فصل



۲ آشنایی با کاربرد هنر

❖ اهداف آموزشی

- ❖ بررسی رابطه هنر و جامعه
- ❖ تعریف رابطه هنر و فرهنگ
- ❖ آشنایی با تأثیر هنر در فرد و جامعه
- ❖ بررسی جایگاه اقتصاد در هنر
- ❖ بررسی رابطه هنر و مخاطب هنر
- ❖ بررسی رابطه هنر و ارتباطات
- ❖ بررسی پدیده فرهنگی پسامدرنیسم
- ❖ پست مدرنیسم و هرمنوتیک

⊡ هنر و جامعه

در بررسی دوره‌های زمانی تاریخ متوجه می‌شویم که هنر و جامعه ارتباطی تنگاتنگ و دو سویه داشته‌اند که در اینجا به نکاتی از آن اشاره خواهد شد.

تأثیر: اثرگذاشتن، دخالت کردن، دخالت دادن، اعمال کردن، لحاظ کردن.

جامعه: مجموعه‌ای از انسان‌ها که در کنار هم تشکیل خانواده، قبایل، روستا، شهر، کشور و جهان را می‌دهند.

هنر: واژه‌ایست وسیع، محصول زندگی بشری که خاص انسان است.

ارتباط بشر با طبیعت و روابط انسان‌ها با یکدیگر عامل اصلی پیدایش هنر و ادامهٔ آن است.

هنر می‌تواند بر شیوه‌های زندگی اجتماعی، اعتقادات مذهبی، باورهای اخلاقی، عادات و آداب و رسوم و سنن، سیاست‌های حاکم بر جامعه و در کل فرهنگ معنوی جامعه اثرگذار باشد.

هنر اثر به‌سزایی بر ارتقاء سطح کیفی و در رشد فکری و فرهنگی اجتماعی و حتی اقتصادی جامعه خواهد داشت. هنرها تعیین‌کنندهٔ تحولات جوامع هستند و به آنها شکل می‌دهند و متقابلاً سیاست‌های دولت‌ها و مدیریت حاکم بر جامعه می‌تواند هنر را تحت تأثیر فراوان قرار دهد.

در عصر و زمان‌های مختلف، عصر پارینه‌سنگی، نوسنگی، مفرغ، آهن و شیوه‌های مختلف زندگی کشاورزی، دامداری تا شهرنشینی و پیشرفت صنعت و تکنولوژی فعلی، هنر با تغییرات زندگی مردم دگرگون شده و با حفظ ذات، شکل بیرونی‌اش تغییر یافته به طوری که با رشد و پیشرفت جوامع در دوره‌های مختلف تاریخ، به‌تدریج در هنر این دگرگونی شکل گرفته و در هر زمان به تناسب و وضع خاص جامعه، محتوا و قالب خاص یافته است.

با توجه به اینکه هنر نیاز فطری بشر است و جزء لاینفک زندگی او، باید به شکلی ارائه شود که کارساز، راهگشا و روحیه‌دهنده باشد و برای رفع نیاز جسمی و روحی انسان‌ها ایجاد نقش کند و به

لحاظ فرهنگی و اجتماعی نقش آن در ترویج افکار، رفتار، ارزش‌ها و باورهـا در بـین جامعـه بسـیار مؤثر است.

❐ هنر و فرهنگ

«فرهنگ، نظامی است از باورها، ارزش‌ها و رفتارها و نمادهایی که در یک جامعه از گذشته تا امروز برای تعامل افراد آن جامعه وجود داشته است.»[۱]

بنابراین، فرهنگ در هر حالتی و برای هر فـردی از افـراد جامعـه وجـوددارد و در شـئون مختلـف زندگی او مؤثر و برای حیات جامعه ضروری است. همچنین فرهنگ، پدیده‌ای پویاست و همواره در تحول و تکامل از صنایع مختلفی تغذیه می‌کند و به‌خصوص نخبگان جامعه در بارور شدن آن نقش مهمی دارند.

هنرمندان بخشی از نخبگان هستند و تأثیر آنها در فرهنگ جامعه، به دلیـل اینکـه بـا احساسـات و عواطف افراد سر و کار دارند بارزتر و سریعتر است. آمار جامعه از بدو تولـد در معـرض فرهنـگ پیرامون خود قرار می‌گیرند و ابتدا از خانواده و سپس از جامعه تأثیر می‌پذیرند و آموزش می‌بینند.

در این مسیر، تولیدات هنری متنوع در قالب‌های مختلف که از طریق حـواس بـا مخاطـب ارتبـاط برقرار می‌نمایند، بخشی از فرآیند فرهنگ‌سازی را انجام می‌دهند.

این آثار از یک سو به مخاطب جهت فکری و روش زندگی القا می‌کنند و از سوی دیگر، ممکن است باعث تولید ایده‌های جدید شوند که این ایده‌ها هم می‌توانند در آثار هنری بعدی متجلی گردند.

«حال اگر جامعه در کلیت خود رویکردی ارزشی و انسانی داشته باشد، می‌توان انتظـار داشـت کـه آثار هنری آن هم حاوی ایده‌هایی از این دست باشد. عکس این موضوع هـم تـا انـدازه‌ای درسـت است.»[۲]

در این فرآیند ما با دو طرف مواجهیم: مخاطب و هنرمند.

این دو از طریق اثر هنری به هم مرتبط می‌شوند. هنرمند در هر وضعیتی به جامعه‌اش متعهد است و وظیفه و رسالت خود را در بیان آرزوها و آرمان‌های جامعه و یا مشکلات و مسائل و خواسته‌های آن می‌داند و در مقابل، جامعه هم به هنرمند اعتبار ـ مادی و معنوی ـ داده و به قول سـعدی او را بر صدر می‌نشاند.

---

۱. هادی ربیعی، ۱۳۹۱

۲. حسن بنیانیان، ۱۳۸۷

اما در این میان، بیان هنرمند و آنچه می‌خواهد بیان کند اگر با واقعیت، امکانات، نیازها و ... و یا مختصات جامعه، قوانین، پیشینه، جغرافیا و ... انطباق و هماهنگی نداشته باشد، باز هم اثر هنری او مقبول جامعه نمی‌افتد و بر فرهنگ تأثیر نمی‌گذارد و در نتیجه نقش هنرمند در ارتقای فرهنگ جامعهٔ خود تنزل خواهد کرد.

❐ تأثیر هنر در فرد و جامعه

نیاز انسان امروز به هنر از جمله نیازهایی است که احتیاج به استدلال ندارد، زیرا هر انسانی، با هر سطحی از فرهنگ، فکر و اندیشه‌ای که دارد به این مسأله واقف است.

از زمانی که انسان را می‌شناسیم به همان میزان هنر را در کنار آن می‌بینیم. بشر در طول تاریخ حیات اجتماعی‌اش هیچ وقت بدون هنر زندگی نکرده است و هنر از آغاز زندگی تا به امروز همچنان با او و همزاد او و همراه او خواهد بود.

در شرایط و اوضاع کنونی که جوامع بشری به سوی رفاه و آسایش پیش رفته و می‌رود، دغدغه‌ها و نیازهای اولیهٔ زندگی‌اش با کمک علم و تکنیک از میان می‌رود و زندگی او تحت تأثیر ماشین قرار گرفته و سخت بی‌روح، خشن و دور از لطافت و احساس گردیده و ماشینیزم تمام ابعاد و زوایای زندگی بشر را در خود می‌فشرد.

این رفاه‌زدگی و ماشین‌زدگی، زندگی را بی‌معنا و زشت و عبث نموده و روح انسانی را چنان در گرداب بی‌هدفی و بی‌جهتی فرو برده که زندگی در این روزگار را تبدیل به جهنم کرده و فریاد جانکاه روح انسانی را از درون آن می‌توان شنید.

در چنین شرایطی نیاز انسان به هنر بیشتر از گذشته احساس می‌گردد. زیرا بشر در گذشته به خاطر مشغولیت زیاد و تأمین نبودن نیازهای اولیه‌شان و از طرفی داشتن مذهبی که معماهای زندگی را توجیه و پاسخ می‌داد و همچنین نداشتن زندگی ماشینی، دغدغه‌ها و اضطراب‌های ناشی از رفاه‌زدگی را نداشته و در میان امواج متلاطم یأس و نومیدی غوطه‌ور نبودند.

لذا نیاز به هنر کمتر احساس می‌شد، اما امروزه به دلایلی که ذکر شد نیاز انسان به هنر دو چندان شده است. «نیازهای مضاعف انسان امروز به هنر، هنر را به سرنوشت غم‌باری گرفتار کرده است. زیرا هنر رسالت بلند انسانی‌اش را فراموش کرده و تبدیل به سرگرمی و تفنن و پر کردن اوقات فراغت و در یک کلام ملعبهٔ ملعبه‌سازان گردیده است.»[۱]

---

۱. همان

تعریف هنر همچون سایر مفاهیم اجتماعی، همان طور که قبلاً بارها بدان اشاره شد از پیچیده‌ترین جنجالی‌ترین مبحث‌ها می‌باشد که تعریف‌های گوناگون و مختلفی را که برخاسته از مشرب‌های گوناگون و بر اساس مکاتب و گرایشات خاص به تجزیه و تحلیل و در نتیجه به تعریف هنر پرداخته موجب گردیده است.

به نظر می‌رسد که تعریف هنر به شکل جامع و مانع امکان‌پذیر نمی‌باشد. برای اینکه هنر همگام با شرایط و تحولات اجتماعی متحول می‌گردد و هیچگاه یک تعریف نمی‌تواند سیطرهٔ خود را بر هنر حفظ کرده و پایدار باقی بماند.

ممکن است در یک زمان تعریفی جامعه و مانع و مورد قبول اهل نظر باشد اما بعد از زمانی دیگر قابل قبول نباشد. چنانچه در دوران ارسطو به هر مهارت انسانی هنر اطلاق می‌شد و امروز مهارت‌های مختلف انسانی را هنر نمی‌گویند. تنها هنرهای محدود و معدودی را به عنوان هنر می‌پذیرند.

لذا با توجه به تلقی جدید از هنر، تعاریفی از چند تن از بزرگان این رشته که بی‌ارتباط با هدف ما از این مبحث نمی‌باشد، ارائه خواهیم داد:

دکتر پرویز ناتل خانلری هنر را چنین تعریف کرده است: هنر، نتیجهٔ کوشش انسان برای ایجاد زیبایی است. نقاشی، پیکرتراشی، معماری، موسیقی، شاعری همه از فنون هنر است زیرا این فنون جز جستجویی برای زیبایی و ایجاد آن هدفی ندارند.

تولستوی روسی هنر را یک فعالیت انسانی می‌داند که انسان، آگاهانه و به یاری علائم و مشخصه‌های ظاهری، احساساتی را که خود تجربه کرده است به دیگران انتقال دهد، طوری که این احساسات به دیگران سرایت کرده و آنها نیز آن احساسات را تجربه کرده و از همان مراحل حسی که او گذشته است، بگذرند.

دکتر احمد صبور رودباری نیز هنر را چنین تعریف کرده است و می‌گوید هنر عبارت از وسیلهٔ انتقال احساس‌هایی از زیبایی روح که نه تابع و محدود به قوانین عقلی و مقتضیات شعوری مطلق است و نه خارج از حیطهٔ عقل و شعور، به دلیل اینکه حتما از یک نوع نظم و ترتیب برخوردار است و خود در عین حال معرف وجود نظم است. رومن رولان در تغییر یکی از نامه‌های تولستوی روسی در این باب می‌گوید:

هنر نباید حرفه قرار داده شود، بلکه باید عشق و تمایل باشد.

در ضمن این جمله روسی را ذکر می‌کند تمایل و عشق معلوم و شناخته نمی‌شود و به ثبوت نمی‌رسد مگر اینکه عالم و هنرمند از راحتی و خوشبختی مشخصی برای تعقیب تمایل و عشق خویش چشم بپوشند.

«هنر برای هنرمند بیش از هر چیز یک بازی و مشغولیت لطیف و دلپذیر است. دلتنگی و ملالی که اکثر مردمان را در حین خوشی خورد می‌کند بر دل آنهایی که مطالعه دوست می‌دارند راه ندارد.»[۱] هنر بالاتر از مشغولیت‌های معمولی است. هنر فرار و از خود برتر شدن است. گاهی افق زندگی به قدری یکنواخت و مبتذل می‌شود که انسان می‌خواهد از این وضعیت بگریزد. تنها هنرمند می‌تواند با ایجاد و ابداع خود و هنر خود با تمتع از آثار زیبا از زندگی مبتذل فرار نماید.

به قول «آرتور شوپنهاور» فیلسوف آلمانی: در این بیابان شوره‌زار هستی که عطش سوزان و پایان‌ناپذیری انسان را از همه چیز ناامید می‌سازد، هنر مانند باغ خرمی است که می‌توان در پناه آن دمی بیاسود.

هنر نه تنها شخص را از دلتنگی‌های مبهم و یأس و حرمان نجات می‌دهد، بلکه می‌تواند منبع لذت‌ها و شادی‌ها و نشاط‌های بی‌پایان گردد. از دیدگاه داوینچی، هنرمند پیشوای جهان محسوس و دیدنی است که نه تنها خود به خوبی می‌بیند بلکه وظیفه‌ای جز این ندارد که خوب دیدن را به آدمیان تعلیم دهد.

هنرمند تمام دردها و رنج‌های پیدا و پنهان جامعهٔ خویش را بازگو می‌کند و آرزوها و آرمان‌های خویش را می‌سراید. بدین طریق به احساسات و عواطف جامعه عینیت می‌بخشد. عینیت‌یافتگی عواطف و احساسات مشترک انسانی به توسط هنرمند، در واقع نوعی فرافکنی است که به ما امکان می‌دهد خود را صمیمانه در خلوتی که هنرمند برای ما فراهم کرده است ببینیم.

هنر می‌تواند یک رنگی و ارتباط لذت‌بخشی میان انسان و طبیعت برقرار نماید و یک نوع وحدت عرفانی بین موجودات فرد و وجود کلی به وجود آورد. این است که یکی از دانشمندان بزرگ زیبایی‌شناسی «رسکن» می‌گوید هنر دین و پرستش است. پس هنر می‌تواند و باید نقش مهمی در حیات شخصی انجام دهد. «ژان ژورمن» این فکر نغز و بلند را در جمله‌ای زیبا این طور بیان می‌کند: هنر عالی‌ترین ابهامات را به عمق حیات روزانه و دل‌های افسردهٔ ما می‌رساند، همان طوری که درخت چنار و بلوط نسیم‌های فرح‌بخش فضایی لایتناهی را به وسیلهٔ لرزش ریشه‌های خود به اعماق زمین می‌رساند.

---

۱. همان

❐ جایگاه اقتصاد در هنر

«هدف اصلی جامعه‌شناسی هنر دادن تصویری مناسب از رابطهٔ میان هنر و جامعه است. در این رابطه، عوامل اجتماعی که بر هنر و هنرمندان و همچنین تغییرات هنر در طول زمان تأثیر گذاشته و آنها را تعیین می‌نماید مورد بررسی قرار می‌گیرد.»[۱]

بدین‌ترتیب، جستجوی ردپای عوامل اجتماعی تأثیرگذار بر هنر یکی از اهداف فرعی و مهم جامعه‌شناسی هنر است.

از طرف دیگر، به آثار هنری نیز به عنوان محصولات فرهنگی که در کار تأثیرگذاری بر جامعه و تعیین تحولات آتی آن است، توجه می‌شود. از آنجا که هدف جامعه‌شناسی به طور کلی به دست آوردن شناخت بهتری از جامعه و قواعد و روابط اجتماعی است، هدف مهم دیگر جامعه‌شناسی هنر نیز شناخت جامعه از طریق شناخت آثار هنری آن است. عواملی که به طور معمول در جامعه‌شناسی هنر مورد مطالعه قرار می‌گیرند عبارتند از: هنرمند، مخاطب هنر، آثار هنری، سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و هنری و اثرات هنر.

در بحث هنرمند، به عوامل مؤثر بر هنرمند شدن اشاره دارد که عبارتند از عوامل خانوادگی، اجتماعی، آموزشی، طبقه اقتصادی و ...

«دربارهٔ مخاطب هنر نیز به شرایط اجتماعی و تفاوت‌های فرهنگی و اقتصادی مخاطب اشاره می‌شود. همچنین در بحث آثار هنری به عنوان بازتاب جوامع معاصر خودشان به ویژگی‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جوامع و گروه‌های اجتماعی توجه می‌شود.»[۲]

و بالاخره در بحث سیاست‌گذاری‌های فرهنگی، علاوه بر مباحث حمایتی فرهنگ به مبحث حمایت‌های مالی از هنرمندان و شیوه‌های آن به تفصیل پرداخته می‌شود.

ملاحظه می‌شود که عامل اقتصادی در کلیه مباحث جامعه‌شناسی هنر جایگاهی را به خود اختصاص داده است. در این بخش از کتاب به رابطهٔ میان هنرمند و شرایط اقتصادی که در آن به آفرینش هنری می‌پردازد و تأثیر این شرایط بر هنرآفرینی وی اشاره شده و نشان داده می‌شود که چگونه عوامل و عناصر غیر زیبایی‌شناختی و افراد غیر هنرمند در کنار هنرمند، در چگونگی و شکل‌گیری آثار هنری نقش بازی می‌کنند.

---

۱. رابرت استم، ۱۳۸۶

۲. عبدالحسین نیک گهر، ۱۳۸۹

«در طول تاریخ سه نوع حمایت از هنرمندان صورت گرفته که شیوه‌های اعمال نظر حامیان در هر یک از انواع با دیگری متفاوت بوده است. این سه نوع حمایت به ترتیب ظهور تاریخی عبارتند از: حمایت‌های خصوصی، حمایت در بازار آزاد هنر و حمایت‌های دولتی. در حمایت‌های خصوصی، به‌ویژه در غرب، حامیان عمدهٔ هنر عبارتند از اشراف و نجبا و همچنین ارباب کلیسا.»[۱]

حمایت این دو دسته از هنرمند به این ترتیب بوده است که حتی مکان زندگی و کارگاه هنری وی را نیز برایش مهیا می‌کردند. علاوه بر آن، هنرمند اثرش را برای استفادهٔ آنها به وجود می‌آورد و از همان ابتدا مخاطبش مشخص و خریدار اثر تضمین شده بود.

همان طور که «جانت ولف» می‌گوید در قرن پانزدهم میلادی و پیش از آن، حامیان آنچه را ما اکنون دخالت تجاوزکارانه در کار هنرمند به شمار می‌آوریم، اعمال می‌کردند.

تا حدی که مشخص می‌کردند که نقاش چه رنگ‌هایی را باید به کار ببرد و نقش‌ها را چگونه روی بوم بکشد.

نوع دیگر حمایت مربوط می‌شود به بازار آزاد. هنگامی که در قرن هجدهم جامعهٔ غربی با شرایط ویژه‌ای مواجه شد که در آن به علت توسعهٔ تکنولوژی به رفاه اجتماعی، سطح سواد و گسترش اوقات فراغت، از یک طرف تعداد هنرمندان هنرهای مختلف رو به فزونی گرفت و از طرف دیگر تعداد مخاطبان بالقوهٔ هنر افزایش زیادی یافت.

از آنجا که تعداد حامیان خصوصی پاسخگوی حمایت از این تعداد روزافزون هنرمندان نبود، بسیاری از ایشان علی‌رغم به وجود آوردن آثار هنری، به دلیل عدم برخورداری از حمایت‌های خصوصی، ناتوان از برقراری ارتباط با مخاطب‌های جدید بودند.

در این دوره شکافی میان هنرمند و مخاطب وی به وجود آمد. مخاطب‌های قبلی همگی پیش از خلق اثر هنری، برای هنرمند شناخته شده بودند و طبیعی هم بود که سلیقه و ارزش‌هایشان مورد توجه هنرمند باشد.

اما در وضعیت جدید، هنرمند اثر را برای کسانی که نمی‌شناخت خلق می‌کرد. کسانی که آنها نیز هنرمند را نمی‌شناختند که به استقبال آثارش بروند. این شکاف توسط افرادی به نام منتقد و همچنین معامله‌گران هنر پر شد.

---

۱. همان

علت اینکه این افراد توانستند نقش واسطهٔ میان هنرمند و مخاطب بالقوهٔ وی را بر عهـده بگیرنـد و نیز گسترش وسایل ارتباط جمعی به خصوص صنعت چاپ بود. با توسعهٔ ارتباطات غیر مسـتقیم از یک طرف و سوادآموزی همگانی از طرف دیگر اطلاعات مربوط به آثار هنری، نمایشگاه‌ها، تحلیل‌ها و نقدهای آثار هنری و امثال آن از طریق رسانه‌های چاپی در اختیـار مخاطـب‌هـای ناشـناس قـرار گرفت و بدین‌ترتیب ارتباط میان آنها با هنرمندان با واسطه‌های منتقدان و معامله‌گران هنـری بـار دیگر برقرار شد.

این نوع جدید از حمایت خود شیوه‌های اعمال نظر و سلیقهٔ ویژه حامیـان جدیـد را در بـر داشـت، بدین ترتیب که معامله‌گران با بررسی ذائقه و علاقه ی جمعیت کثیر مخاطبان تازه علاقمند شده به هنر، به هنرمندان جهت می‌دادند و از طرف دیگـر منتقـدان بـا نوشـتن نقـدهای مثبـت و منفـی و تحلیل‌های مختلف، مخاطبان را با آثار هنری آشنا و سلیقهٔ آنها را به نوعی یکسان می‌کردند.

اما نوع سوم حمایت به دورهٔ حاضر یعنی دورهٔ گسترش رسانه های ارتباط جمعی و دخالت دولت‌ها در بسیاری از شئون فرهنگی جوامع مربوط می‌شود. در این دوره حوزه‌هـای کـاری متعـددی بـرای هنرمندان در درون ساختارهای دولتی به وجود آمده است مثلاً در رادیو و تلویزیـون، مطبوعـات و سایر سازمان‌های فرهنگی که دولتی هستند، تعداد بسیار زیادی از هنرمندان در رشته‌های مختلـف هنری به کار مشغولند و در ازای تولید هنری دستمزد دریافت می‌کنند.

این دستمزدها به شیوه‌های مختلفی چون قراردادی و یا بر اساس استخدام رسمی و یا ترکیبی از هر دو پرداخت می‌شود. در این حالت دولت حامی هنرمند می‌شود.

اگر چه در این دوره، شیوهٔ حمایت بازار آزاد همچنان ادامه دارد اما از آنجا که دولت‌ها، سازمان‌های فرهنگی زیادی را در اختیار دارند و همین طور رادیو و تلویزیون کاملاً (اگر دولتی باشند) و یا تقریباً (اگر خصوصی باشند) از جانب دولت‌ها حمایت مالی می‌شوند، بیش‌ترین تعداد هنرمندان را در خود جای داده‌اند، در این حالت نیز طبیعی است که حامی به دلیل‌های مختلف و عمدتاً سیاسی و به طور مستقیم و یا غیر مستقیم در کار هنرمند دخالت نمایند.

نکتهٔ دیگری که در رابطهٔ میان هنر و اقتصاد قابل ذکر است، نقشی است که نگارخانه‌ها و موزه‌دارها که به طور سنتی جایگاه عرضهٔ آثار هنری‌اند، در فرآیند هنری دارند.

از زمانی که وسایل ارتباط جمعی توده‌ای همچون رادیـو، تلویزیـون، سـینما و مطبوعـات بـه طـرق مختلف حامل و نمایشگر آثار هنری شدند، نگارخانه‌ها و موزه‌ها روند تبدیل شدن به امـاکنی بـرای مخاطبان خاص هنر را آغاز کردند.

همچنان که با ظهور تلویزیون برای مدتی مخاطب‌های سینما کم شدند وسایل ارتباط جمعی نیز به طور کلی موجب کاهش اقبال عمومی به نگارخانه‌ها و موزه‌ها شدند.

«اگر چه سینما برای برگرداندن مخاطبان به اقدامات متنوعی متوسل شد و در این اقدامات نیز موفق گردید، اما صاحبان موزه‌ها و نگارخانه‌ها، هنرمندان و مخاطبان خاص آنها کارکرد این امکان را تغییر دادند که اتفاقاً با حذف مردم عادی، پایگاه اجتماعی بالاتری برای مراجعان آنها فراهم آوردند و از این راه با استهلاک کمتر به درآمدهای بیشتری دست یابند.»[۱]

❐ هنر و مخاطب

دهه‌های متمادی جامعه‌شناسی هنر بیش از هر چیز دلمشغول «اثر» به عنوان کانون توجه خود بوده است. حتی هنگامی که به مخاطب توجه شده است با نوعی سرشت غیر تاریخی مخاطبان مواجه بوده‌ایم.

اگرچه در آثار دو تن از برجسته‌ترین جامعه‌شناسان ادبیات «لوکاچ» و «گلدمن» توجه به مخاطب دیده می‌شود، با این حال، حتی در این آثار نیز به مخاطب و نحوهٔ ادراک و فهم او به طور مسبوطی توجه نشده است.

این توجه در جامعه‌شناسی به خوبی با «نظریهٔ مؤلف» توسط «آندره بازن» صورت‌بندی شده است. اما نظریهٔ مؤلف با دستاوردهای نشانه شناختی «بارت» و دیگر نشانه‌شناسان بزرگ جای خود را به نظریهٔ «مرگ مؤلف» داد.

نظریهٔ مرگ مؤلف گامی اساسی برای تغییر و مرکز توجه از اثر به متن و از مؤلف به مخاطب به شمار می‌رود.

«به گفتهٔ بارت، وحدت یک متن در سرآغاز آن نیست، بلکه در مقصد آن است.»[۲]

عبارتی که به خوبی به بخشی از جامعه‌شناسی هنر که به صورت سنتی مورد غفلت واقع شده است، اشاره می‌کند و آن همانا جامعه‌شناسی ادراک آثار هنری است.

اگر از این زاویه به اثر هنری بنگریم، آثار هنری، هنری نیستند، بلکه هنری می‌شوند. در دیدگاه سنتی آثار یا هنری هستند یا نیستند ولی در این دیدگاه آثار هنری منزلت هنری می‌یابند یا منزلت

---

۱. رابرت استم، ۱۳۸۶

۲. بابک احمدی، ۱۳۸۹

هنری خود را از دست می‌دهند. مخاطب اثر هنری فقط اثر هنری را مصرف نمی‌کند، بلکه مخاطب با مصرف خود به اثر هنری جان می‌بخشد.

خواننده، بیننده یا شنونده فعالانه در ساخته شدن کار هنری شریکند و فراوردهٔ فرهنگی بدون عمل دریافت یا مصرف ناکامل است.

این بدان معنا نیست که مصرف با تولید همزمان است، بلکه بدین معناست که متمم و کامل‌کنندهٔ آن است.

در آثار جامعه‌شناسان کلاسیک می‌توان ردپایی از توجه به مخاطب دید، توجهاتی که می‌تواند به شکل‌گیری جامعه‌شناسی ادراک هنری کمک کند. با این حال، جامعه‌شناسی هنر مدت‌ها بدون توجه به این اشارات اثر هنری را در کانون توجه خود قرار داده است.

ریشه‌های این رویکرد در جامعه‌شناسی به آثار جامعه‌شناسان تفسیری مانند «ماکس وبر» و پیروان او در جامعه‌شناسی آمریکا و اروپا باز می‌گردد.

«این جامعه‌شناسان به درستی به نقش «کنشگر فعال» در تولید معنا در کنش‌های اجتماعی اشاره کردند، برداشتی که به مفهوم «مخاطب فعال» در نظریهٔ ارتباطی شکل داد.»[۱]

در سال‌های دههٔ ۷۰ میلادی، در عرصهٔ مطالعات رسانه‌ای این ایده به تولید مدل «استفاده و خشنودی» منجر شد.

این مدل بر آن بود که مخاطبان به گونه‌ای از محصولات فرهنگی و رسانه‌ای استفاده کنند که سبب خشنودی و رضایت آنان شود. رویکرد استفاده و خشنودی به مخاطب به عنوان عنصری فعال در تعاملاتشان با هنر مردم‌پسند می‌نگرد و بر آن است که مردم می‌توانند از طریق مصرفشان نیازهای خود را برطرف سازند.

رویکرد دیگری که به مطالعات ادراک اثر هنری شکل داد، حوزهٔ مطالعات فرهنگی بریتانیا بود. بنیانگذاران این رویکرد نظیر «هوگارت» و «ویلیامز» اگر چه رویکردی مارکسیستی داشتند، با این حال به مطالعهٔ فرهنگ مردم‌پسند (پاپ) توجه ویژه مبذول داشتند.

آنها در صدد بودند تا نشان دهند که گروه‌های حاشیه‌ای، خرده‌فرهنگ‌ها و طبقهٔ کارگر چگونه محصولات فرهنگ مردم‌پسند را در تقابل با فرهنگ نخبه و عامی طبقهٔ بالا مصرف می‌کنند و چه معنایی از این مصرف مدنظر دارند.

---

۱. همان

«رویکرد دیگری نیز به نام «رویکرد زیبایی‌شناسی ادراک» وجود دارد که ریشه در نقد ادبی دارد. نقد ادبی سنتی که در سراسر قرن بیستم جریان حاکم بود، بر آن بود که معنا در متن نهفته است و وظیفهٔ منتقد ادبی و هنری آن است که این معنا را کشف کند.»[۱]

اما تحت تأثیر جریان پست مدرنیته نقد ادبی به این امر توجه کرد که هیچ معنای از پیش ساخته شده‌ای در متون ادبی وجود ندارد و معنا به واقع در جریان خواندن / قرائت ایجاد می‌شود.

این همان چیزی است که بارت از آن به عنوان «وحدت متن» سخن می‌گفت. از نظر بارت «اثر» ژانری ادبی است که گویی شیئی فیزیکی و استوار است. بر عکس «متن» گونه‌ای ادبی است که گویی در حال «شدن» است. از نظر بارت در روش متنی تکیه بر ذهنیت سوژه و خوانش مخاطب دارد.

از نظر بارت به این طریق مفهوم ژانر و ژانرشناسی نیز دیگر به کار نمی‌آید. زیرا این مفهوم از ژانر با مفهوم اثر ادبی سازگار است. در حالی که «متن» در تقسیم‌بندی‌های ژانری نمی‌گنجد.

«از نظر بارت متن‌ها، پارادوکسیکال (متناقض‌نما) هستند و همزمان می‌توانند ویژگی‌های چند ژانر را هم داشته باشند ضمن آنکه خوانش مخاطب بر مفهوم از پیش تعیین شدهٔ ژانر تقدم دارد.»[۲]

❐ هنر و ارتباط

اکنون به چارچوبی مفهومی نیازمندیم تا بتوانیم جنبه‌های گوناگون زیبایی‌شناسی امروز را در آن جای دهیم. آشکارا چنین چارچوبی نمی‌تواند فقط نقش یک فهرست مطالب را ایفاء کند، بلکه شکل‌دهنده و بیانگر شیوه رویارویی ماست با مسائل، و مهمتر از این، خود تجربه‌ای است روش‌شناسانه. در ادامه این مبحث برای مطالعهٔ مقدمهٔ هنر و ارتباط به مدل مفهومی و آراء رومن یاکوبسن می‌پردازیم.

تا زمانی که فرستنده‌ای (در بحث ما هنرمندی) پیامی را برای گیرنده‌ای (مخاطبی) می‌فرستد، بحث از شِمای ارتباطی قادر به روشن کردن معضل‌های زیبایی‌شناسانه‌ای که برای این دو سویه پیام ایجاد می‌شود هست. همانطور که گفته شد اگر هنرمند به این ارتباط باور نداشته باشد، یا خواهان آن نباشد، هنر کارکردی ارتباطی می‌یابد و می‌توان از راه طرح و ایجاد شمایی آن را باز شناخت. اما اگر توجه ما یکسو متوجه پیام اثر، آن هم شکل زیبایی‌شناسانه آن باشد، آنگاه می‌توان دید که در بررسی شماری از معضل‌ها و مسئله‌ها، شِمای ارتباطی کارایی خود را از دست می‌دهد. اگر فرض

---

۱. همان

۲. همان

کنیم که پیام هنرمند از راه شکل اثر، یا از هر راه دیگری (مثلاً توجه به زمینهٔ اجتماعی، تـاریخی یـا روان‌شناسانهٔ پیدایی آن) از جانب مخاطب به طور کامل درک شدنی است، شِمای ارتبـاطی بسـنده خواهد بود. در چنین حالتی حتی می‌توانیم به تعداد بسیار زیادی از دلالت‌های ضمنی
پیام توجه کنیم که سرانجام در شِمای مفهومی ما جای خواهند گرفت. شناخت هنر، همچون کنش و تجربه‌ای ارتباطی تا مرحله‌ای ممکن و ضروری هست، اما از جایی تکیه به این روش بـرای رسـیدن به هدف و مقصود کافی نیست.

آن نظریهٔ ارتباطی که بحث خود را بر آن استوار می‌کنیم، کاملترین نظریه‌ای است که تا کنـون در این مورد ارائه شده است. این نظریه را که به‌ویژه در زمینهٔ زیبایی‌شناسی بسیار به کار رفته است را رومن یاکوبسن، زبان‌شناس برجستهٔ روسی طرح کرده است. دیاگرام ارتباط زبانی‌ای کـه یاکوبسـن پیش کشیده است چنین است:

زمینه

فرستنده ——— پیام ——— گیرنده

رمزگان

تماس

یک فرستنده پیامی را برای گیرنده پیام می‌فرستد. این پیام زمینه‌ای دارد و به این زمینه ارجاع می‌شود. با رمزگان زبان‌شناسانه‌ای ارائه می‌شود که معمولاً میان هر دو سویه ارتباط مشترک است. از راه خاصی و با ابزاری معین دریافت و تماس با آن ممکن می‌شود، مثلاً از راه گفتار یا نوشتار.

می‌شود بر اساس طرح یا کوبسن که او آن را فقط ناظر بر ارتباط زبانی مطرح کرده است، دیاگرام زیر را رسم کرد:

زمینه

هنرمند ——— اثر هنری ——— مخاطب

رمزگان

تماس

هنرمند می‌تواند بیش از یک نفر باشد، مثال مشهورش فیلم سینمایی است که محصول کار گروهی است و همین نکته موجب مباحث بسیار جالبی میان نظریه‌پردازان سینمایی شده است. زمینه می‌تواند به موقعیت‌های تاریخی و اجتماعی و به روزگار زندگی هنرمند مرتبط شود، که در این صورت کشف مواردی از آن ممکن است، اما ادراک کاملش نه فقط مشکل، بلکه از جنبه‌هایی

ناممکن است. در زیبایی‌شناسی مدرن مقصود از زمینه بیشتر یا زمینه دریافت متن است و یا مکالمهٔ دو زمینه از راه امروزی کردن آن و تطابق آن با معیارهای امروزی. رمزگان در نهایت نمایانگر نظام‌های نشانه‌شناسانه‌ای است که اثر در پیکر آنها شکل گرفته است و به یاری آنها پیام درک می‌شود یا باید درک شود. تماس نیز نمایانگر رسانه‌ای است که اثر هنری در قالب آن ارائه و شناخته می‌شود.

یاکوبسن در طرح زبان شناسانهٔ خود برای هر یک از موارد شش‌گانه نظریه‌ای کارکردی قائل شد، یعنی نسبت به اینکه توجه به کدام یک از موارد متمرکز شود نقش ویژه‌ای را پیش کشید:

ارجاعی

عاطفی ـــــــــــ ادبی (Poetique) ـــــــــــ کوششی

فرازبانی

کلامی

اگر ما از زاویه دید فرستنده (مثلاً نیت او در طرح معانی خاصی، یا موقعیت روان‌شناسانهٔ او در طرح پیام) بحث کنیم، توجه خود را متمرکز بر جنبهٔ عاطفی زبان کرده‌ایم، یا اگر از زاویهٔ زمینهٔ دلالت‌ها به پیام توجه کنیم کارکرد ارجاعی پیام را برجسته کرده‌ایم و به همین شکل دقت به هر یک از موارد چهارگانهٔ دیگر در حکم تأکید بر کارکرد زبان‌شناسانهٔ ویژه‌ای است.

می‌توان نظریه‌ها و معضل‌های زیبایی‌شناسی امروز را در هر یک از این موارد و کارکردهای آن جا داد. هر چند در نگاه نخست بیش از حد ساده‌گرایانه می‌آید، اما می‌توان مثلاً نظریه‌های ادبی اصلی و مهم معاصر را این سان به کارکردهای مورد بحث مرتبط دانست: دیدگاه رمانتیک متوجه ذهن و زندگی هنرمند است و کارکرد عاطفی. دیدگاه مارکسیستی (و از نظر گاهی ویژه دیدگاه فمنیستی در نقادی هنری) متوجه زمینه اجتماعی و تاریخی است و بر کارکرد ارجاعی متمرکز می‌شود. آثار فرمالیست‌های روسی و تا حدودی نوشته‌های ناقدان مکتب مشهور به «نقد نو» متوجه خود پیام است و کاکرد هنری آن. مسأله آنها ماهیت کنش آفریدن است، چون موردی در خود، متمایز و منزوی. دیدگاه ساختارگرایی کلاسیک متوجه رمزگان زبان‌شناسانه و بیانی است، رمزگانی که برای ساختن معنا به کار می‌روند. آثار مکتب زیبایی‌شناسی دریافت و پدیدارشناسی متوجه تجربه گیرنده پیام یعنی خواننده و مخاطب است، از تلاش او در ساختن دلالت‌های متن و اثر هنری بحث می‌کند و به کارکرد کوششی مرتبط می‌شود. سرانجام آثاری که در زمینه تأثیر دگرگونی‌های تکنولوژیک بر

ابزار بیان ادبی و هنری نوشته شده‌اند دست کم از جنبه‌های مهمی متوجه تماس و کارکرد کلامی هستند.

با استفاده از شِمای ارتباطی یاکوبسن می‌توان به درک بهتری از بسیاری از آثار هنری دست یافت.

❐ هنر و ارتباطات در جهان مدرن و پسامدرن

مدرنیسم از واژه لاتینی به معنی جدید و عصر ریشه گرفته است. این واژه به عنوان مرجعی برای بازتاب اندیشه‌های نو در عصر روشنگری مطرح شده است و شامل یک نگرش فلسفی- سیاسی و اجتماعی به انسان و محیط می‌باشد. نکات مهم بحث مدرنیسم در مباحث معرفت‌شناسی آن نهفته است. در چارچوب معرفت‌شناسی مدرن، انسان هم موضوع و هم عامل شناخت است. در این چارچوب مفهوم محوری انسان، فارغ از الگوهای ماوراءالطبیعی تعریف شدن و عقلانیت وی در زمینه شناخت نوین از خود و محیط پیرامون است. مدرنیسم در قالب الگوی فکری- فلسفی جدید دارای شاخص‌ها و اصولی است که به عنوان مبانی قابل شناسایی است. این اصول شامل انسان‌گرایی، تحمل‌گرایی و مطلوبیت‌طلبی است.

■ انسان‌گرایی فلسفه مدرن

در فلسفه مدرن، انسان از مقام و منزلت والایی برخودار است و در واقع به عنوان هدف کلیه امور تعریف می‌شود. قصد متفکران فلسفه مدرن از تمرکز بر روی انسان، شناسایی موقعیت‌هایی بود که وی برای زندگی اجتماعی- سیاسی نیاز داشت. با این نگرش هر چیزی که رضایت و سعادت انسان را تأمین نکند در واقع خارج از این اندیشه قرار می‌گیرد و قابل تقبیح است. در فلسفه مدرن نظریه‌پردازان، انسان را مختار و آزاد و فارغ از الگوهای محصورکننده تعریف کرده و اجتماع و نظم اجتماعی را بازتابی از اراده و عقلانیت انسان تعریف کرده‌اند.

حاصل این نگرش جانشینی قوانین موضوعه به جای قوانین طبیعی بود. شاخص اصلی عصر روشنگری، عقلانیت و تحمل‌گرایی بوده و فلاسفه عصر روشنگری در جهت نیل به تحمل‌گرایی در فرهنگ بشری تأکید داشته‌اند. تحمل در فرآیند شناخت به انسان کمک می‌کند تا وی رابطه ضروری خود با محیطش را سازمان بدهد و این طریق وسایل مطلوب را جهت تحقق اهدافش انتخاب کند. لذا قدرت تحمل انسانی به عنوان یک واقعیت است که به واسطه آن انسان توان رفع نیازهایش را به مطلوب‌ترین شکل داراست. عقل نخستین وظیفه‌اش، آموزش است و دومین وظیفه‌اش نیز در حیطه کارکردی که می‌توان از آن انتظار داشت، ابزاری برای پیشرفت است.

■ **مطلوبیت‌طلبی**

بنای اساسی این اصل بر پایهٔ فردگرایی قرار دارد. مفهوم «خردمندی» مسأله مرکزی فلسفه مطلوبیت‌گرایی است. بنابراین فلسفه، هر چیزی که خرسندی انسان را مهیا کند، می‌تواند در تکامل و همچنین کاهش مشکلات آدمیان مؤثر باشد. در حقیقت خرسندی ذهنی، عرفانی و اخلاقی‌ای که در گذشته معیار سعادت تلقی می‌شد، از حوزهٔ فکری انسان مدرن خارج شده است.

واقعیت آن است که مدرنیته جهت‌گیری خاصی است از سوی بخشی از بشریت در چند سده اخیر در مقابل مسائل بنیادی‌ای که همیشه برای انسان مطرح بوده است. اما در مدرنیته جهت‌گیری تازه‌ای در برابر پرسش از وجود و جایگاه انسان در عالم ایجاد شده است. جایگاه جدید نشان می‌دهد که نسبت میان انسان و وجود به معنی محور قرار گرفتن انسان در هستی در مقام شناسنده دچار تحول شده است. به عبارت دیگر مدرنیته پیرامون محور آن چالشی می‌شود که در قرن هجدهم به نام عقل و علم و همچنین به نام انسان و انسانیت در گرفت. مدرنیته اعتماد و اتکاء به تحمل انسانی در مقام شناخت است حتی اگر امکان شناسایی مطلق وجود نداشته باشد. همانگونه که کانت مطرح می‌کند، شیء در ذات خود دریافتنی نیست و آنچه ما در می‌یابیم عالم پدیدار است و بس و راه حل تمامی مسائل ممکن، چه در حوزه شناسایی و چه در عمل اخلاقی و عالم رفتاری تحمل انسانها است. چنین رهیافتی امکان رشد علوم جدید را فراهم ساخت. علومی که بر خلاف گذشته ذات را رها کرده و شناسایی طبیعت و وضعیت انسانی را هدف قرار داده بودند. سرانجام این امید به وجود آمد که انسان می‌تواند با شناسایی عقلانی از بند طبیعت و تاریخ رهایی یابد. بنابراین بینش و آرمان، انسان با شناسایی طبیعت و ماهیت تاریخ، سرانجام به آرمان شهر کمال انسانی خود دست یافت.

در قرون وسطی تمامیت و کمال انسانی در اتحاد با خدا دست نیافتنی بود. اما جایگاه مابعدالطبیعی انسان از دیدگاه مسیحیت، یعنی بازگشت از عالم خاکی به عالم روحانی و تجرد مطلق، در دنیای جدید به دیدگاه متافیزیکی مدرن که در آن سرمنزل غایی انسان آرمان شهر زمینی است، تبدیل شد. از این رو برخی از اندیشمندان آغاز مدرنیسم را اصولاً پس از عصر رنسانسی و دوره روشنگری ذکر کرده‌اند و معتقدند تحول مدرنیته را نیز با کشف قاره آمریکا، رشد جهان‌بینی عقلانی و تحمل‌باوری فلسفی و ارائه مدل جهان مکانیکی نیوتنی که امکان شناسایی علوم را برای انسان مطلق می‌کرد، انقلاب تکنولوژیک باید ملازم دانست. تبلور چنین اندیشه‌هایی اکنون در جهان امروز نیز قابل رؤیت است.

بی‌دلیل نیست که «بودریار» یکی از اندیشمندان «پسامدرن»، مدرنیته را مشخصه تمدن معرفی کرده، مشخصه‌ای که به مقابله با سنت بر می‌خیزد. مدرنیته دائماً با آنچه که خود زمانی نو و مدرن به شمار می‌آمد، مخالفت می‌کند. با ارزش کمتر در مدرنیسم از جایگاهی مطمئن برخوردار است، زیرا هر لحظه تازه‌ها جایگزین تازه‌های پیشین می‌شوند. به بیان دیگر، تأکید اصلی مدرنیته بر فرداست. تأکید بر ظهور ساز و کارهای تازه‌ای که از هویت فردی است که متأثر از نهادهای مدرنیته شکل می‌گیرند و در عین حال به آن نهادها شکل می‌دهند. زندگی اجتماعی مدرن افزون بر انعطاف‌پذیری نهادهای خود، ویژگی دیگری مبنی بر فرایندهای عمیق برای سازماندهی مجدد زمان و مکان است که جزء لاینفک توسعه و کارهای آزادکننده است. در این روند پیش از پیش آشکار می‌شود که امکان‌های مختلف در انتخاب نوع زندگی در عصر روابط متقابل (دهکده جهانی) باعث مطرح شدن مسائلی می‌شود که کنار نهادن آنها به سادگی امکان‌پذیر نیست. از جمله، مسئله تقدیرگرایی مسیحیت است که از حوزه فکری، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی جامعه به‌تدریج خارج شد و انسان با رهایی از بند کلیسا افزون بر تعیین سرنوشت خود، مسئولیت تمام اعمال خود را شخصاً بر عهده گرفت. بر این اساس اندیشه سیاسی مدرنیسم در سه سطح مورد بحث و بررسی قرار گرفت:

۱- نظرات سیاسی «توماس هابز»: وی سیاست را مترادف دولت می‌داند و معتقد است صلاح و سعادت انسانها در یک پیکره به نام دولت معنی می‌شود. انسان در این معنا برای فرار از وضعیت طبیعی، طی یک قرارداد سرنوشت خود را در اختیار دولت قرار می‌دهد. پس دولت ماحصل قرارداد انسان‌ها است که به جز رضایت مردم و اراده طرفین چیزی ندارد.

۲- در دوره دوم سیاست معنای جدید می‌یابد. هر چند از این دوره نیز با الگو قرارداد اجتماعی آغاز می‌شود اما قرارداد مورد نظر «روسو» با هابز متفاوت است. در قرارداد اجتماعی روسو به دلیل سلطه قانون و اراده عمومی، دولت قیدی بر نمی‌دارد و به عبارتی هیچ مانعی و حدی آن را تهدید نمی‌کند. اما در اینجا دو اصل آزادی و برابری وارد میدان می‌شود که اولی معیاری برای دولت‌های دمکراتیک و دومی معیاری برای دولت‌های سوسیالیست است.

۳- دوره سوم مدرنیسم، دوره مدرنیته عالی است. این تفکر توسط اندیشه «هگل» بنا شد. در این تعبیر سیاست کاملاً مترادف با تحمل و آزادی است، از این رو سیاست تجسم عینی تحمل و آزادی است. در فرآیند تاریخی، دولت به اوج روح خودآگاهی می‌رسد و عقلانیت در تاریخ مساوی با آزادی طرح شده، در شکل دولت جا باز می‌کند. تبلور عینی این اندیشه در حکومت‌های کل‌گرا و توتالیتر است.

❐ پسامدرنیسم

واژه «پسامدرن» که آن را اصطلاحی برای مشخص کردن عرصه معاصر از دوره مدرن می‌دانیم، ظاهراً نخستین بار در سال ۱۹۱۷ توسط «رودلف پانویتز» برای توصیف «نیهیلیسم» فرهنگ غرب در سده بیستم به کار برده شده، مضمونی که پانویتز از «فردریش نیچه» گرفته بود. این اصطلاح را بار دیگر ناقد ادبی اسپانیا، فدریکو «دی انیس» در ۱۹۳۴ به کار برد که اشاره به طغیان علیه مدرنیسم در ادبیات می‌کرد. پسامدرنیسم به دو شکل بسیار متفاوت رد ۱۹۳۹ در انگلیس به کار گرفته شد. یکی توسط «برنارد ایدنیگزیل» که عالم الهیات و معنایی که او از این اصطلاح مراد می‌کرد قول به شکست مدرنیسم غیر دینی یا سکولار و بازگشت به دین بود. دیگری توسط «آرنولد توین بی» مورخ به معنای ظهور جامعه توده‌ای پس از جنگ جهانی اول که در آن اهمیت طبقه کارگر از طبقه سرمایه‌دار بیشتر بود به کار گرفته شد.

این اصطلاح سپس بیشترین تداول را در نقد ادبی دهه ۵۰ و دهه ۶۰ پیدا کرد که اشاره به واکنش در برابر مدرنیسم در زیبایی‌شناسی بود و در دهه ۸۰ در فلسفه نمودار شد و در درجه نخست اشاره به فلسفه پساساختارگرایی فرانسه و در مرتبه بعد اشاره به واکنش در برابر تحمل‌گرایی مدرن، آرمانگرایی و گرایشی بود که بعدها «اصل‌گرایی» خوانده شد. اصل‌گرایی تلاشی بود برای استقرار مبادی دانش و سنجش که از «رنه دکارت» در سده هفدهم (و البته به گفته بعضی دیگر از زمان افلاطون) مشغله خاطر فیلسوفان شده بود. در همین احوال، اصطلاح پسامدرنیسم به قلمرو علوم اجتماعی راه یافت که اشاره به نوعی رویکرد به روش‌شناسی بود و در علوم طبیعی نیز، البته با اختلاف نظری بیشتر، با همین هدف به کار می‌رفت. این اصطلاح با مفهوم «دوره پساصنعت» نیز قرابت پیدا کرد، به این مضمون که خصلت اولیه جامعه‌های صنعتی پیشرفته در دوره پس از جنگ جهانی دوم به کلی دگرگون می‌شود و سرانجام روزنامه‌نگارانی که این اصطلاح را برای اطلاق به همه چیز، از ویدئوی موسیقی راک گرفته تا ویژگی‌های مردم شهر لوس‌آنجلس و همه سبک‌ها و حال و هوای فرهنگی دهه ۹۰ به کار می‌بردند، ناگهان توجه عموم مردم را به خود جلب کردند.

به رغم این همه اختلاف در کاربرد «پسامدرن» از برخی جهات می‌توانیم به چند وجه مشترک آنها دست یابیم که محور اصلی آنها به این قرار است: قول به کثرت‌گرایی و حدناپذیری در جهان که اندیشه مدرن یا مدرن‌گرا صراحتاً در پی انکار آن بود و لذا هر گونه امیدواری در عالم اندیشه به سادگی و قطعیت: تمرکزی تازه بر بازنمایی یا تصاویر یا اطلاعات یا نشانه‌های فرهنگی و قول به