضلی و قلیچ، ۱۳۹۲: ۶۹) مسائل مادی و اقتصادی از آن جهت برای فرهنگ اهمیت دارد که فرهنگ امروزی نتیجه‌ی جابه‌جا کردن اشیاء (مثلاً اشیاء تاریخی و میراث فرهنگی) از محل قبلی و تنظیم مجدد روابط آن‌ها با اشیاء و انسان‌ها در شبکه‌های جدید است، که حامل ارزش‌های فرهنگی و روابط قدرت جدیدی هستند که نوع خاصی از آگاهی بازتابی برای انسان در رابطه با خودش و جامعهَ تولید می‌کنند. (بنت، ۲۰۰۷: ۶۱۸) در تفکیک حوزه‌های جامعه‌ی مدرن (فرهنگ، اقتصاد و سیاست) از همدیگر، بیش از آن‌که ماهیتی قائم به‌ذات باشند، بخشی بوده و در مفصل‌بندی با همدیگر انجام می‌شود که توجه به این مفصل‌بندی بسیار ضروری است. همچنین الکساندر در خوانش خود از دورکیم، تفکیک امر مقدس و امر دنیوی یا روزمره را محور قرار می‌دهد. او به‌شدّت به جنبه‌ی مقدّس و دینی زندگی اجتماعی توجه کرده و امر عادی و روزمره را وامی‌گذارد. الکساندر به جنبه‌های غیرعقلانی زندگی روزمره علاقمند است و معتقد است مردم در زندگی عادی به سمت عقلانیت حرکت نمی‌کنند. (لینچ و شلدن، ۲۰۱۳: ۱۴) غرق شدن در بازنمایی، معانی، نمادها و نیروهای ناخودآگاه و ایده‌ی خودمختاری باورها و کنش‌های فرهنگی، موجب دوری رهیافت الکساندر از درک زندگی روزمره و مناسبات آن با اقتصاد و قدرت شده است. آنچه مسلم است وقتی یک نظریه‌ی فرهنگی نتواند به زندگی روزمره توجه کافی نماید، فضای مناسبی برای سیاست فرهنگی نیز نخواهد گشود.

۴) الکساندر برنامه‌ی قوی در مطالعه‌ی فرهنگ را براساس درکی از الگوی موجود در مطالعات علم بنا می‌نهد. این الگو فرض اصلی جامعه‌شناسی علم مبنی بر این‌که علم توسط ساختارهای بنیادین اجتماعی تبیین می‌شود را زیر سوال می‌برد و بر نقش فعّال کردارهای علمی به‌عنوان نیرویی مستقل تأکید دارد. در این الگو علم یک بازنمایی جمعی در نظر گرفته می‌شود، یک بازی زبانی خودمختار که منعکس کننده‌ی الگوی پیشین فعالیت معناسازی است. بدین ترتیب جامعه‌شناسی فرهنگی نیز پیش‌فرض جامعه‌شناسی فرهنگ مبنی بر تأثیر ساختارهای دیگر بر فرهنگ را رد می‌کند. اما به نظر بنت درک الکساندر از الگوی مطالعات علم ناقص است. برمبنای این فهم ناقص، الکساندر تصور می‌کند فرهنگ نیز به کنش‌ها و نهادهای اجتماعی شکل می‌دهد و مهم‌تر از نیروهای مادی و ابزاری است. به علاوه بنت معتقد است الکساندر استدلال نمی‌کند که چرا فرهنگ از دیگر ساختارهای اجتماعی مستقل است و این خودمختاری چگونه ساخته می‌شود؟ از نظر وی استقلال فرهنگ، امری از پیش مستقر و ثابت است. در واقع الکساندر بیش از آن‌که در مورد ماهیت و نحوه‌ی شکل‌گیری فرهنگ تبیین کند، به تحلیل کنش آن می‌پردازد. این حتی با الگوی مطالعات علم نیز ناهمساز است، این الگو، هنگامی بر تاریخی و موقعیتی بودن مکانیزم‌های علمی تأکید

دارد، که در ضمن آن‌ها، اهداف جدید، موجودیت‌ها و عمل‌کننده‌ها در حوزه‌ی علم ساخته شوند. (بنت، ۲۰۰۷: ۶۲۵) از این‌رو تفکیک فرهنگ از نیروهای مادّی به شدّت با الگوی مطالعات علم تعارض دارد و به نظر بنت، مانع از درک رابطه مستقل فرهنگ و اجتماع در ارتباط با همدیگر می‌شود؛ که در این ارتباط هرگز یکی خدمتکار آن دیگری نیست. (بنت، ۲۰۰۷: ۱۳) درک خرده نظام‌های جامعه (اجتماع، اقتصاد و سیاست) به شکلی که آمیخته به فرهنگ است و توسط آن از قبل شکل داده و معنادار شده، بدون در نظر گرفتن مفصل‌بندی‌های بین آن‌ها، هیچ کمکی به پیشرفت پروژه سیاستگذاری فرهنگی و تحلیل آن نخواهد کرد. کما این‌که تحلیل نحوه‌ی شکل‌گیری حوزه‌های مختلف اجتماعی آن‌هم به شکلی تبارشناسانه، فضای مناسبی برای درک آثار سیاست فرهنگی بر جامعه باز می‌کند و نقش فرهنگ ساخته شده (به واسطه رژیم‌های حقیقت و تکنولوژی‌های قدرت) در هدایت، تنظیم و شکل دادن به جامعه را آشکار می‌سازد.

۵) جبرگرایی فرهنگی: الکساندر بخش بزرگی از رهیافت خود را در سایه‌ی نقد اندیشه‌های پیشینیان و معاصرانش صورتبندی می‌کند. از جمله این‌که وی اندیشه‌های افرادی مثل پارسونز و بوردیو را به دلیل جبرگرایی فرهنگی نقد می‌کند. او اندیشه بوردیو را جبرگرا می‌داند، زیرا به زعم وی بوردیو خودمختاری فرهنگ را، با اهمیت دادن به ساختارهای اقتصادی و طبقه، استراتژیک دانستن کنش‌های انسانی و قدرت محور بودن آن‌ها، نادیده گرفته و جنبه مادّی را بر فرهنگ تعیین کننده می‌داند. (گارتمن ، ۲۰۰۷: ۳۸۵) با وجود این، به عقیده کالینز، الکساندر خود نیز با تأکید بر استقلال عوامل فکری و ایده‌ای، دچار جبرگرایی شده است. (فخرایی، ۱۳۸۸: ۵۲) در واقع الکساندر با تأکید بر خودمختاری عناصر فرهنگی (از طبقه، دولت یا بازار) به نوعی از ماتریالیسم جبرگرای مارکسیستی فراتر رفته، ولی در عمل، کنش انسانی را در چنگال فرهنگ و نیروهای غیرمادی قرار داده که بخش بزرگی از آن، ناخودآگاه و مبهم است. در کتاب معنای زندگانی اجتماعی (۲۰۰۳) او با نادیده گرفتن عوامل آشکار مادی و سیاسی صراحتاً به نقش تعیین کننده‌ی عوامل و نیروهای مبهم در زندگی اجتماعی تأکید می‌کند. در نگاه اوّل شاید مستقل دیدن فرهنگ از قید ساختارهای اقتصادی و سیاسی، گامی در جهت آزادی انسان، کنش و آگاهی فراطبقه‌ای باشد، اما این نظر به نوعی در برابر آزادی است؛ زیرا این تفسیر، اثر نابرابری‌های مادی‌ای را که اختیار انتخاب را محدود می‌کنند، کمرنگ جلوه می‌دهد و بدین ترتیب مانع از انجام اقدامات آگاهانه برای غلبه بر ساختار اقتصادی نابرابر یا کاهش تعیین کنندگی آن می‌شود. استقلال فرهنگ از ساختارهای اقتصادی‌اجتماعی (به شیوه‌ای که الکساندر تعبیر می‌کند)، پیش شرط لازم برای درک درست زندگی اجتماعی نیست. (گارتمن، ۲۰۰۷: ۴۱۱) در واقع، ناتوانی در فهم مفصل‌بندی‌های بین فرهنگ، اقتصاد و سیاست، نه تنها مانعی برای صورت‌بندی یک چارچوب تحلیلی مناسب در علوم اجتماعی است، بلکه مانع بزرگی برای تحقق خودمختاری در هر عرصه، به ویژه فرهنگ است.

نتیجه‌گیری

جامعه‌شناسی فرهنگی، تلاشی است برای صورت‌بندی نظریه‌ای، که به شیوه‌ای منحصربفرد فرهنگ را فهم‌پذیر نماید. مهم‌ترین محوری که این صورت‌بندی مفهومی پیرامون آن شکل می‌گیرد، تأکید بر استقلال فرهنگ از دیگر ساختارهای اجتماعی است. علاوه بر این، در جامعه‌شناسی فرهنگی کلّیت هستی اجتماعی، فرهنگی قلمداد می‌شود که توسط «فرهنگ» به همدیگر پیوند داده شده‌اند. بر این اساس، الکساندر و همکارانش در جهت ارائه یک چارچوب تحلیلی مبتنی بر فرهنگ، در جامعه‌شناسی گام برمی‌دارند که به گفته ایشان می‌تواند جامعه‌شناسی را از بنیاد دگرگون کند و یک برنامه‌ی قوی پژوهشی را سامان دهد. در این نوشتار نقاط قوت و ضعف این رهیافت با تمرکز بر سیاستگذاری فرهنگی بررسی شد. این رهیافت منطق و شیوه‌ی تقریباً متفاوتی برای درک فرهنگ، به‌عنوان اولین گام در سیاستگذاری فرهنگی ارائه می‌نماید. هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی رهیافت الکساندر می‌تواند در مسئله‌شناسی و محیط‌شناسی فرهنگی کاربرد داشته باشد. با این وجود استدلال

شد که بنیادهای معرفتی رهیافت الکساندر خالی از ایراد نیست و این امر به انتقادهای فراوانی بر علیه نظریه‌ی وی دامن زده است. در این بین بنت و همکاران به صورت اساسی پیش‌فرض‌های الکساندر در مورد استقلال امر فرهنگی، تأکید زیاد از حد بر جنبه‌ی متنی و روایتی فرهنگ و در نهایت فرهنگی دیدن کلّیت هستی اجتماعی را زیر سوال برده و به نقاط ضعف اساسی این نظریه اشاره کرده‌اند. با الهام از نظریه‌ی بنت می‌توان بزرگترین ضعف رهیافت جامعه‌شناسی فرهنگی در عرصه سیاست فرهنگی را امتناع این نظریه از درک فرهنگ ساخته شده دانست، به این معنی که در جامعه‌ی مدرن، فرهنگ چیزی از پیش موجود نیست که فقط انتقال می‌یابد؛ بلکه به صورتی اساسی ساخته می‌شود. جنبه‌ی ساختگی، ترکیبی و سیاستی بودن فرهنگ را نباید به‌عنوان یک بعد منفی در نظر گرفت (هرچند نظریه‌پردازان انتقادی با تکیه بر همین بعد فرهنگ، به نقد اساسی فرهنگ مدرن در قالب صنعت فرهنگ، فرهنگ توده‌ای و تولید مکانیکی پرداخته‌اند)، بلکه فرهنگ ساخته شده، اولین قدم برای گشودن راه سیاستگذاری در عرصه فرهنگ و فراتر از آن درک فرهنگ، به عنوان عرصه‌ای برای حکومت‌مند شدن جامعه است. به عقیده بنت، دیدن فرهنگ، تنها به‌عنوان متن یا آگاهی و یا مبارزه ایدئولوژیک (مثل گرامشی)، به نوعی غفلت از شرایط نهادی و تکنولوژی‌های مادی قدرت و نقش دستگاه‌های فرهنگی است که محل اعمال قدرت بر جامعه و مدیریت آن است. (کاظمی و حاج حسینی، ۱۳۹۶: ۱۳۵) وی در چارچوب خوانش خاصی که از نظریه‌ی حکومت‌مندی فوکو دارد، با حمله به رهیافت‌هایی مثل رهیافت الکساندر، به ظرفیت‌های بی نظیر فرهنگ (مثل نظمی که اشیاء باستانی در موزه‌ها بر اساس آن‌ها مرتب می‌شوند و خود به تنظیم جامعه کمک می‌کنند) در ایجاد فرصت برای رده بندی، تقسیم، ترکیب، نظارت و کنترل جامعه اشاره می‌کند. توجه به مناسبات بین فرایندهای ساخت فرهنگ از یک سو و تغییر جامعه از سوی دیگر، نشان خواهد داد که چگونه نظام‌های فرهنگی، اهرم‌هایی را می‌سازند که در ضمن آن‌ها کردارهای حکومتی به هدایت و مدیریت رفتَارهای شهروندان منجر می‌شود. (بنت، ۲۰۱۵: ۱۴) در اینجا یافته‌های دانش‌هایی مثل جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، زیست‌شناسی، باستان‌شناسی و حتی مطالعات فرهنگی، به صورت‌بندی رژیم‌های حقیقت منجر می‌شوند. در ضمن این رژیم‌های حقیقت با تکنولوژی‌های فرهنگی دستگاه‌های فرهنگی، وظیفه اصلی پیشبرد پروژه حکومت–مندی از طریق فرهنگ را بر عهده می‌گیرند. با این‌که جامعه‌شناسی فرهنگی و حتی بسیاری از نظریه‌ها و مکاتب مطالعات فرهنگی یافته‌های ارزشمندی برای سیاستگذاری فرهنگی دارند، ولی عدم توجه به این فرایندها به معنی نادیده گرفتن بنیادهای اصلی سیاست فرهنگی و ناتوانی در درک جایگاه آن در جامعه مدرن خواهد بود. شاید بتوان گفت رهیافت الکساندر در نظریه‌ی فرهنگ، در مفیدترین شکلش، ما را به درکی زیباشناسانه (نه درک اجتماعی–سیاسی) از فرهنگ رهنمون می‌سازد؛ زیرا جامعه‌شناسی فرهنگی چنین می‌پندارد که منابع مفهومی ساخته شده در نظریه‌ی ادبی و هنری برای صید معنا، غنی‌تر از منابع مفهومی اثباتی و مادی هستند. (نبوی، ۱۳۹۲: ۳۹) چیزی که رهیافت‌های اخیر مثل نظریه‌ی حکومت‌مندی بنت، ضعف بنیادهای معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانه آن را آشکار ساخته‌اند. تلقّی الکساندر از فرهنگ هرچند می‌تواند در سیاستگذاری هنر، ادبیات و فرهنگ والا کاربرد داشته باشد، اما به بهای غفلت از جنبه–های مادی فرهنگ و تعامل آن با قدرت و سیاست به‌دست می‌آید. شاید یکی از دلایل اقبال به این رهیافت در ایران همین جنبه‌ی زیباشناسانه آن است که از نظر سیاسی محافظه‌کار بوده و فضای مناسبی برای سرگرم شدن با مفاهیم و بازی‌های زبانی به‌دست می‌دهد.

منابع:

۱. اسمیت، فیلیپ (۱۳۹۱): درآمدی بر نظریه‌ی فرهنگی، ترجمه‌ی حسن پویان، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۲. آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۹): نظریه های جامعه شناسی، تهران: انتشارات صدا و سیما (سروش).

۳. پارسونز، واین (۱۳۹۲): مبانی سیاستگذاری عمومی و تحلیل سیاست‌ها، ترجمه‌ی حمیدرضا ملک

محمدی، تهران: پژوهشکده مطالعات راهبردی.
۴. ترنر، اس ، برایان (۱۳۸۳): فضیلت جهان‌شمول: در باب دین در عصر جهانی، ترجمه‌ی هاله لاجوردی، مجله‌ی ارغنون، شماره ۲۵.
۵. توکل، محمد (۱۳۸۷): جامعه‌شناسی معرفت و فرهنگ: تنوع یا تغییر نگرش از کلاسیک به جدید، نامه‌ی علوم اجتماعی، شماره ۳۳: ۱–۲۲.
۶. جلائی‌پور، حمیدرضا و محمدی جمال (۱۳۸۸): نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی، تهران: نشر نی.
۷. جمشیدی، فخری (۱۳۹۲): درباره‌ی جامعه‌شناسی فرهنگی مروری بر نظریه‌ی جفری الکساندر، نشریه‌ی علوم اجتماعی، شماره ۶۳.
۸. فاضلی، نعمت الله و قلیچ، مرتضی (۱۳۹۲): نگرسی نو به سیاست فرهنگی، تهران: انتشارات تیسا.
۹. فخرایی، سیروس (۱۳۸۸): تفکر جامعه شناختی الکساندر، فصلنامه‌ی مطالعات جامعه‌شناسی، سال اول، شماره ۴: ۵۴–۲۹.
۱۰. کاظمی، عباس و حاج حسینی، محبوبه (۱۳۹۶): مطالعات فرهنگی دانشگاهی در ایران، تهران: پژوهشکده‌ی مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
۱۱. میلنر، آندرو و جف براویت (۱۳۹۱): درآمدی بر نظریه‌ی فرهنگی معاصر، ترجمه‌ی جمال محمدی، تهران: نشر ققنوس.
۱۲. نبوی، حسین (۱۳۹۲): به سوی درک زیباشناختی از فرهنگ: نظریه‌ی برنامه قوی در جامعه‌شناسی فرهنگی جفری الگزاندر، مطالعات جامعه‌شناختی، دوره ۲۰، شماره دو: ۴۳–۹.
۱۳. هال استوارت و همکاران، (۱۳۹۰): درباره مطالعات فرهنگی، ترجمه: جمال محمدی، تهران، چشمه.
۱۴. Alexander Jeffrey C., Bartmański, Dominik and Giesen, Bernhard (۲۰۱۲), Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life, Palgrave Macmillan press, New York.
۱۵. Alexander Jeffrey C., Bartmanski, Dominik, Giesen, Bernhard (۲۰۱۲), Holocaust and Trauma: Moral Restriction» in Israel», Trauma: A Social Theory, Cambridge: Polity Press, pp ۳۱–۹۶.
۱۶. Alexander, Jeffrey (۲۰۰۸), Clifford Geertz and the Strong Program: the Human Sciences and Cultural Sociology, Cultural Sociology ۲ (۲): ۱۵۷-۱۶۸.
۱۷. Alexander, Jeffrey and Philip Smith (۲۰۰۲), Strong Program in Cultural Sociology: Elements of Structural Hermeneutics, Oxford and New York: Oxford University Press.
۱۸. Alexander, Jeffrey C. (۲۰۰۳), the Meanings of Social Life_ a Cultural Sociology-Oxford University Press.
۱۹. Alexander, Jeffrey C (۲۰۰٤), Toward» a Theory of Cultural Trauma», in Eyerman, Ron, Cultural Trauma and Collective Identity, Berkeley, CA: University of California Press, pp ۱–۳۰.
۲۰. Alexander, Jeffrey C (۲۰۰٦). The Civil Sphere. London and New York: Oxford University Press. pp ٤–٦.
۲۱. Alexander, Jeffrey C.; Dromi, Shai M (۲۰۱۲), Holocaust and Trauma: Moral» Restriction in Israel», Trauma: A Social Theory, Cambridge: Polity Press, pp ۳۱– ۹٦.
۲۲. Alexander, Jeffrey.C (۱۹۹۲), Durkheimian Sociology : Cultural Studies,Cambridge University Press.
۲۳. Bennett, Tony (۲۰۰۷), The Work of' Culture', Journal of Cultural Sociology ,۱(۱): ۳۱-٤۸.
۲٤. Bennett, Tony (۲۰۰۷): making culture changing society, Cultural Studies, ٤:۲۱-٥, ٦۱۰-٦۲۹.
۲٥. Bennett, Tony (۲۰۱٥): Cultural Studies and the Culture Concept, Cultural Studies, DOI: ۰۹٥۰۲۳۸٦/۱۰,۱۰۸۰.

فمینیسمِ فرهنگی [1]
ماهیتِ زن بودَن چیست؟

نویسنده : جُن جوهانسون لِویس
بَرگردان : مرضیه آبکار

فمینیسمِ فرهنگی نوعی از فمینیسم می‌باشد که به تفاوت هایِ ذاتی میان زن و مرد، بر مَبنایِ تفاوت هایِ زیستی در ظرفیت هایِ باز تولید کننده، تأکید می‌کند. فمینیسمِ فرهنگی به تفاوتِ هایِ اخلاقیِ ممتاز و برتر در زنان تأکید دارد. در این رویکرد، ویژگی‌هایِ اخلاقیِ مشترکِ زَنان، مبنایی را برای خواهری، یگانگی، اتحاد و همچنین هویتِ مشترک فراهم می سازند. بنابراین فمینیسمِ فرهنگی، ساختنِ یک فرهنگ مشترکِ زنانه را ترغیب می کند.
عبارتِ «تفاوت هایِ ذاتی» به این باور که تفاوت هایِ جنسیتی جُزء ذاتیِ زن یا مردِ بودن هستند، اشاره دارد. این تفاوت ها انتخاب شده نیستند، اما بخَشی از طبیعتِ زن یا مرد هستند. فمینیست هایِ فرهنگی میانِ «تفاوت» با ریشه‌یِ زیستی و «تفاوت» با ریشه‌یِ فرهنگی، تمایز قایل می شوَند. آنها باور دارند که «تفاوت‌ها» ریشه‌ای ژنتیکی یا زیستی ندارند و دارایِ مبنایی فرهنگی هستند، بنابراین نتیجه می‌گیرندَ که خصوصیاتِ اساسیِ زنان بهَ واسطه یِ فرهنگ، ریشه دار شده و (فرهنگ) موجب ماندگاریِ آنها شدَه‌است.

تاریخچه ی فمینیسم فرهنگی

بسیاری از فمینیست های فرهنگی پیشین، در ابتدا فمینیست رادیکال بودند، برخی به استفاده از این نام (رادیکال) ادامه دادند، هرچند در راستای طرح تغییر دادن (فرهنگ)جامعه حرکت کردند. گرایش جدایی طلب و پیشتاز، که در واکنش به جنبش های دهه‌ی ۱۹۶۰ رشد کرد، نهادها و انجمن های جایگزینی برای تغییر در جامعه بنا کرد، که نتیجه ای در تغییر آن (جامعه) حاصل نکرد.
فمینیسم فرهنگی در پیوند با آگاهی روز افزون هویت همجنس خواهان بوده‌است. از جمله، استفاده از ایده های فمینیسم همجنس خواه، شامل بهاء دادن به ارتباط زنانه، رابطه های زن محور و فرهنگ زن محور.
تاریخ اصطلاح «فمینیسم فرهنگی»حداقل به استفاده از آن در سال ۱۹۷۵ توسط الن ویلیس۴ از گروه رد إستاکینگز۵ برمیگردد. کسی که از آن (اصطلاح) برای سرزنش کردن فمینیسم فرهنگی و تمایز گذاشتن میان آن و ریشه‌هایش در فمینیست رادیکال استفاده کرد. فمینیست های دیگر، فمینیسم فرهنگی را به دلیل خیانت به ایده های فمینیسم مرکزی سرزنش می‌کنند. آلیس ایکولز۶ آن (فمینیسم فرهنگی) را سیاست زدایی از فمینیسم رادیکال توصیف می‌کند.
آثار ماری دالی۷ ، بخصوص اثر بوم شناسی/ زن۸ (۱۹۷۹) ، بعنوان حرکت از فمینیسم رادیکال به سمت فمینیسم فرهنگی شناخته شده‌است.

ایده های اصلی فمینیسم فرهنگی

فمینیست های فرهنگی استدلال میکنند ، آنچه که به عنوان رفتارهای سنتی مردانه تعریف می شود مانند پرخاشگری، سبقت جویی و سلطه گر بودن، برای جامعه و زمینه های آن جامعه مانند تجارت و سیاست مُضر هستند. در عوض فمینیست فرهنگی باور دارد که تأکید بر مراقبت و نگهداری کردن، همکاری داشتن و برابری میان بشر، دنیای بهتری را خواهدساخت. کسانی که معتقدند زنان بطور زیستی یا ارثی (نسبت به مردان) بیشتر مهربان، نگاه دارنده، پرورش دهنده و اهل همکاری هستند، استدلال می‌کنند، (به دلیل همین خصوصیات) زنان باید در پروسه ی تصمیم گیری در جامعه و زمینه های خاص و حساس آن، مشارکت داشته‌باشند.

فمینیست‌های فرهنگی حامی موارد زیر هستند:

– مشاغل و فعالیت‌های زنان شامل مادری و خانه داری کردن ، به صورت برابر (در مقایسه ی با مشاغل مردان) ارزش گذاری شوند.
– به مبحث نگهداری کودکان در خانه، احترام گذاشته شود.
– به زنان (برای انجام امور خانه و خانواده) دستمزد پرداخت شود، تا ماندن در خانه از منظر اقتصادی قابل رشد باشد.
– از زنان بابت انجام امور تغذیه و پرورش دادن و نگاه داری و... قدردانی شود.
– تلاش برای تغییر دادن فرهنگی که، برای سلطه جویی مردان بیشتر از مهربانی و بخشندگی زنان ارزش قایل میشود .
– با همکاری دیگر رویکردهای فمینیستی، مراکزی مختص زنان در وضعیت بحرانی (مانند قربانیان تجاوز جنسی) و همچنین پناهگاه هایی برای زنان ساخته شود.
– در عوض تأکید بر تفاوت های زنان ، بیشتر بر ارزش های مشترک زنان (سفید، آفریقایی–آمریکایی و دیگر فرهنگ ها) تأکید شود.
– تمایلات جنسی زنان بر مبنای قدرت برابر (با مردان) است ، بنابراین بجای کنترل (میل جنسی)، رابطه‌ی جنسی باید بر اساس دوطرفه بودن، نقش های قطبی نشده و خودداری از بازتولید سلطه بنا شود.

تفاوت ها ی فمینیسم فرهنگی با دیگر رویکردهای فمینیستی

سه منظر اصلی فمینیسم فرهنگی که مورد نقد دیگر رویکردهای فمنیستی است بدین شرح می باشد:
– ماهیت گرایی (فمینیسم فرهنگی)، ایده ای است

که معتقد به ذاتی بودنِ تفاوت هایِ (اخلاقیِ) زنان و مردان است.
– جدایی طلبیِ (فمینیسمِ فرهنگی)، که بجایِ دگرگون کردنِ فرهنگِ موجود از راهِ به چالشِ کشیدنِ سیاسیَ، ساختنِ یک فرهنگِ جدید را ترجیح می‌دهد.
– درحالی که فمینیست رادیکال خانواده‌یِ سنتی را به دلیلِ نهادِ پدرسالاری بودن، موردِ نقد قرار میده؛ یکَ فمینیست فرهنگی برایِ تغییرِ خانواده، تنها بوسیله‌یِ تمرکزَ و تأکید بر (کَم و کیَف ارزش گذاری) انجامَ امورِ خانه، مادری کردن و اموری این چنینیَ تلاشَ می‌کند.
آلیس ایکولز در سال ۱۹۸۹ نوشته است «فمینیسم رادیکال یک جنبشِ سیاسی بود که برایِ حذفَ سیستمِ طبقه بندی بَر اساسِ جنس (زن یا مرَد بودن) تلاشَ می‌کرد ، در حالی کَه فمینیسم فرهنگی یک جنبشِ ضدِ فرهنگ (موجود است) کهَ هدفش وارونه کردنَ ارزشَ گذاریَ فرهنگیِ مردان و ارزش زداییِ از زنانَ است.
– فمینیست هایِ لیبرال ، فمینیست هایِ فرهنگی را برایِ ذات گرَاییِ (موجود در این رویکَرد) موردِ نقد قرارَ می‌دهند، آنَها (فمینیست هایِ لیبرال) اغلبَ باور دارند که ارزش‌ها و تفاوت‌هایِ رفتاریِ زنان و مردان ، محصولِ جامعه‌یِ کنونی هَستند. فَمینیستَ هایِ لیبرال مخَالفَ سیَاست زداییِ از فمینیسمَ (کهَ در رویکردِ فمینَیسم فرهنگی وجود دارد)، می باشند. فمینیستَ هایِ لیبَرال همچنین، جدایی طلبیِ فمینیست هایِ فرهنَگی را نقد می‌کنند و ترجیحَ می‌دهند (بجایَ ساختنِ فرهنگ جدید) درونِ سیستمِ (فرهنگیِ موجوَد) کار کنند. فمینیست هایَ فرهنگیَ ، فمینیسَت هایِ لیبرال را، با این ادعا کهَ ارزش ها و رفتارهایِ مرَدان را بعنوانِ «هنجار» پذیرفته‌اند، نقد می کنَند.
– فمینیست هایِ سوسیال بر» اقتصاد» بعنوانِ ریشه‌یِ نابرابریَ تأکید می کنند، درحالی کهَ فمینیستَ‌هایِ فرهنگی ریشه‌یِ مشکلات اجتماعی را «کم ارزشَ کردنِ گرایش‌هَا و تمایلاتِ طبیعیِ زنان» می‌دانند. بعنَوان نمونه، فمینیستَ هایَ فرهنگی از پذیرفتنِ رابطه‌یِ «ریشه‌یِ افسردگیَ زنان» با مناسباتِ طَبقاتی، کَه توسطِ مَردان اعمالَ می شود، خودداری می‌کنند.
– فمینیست هایِ فرامنطقه‌ای و فمینیست هایِ سیاه ، فمینیست هایَ فرهنگی را برای کم اهمیتَ جلوه دادنِ مقوله‌یِ «تَجربه‌یِ زنانگیِ متفاوت» در قوم ها و نژاَد ها و گروه‌های مَختلف وَ همچنین برایِ عدمِ تأکید بر نقشِ حیاتیِ «نژاد و طبقه» به عنوانِ دوَ عنصرِ مهم درَ زندگیِ زنان، نقد می‌کنند.

---

۱. cultural feminism
۲. Sheila Rowbotham
۳. living a liberated life
٤. Ellen Willis
٥. Redstockings
٦. Alice Echols
۷. Mary Daly
۸. Gyn / Ecology

در ستایش بحران
(تأمّلاتی درباب بحران آب)

آرش نریمانی،

کارشناسی ارشد جامعه شناسی دانشگاه خوارزمی

میشل فوکو در قسمتی از درس‌گفتار «امنیت، قلمرو و جمعیت» به این مسأله اشاره می‌کند که در سیستم مرکانتیلیستی که مبتنی بر نظارت و کنترل دقیق بر محصولات کشاورزی بود، هدف اصلی، در اصل جلوگیری از وقوع «بحران» بود. در واقع منظور آن است که در مرکانتیلیسم، دولت با نظارتی دقیق بر این‌که هر کشاورز چه چیزی و چه مقدار باید بکارد، درصدد آن بود که بحران‌هایی همچون قحطی، گرانی و غیره رخ ندهد. همه‌ی این مکانیسم‌های حکومتی و نظارتی در این راستا صورت‌بندی و اعمال می‌شدند؛ در این شیوه از حکومت کردن، بحران همچون امری مضر و شر صورت‌بندی می‌شود که می‌بایست جلوی رخدادن آن را گرفت تا باعث ایجاد شورش‌های شهری و اعتراضات مردم نشود. باید کاری کرد تا بحران رخ ندهد. سیستم قنات به مثابه یک سیستم آب‌رسانی، در چه راستایی عمل می‌کند؟ وظیفه‌ی اصلی هر رشته-قنات آن است که به صورت «طبیعی» آب را از زمینی که دارای سفره‌های آب زیرزمینی است به منطقه‌ای برساند که در آن آب وجود ندارد. این جابه‌جایی آب در قنات دو ویژگی مهم دارد: ۱) سیستم انتقال آب در قنات کاملا طبیعی است؛ این ویژگی را باید در قیاس با نقطه‌ی مقابلش فهمید؛ یعنی سیستم چاه‌های عمیق؛ که در یک نقطه چاهی عمیق کنده می‌شود و سپس با وسایل و تکنولوژی‌هایی همچون موتور برق به طرز وحشتناکی آب را به میزان زیادی بیرون می‌کشند؛ این یک جریان طبیعی برداشت آب نیست؛ بلکه نقطه‌ی مقابل طبیعت است. در این معنا، قنات برداشت طبیعی آب است. ۲) در سیستم قنات تمام مسأله بر سر آن است که «بحران» رخ ندهد؛ و این بحران همان

خشکسالی و نابودی حیات انسان‌ها در منطقه‌ی کم‌آب است؛ سیستم قنات به صورت طبیعی آب را به منطقه‌ی کم‌آب می‌آورد تا بحران رخ ندهد؛ در اینجا شباهتی میان سیستم آب‌رسانی قنات با سیستم مرکانتیلیسم، در «هدف»شان وجود دارد.(باید توجه داشت این شباهت فقط در سطح هدف است؛ وگرنه این دو نسبتی با هم ندارند). هستی قنات نیز آن است که «بحران» رخ ندهد. شرکت‌های عظیم آب‌رسانی امروزه چه وظایفی برعهده دارند؟ وظیفه و رسالت اصلی آن‌ها در ظاهر شبیه به رسالت قنات‌هاست؛ یعنی رساندن و انتقال آب از منطقه‌ای پرآب (این‌بار از یک دریا، دریاچه، رودخانه و غیره) به منطقه‌ای که دچار کم‌آبی و خشکسالی شده است. امّا این ظاهر قضیه است. در ظاهر، شرکت‌های آب‌رسانی نیز هدف اصلی‌شان رخ ندادن «بحران» است؛ امّا در واقع این شرکت‌ها، بالعکس به «بحران» نیاز دارند؛ هرجا بحرانی اتفاق بیفتد (خشکسالی) سروکله‌ی آنها پیدا می‌شود. بحران و خشکسالی‌ای که یکی از عواملش دقیقاً خود طرح‌های همان شرکت‌های آب‌رسانی و سدسازی است! این مسأله دقیقاً مصداق همان پزشکی است که به بیمار نیاز دارد؛ وگرنه هستی‌اش بی‌معنا می‌گردد. شرکت‌های آب‌رسانی نه در جهت جلوگیری از رخ دادن بحران عمل می‌کنند، بل عاشق بحران‌اند؛ این بحران است که تولید سود می‌کند. این بحران است که قراردادهای چند صد میلیاردی انتقال آب را ممکن می‌کند؛ همچون کتاب دکترین شوک «نائومی کلاین» که ویژگی اصلی سرمایه‌داری حاضر را فاجعه‌محور بودن آن می‌داند. باید فاجعه و بحرانی رخ دهد تا از طرفی انسداد جریان سرمایه رفع شود و از سوی دیگر آن فاجعه، باعث پیدا شدن سروکله‌ی شرکت‌ها و طرح‌های خصوصی شود. شرکت‌های انتقال آب نیز بر همین منطق سوارند. بحران هست، پس من هستم تا سود ببرم. در صورتی که شعار و رسالت آب‌آوران این سرزمین در دل قنات‌ها این بود:

من هستم و در دل زمین رنج می‌کشم تا بحران رخ ندهد.

نقد و بررسی یک فیلم: مالنا

عارف پورحسین،
کارشناسی علوم اجتماعی دانشگاه خوارزمی

«هجوم طوفان مدرنیته به عمیق‌ترین لایه‌های فرهنگی-اجتماعی جوامع مکانیکی» شاید این عبارت بهترین توصیفی باشد که می‌توان برای شاهکار صد و نه دقیقه‌ای جوزپه تورناتوره کارگردان شهیر ایتالیایی به کار برد. کنش‌ها و واکنش‌های اجتماعی در قالب یک جامعه‌ی مکانیکی و عمق نفوذ ایدئولوژی فاشیسم در نبض زندگی اجتماعی افراد از هر گروه اجتماعی، دو نکته‌ی برجسته‌ای است که در سراسر فیلم حضور دارد.

تورناتوره در تمام صد و نه دقیقه اثر خود به دنبال پیامدها و آسیب‌شناسی فاشیسم موسیلینی است. گویی کارگردان در هر سکانس فریاد می‌زند که اوّلین قربانی عقده‌های ملی_تاریخی مردم هستند و نه رهبران متعصب هر ایدئولوژی؛ و اساساً کاری با ریشه‌های فاشیسم ندارد.

فیلم روایتگر زندگی زنی است به نام مالنا که به تازگی به همراه خانواده‌اش (همسر و پدرکم‌شنوای خود) در بحبوحه‌ی آغاز جنگ جهانی دوم وارد جزیره‌ی سیسیل شده‌اند.

سکانس آغازین با نمایی از سربازان فاشیست در حالی شروع می‌شود که از جانب رهبر بزرگ به مردم دستور می‌دهند که امروز برای شنیدن سخنرانی او می‌توانند کار را تعطیل کنند. این اولین نشانه‌ی تورناتوره برای نمایش دادن سلطه‌ی فاشیسم بر تمام جنبه‌های زندگی مردم است. حتی با اندکی مسامحه می‌توان گفت نویسنده‌ی اثر، با عینکی لیبرال به نقد سیاست‌های اقتصادی دولت فاشیسم می‌پردازد.

در همین حین، مخاطب با برش‌هایی با دو شخصیت اصلی فیلم آشنا می‌شود، رناتو، نوجوانی که در بحبوحه‌ی بحران بلوغ قرار دارد و مالنا، که برای گردش در شهر آماده می‌شود. اولین اطلاعاتی که ما از مالنا داریم کاملا بصری است. نماهایی بسته از موهای مجعّد او و تأکید فیلم‌بردار بر زیبایی و تفاوت او با سایر زنان سیسیل. گویی تورناتوره به فهم دقیق و جامعه‌شناختی از عصر مدرن رسیده است: دنیایی مالامال از تضادها، تنش‌ها و در عین حال فرصت‌ها و زیبایی‌ها. در سینمای معاصر،

مخاطب به فهمی تماماً سیاسی–نظامی و شاید صنعتی از مدرنیته می‌رسد. اما این‌بار جوزپه تورناتوره هر دو رنگ صفحه‌ی شطرنج را باهم می‌بیند؛ فاشیسم موسیلینی از یک سو و مالنا زنی رمانتیک، آرام و عاشق از سوی دیگر. اتفاقاً بحران جدید زندگی مالنا از همین عشق شروع می‌شود: شوهر مالنا به دستور موسیلینی به خدمت سربازی برای ارتش فاشیسم فراخوانده شده است. از این نقطه داستان، تا کوچ اجباری مالنا از شهر، شاهد زنی تنها در جامعه‌ی بسته‌ی فاشیستی هستیم که در ادامه با خبر کشته شدن شوهر مالنا اوضاع روزبه‌روز بدتر می‌شود. تورناتوره با تمرکز بر این جنبه از زندگی مالنا به‌عنوان یک زن تنها و بدون حامی که برای تأمین مخارج زندگی مجبور به تن‌فروشی می‌شود، به تحلیل و بررسی مسئله‌ی فحشا و تنهایی زنان در عصر جدید پرداخته است. در پایان هنگامی که مالنا (با نقش آفرینی بی‌نقص و تأثیرگذار مونیکا بلوچی) به دلیل سوءظن زنان سیسیل و بدون هیچ جرم و کجروی اثبات شده‌ای، مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد، کارگردان به ما هشدار می‌دهد که حمله به ارزش‌های جامعه‌ای فارغ از درست یا غلط بودن آن، واکنش‌های غیرقابل پیش‌بینی و بعضاً مخربی را به همراه خواهد داشت، علی‌الخصوص که آن جامعه ویژگی‌های جوامع سنتی–مکانیکی را یدک بکشد.

در کنار نگاه به فاشیسم و نقد اجتماعی مسائل زنان که دو ستون اصلی فیلم‌نامه را تشکیل می‌دهند، نویسنده عنصر سومی هم به داستان اضافه کرده است؛ رناتو نوجوانی که در اوج بحران بلوغ، عاشق مالنا می‌شود. او که تقریباً در تمام فیلم در تعقیب مالنا و مشغول تخیل کردن فانتزی‌های جنسی با او است.

بی‌شک رناتو و هم‌سالانش نمادی از تغییرات غیرقابل انکار و دگرگونی ارزش‌های پیشنیان هستند. این نکته به کرّات در سکانس‌های مختلف قابل فهم است. برای مثال، در سکانسی ابتدایی از فیلم، که مالنا مشغول گردش در شهر است، دوستان رناتو که چند سالی از او بزرگترند در حین آزار یک مورچه با استهزاء می‌خوانند: «من از این عذاب در امانم، فرزند مریم پیامبر منه »

در این هنگام کارگردان با برش‌هایی به سمت مالنا، این حس را القا می‌کند که، اگرچه مالنا از دنیایی متجدد و پیشرفته پا به سیسیل می‌گذارد، اما ارزش‌های پوسیده‌ی این جامعه‌ی محدود مکانیکی–فاشیستی (البته از نگاه مالنا) بالاخره او را متلاشی می‌کند. با این وجود تورناتوره پلان به پلان ساختار را مقدم بر افراد می‌داند؛ گو این‌که کارگردان شخصاً نفرتی عمیق از فاشیسم و فاشیست‌ها دارد. این شک در صحنه‌ای از فیلم تبدیل به یقین می‌شود که رناتو در مدرسه به دور از چشم همگان مجسمه‌ی موسیلینی را با بغض و نفرتی تمام به پایین پرتاب می‌کند.

در پرده‌ی سوم فیلم‌نامه، جنگ تمام شده و شوهر مالنا که همه گمان می‌کردند مرده است، به شهر بازمی‌گردد. او سرگردان به دنبال مالنا است، اما او را نمی‌یابد، حتی در حین جست‌وجو در دعوایی لفظی مورد تمسخر فرماندهان پایین رتبه‌ی فاشیست قرار می‌گیرد.

در پایان، رناتوی جوان که به عنوان چشم سوم و منطق صحیح اجتماعی در پرده‌ی سوم، انگار دوباره متولد شده، با نامه‌ای ناشناس با آگاه کردن شوهر مالنا از برچسب‌زنی‌هایی که حاصل ساختار عقده‌پرور فاشیسم و جهان راکد مکانیکی است، باعث تغییر در فضای اجتماعی و بازگشت مجدد مالنا و همسرش به سیسیل می–شود. شاید مهم‌ترین نقد هنری وارد بر مالنا، حضور یک نوجوان، به عنوان یک عنصر معقول و معتدل در پرده‌ی آخر و تأثیرگذاری مثبت او باشد.

با پایان فیلم، هنگامی که تکه‌های سیاسی–اجتماعی این پازل را کنار هم می‌چینیم، یک پیام مهم نمایان می–گردد؛ مالنا هشداری است برای تمام کسانی که به بهانه‌ی جامعه‌گرایی در لابه‌لای ایدئولوژی‌های بزرگ، در پی کنترل و سلطه‌ی همه جانبه بر انسان‌ها هستند؛ جمع‌گرایی و کنترلی که در خیلی از موارد ضمنی است. حال می‌خواهد فاشیسم (ایتالیا)، نازیسم (آلمان)، کمونیسم (شوروی) و یا بنیادگرایی باشد.

تأملی نظری بر موسیقی پاپ

پژمان برخورداری،
کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه خوارزمی

اگـر فرهنـگ را قلمـروی کلی نهادها، مصنوعـات و عملکردهایی قلمـداد کنیم که دنیـای نمادیـن مـا را شـکل داده و آن را روایـت (narrate) یـا بـه تعبیـر هال، بازنمایـی (represent) می‌کنـد و از طـرف دیگـر ایـن فـرض را هـم بپذیریـم کـه گفتمان‌هـا فقـط زمانـی بـه شـکل آگاهانـه خصلـت نظـری پیـدا می‌کننـد و می‌تواننـد بـه تأمـل در خـود (self-reflection) دسـت بزننـد، کـه موضـوع مـورد مطالعـه آن‌ها به نحـو قابل ملاحظه‌ای پروبلماتیک شـود، می‌تـوان گفت در جوامـع پیشـامدرن کـه فرهنـگ در بطن زندگـی فئودالی یـا قبیله‌ای قرار داشـت، آن‌هـا معمـولاً هیـچ درکی از امـر فرهنگی به مثابـه چیز جداگانه و مجزا نداشـتند. از ایـن‌رو، فرهنـگ و بـه طبـع آن نظریه‌ی فرهنگی، «دیگری» سـرکوب شـده‌ی جامعـه‌ای اسـت کـه سـخنگویان رسـمی‌آن، اقتصـاد و سیاسـت هسـتند. بنابراین تمـام پرسـش‌های محـوری ایـن نوشـتار حـول مدرنیزاسـیون و مابه‌ازاهـای فرهنگـی آن صورت‌بنـدی می‌شـود؛ پـس قاعدتـاً پرسـش مـا از موسـیقی نیـز واجـد تمایـز بنیادیـن بیـن الگوهـای سـنتی و جدیـد موسـیقی از حیـث نظریـه‌ی فرهنگـی معاصـر اسـت. موسـیقی پاپـی کـه مدنظر این نوشـتار اسـت، بـه عنوان سـبکی درنظـر گرفتـه می‌شـود که بـه تعبیر بوردیـو، هابیتـوس یا سـازه‌ی ذهنی طبقـه‌ی متوسـط نوظهـور جامعـه را کـه متأثـر از ترکش‌هـای جامعـه‌ی مصرفی (بودریـار) و جامعـه‌ی نمایـش (دوبور) اسـت، راهبـری می‌کند؛ از این حیـث، انواع موسـیقی‌های سـنتی و فولکلـور را بایسـت به‌صـورت تاریخ‌منـد و مکان‌منـد در بسـتر زیسـت جهـان و افق‌هـای فکـری ویـژه آن جامعـه تفسـیر کرد.

طـرح پرسـش‌های بنیادیـن از موسـیقی پـاپ، بـه طور عـام و پاپ ایرانـی به طور خـاص، از آن‌رو کـه منطـق درونـی‌اش همسـاز و همـدم بـا منطق تولیـد و مبادله اسـت، واجـد دشـواری‌های گوناگـون اسـت زیـرا دیگـر مسـائلی از آن‌گونـه کـه ویلیـام فاکنـر معتقـد بـود: «نـه به قصـد افتخار و کمتـر از آن مـال، بلکـه به این

قصد که از مصالح روح آدمی چیزی آفریده شود که پیش از آن وجود نداشته است» مطرح نیست. علیه موسیقی پاپ نوشتن از این نظر شاید به نوعی تکرار مکرّرات باشد، زیرا نه تولید کننده محصولات موسیقی پاپ به تولیداتش به مثابه امری زیبایی‌شناختی می‌نگرد و نه مخاطبان تجربه‌ای از زیبایی‌شناسی دارند.

نگاهی به انبوه آلبوم‌های تولید شده‌ی موسیقی پاپ دو مدعای اصلی آدورنو را در این‌باره تأیید می‌کند. اول استاندارد شدن؛ بدین معنا که ساختار اصلی ترانه‌ها روزبه‌روز یکسان‌تر می‌شود و بخش‌های اصلی آن‌ها با هم قابل تعویض است و دوم فردیت مجازی؛ یعنی با نوآوری ظاهری و رنگ و لعاب‌های قلابی به‌خصوص در ویدئو کلیپ‌ها شنونده به دام نوعی فانتزی می‌افتد و در واکنش به، یا برای شکست‌های خود (عمدتاً شکست‌های عشقی نوجوانانه که به میانجی انبوه سریال‌های ملودرام بی‌محتوا برجسته می‌شوند) مرثیه سرایی می‌کند [غافل از این‌که این تجربه‌ی به ظاهر فردی، نوعی تجربه‌ی دستکاری شده و مُنقاد توسط امر کلی (سرمایه و مابه‌ازاهای فرهنگی پست مدرنیستی آن) است که تمام واکنش‌ها را قابل پیش‌بینی و خنثی می‌کند.] و یا فرد که با اعوجاج میل و سرکوب آن مواجه شده است، به واسطه‌ی این موسیقی و این نوع ویدئو کلیپ‌ها از طریق لذت بردن از ژوئیسانس دیگری لذتی به غایت سوبژکتیو می‌یابد. این فردیت مجازی در واقع همان ایده‌آل فردیت در جامعه لیبرال است، که خود را به تعبیر لوکاچ بی‌واسطه و بدون تنش می‌نمایاند و از طرفی منطق خود را یکسره طبیعی و اسطوره‌ایی می‌انگارد. بسیاری از کلیپ‌های این روزهای موسیقی پاپ ایرانی یادآور تحلیل درخشان آدورنو از گروه‌های جیترباگ (نوعی رقص پرتحرک) است: «گروه‌هایی از بین توده‌های عقب مانده که خود را به واسطه‌ی فعالیت کاذب متمایز می‌دانند... هم‌زمان، فقدان فردیت خود و تبدیل شدن به سوسک‌هایی که با شعف به اطراف می‌دوند را ثابت می‌کنند. شعف آن‌ها بی‌محتوا و تشنجی است، مثل شعف قبایل وحشی به هنگام کوبیدن روی طبل‌ها!»

طبق اظهارات آدورنو، شیوه‌های تولید سرمایه‌داری پس‌روی (regression) در گوش دادن را شرطی می‌کنند و افراد نسبت به واقعیت دهشتناک موجود بی‌تفاوت می‌شوند و با تخلیه‌ی هیجانی، آن نوع آزردگی و اندوه را که می‌بایست ابراز اجتماعی شود، در خود درونی (internalize) می‌کنند. موسیقی پاپ به مردم آرامش و فرجه‌ای را می‌بخشد که پس از اتمام کارهای ماشینی و سخت به آن نیاز دارند، دقیقاً به این دلیل که دشوار نیست و در حالت بی‌توجهی هم امکان گوش دادن به آن وجود دارد.

آثار تولید شده با المان‌های غیرزیباشناختی/غیرموسیقایی صدمات جبران ناپذیری به تجربه و سابقه‌ی شنیداری فرد وارد می‌کنند. آثاری که به ندرت در آن سازی نواخته می‌شود و اگر هم نواخته شود درگیر چند نت و آکورد ساده خواهد بود. اما در عوض با صداگذاری‌های کامپیوتری و انواع افکت، به جبران این نقص پرداخته تا خواننده بتواند ترانه‌هایش را در آن فضا بگنجاند. خواننده‌هایی که بسیاری از آن‌ها جهت ژوست کردن صدایشان از اتوتیون (auto tune) استفاده می‌کنند تا از این طریق فالشی صدا را بپوشانند و آن را به طور کاملا تصنعی کوک کنند. از آن‌جا که موسیقی این آثار از آکوردهای عاریه‌ای، دومینات‌های متنوع و همچنین آکوردهای غیرهارمونیک بی‌بهره هستند، اثر با سادگی کودکانه‌ای روبه‌رو می‌شود که در آن خبری از جزئیات تنالیته نیست. در موسیقی تنال به وسیله‌ی پروگرشن‌های متناوب بین گام‌های مینور و ماژور، کلیت موسیقی سازمان می‌یابد و نوعی نیروی دینامیک بین گام‌ها وجود دارد که مخاطب را به خود الحاق کرده و به سوی خود می‌کشد.

ترانه‌های پاپ موجود از آن جهت که دارای معنای مستقل از موسیقی نیستند، با لیریک‌های فولکلور هم متفاوت هستند و مسئله‌ی اصلی در پاپ، چسباندن چند ایماژ به شدت ساده و به دست دادن یک کلیت دروغین و انتزاعی است. ترانه‌هایی که اگر وجه ملودراماتیک آن حذف شود چنان بی‌مایه می‌شوند که خوانندگان آن

دست به جعل و شیادی می‌زنند. جعل کردن بینی، گونه، باسن و حتی میزانسن دروغینی که وجوه متناقض و به شدت پرتنش واقعیت اجتماعی موجود را حذف کرده تا فرم ایده‌آل و خلسه‌آور خود را با رانه‌هایی از سکس و نوستالژی به پیش ببرد.

در ادامه‌ی بحث از تکه پاره شدن کلّیت، سونات‌های بتهوون همان نقشی را برای آدورنو ایفا می‌کند که رمان‌های رئالیستی بالزاک برای لوکاچ ایفا می‌کرد. هردو، رو به سوی کلّیت و مقابله با کذب‌های جامعه‌ی بورژوایی داشتند. تکامل جامعه بورژوایی برای آدورنو به سمت آزادی فردی و آزدی بیان (expression) بیشتر نبود، بلکه بالعکس، بیشتر در جهت ویرانی تجربه، عمل می‌کرد. پایان پیانو سونات‌های بتهوون، پیوند درون‌ماندگار تجلی کل در جزء و بالعکس را تداعی می‌کرد وَ تحلیل آدورنو مبتنی بر این قضیه است که اجزای موسیقایی می‌بایست به صورت موناد‌گونه، کلّیت را بازتاب دهند. آنچه که در این‌جا آدورنو در مورد موسیقی بیان می‌کند، در واقع تصریح کننده موضع او نسبت به جامعه نیز هست. سوژه‌ها یا ایگوهای منفرد «هیچ» هستند. سوژه‌ها از طریق میانجی‌ها و درونی کردن امر کل، قوام می‌یابند. ایده‌ی جامعه به مثابه سونات موسیقی هم از این‌جا نشأت می‌گیرد.

از نگاه دیگر، فراگیر شدن علاقه به موسیقی پاپ را می‌توان حاصل جهانی شدن و در پی آن بهنجار شدن (normalization) انواع خاصی از قهرمانان توخالی پاپ در قالب شوهای تلویزیونی Idols دانست، که در آن‌ها ذائقه‌های موسیقایی توسط نگاه خیره و استاندارد شده‌ی دیگری سازمان می‌یابد. پس شکل‌گیری این نوع موسیقی بی‌تأثیر از التفات جامعه به بیرون نبوده و به حیث مکانی همیشه «آن‌جای ایده‌آل» را در پس ذهن خود دارد. با مقایسه و تحلیل روایت بین موزیک ویدئوها، می‌توان خط سیر ملودراماتیک و روایت استیضاح‌گر آن‌ها را، چه در قالب فرم بدوی موسیقایی و چه در قالب آپاراتوس‌های سینمایی و همچنین ترانه‌های آن‌ها که در کلّیتی وهم آلود به نام موسیقی خالتوری (موسیقی رقص) ارائه می‌شود، تشخیص داد.

بنابراین موسیقی‌های پاپ موجود، بازنمایی کننده‌ی این از هم گسیختگی‌ها و ضجّه‌های منفک در برهوتی هستند که هیچ‌گاه میانجی‌های خود را نمی‌یابند و بلافاصله در خود خفه شده و وضع موجود را تداوم می‌بخشند. در جامعه‌ی آنتاگونیستیک که بر مبنای استثمار طبیعت سامان گرفته است، همه‌ی هویّت‌ها زخم آنتاگونیسم را بر چهره‌ی خود دارند؛ از این‌رو رمانتیزه‌کردن واقعیت یا پناه بردن به نوستالژی همان سودای تحقّق‌ناپذیر بازگشت به مادر است، نه مواجهه با تناقضات و تن دادن به منطق نفی متعیّن. جامعه‌ی ما نیز که بر پیکر خود از یک سو زخم تروماهای تاریخی را دارد و از سوی دیگر نوعی سرمایه‌داری عقب افتاده، در حال تغییر مناسبات اجتماعی آن است، همان‌طور که در اول بحث هم اشاره کردیم، وضعیت فرهنگی آن در این مناسبات دچار تغییر گفتمانی شده، بنابراین موسیقی و دیگر آیتم‌های فرهنگی آن نه به مثابه اعیان طبیعی، بلکه نشان دهنده‌ی تجلّی انواع «دیگری»ها و کشمکش و منازعه‌ی بین آن‌هاست. البته پرواضح است که نوک پیکان نقد در این‌جا بیشترِ معطوف به ساختارهای سیاسی است که عملاً با تحمیل نوعی ضرورت، از آموزش آزادانه و تدریس همگانی آن در مدارس جلوگیری می‌کنند. طبیعتاً افرادی که از طرفی آموزش موسیقی ندیده و از طرف دیگر در محیط پیرامونشان جز موسیقی‌های فلّه‌ای و بی‌محتوا نمی‌شنوند را نمی‌توان مورد آماج حملات و انتقادات قرار داد. اساساً در فضای غیرآزاد که تاروپود جامعه را با صداهای واحد و ایدئولوژی‌های دگم تنیده‌اند، نقد افراد منطقی نیست. اما به هرروی، کالاهای فرهنگی تولید شده در چنین فضایی را نه چنان چیزی خودآیین، بلکه همچون پسماند خطابه‌های قدرت و رژیم حقیقت بازار باید مورد مُداقه قرار داد. لذا بدبینی و منفیت نسبت به آهنگ‌های پاپ نه نشان پارانویا، بلکه دارای سویه‌ای بس عقلانی است. ملودی‌هایی که چون هاله‌ای اهریمنی از خراشیده شدن واقعیت جلوگیری می‌کنند و به تعبیر آدورنو اِلمان‌های آن عمل «هیچ» است.

«فراخوان فصلنامه جامعه شناسی اقتصادی»

انجمن علمی- دانشجویی جامعه شناسی دانشگاه خوارزمی از تمامی دانشجویان علاقمند به فعالیت در کارگروه نشریه دعوت به همکاری می‌نماید.

دانشجویان می‌توانند مطالب، نقد کتاب، عکس‌ها و ترجمه‌های خود را پیرامون موضوع «جامعه شناسی اقتصادی» به آدرس زیر ارسال کرده و یا برای تهیه گزارش، ویراستاری و صفحه آرایی به دفتر انجمن مراجعه نمایند.

راه های ارتباطی:

دفتر انجمن جامعه شناسی، طبقه دوم دانشکده ادبیات

رایانامه: Kharazmi.sociologi@gmail.com
Fereshterezai202@yahoo.com

کانال تلگرام: @kharazmi_sociology

آیدی تلگرام سردبیر: @FRrezaee