زیبایی‌شناسی و سیاست؛
بازتاب سیاست در رویکرد رئالیستی به هنر

دکتر محمدتقی قزلسفلی*

چکیده

زیبایی‌شناسی در سده هجدهم و در نقطه عزیمت خود، مسئله هنرها را از منظر تمتع یا لذت بی‌غرض مطرح ساخت، اما در سدهٔ نوزدهم بدیل‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر که به‌ویژه بازتاب خود را در واقع‌گرایی به نمایش می‌گذاشت، وجهی از زیبایی‌شناسی اجتماعی را پدید آورد که به‌شدت وام‌دار شرایط اجتماعی و تاریخی بود. در مقالهٔ پیش رو، این فرضیه به سنجش گذاشته می‌شود که زیبایی‌شناسی می‌تواند بازتاب‌دهندهٔ شرایط سیاسی و اجتماعی باشد؛ به عبارت دیگر زیبایی‌شناسی با رویکرد انتقادی، خصلت‌های سیاسی هنر را به‌خوبی به نمایش می‌گذارد. به این منظور پس از طرح مسئله در مورد چیستی زیبایی‌شناسی، برای اثبات فرضیه و نشان دادن ارتباط وثیق هنر با سیاست، زمینه‌ها و چگونگی پدیداری زیبایی‌شناسی اجتماعی در چهارچوب زیبایی‌شناسی مارکسیستی به بحث

---

* استادیار علوم سیاسی دانشگاه مازندران (mohammad.ghezelsofla@gmail.com)

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱/۲۳ **تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۵/۱۶**

پژوهشنامه علوم سیاسی، سال پنجم، شماره اول، زمستان ۱۳۸۸، صص ۱۹۷-۱۶۷.

گذاشته خواهد شد. در عین حال به منظور آوردن شواهدی از این مدل به آثار متفکران رئالیست سده نوزدهم، اشاره‌های مختصری خواهد شد. این نوشتار از حیث روش‌شناسی، رویکرد توصیفی ـ تحلیلی را با رویکرد انتقادی مورد استفاده قرار داده است.

واژه‌های کلیدی: *زیبایی‌شناسی، سیاست، واقع‌گرایی، مارکسیسم، واقع‌گرایی اجتماعی، روسیه*

«زیبایی‌شناسی نمی‌تواند برای هیچ مجموعه آثـار، ضـمانتی در نقـد هنـری صرف پیدا کند. این گفتمـان‌هـا نیـز همانـا محصـولات خـاص تـاریخی و مناسبات و اعمال اجتماعی هستند و ازاین‌رو نسبی و احتمالی»

ژانت وولف، تولید اجتماعی هنر

مقدمه

از زمان نگارش کتاب **جمهور** *افلاطون* تا آثار واقع‌گرایانهٔ هنری در سده نـوزدهم و از آن موقع تا نیمه قرن بیستم که افـرادی چـون *لنـی رفنشـتال*[1] بـا علائـق سیاسـی فیلم‌هایی چون «پیروزی اراده»[2] را ساخت تا حتی هنرهای انتزاعی پسامدرن در ایـن اواخر، این موضوع تثبیت شـده کـه اسـتتیک (زیبـایی‌شناسـی) همـواره بـه اشـکال گوناگون درگیر مسائل سیاسی و اجتماعی بوده و تغییر و تحولات زیـادی بـه خـود دیده است. زیبایی‌شناسی (فلسفه هنر) در نقطهٔ عزیمت خود در اواخر سده هفـدهم و به طور کلی سده هجدهم، متأثر از ارای *هیوم*، *بومگارتن* و *کانت* بود. این افراد در تفسیر هنر و ارزش‌های زیبایی‌شناختی، بر مسـئله لـذت یـا تمتـع آن و مـلاک‌هـای ذوقی تأکید داشتند، اما چنانکه نگارنده نشـان خواهـد داد، از سـده نـوزدهم اغلـب بدیل‌های فلسفی و جامعه‌شناختی که در مـورد «امـر زیبـا» مطـرح شـد، وجهـی از زیبایی‌شناسی اجتماعی را فراخور شرایط سیاسی مورد توجه قرار دادند کـه البتـه از بُعد نظری به‌شدت متأثر از مبانی فکری سوسیالیسم به طـور اعـم و مارکسیسـم بـه طور اخص بود. البته این به آن معنا نیست که زیبایی‌شناسی کلاسیک به کـل حـذف

1. leni Riefenstahl
2. Triumph of the will

شد اما می‌توان مدعی شد نظریه‌های هنری و نقد ادبی دلالت وسیع سیاسی و اجتماعی یافتند. این نوشته بنا دارد تا ضمن اشاره به این واقعیت که تاریخ نظریه زیباشناسی به‌ویژه در سده نوزدهم، بخشی از تاریخ سیاسی و به تعبیر نویسندگانی چون *آرنولد هاوزر* و *ژانت ولف* متأثر از نمادها و ساختارهای اجتماعی بوده است[۱]، چگونگی ارتباط میان شرایط سیاسی از یک سو و زیبایی‌شناسی در چهارچوب واقع‌گرایی سده نوزدهم یا زیبایی‌شناسی اجتماعی را نشان دهد؛ ازاین‌رو پس از تشریح مفهوم زیبایی‌شناسی و دیدگاه‌های موجود درباره آن و طرح مسئله درباره چگونگی پیوند میان ساحت هنر و شرایط سیاسی، به طور مشروح درباره مؤلفه واقع‌گرایی یا آنچه در این نوشتار تحت عنوان «زیبایی‌شناسی اجتماعی» (رویکرد واقع‌گرایی) مد نظر است، مورد ارزیابی و دقت نظر قرار خواهد گرفت.

زیبایی‌شناسی چیست؟

اندیشیدن در مورد چیستی هنر، گسترهٔ زمانی قابل توجهی دارد تاآنجاکه در فرهنگ کلاسیک یونان به‌ویژه آرای افلاطون و آنگاه *ارسطو* با مواضع ایدئالیستی و ماتریالیستی به بحث گذاشته شده است؛ با این همه تنها با فرا رسیدن «عصر روشنگری» در سده هجدهم بود که مقوله زیبایی‌شناسی طرح شد و اصطلاح لاتینی aesthetica در مورد توضیح معنا و مفهوم فلسفه‌های هنر متفکران قدیم و جدید به کار آمد.[۲] اصطلاح استتیک با معادل فارسی «زیباشناسی» یا «زیبایی‌شناسی» نخستین بار به اندیشه *الکساندر باوم گارتن* (۱۷۶۲-۱۷۱۴) خطور کرد. او با انتشار کتاب **زیبایی‌شناسی** (۱۷۵۸-۱۷۵۰) پیشنهاد تشکیل رشته‌ای از دانش را به میان آورد که با بررسی و ارزشیابی تأثیر هنری بر ذهن و حواس انسان سروکار داشت.[۳]

زیبایی‌شناسی همچون اصطلاحی مربوط به شناخت مفاهیم زیبایی در گذشته، اساساً شاخه‌ای از فلسفه بوده و صاحب‌نظران نیز آن را به طور فلسفی و در حاشیهٔ موضوعات دیگر بررسی کردند. اما در دوران جدید، به‌خصوص در افکار باوم گارتن و امانوئل کانت، زیبایی‌شناسی با طرح این پرسش که «چه مسائلی بیانگر ویژگی‌های زیبایی‌شناسی‌اند»[۴] استقلال یافت. باوم گارتن این مقوله را به علم

مربوط به زیبایی و هنر انتقال داد. او تحت تأثیر *کریستین وولف* فیلسوف عقل‌باور آلمانی، در پی پاسخ به دو مسئله بود: یکی جایگاه هنر در یک نظام فلسفی و مسئله دوم مناسبت میان عقل و احساس. به اعتقاد او زیبایی چیزی کامل معقول در میان شکل محسوس نبود. «پیامد این فهم در تأملات و زیبایی‌شناسی، ارائه تعریف نظام‌مند و در عین حال دوسویه از زیبایی‌شناسی بود؛ از یک سو، به عنوان آموزه‌ای در زمینهٔ احساس و از سوی دیگر به عنوان فلسفه‌ای هنری».(۵) پس از آن *دیوید هیوم* فیلسوف اسکاتلندی در مقاله‌ای به نام «در مورد ملاک ذوق[1]» درباره ظرافت و فرهیختگی در دریافت ویژگی‌های دریافت اثر هنری سخن گفت. او بر آن شد که در هنر آنچه اهمیت دارد لذتی است که به دست می‌دهد و این موضوعی است که به احساسات مربوط می‌شود ونه ماهیت هنر در کُنه خویش. جستجوی زیبایی واقعی یا زشتی واقعی تلاشی بی‌حاصل است.

کتاب بسیار تأثیرگذار کانت **نقد قوای حکم** (۱۷۹۰) که بسیاری آن را آغازگر زیبایی‌شناسی مدرن می‌دانند، این مقوله را به تحلیل فلسفی برد. کانت بیشتر دل‌بستهٔ تبیین قضاوت‌های زیبایی‌شناسانه بود. او قصد داشت نشان دهد قضاوت صحیح در مور زیبایی‌شناسی متکی بر خود عناصر اثر هنری است ونه اینکه به ما و ترجیحات ما وابسته باشد. به عبارت دقیق‌تر او بر تجربهٔ زیبایی‌شناسی به گونه‌ای رها از مفاهیم و بی‌غرض نگاه کرد تا بتواند آنچه را خود «هدفمندی بدون هدف[2]»یا «غایت بدون غایت» می‌نامید، تثبیت کند.(۶) این مهم را با اشاره به فلسفهٔ او مختصر توضیح می‌دهیم. نیک می‌دانیم انقلاب معرفت‌شناختی *کانت* در چهارچوب فهم شناخت جهان خارج، شکل گرفت. به اعتقاد او این جهان خارج است که خود را با ذهن ما تطبیق می‌دهد و هر شناخت و معرفتی نسبت به جهان خارج رنگ و بوی ذهن شناسنده را با خود دارد. جهان بیرون هست اما ذهن ما فقط نمودهای آن را از طریق برخی مقولات و چهارچوب‌های ناشی از ذهن ادراک می‌کند. شی فی نفسه یا «نومن» مستقل از حس و ادراک ما امری کاملاً مجهول است؛ ما فقط عوارض آن یعنی «فنومن» را درک می‌کنیم. البته عقل ما وجود ذات و نومن را تصدیق می‌کند،

1. Of the Standard of Taste
2. Purposiveness

هرچند قابل شناخت نیست، «کانت این فهم نوین امر عینی را ایدئالیسم استعلایی نامید».[۷] او با تقسیم معرفت انسانی به دو دستهٔ ماقبلی و مابعدی، برآن می‌شود که حقایق ماقبلی در واقع، مقدم بر تجربه‌اند و با تغییر تجارب در آنها تغییری حادث می‌شود. ما باید چنان عمل کنیم که گویی این عقاید درست‌اند؛ هرچند نشود حقیقت آن را به اثبات رساند. اما معرفت مابعدی، حاصل تجربه‌های انسانی است. در اینجا ما شاهد قوای نابغه‌ای هستیم که تولیدکنندهٔ تفکرات می‌شود، اما تخیل به مثابه شاخه سوم فلسفه رها از سلطهٔ نیروی نابغه است. این مسئله کمک می‌کند تا مفاهیم را در مورد تجربه‌ای که فی نفسه از حواشی و مفاهیم آزاد است، به کار ببریم. بنا به اقتضای بحث او اکنون گفته می‌شد پس تجربه زیبایی‌شناسی دارای بُعد است، زیرا هر امر زیبایی با نوعی مثال یا ایدهٔ زیبایی‌شناسانه همراه است و هنر حتی آنگاه که با پدیدارهای طبیعی سروکار دارد نیز از حدود تجربه فراتر می‌رود، بر پاهای خویش استوار می‌شود، و مستقل از شهرت و غرض و همچنین مستقل از دانش یا اخلاق است.[۸]

از نظر کانت تجربهٔ زیبایی‌شناختی، در حقیقت تجربهٔ نوعی لذت خاص است که در ذات خود، با مفاهیم همراه نیست و از نوع شناخت و دانایی محسوب نمی‌شود اما نوعی ارضا هم نیست و از نیازها و منافع انسان ناشی نمی‌شود و دارای استقلال ذاتی است؛ ازاین‌رو کانت نتیجه می‌گیرد «زیبا چیزی است که بدون مداخلهٔ هیچ مفهومی به عنوان مطلق خشنودی یا لذت ضروری درک می‌شود».[۹] به باور کانت، برای نخستین زیبایی اثر هنری یا حتی چیزی مثل سیب یا توت فرنگی، واکنش ما باید فارغ از اغراض باشد ـ رها از مقصود و هدف آن شی خاص و احساسات لذت‌بخشی که در بر دارد. بیننده‌ای که به ونوس بوتیچیلی مثل یک پوستر شهوانی نگاه می‌کند زیبایی او را تحسین نکرده است. همین مفاهیم بعدها توسط نظریه‌پردازانی چون *کلایو بل* (۱۹۶۴–۱۸۸۱) و *ادوارد بولو* (۱۹۳۴–۱۸۸۰) *کلمنت گرینبرگ* (۱۹۹۴–۱۹۰۹) ادامه یافت. برای مثال بل، بر آن شد تا در زیبایی‌شناسی از مفهوم «فرم معنادار» استفاده کند که ترکیب خاصی از خطوط و رنگ‌هاست؛ امری که عواطف زیبایی‌شناسی ما را به میان می‌آورد. برای چنین متفکرانی هنر با مفاهیم سیاسی و اجتماعی نسبتی نداشت. این روند به پدیداری

«مکتب اصالت زیبایی» هم منتهی شد که مستلزم توجه به سازوکار هنری و حد عالی رساندن ویژگی‌های زیبایی‌شناختی بود.

هگل مسئله زیبایی را نه فقط در چهارچوب ویژگی‌های صوری بلکه از جهت محتوا و معنا مورد توجه قرار داد. وی هنر را با مقولات تاریخی ذهن از گذشته تاکنون مورد بررسی قرار می‌دهد و از این حیث هنر واجد غایت است. هنر به رشد اخلاق اجتماعی، یا «حیات اخلاقی» جامعه ـ سنت‌ها، قوانین، سلسله‌مراتب و جشن‌ها کمک می‌کند. هنر به عقیده او تا زمان معاصر کارکردهای خود را به نمایش گذاشته اما اکنون به «پایان»[1] رسیده است. به اعتقاد او «هنر آینده هر قدر خوب باشد چیز مهمی به معنی هنر یا استعداد هنری ذهن انسان اضافه نخواهد کرد... به اعتقاد هگل، در تاریخ هنر شاهد سه وجه یا صورت هنری بوده‌ایم: صورت اول، همان صورت رمزی و سمبلیک آن است؛ صورت دوم، صورت کلاسیک و صورت سوم یا نهایی، رمانتیک است. ما در این تحول، ضمن تغییر در شکل هنر از معماری به مجسمه‌سازی و سپس نقاشی، شاهد ماده‌زدایی از آن بودیم. در مرحله سوم او شعر و موسیقی را به همراه نقاشی، تجلیِ واقعی روح و تکامل آن معرفی می‌کند؛ اما مسئله به همین جا ختم نمی‌شود. از این پس چنین کاری به فلسفه سپرده می‌شود. «در این مرحله فقط فلسفه می‌تواند تاریخ بشر را پیش ببرد و این همان پایان هنر است که در آن هنر به فلسفه و زیبایی‌شناسی تبدیل می‌شود. هنگامی که زیبایی‌شناسی مدرن آغاز می‌شود، هنر بزرگ نیز به پایان می‌رسد».(۱۰) او با بیان این امر که فرا رسیدن زیبایی‌شناسی جدید، مصادف با پایان هنر بزرگ است تصریح می‌کند هنر کنونی یک سرگرمی بیش نیست؛ ازاین‌روست که مورد قضاوت قرار می‌گیرد و فرم یا محتوای آن، مناسبت یا عدم مناسبتش با مقولات، به داوری سپرده می‌شود. به این دلیل است که او بر ضرورت وجود فلسفه تأکید می‌کند.

دستگاه فلسفی هگل در مورد هنر به پدیداری زیبایی‌شناسی مارکسیستی مدد می‌رساند. به نظر می‌رسد آنچه در فلسفه هنر هگل، توجه مارکسیست‌ها را به خود جلب کرده، در واقع این بینش هگلی است که هنر تبلور تجسم مشخص و محسوس ایده است. به این معنا که هنر متضمن محتوایی ژرف و ایدئولوژیک است

1. The Death of Art Thesis

و به نظر هگل باید هم، چنین باشد. ضرورت ایـدئولوژی در هنـر از افکـاری مایـه می‌گیرد که تراوش جهان‌بینی هنرمند در انتخـاب، تفسـیر و پرداخـت غایـت‌منـد از موضوع است.[۱۱]

این پیش‌فرض که تفوق‌بخشی به موضوع هنر از جانب هنرمند متأثر از موضوع آن است، به بروز تفسیر محتوایی از هنر از سوی مارکسیست‌ها کمک کرد. در عـین حال، تأکید هگل بر اینکه هنر فعالیتی در خود و رها از اهداف اقتصادی و اجتماعی است، به جنبش رمانتیک رسـید؛ جنبشـی کـه بـه قـول *ژانـت وولـف* ضـمن دفـاع محافظه‌کارانه از زیبایی‌شناسی، فکر وجود رابطه میان زیبایی‌شناسی و جامعـه را بـه صورت دیگر مطرح کرد. این در حالی اسـت کـه *مـارکس* و *انگلـس*، زیبـایی را از آسمان‌ها به زمین آورده و در خدمت پراکسیس بشری گذاشتند.

پس از هگل یا آنچه زیبـایی‌شناسـی آلمـانی نـام گرفتـه اسـت، انـواع مکاتـب زیبایی‌شناسی پدید آمدند که شامل پدیدارشناسـی، اگزیستانسیالیسـم، مارکسیسـم و تئوری انتقادی، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم و فمنیسـم بـود.[۱۲] مضـامین ارائـه‌شـده از سوی این مکاتب فلسفی در مورد زیبـایی‌شناسـی، بـه‌خـوبی مؤیـد نظریـه‌پـردازی متفاوت از گذشته است: ذهنیت‌گرایی، مفهوم آزادی، خودمختاری هنر یا هنـر بـرای هنر، رئالیسم، بُعد سیاسی هنر، هنر روحی یا انقلابـی و هنرمنـد و جامعـه از جملـه شاخصه‌های آن بود. به این ترتیب زیبایی‌شناسی از یک سو دچار تحول و نـوآوری و بسط مفاهیم جدید می‌شود. به نظر می‌رسد آنچه به‌ویژه از آغاز سـده نـوزدهم در این زمینه مؤثر واقع شد، تحولات سیاسی و اجتماعی پس از انقـلاب فرانسـه و نیـز وقوع انقلاب صنعتی بود. چنین مسائلی به طرح تازه‌ای از مسـئله افلاطـونی رابطـهٔ هنرمند و جامعه و یا تکالیف یا تعهد او میدان داد؛ از سـوی دیگـر، «نـوآوری‌هـای حاصل از ترقی جامعه، به عناصر فرمی و مادی اثر نیز شکل عجیبی بخشید. به قـول *سینیتا فریلند* هنر معاصری که از ابزار و وسایلی چون خون، ادرار، کـرم و جراحـی پلاستیک در خلق آثار بهره می‌گیرد، نه توسط زیبایی‌شناسی سنتی قابل تفسیر اسـت و نه حتی نظریه‌های امثال کانت و *هیوم* که بر زیبایی و ذوق خوب یا فاصـله‌گیـری در عواطف زیبایی‌شناختی تأکید داشتند».[۱۳]

ماحصل کلام اینکه سخن زیبایی‌شناسی که به تعبیر مابعد کانتی در پی تعریـف

منش زیبایی بوده، در اساس با فهم آنچه امثال *یورگن هابرماس* طرح مدرنیته می‌خوانند، شناسایی می‌شود؛ به عبارت بهتر، می‌توان کل زیبایی‌شناسی سده هجدهم را در پرتو روح آن دوران درک کرد «یعنی از راه توجه به طرح فلسفی روشنگری و آرزوها، پندارها و امیدهای روشنگران».[۱۴] اگر این فرض هابرماس را جدی بگیریم آنگاه از نظر تاریخی و سیاسی نکتهٔ مهم دیگری مکشوف می‌شود: اینکه چنین نگاه و نظریه‌پردازی‌ای وام‌دار ظهور و رشد طبقهٔ متوسط در اروپاست که از قضا با پیدایش فردگرایی ملازمت داشته است. از این پس حتی اگر هنر به سمت استقلال نسبی رفته باشد اما دسترسی‌اش نزد عموم، حذف قیمومت از دو نهاد (حکوت و کلیسا) هنر دموکراتیک را همچون مفهومی در چهارچوب سیاستی مدرن تجسم می‌بخشد؛ لذا چنانکه *تری ایگلتون* نیز به‌درستی تصریح کرده است، همهٔ مفاهیم زیبایی‌شناسی (مجموعه تعاریف و تبیین‌های امثال کانت و هگل و...) مثل آزادی، استقلال، خودمختاری، قانونمندی، ضرورت، تفرد و یا جهانی بودن و نظایر آن بازتاب‌دهندهٔ آرمان‌های بورژوازی و مبارزهٔ این طبقه برای دست‌گیری هژمونی سیاسی است. به قول *بریس گات* «زیبایی‌شناسی نمایانگر ایدئولوژی و آرمان‌های طبقه اجتماعی است»[۱۵]؛ ازاین‌روست که به طور طبیعی و اجتناب‌ناپذیری عمدهٔ نظریه‌پردازی‌ها در مورد زیبایی‌شناسی از سده ۱۹، چه در حوزه هنر برای هنر یا واقع‌گرایی (رئالیسم) و یا فرانمایی (اکسپرسیونیسم) موقعیت اجتماعی و اهداف سیاسی خود را بازتابانیده است. این مهم را پس از توضیح چیستی سیاست و پیوندی که می‌تواند با نظریه زیبایی‌شناسی پیدا کند در چهارچوب رئالیسم بررسی می‌کنیم.

پیوندهای سیاست و زیبایی‌شناسی

بحث درباره «چیستی سیاست» از یونان تا زمان انقلاب فرانسه (۱۷۸۹) همواره در معرض تضادها و سوءتفاهم‌ها بوده است؛ اینکه آیا سیاست فعالیتی محدود به حفظ یا کسب قدرت در داخل حکومت است، یا در گسترهٔ جامعه، خانواده‌ها، مدارس و محل کار تبلور می‌یابد، اینکه عرصهٔ تمایز خشونت‌آمیز «خود» و «دیگران» است و اینکه سیاست چه وقت، چگونه و کجا و در مورد چه کسانی رخ می‌دهد، همه

پرسش‌هایی جدی در «امر سیاسی» بوده است. امر سیاسی یادآور این مهم است که سیاست عرصهٔ تضادهاست: کدام تضاد عین سیاست است؟ یا چه شکل‌هایی از حل تضاد را می‌توان سیاسی معرفی کرد؟ این پرسش‌ها و پاره‌ای دغدغه‌های مهم دیگری که از گذشته تاکنون در زرادخانه تصمیم‌گیری سیاست‌مداران بوده و تحلیلگران آکادمیک نیز به شکل وسیعی با آن برخورد داشته‌اند، شاید به واسطه دلایلی باشد که اغلب نظریه‌پردازان به‌درستی روی آن انگشت گذاشته‌اند؛ یعنی اینکه سیاست زمان درازی با نهادهای رسمی حکومت و با فعالیت‌های درونی آن همراه بوده است. در اینجا سیاست به مثابه هنر حکومت کردن است. یعنی اعمال کنترل در داخل جامعه از راه گرفتن تصمیمات جمعی. یا به تعبیر آکادمیک «یعنی همه آنچه به دولت یا دولت‌ها مربوط است».[۱۶]

در عین حال سیاست با زندگی عمومی و فعالیت‌های اجتماعی پیوند داشته است. ازآنجاکه به تعبیر ارسطو، انسان طبعاً حیوانی سیاسی است، پس سیاست در اجتماع تجلی واقعی می‌یابد. سیاست فعالیتی است برای حفظ نظم عمومی و سرانجام اینکه سیاست در گسترهٔ زمانی همواره درگیر و دستخوش توزیع قدرت و ثروت بوده است. به گفته دقیق *آدریان لفتویچ* «سیاست در قلب همه فعالیت‌های جمعی، اجتماعی، رسمی و غیررسمی و خصوصی و عمومی، در همهٔ گروه‌های انسانی، نهادها و جامعه‌ها قرار دارد».[۱۷] در اینجا سیاست از عنصر کمیابی ظهور می‌کند؛ بنابراین سیاست هر شکلی از فعالیت است که طی فرایندهای مختلف برخوردها و تضادها اجتناب‌ناپذیر می‌شود.

بخش عمده‌ای از تعاریف رادیکال، چپ یا انتقادی در مورد سیاست، از زمان انتشار کتاب *مانیفست کمونیست* (۱۸۴۸) تا نظریه‌های پساساخت‌گرایی *فوکو*، فمنیست‌ها و اخیراً *ژاک رانسیر*، *اسلاوی ژیژک* و *شانتال موفه* در کار بوده است. برای این دسته از متفکران، سیاست به معنای واقعی از انقلاب فرانسه پدیدار شده است. آنگاه جامعه پس از در هم شکستن کاست سه‌طبقه‌ای خود تجلی یافت و سیاست با تحول در مسیر دموکراسی همراه شد. یکی از نظریه‌پردازانی که این فهم از سیاست و همسو با آن زیبایی‌شناسی را مورد توجه قرار داده، *ژاک رانسیر* است. او با وام‌گیری از مباحث پساساخت‌گرایی و نظریه انتقادی، برداشت کلاسیک از

سیاست را که عبارت است از این پرسش که: چه کسی قدرت و مشروعیت تصمیم‌گیری را در اختیار دارد، مورد خوانش مجدد قرار داده است. به عقیده رانسیر در دهه‌های اخیر ما شاهد گذار از سیاست به امر سیاسی هستیم. طبق این پیش‌فرض، سیاست از مقوله همگن ـ سیاست[1] که متناظر با نوعی فضای اجتماعی همگن یا ساختاری اندام‌وار یا نوعی فضای بستهٔ سنتی است، فاصله گرفته و عرصهٔ واقعیت را با جنبش‌های سیاسی، انقلاب‌ها و نزاع‌ها از نو ترسیم می‌کند.(۱۸) پس در اینجا سیاست هرگز آن معنای محدود و متعارف و لغت‌نامه‌ای را به مثابه آنچه دولت انجام می‌دهد، ندارد. سیاست همانا حیات اجتماعی، زندگی روزمره در جامعه‌ای است که ما در آن به شکل گسترده مشارکت داریم و به اشکالی در آن اِعمال قدرت هم جریان می‌یابد. رانسیر با نقد دیدگاه افلاطونی که سیاست را فراخور حال کسانی می‌دانست که تنها برای آن تربیت شده‌اند، افرادی که مثلاً توان ذهنی ممتاز دارند و در مقابل، کسانی که «فرصت» اندیشیدن به آن را ندارند، باید حذف شوند، ادعای افلاطونیِ کنار گذاشتن هنرمندان (افزارمندان) از سیاست را با این ایده رد می‌کند که در اساس تجربه هنری به شکلی که او از آن به عنوان آغاز رژیم زیبایی‌شناسی نام می‌برد، از طریق گسترش روابط آدم‌ها، سوژه‌ها و ابژه‌ها و به طور کلی آنچه به امور مشترک آدمیان مربوط می‌شود، واقعیت سیاست را به نمایش می‌گذارد؛ پس درحالی‌که «جمهور» افلاطون تحریم سیاسی هنر است، زیبایی‌شناسی جدید گسترش امر سیاسی به همهٔ عرصه‌هاست. توسعه موازی دموکراسی و هنر، مثال و معیار روشنی در این زمینه است. سیاست زیبایی‌شناسی وام‌دار حقیقت زندگی و عمل هنری است. این نقطه تجلی بارز سیاست است. سیاست تا هنگام انقلاب فرانسه، تا پیش از تولد واقعی «شهروند»، مسئله همانا مسئله محارم درباری یا حتی مسئله مشاوران مخفی بوده اما به قول *مانس اشپربر*، از لحظه‌ای که «شهروندی به وجود آمد، سیاست و سیاسی اندیشیدن هم ممکن شد».(۱۹) تصادفی نیست که زایش سیاست در اینجا همزمان با تولد زیبایی‌شناسی و تجلی اولین بُن‌مایه‌های رهایی‌بخش هنر سیاسی در *نی سحرآمیز موتزارت* (۱۷۹۱)

1. Archi-politics

بود. تعابیر متأخر شانتال موفه به‌ویژه در کتاب **در بـاب امـر سیاسـی**[1] سیاسـت را به‌درستی در دقایق زندگی ما به نمایش می‌گـذارد. بـه عقیـده او سیاسـت مـدرن در جامعهٔ مدرن که ما اصرار داریم زایش ما بعد انقلاب فرانسه است، نوعی آنتاگونیسم است که چندان روی در اجماع و وفاق ندارد، بلکه همچون تعـابیر *کـارل اشـمیت*، ازآنجاکـه بـه طـور منطقـی بـر دولـت هـم مقـدم اسـت، همـواره عرصـهٔ زایـش «تفاوت‌گذاری‌ها و نزاع‌ها» است.(۲۰)

اگر برای اشمیت در معنای کلاسیک این تهدید دشمن است که همچون عامـل افزوده‌ای، فعالیت‌ها را جنبهٔ سیاسـی مـی‌بخشـد، از جنبـهٔ ارتبـاط میـان سیاسـت و زیبایی‌شناسی هم، این سازوکار نقادانهٔ هنر است کـه بـه واسـطهٔ تعریـف کـانتی بـه معنای استقلال و اتکای به خود، به عرصه نفی دیگری می‌آیـد. پـس «امـر سیاسـی» ساحت آنتاگونیسم است که همواره به صورت عینی سازندهٔ جوامع بشـری، نهادهـا، نمادها و تجلی‌های تمـدنی ـ فرهنگـی ایشـان شـده اسـت. پـس سیاسـت حضـور هستی‌شناسانه دارد و همه دقایق زندگی ما را از عرصه فرهنگ تا اقتصـاد پـر کـرده است. رانسیر بر خلاف هابرماس یا آرنت و متناظر با نظر فوکو و لاکلائـو «سیاسـت را عبارت می‌داند از عرصهٔ پیکار که در آن هر کسی (دولت، فـرد، جامعـه بـا تمـام تولید و آثارش) می‌تواند و باید صدایش را به گـوش‌هـا برسـاند.(۲۱) رانسـیر نتیجـه می‌گیرد به همان ترتیب که سیاست می‌تواند عرصهٔ نـزاع و حضـور همگـان باشـد، زیبایی‌شناسی هم مرزی برای تعیـین سـاحت زیبـایی در آثـار هنـری قائـل نیسـت. زیبایی‌شناسی فروپاشی نظام محدودیت‌ها و سلسله مراتـب‌هاسـت. زیبـایی‌شناسـی عرصهٔ گشودگی به نامتناهی‌هاست که درنهایت مرزهای محصـورکننـدهٔ هنـری را از پیش رو برمی‌دارد تا بتواند با حرکـت‌هـای هویـت‌خـواهی جدیـد، همراهـی کنـد. همان‌طور که می‌دانیم، متفکرانِ جنبش‌های سیاسی و اجتماعی جدید، فمنیست‌هـا و اغلب پساساختارگرایان، برخی پست‌مدرن‌ها و مابعد استعمارگرایان، توجـه ویـژه و دقیقی به ماهیت اینچنینیِ سیاست ابراز داشته‌اند.

در چهـارچوب طـرح مفهـومی آنچـه در اینجـا مـی‌تـوان از آن بـه عنـوان «زیبایی‌شناسی سیاسی» نام برد، بسیاری از متفکران اجتماعی و سیاسی که در ضـمن

1. On Political

از جمله ناقدان هنری هم بودنـد، اعتقـاد داشـتند سیاسـت و هنـر توأمـان در مشـی زیبایی‌شناختی پیش رفته‌اند. برای مثال در سده بیستم *جورج لوکاچ*، *برتولت برشت*، *تئودور آدرنو*، *والتر بنیامین*، تا متأخرانی چون *فردریک جیمسون* و ژانـت وولـف از همین منظر به مسئله نگریسته‌اند. ازآنجاکه چنین متفکرانی اصل را بر تغییر شرایط و چالش با انفعال موجود در جامعه سیاسی دیده‌اند، اساسـاً زیبـایی‌شناسـی را نـه‌تنهـا انعکاس شرایط موجود بلکه مهم‌تر از آن تلاش برای تغییر شرایط موجـود تعریـف کرده‌اند. این مهم برای امثال برتولت برشت و آدورنو از طریق تاکتیک‌هـای ضـربتی زیبایی‌شناسی مدرنیستی و آوانگارد محقق می‌شود. در مقابل والتر بنیامین، در دنیـای چاپ و تکثیر و عکاسی که زمینهٔ دموکراتیزه‌شدن هنـر را پـس از لغـو «هالـه» آثـار هنری کسب کرده‌اند، دست‌یـافتی مـی‌شـود. بـرای بنیـامین کـه ایـن اتفـاق اساسـاً توأم‌بودگی سیاست با زیبایی‌شناسی را بیش از پیش به نمایش گذاشته، سبب شده تا هنر از جامعهٔ جادویی بیرون آمده و به قلمرو سیاست پای گذارد؛ جـایی کـه در آن تولید انبوه به قصد فروش و تبلیغ صورت می‌گیرد که عواقـب شـوم آن در اروپـای پس از جنگ جهانی اول ـ که از لحاظ سیاسی به‌شدت قطب‌بندی شده بود ـ تجربه شد. به زعم او رابطهٔ هنر و سیاست در دوره فاشیسم که سیاست را زیبـایی‌شناسـانه می‌کند، به‌خوبی در صحنه‌آرایی‌ها و کارگردانی‌های رژه‌های نـورنبرگ *هیتلـر* تجلـی یافته است. از سوی دیگر، ایدئولوژی کمونیست هم هنر را به‌شـدت سیاسـی جلـوه می‌دهد. در بررسی‌های نظری برشت و لوکاچ، این وجه از سیاسی‌شـدن هنـر مـورد نقد واقع شده است.[۲۲]

به هر تقدیر، بحث و جدل‌های متفکران نیمهٔ نخست سده بیستم دربارهٔ اهمیت رئالیسم یا مدرنیسم و نسبت آن با سیاست، چنان شدت یافت که به نبردی حماسـی میان شوالیه‌ها تبدیل شد.[۲۳] این مسئله یعنی درک بازتاب شرایط سیاسی و اجتماعی در حوزه هنری چنان شدت یافت که از صورت آرمـانی و اولـین منزلگـاه آن یعنـی مکتب رئالیسم فراتر رفته و در سده بیستم بـه هنـر عامـه (تـوده‌ای) از ناتورالیسـم، رئالیسم سوسیالیستی، آوانگاردیسم تا انـواع رسـانه‌هـا کشـیده شـده اسـت. برخـی متفکران مثل *جیمسون* معتقدند عمده مکاتب زیبایی‌شناسی ـ چه شکل برجستهٔ آن یعنی رئالیسم قرن ۱۹ که بر اصـل حقیقـت مانـندی و بازتـاب مبتنـی اسـت و چـه

مدرنیسم که بر تفاوت تجارب و تعابیر تک‌تک افراد از زندگی اصرار دارد ـ بیانگر پیوند با سیاست است؛ پس وظیفهٔ ما، تلاش برای کدگشایی[1] و امکان استنتاج مسائل سیاسی و ایدئولوژیک از دل آثار و متون هنری است».(۳۴) از منظر انتقادی نتیجه‌ای که از دیدگاه جیمسون به دست می‌آید این قول صریح است که همه تفسیرها در حقیقت ایدئولوژیکی‌اند، هر چند به قول او بسیاری بخواهند منکر چنین اصلی شوند و بر آن شوند تا با دست‌یازی به «استراتژی‌های مهار» چون سمبولیسم، نیروهای آونگارد و تحول‌خواه تاریخی را سرکوب کنند. خود او در کتاب تأثیر گذار *ناخودآگاه سیاسی* (۱۹۸۱) منظور از تفسیر متن و آثار ادبی ـ هنری را رخنه در ناخودآگاه سیاسی متن و برکشیدن تناقض‌های تاریخی و تعارض‌های اجتماعی مکتوم‌مانده دانسته است.(۳۵)

در پس آنچه به تعجیل و از بابت ایضاح زیبایی‌شناسی و سیاست گفته شد، «دلالت‌های تاریخی ـ اجتماعی» هنر ما را بر آن می‌دارد تا بگوییم، تجربهٔ زیبایی‌شناسی ـ هنری به مفهوم عام پدیدار نمی‌شود یا امکان وجود نمی‌یابد، مگر آنکه آن را «محصول رویارویی فعالانه با فرهنگ» بدانیم.(۳۶) به اعتقاد نگارنده، برای نگرشی که سروکارش با اثر هنری و طرح و بسط نظریه زیباشناسی در عصر بازتولیدپذیری آن است، نباید اسباب تعجب باشد که جایگاه استوار هنر، بر پراکسیسی[2] دیگر نشسته باشد: یعنی امر سیاسی! برای دفاع از این مدعا می‌توان به بخشی از دیدگاه انتقادی ژانت وولف اشاره کرد. وی که در کتاب **تولید اجتماعی هنر** (۱۹۸۱) به تفصیل شرایط اجتماعی تولید هنر را مورد بررسی قرار داده، مدعی می‌شود «هنر یک محصول اجتماعی است...».(۳۷) به اعتقاد او مفاهیم یک اثر هنری همواره فراسوی ظاهر پیام است. یک دلیل مهم، این حقیقت است که معانی اجتماعی در زبان و فرم‌های زیبایی‌شناسی تجسم یافته‌اند و هنرمند با بهره‌گیری از قواعد و قراردادهای زیبایی‌شناسی این جنبه‌های ایدئولوژی را بازسازی می‌کند. او نیز چون جیمسون اعتقاد دارد همه متن‌ها و آثار ادبی، شامل تعدادی آواهای ایدئولوژیک‌اند *بالزاک* سلطنت‌طلب چه بسا عیب‌های اشرافیت و سلطنت رو به

1. Decoding
2. praxis

زوال را تشریح کرده و پیش از او *دانته*، اثری آفریده که نگرش فردباور دوره رنسانس را پیشاپیش فریاد می‌زند. چنین زیبایی‌شناسی اجتماعی مؤید این مسئله بااهمیت است که خالق اثر هنری، متأثر از عوامل اجتماعی و سیاسی است و به شکل مطلق بر فراز چنین عواملی قرار نمی‌گیرد، اما از سوی دیگر، مخاطبان آثار هنری، دریافت‌کنندهٔ صرف و منفعل نبوده و ایشان نیز بنا به موقعیت اجتماعی و نظام ارزشی و سرانجام جهان‌بینی خاص خودشان با آن مواجه می‌شوند. به اعتقاد او ارزش‌های زیبایی‌شناختی همواره توسط سیاست تعریف شده است؛ ازاین‌روست که با کمی افراط یا اغراق حتی احتمال وجود هرگونه معیار و استاندارد معینی برای ارزش‌یابی آثار هنری را رد کرده و بر آن می‌شود که «هنر همواره سیاسی است».[۲۸] وولف تأکید می‌کند نه‌تنها قضاوت زیباشناسانه بلکه همه معرفت که شامل معرفت منتقدانه نیز می‌شود به‌شدت سیاسی است. قضاوت سیاسی یا تفسیر سیاسی از یک سو با حمایت از علایق صرف‌شده در اشکال هنری خاص و یا با حمله کردن با آن و از سوی دیگر با کاربرد ارزش‌های سیاسی در ارزشیابی آثار هنری، بر قضاوت زیبایی‌شناختی غلبه می‌کند. به این ترتیب با آشکار شدن ارتباط وثیق میان هنر و سیاست، نظریهٔ زیبایی‌شناسی اجتماعی به عنوان نمونه‌ای تاریخی مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

زیبایی‌شناسی اجتماعی

الف ـ زمینه و واقعیت: *دیمیان گرانت* در کتاب **رئالیسم**، ابداع واژه رئالیسم (واقع‌گرایی) را از جمله ایسم‌هایی می‌داند که «انقلاب ۱۸۴۸ بالا آورد و انسان باید حتماً از اشارات سیاسی آن آگاه باشد».[۲۹] به همین نهج، **لیف شیتز** نیز مهم‌ترین زمینهٔ ایجادکننده واقع‌گرایی را محصول و بازتاب شرایط پس از انقلاب فرانسه می‌داند که رویکرد سیاسی در همه‌چیز و همه‌جا رخته کرده بود. در این شرایط چه بسا مسائل هنر نیز مقیّد به مسائل کار و کسب و سیاست شد. به دنبال مبارزه‌ای که برای آزادی تجارت و حمایت‌های گمرکی درگرفت، تلاش برای آزادی زیبایی‌شناسی نیز آغاز شد. از این مقطع به تعبیر *پابلو پیکاسو* این رویکرد انتقادی در میان هنرمندان و نظریه‌های هنری باب شد که اساساً «هنر وسیله‌ای برای تزئین

خانه بورژوا نیست بلکه سلاحی است برای نبرد».[۳۰] از منظر انتقادی رئالیسم، نگرش هنرمندانه است که می‌کوشد جنبه اساسی واقعیت را منعکس می‌کند و با مسائل ناخوشایند زندگی پنجه در افکند؛ ازاین‌رو در ذات خود مردم‌گراست و بازتابندهٔ دیدگاه و آرزوی مردان و زنانی که ساز و برگ زندگی را فرا می‌آورند.

بدیهی است در چنین وضعیتی کمتر کسی می‌توانست از نگرش بی‌طرفانهٔ زیبایی‌شناسی حمایت کند. به قول نویسنده کتاب **رئالیسم و ضد رئالیسم**[1] در آن وضعیت انقلابی، حتی نظریه هنر برای هنر یا مکتب پارناس که ظاهراً برای اعلام استقلال هنر و الزام هنرمند برای توجه صرف به زیبایی توسط *تئوفیل گوتیه*، *لوئیز کولت* و دیگران باب شده بود هم به نوعی وام‌دار شرایط اجتماعی بود.[۳۱] در چهارچوب مسائل زیبایی‌شناسی رئالیستی، آنچه در این سال‌ها به تسریع این روند کمک کرد طرح موضوع مهم «هنر برای جامعه» بود. بنیان اساسی تز آن نیز این واقعیت بود که هنر اساساً نیرویی اجتماعی است و هنرمندان واجد مسئولیت اجتماعی هستند. در بخش عمده‌ای از تاریخ سده نوزدهم از این نظریه به‌شدت حمایت می‌شد که هنر دربارهٔ واقعیت زندگی است و روشی هم که می‌تواند این مهم را پیش ببرد، تعهد به واقع‌گرایی است.[۳۲]

به این ترتیب در سده نوزدهم حول محور رئالیسم، جدال‌های فکری بسیاری در مورد تأثیرپذیری هنر از واقعیت درگرفت. برای مثال، *ماتیو آرنولد* می‌گفت: «هدف اصلی ادبیات و هنر همانا نقادی زندگی است».[۳۳] حامیان واقع‌گرایی برآن بودند چنانچه ارتباط هنر با زمینه و واقعیت مد نظر باشد، رئالیسم در رأس همه گرایش‌های هنری قرار می‌گیرد. اصولاً رئالیسم در تقابل با زیبایی‌شناسی رمانتیک تأکید را «از هنرمند» متوجه زمینه‌های اجتماعی سیاسی و تاریخی می‌کند. چنانکه در بیانیه «رئالیسم» که در سال ۱۸۵۵ توسط *کوربه* نوشته و منتشر شد، درست به همین مسئله اشاره شد. به اعتقاد امثال کوربه، رئالیسم یعنی مشاهده و بیان واقعیت که در مقابل تخیل و روش‌های قراردادی قرار می‌گیرد. هنرمند باید متوجه محیط اجتماعی خود (وضعیت زندگی تهیدستان، جامعه، سرکوب‌شدگان و....) باشد و بکوشد تا هنری زنده و اهل مبارزه بیافریند. کوربه در دوران فعالیت هنری خود در جواب این

1. Attitude of Aesthetic Disinterestedness

اتهام که نقاشی او سیاسی و اساساً سوسیالیستی است، خود را نـه‌تنهـا سوسیالیسـت بلکه دموکرات و جمهوری‌خواه و در یک کلام، حـامی کـل انقـلاب و بـالاتر از آن رئالیست یعنی یار بی‌ریای حقیقت واقع توصیف کرد.[۳۴]

رئالیست‌ها در مبارزهٔ خود بـا خصـلت بـی‌طرفانـه زیبـایی‌شناسـی، بـه سـنت خودباوری متفکران روشنگری باز می‌گشتند و تلاش می‌کردند در آثار مختلف خود از دیدگاه‌های امثال *دیدرو*، *روسو* و *ولتر* بهـره ببرنـد. چراکـه ایشـان در آثـار خـود جنبه‌های تند انتقاد اجتماعی و همراهی با رادیکالیسم سیاسی را بازتاب داده بودنـد؛ به‌هرحال آنچه در آثار رئالیستی متأثر از انقلاب فرانسه مشهود بود؛ انقلابی بـود کـه به گفته هگل آدم‌ها را متوجه کرد که در تاریخ زنـدگی مـی‌کننـد و بـه نظـر کانـت آگاهی صدها هزار انسانی را که حتی در آن شرکت مستقیم نداشتند، دگرگون کـرده بود.[۳۵]

ازآنجاکه بخش مهمی از اندیشه سیاسی ـ اجتماعی سده نوزدهم پیامد بلافصـل انقلاب مذکور بود و توجه به زمینه‌های اجتمـاعی و سیاسـی از آن نتیجـه مـی‌شـد، طبیعی بود در بحث‌های زیبایی‌شناسی مسئله رئالیسم اولویت پیدا کند. نمونه‌ای مهم از تأثیرپذیری بحث‌های نظری از رخدادهای تاریخی و زمینه‌های اجتمـاعی، رسـالهٔ **نامه‌هایی در تربیت زیبایی‌شناسی انسان** اثـر *فـردریش شـیلر* بـود. ایـن اثـر وام‌دار وقایع انقلاب فرانسه است. شـیلر زیبـایی را آزادی شـکل ظهـور معرفـی مـی‌کـرد؛ چنانکه در جهان محسوس، شکل‌های ظهور در قالب ظهور مقیّدات بیـان مـی‌شـود، ولی زیبایی وابسته بـه چیـزی نیسـت و تعیـین‌کننـدهٔ خـویش اسـت. در کتـاب او واحدهای زیبا به شهروندان رها از قید و بند همانند شده‌اند که تنهـا در قیـودی کـه خود برای خویش وضع کرده‌اند، به سر مـی‌برنـد. بـه اعتقـاد شـیلر، آزادی سیاسـی کامل‌ترین اثر هنری است.[۳۶]

واقع‌گرایی همچنین چهره‌های مطرحی چون *دومیـه*، *مانـه* و *گوسـتاو کوربـه* و *فرانسوا میله* را در نقاشی شامل می‌شد. این گروه بـه اقتضـای شـرایط عصـر خـود، معمولاً از دیدگاهی سوسیالیستی بر آن بودند تا شـرایط ناعادلانـهٔ اجتمـاع را بـرملا کنند. برای مثال *ژان فرانسوا میله* (۱۸۷۵-۱۸۱۴) همواره و بـه طـرزی بـارز در آثـار خود دهقانان و تلاش آنها را موضوع پرده‌نگاری‌های خود قرار می‌داد.[۳۷]

با این همه اما واقع‌گرایی در رمان‌نویسی، منجر به انتشار تعدادی از مهم‌ترین آثار ادبیات جهانی شد. برای مثال در آثار بالزاک، *فلوبر*، *موپاسان*، *زولا*، تمام دقایق زندگی به زیبایی هرچه تمام‌تر به تصویر درآمده است. به قول *لوکاچ* نویسندگانی چون بالزاک، استندال و فلوبر، به توصیف جامعه‌ای می‌پرداختند که پس از وقوع بحران‌هایی حاد در حال تحکیم موقعیت خود است. آنها در تحولات سیاسی و اجتماعی عصر خود فعالانه شرکت داشتند. بالزاک شریک و قربانی معامله‌های قماری سرمایه‌داریِ نوخاستهٔ فرانسه بود، یا گوته و استندال در مقام مأموران دولتی خدمت کرده بودند.[۳۸]

همچون مورد فرانسه، رمان‌های واقع‌گرای انگلیسی نیز به پیدایش آثار مهم اجتماعی و سیاسی منجر شد که در آنها وضعیت طبقات فرودست با شرایط نابهنجار محیط اجتماعی آنها به‌خوبی توصیف شده است. نیازی به گفتن نیست که ادبیات روسیه عمدتاً درگیر واقع‌گرایی بوده است. چنانکه تقریباً تمامی آنها به‌ویژه *تولستوی* خود را وصف‌کنندگان واقعیت می‌خواندند. بی‌جهت نبود که سال‌ها بعد *لنین* در مقاله‌ای پیرامون تولستوی او را «آیینه تمام‌نمای دلایل انقلاب روسیه» معرفی می‌کند.[۳۹]

ب ـ سوسیالیسم و زیبایی‌شناسی اجتماعی: واقع مطلب آن است که زیبایی‌شناسی اجتماعی با هدف بازتاب مسائل و مصائب جامعه، ابتدا از سوی متفکران سوسیالیست فرانسه مورد توجه قرار گرفت. جامعه‌شناسانی چون *سن سیمون*، *شارل فوریه* و *پیر پرودون* جزء نخستین گروهی بودند که با حمله به ماهیت هنر برای هنر، عناصر زیبایی‌شناختی آثار هنری را با کارکردی بودن آن در جامعه می‌سنجیدند. برای مثال پرودون، با رد ایدهٔ هنر برای هنر، تصریح داشت که اصل هنر در ورای آن است، چراکه هر چیز پیوسته به چیزی دیگر است. نظریهٔ او هنرچند بر احساس زیبایی‌شناسی استوار است، احساس زیبایی‌شناسی به طور کلی نه به قوای اساسی و مسلط ذهن که به قوای کمکی (مثل حافظه، عشق، سیاست، صنعت و مانند آن) تعلق دارد.[۴۰]

به این ترتیب تا پیش از طرح نظریه زیبایی‌شناسی مارکسیستی، بسیاری از هنرمندان در تلاش بودند آثار خود را با تأسی از شعارهای سوسیالیستی بیارایند.

حتی هواداران زیبایی‌گرایی و طرفداران هنر برای هنر، حامیان «دکادانس» و بعضی جریان‌های نخبه‌گرا مثل «سمبولیسم» علاقه خود را به سوسیالیسم و آنارشیسم اعلام کردند. «*اوسمان*، *لوکنت دولیل* و *مالارمه* مجله انقلابی «لارولت[1]» را با اشتیاق می‌خواندند».(۴۱)

با وجود آنکه به قول نویسندگان «دائرةالمعارف اندیشه مارکسیستی»، در نوشته‌های مارکس و انگس هیچ نظریه نظام‌مندی در مورد هنر یافت نمی‌شود،(۴۲) با این همه دلبستگی‌های شخصی این دو به هنر، سبب شد جریان پُررنگ زیبایی‌شناسی اجتماعی پا بگیرد. به قول *استوارات سیم* «مارکسیسم همواره نمونه اعلای یک نظریه زیبایی‌شناسی با انگیزه سیاسی بوده است».(۴۳) در واقع اگر حق با *لویی آلتوسر* فرانسوی، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی مارکسیستی باشد، فهم درست و شایستهٔ هنر تنها از راه فهم مفاهیم بنیادی مارکسیستی حاصل‌شدنی است. *آلتوسر* بر آن بود «یگانه راه نیل به شناخت راستین هنر، بررسی دقیق‌تر ویژگی اثر هنری و شناخت سازوکارهایی که تأثیر زیبایی‌شناسانه به بار می‌آورند، صرف زمان طولانی برای «اصول پایه‌ای مارکسیسم» است».(۴۴)

به نظر می‌رسد زیبایی‌شناسی مارکس به نحو جدایی‌ناپذیری در پیوند با جهان‌بینی انقلابی وی بود. او این مسئله را از نظر انسان‌گرایانه و در چهارچوب ازخودبیگانگی تحلیل می‌کرد. برای مارکس بزرگ‌ترین مسئله تاریخی یا تراژدی تاریخ بشر، همین انگارهٔ ازخودبیگانگی بوده است.(۴۵) از بُعد انتقادی مسئله مهم‌تر غلبه بر بیگانگی است. جالب این که «مارکس برای تجسم اینکه جهان فارغ از بیگانگی به چه چیزی می‌توانست شبیه باشد، از تعابیر بدیع هنری استفاده می‌کند».(۴۶) اصولاً اغلب نوشته‌های مارکس از بیانیه کمونیست (۱۸۴۸) به این سو در راستای پیکار طبقاتی علیه یک نظام اجتماعی ـ اقتصادی استثمارگر جهت‌گیری داشته‌اند و هنرها با لحاظ وجهی استقلال، به وسیله مهمی برای تحقق این هدف تبدیل شده‌اند. برای مثال هنگامی که مارکس دربارهٔ خصیصه اساساً انسانی کار سخن می‌گوید به مقایسه معمار (هنر) و زنبور می‌پردازد و معمار را به عنوان نمونه‌ای از کارگر انسانی مد نظر دارد. پیامد منطقی این دیدگاه تشخیص این نکته

1. la Revolte

است که در سرمایه‌داری هنر مانند دیگر اشکال کار به نحو روزافزونی به صورت کار ازخودبیگانه درمی‌آید... «هنرْ خود تبدیل به کار می‌شود و روابط تولید هنری جایگاه هنرمند را به حد جایگاه کارگر استثمارشده‌ای فرو می‌کاهد که به تولید ارزش اضافی می‌پردازد.[۴۷]

به زعم او اساساً سرمایه‌داری، با هنر سردشمنی دارد. مارکس دربارهٔ مدعای خود از زبان صریح و شاعرانه بهره می‌گوید: «میلتون که **بهشت گم‌شده به ازای دریافت پنج پوند** را نوشت، کارگری نامولد به شمار می‌آید. از سوی دیگر نویسنده‌ای که مطلبی را برای ناشر خود به شیوهٔ کارخانه پدید می‌آورد، کارگر مولد است. پرولتری که کتابش را زیر نظارت ناظر سرهم‌بندی می‌کند کارگری مولد است؛ چراکه فرآورده‌اش تابع سرمایه است.[۴۸] البته از منظر زیبایی‌شناسی مارکسی، غایت فعالیت فکری، صرف فهم جهان و شرایط ناگوار آن نیست. مسئله چنانکه مارکس در تزهای *فویر باخ* می‌گفت، تغییر هم بود؛ به عبارتی می‌توان گفت: «همه نوشته‌های مارکس از **مانیفست کمونیست** (۱۸۴۸) به این سو در راستای هدف پیکار طبقاتی علیه یک نظام اجتماعی ـ اقتصادی استثمارگر جهت‌گیری دارند و هنرها، اگر نوعی خودمختاری نسبی را برایشان قائل شویم، به ابزار دیگری برای تحقق این هدف مبارزه‌خواهانه تبدیل می‌شوند؛[۴۹] در نتیجه، زیبایی‌شناسی مارکسیستی نفوذ پُردامنه و پرتوانی را برای هنر فرض می‌گیرد که بر همه چیزهای حیات مادی و فرهنگی تأثیر می‌گذارد و در فرایند دگرگونی جهان واقعی نقش مؤثری ایفا می‌کند. بیهوده نیست که مارکسیست‌ها به تأثیر عملی هنر اعم از هنر محافظه‌کارانه و هنر انقلابی علاقمند شدند. زیبایی‌شناسی مارکسیستی در علاقه به زمینه‌های اجتماعی ـ اقتصادی هنر، هنر را در ارتباط با ایدئولوژی و علم توضیح می‌دهد. بر این اساس، علمْ ادارک و فهم درست واقعیت است؛ حال آنکه ایدئولوژی مجموعه ایده‌های خطا و تحریف‌آمیزی است که در آنها واقعیت از نظر کسانی که در مقاومت علیه تغییر بنیادی نفع مشخصی دارند، نشان داده شده است. پس هنر ماهیتی دوگانه دارد: از یک طرف بازتابی از جهان را در هنر می‌بینیم ولی نه‌چندان به صورتی که جهان فی‌الواقع هست بلکه پیش‌تر بدان نحو که آدمیان می‌پندارند. هنر تا اندازه‌ای ادراکات هر جامعه است. تا این اندازه هنر صبغهٔ

ایدئولوژیک دارد زیرا واقعیت را مکتوم می‌کند؛ از طرف دیگر، هنر همچون هنر بازشناخته می‌شود که می‌تواند واقعی نبودن جهان ایدئولوژیک را عیان سازد. به این ترتیب هنر به علم گرایش دارد زیرا به ما چیزی درباره جهان سرمایه‌داری می‌گوید و بدین وسیله فهم راستین را فزونی می‌بخشد.[۵۰]

هنر انقلابی، در مقام ابزار و امکانی برای تغییر اجتماعی بنیادین، می‌تواند اگاهی کاذب را متزلزل کند. در همین چهارچوب تحلیل مارکسیستی از موقعیت فرهنگ در نظام سرمایه‌داری نشان می‌دهد که چگونه هنر به جایگاه پدیده‌های همگان‌گرا، مکرر و بی‌ارزش فرو می‌کاهد که کارکردشان تضمین آرامش سیاسی و ثبات است؛ درحالی‌که می‌تواند نقش آگاهی‌بخش و انتقادی داشته باشد. در ایضاح این معنا فردریک جیمسون از «هرمنوتیک سلبی» سخن می‌گویدکه وظیفه‌اش پرده برداشتن از چهرهٔ هر کار هنری و نشان دادن راه‌هایی است که در آن هر مصنوع فرهنگی به رسالت ایدئولوژیک مشخص خود عمل می‌کند و به ساختار قدرت معینی مشروعیت می‌بخشد.[۵۱]

لوکاچ در کتاب **تاریخ و آگاهی طبقاتی** به توصیف سرشت شی‌واره و پاره‌پارهٔ زندگی و تجربهٔ انسانی در حاکمیت سرمایه‌داری می‌پردازد و تأثیر بت‌وارگی کالا را بر آگاهی مورد تحلیل قرار می‌دهد. با این حساب، به زعم لوکاچ هنر بزرگْ هنری است که می‌کوشد این شرایط را فاش کند وسعی کند از طریق راه بردن به فراسوی نمودهای سطحی، کلیت اجتماعی را با همهٔ تضادها و تناقض‌هایش دریابد. ازآنجاکه مارکسیسم یک نظریه زیبایی‌شناختی اجتماعی است که بر نقش آموزشی تأکید می‌ورزد، این تأکید در عمل اغلب به پذیرش واقع‌گرایی (رئالیسم) به مثابه یک سبک به دلیل قابل فهم‌تر بودن مفروض آن برای توده‌ها می‌انجامد. به نظر لوکاچ، در واقع این هنر رئالیستی است که می‌تواند جنبهٔ اساسی واقعیت را انعکاس دهد. این رئالیسم به عقیدهٔ او در نمونه‌های سده نوزدهمی چون بالزاک به‌خوبی فراهم آمده است. بالزاک شگفت‌آورترین تاریخ رئالیستی جامعهٔ عصر خود را فاش می‌سازد؛ درحالی‌که سلطنت‌طلب است اما نشان می‌دهد چگونه ستیزهای طبقاتی سبب نابودی طبقه اشراف می‌شود.

زیبایی‌شناسی مارکسیستی در این شرایط با تلقی سرشت اجتماعی هنر، خود را

متعهد به طرح واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی نشان می‌دهد و همیشه برای کسی با کسی سخن می‌گوید. به این ترتیب، بر امکان بالقوهٔ انقلابی هنر و مسئله تعهد برای هنرمند تأکید می‌گذارد. لوکاچ می‌گفت: هنرمندان راستین در مبارزهٔ اجتماعی نقش دارند؛ آنها که ادعای توصیف صرف می‌کنند یا از هنر تنها این انتظار را دارند در واقع دست خود را در دست قوای سرکوب می‌گذارند.[۵۲]

ج ـ واقع‌گرایی روسیه: پس از ایضاح مفهوم زیبایی‌شناسی اجتماعی و نسبت آن با سوسیالیسم، می‌توان به نمونه‌ای عینی در جامعه‌ای مشخص یعنی روسیه اشاره کرد که تحولات سیاسی و اجتماعی آن، بستر و محیط مناسبی برای رشد رئالیسم سوسیالیستی در دوران حکومت کمونیست‌ها شد. به نظر نگارنده رئالیسم به مثابه نمود بارز پیوند عناصر زیبایی‌شناسی و سیاست، به شکل بارزی در واقع‌گرایی روسیه تعریف شده است؛ چنانکه در تحولات آتی سیاسی و فرهنگی آن سامان نقش غیر قابل انکاری ایفا کرد. از منظر تاریخی، از نیمه سده نوزدهم، واقع‌گرایی در زمینه‌های هنر و ادب در اروپا و سپس در سایر جاها به‌ویژه در میان بخشی از نویسندگان روسی گسترش یافت. چنانکه مباحث قبلی نشان داد، رئالیسم امکان و فرصت مناسبی برای ترسیم اوضاع نابه‌سامان روسیه بود. در اوضاع و احوال بحران‌زده‌ای که ناقدان، رمان‌نویسان، و هنرمندان برای خود رسالت و تعهد اجتماعی فرض می‌کردند، بالطبع بحث‌های ادبی ـ هنری به طور طبیعی به مباحثی سیاسی هم کشیده می‌شد[۵۳]؛ هرچند گرایش‌های سیاسی و اجتماعی واقع‌گرایان روسی با *ویساریون بلینسکی* در دهه‌های نخست سده ۱۹ آغاز شد.[۵۴] سه متفکر و نویسندهٔ تندرو به نام‌های *نیکولای چرنیشفسکی*، *نیکولای دابرالیوبف* و *دیمتیری پیساروف* این فرایند را به نقطه اوج رساندند. به عبارتی دیگر، این سه نفر «در بیان آرای خود و در تعقیب این مهم که ادبیات باید هدفی اجتماعی و سیاسی داشته باشد چه بسا، راه افراط پیمودند».[۵۵]

به اعتقاد *سرآیزیا برلین* ازآنجاکه سرزمین روسیه به‌خصوص از نیمه قرن نوزدهم به علت عقب‌ماندگی از غرب و سلطه حاکمان تزار، با خیزش‌های متعددی مواجه بود، طبعا چنین خیزشی بر صحنهٔ هنر و ادب روسیه از جهت سمت و سوی سیاسی تأثیر می‌گذاشت؛ در نتیجه خط تمایز میان زندگی و هنر به عمد نادیده

گرفته شد «تولد روشنفکران روسیه، چیزی را پدید آورد که مقدر بود عواقب سیاسی و اجتماعی فراوانی در سراسر جهان داشته باشد.[۵۶]

نیکولای چرنیشفسکی (۱۸۸۹-۱۸۲۸) از جمله مهم‌ترین پایه‌گذاران واقع‌گرایی در هنر روسیه بود که با کتاب **روابط زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت** (۱۸۵۵) بر ضد نظریه هگلی، از هنر سخن گفت. در این اثر او امر صرفاً زیباشناختی را لذتِ حسی صرف و دست بالا مبتذل و در نهایت مضموم می‌شمارد و هنر ناب را چیزی جز آوازهای نوشخواری و مکالمات شهوانی نمی‌داند. در بیان مخالفت خود با چنین هنری است که می‌نویسد: «خداحافظ موضوع‌های لذت‌جویان.! خوانندهٔ زمان ما، درگیر با مسائل حکومتی، با اصلاحات مالی، و آزادی دهقان‌ها، دیگر علاقه‌ای به شما ندارد».[۵۷] چرنیشفسکی به همراه تعدادی سوسیالیست در **مجله معاصر** به زعم خود علیه آنچه افکار پوسیده و کهنه در نقاشی و مجسمه‌سازی عنوان کرده بود، مقالات متعددی نوشت. برای مثال در یکی از شماره‌های همین مجله می‌نویسد «آپولون و ونوس را شرح داده و تحسین نموده‌اند ولی ما باید فقط مردمان زنده را تحسین می‌کنیم و زندگی آنها را که به دست فراموشی سپرده شده‌اند، به میان بکشیم».

وی زمانی که می‌خواست در دانشگاه پترزبورگ از رسالهٔ خود در مورد هنر و واقعیت دفاع کند در میان شور و هیجان بسیاری که در سالن گرد آمده بودند، بار دیگر بر موضع خود پافشاری کرده و می‌گوید: «بیایید فقط و فقط دربارهٔ زندگی صحبت کنیم، چگونه باید با هنرمندان رفتار کنیم. واقعیت‌ها را بازتابانیده و اگر مردم به شیوهٔ انسانی نمی‌زیند آنها را با روش زندگی انسانی آشنا سازیم و رسوم زندگی را بر روی پرده نقاشی آوریم».[۵۸] او اعتقاد داشت هنر خوب در مقایسه با واقعیت زنده، کم می‌آورد و به کلی فاقد آن قوتی است که در زندگی نهفته است. اما اعتقاد صریح داشت که وظیفهٔ هنر در جامعهٔ عقب‌ماندهٔ روسیه بیشتر از وظایف احتمالی هنر در یک جامعه پیشرفته است؛ ازاین‌رو جدا از نقش مبارزه‌جویانهٔ خود به‌ویژه از آن گروه از نویسندگانی که در این زمینه متعهد می‌شوند نیز استقبال می‌کرد و خواندن آثار ایشان را توصیه می‌کرد.

نیکولای دابرالیوبف (۱۸۶۱-۱۸۳۶) همچون دیگر هم‌وطن خود در کیش

زیبایی‌شناسی اجتماعی، هرگز از گفتن این دیدگاه سیاسی خسته نمی‌شد که ادبیات و هنر صرفاً آیینه واقعیت‌های زندگی است. به زعم او «ادبیات فقط زندگی را بازآفرینی می‌کند و هرگز آنچه را در عالم واقع وجود ندارد، به تصویر نمی‌کشد».(۵۹) او در جای‌جای آثار خود از موضوع هنر مردمی که بعدها در کیش رسمی کمونیسم، یعنی واقع‌گرایی سوسیالیستی به «مردم‌گرایی در هنر»[1] معروف شد دفاع می‌کند. او با انتقاد به آثار هنری غیرسیاسی، فت شاعر روسیه را به این دلیل که دربارهٔ شُرشُر جویبارها شعر می‌سرود، تقبیح می‌کرد اما در مقابل، تیوچف را به دلیل تعهد اجتماعی و سیاسی‌اش تحسین می‌کرد. دابرالیوبف در یک‌سری از مقالات انتقادی و کاملاً سیاسی، تعهد خود را به گرایش سوسیالیستی اثبات کرد و در عین حال تلاش کرد تا از این طریق از فضای استبدادزدهٔ روسیه در آن سال‌ها انتقاد کند. برای مثال در نوشته‌ای به نام **ابلاموف چیست؟**[2] می‌نویسد: «بخش اعظم آبلاموف (مترادفی برای انفعال سیاسی) در هر یک از ما ریشه دوانده است» چنین اشاره‌ها و اظهارتی را می‌توان همسو با *آیزیا برلین*، نوعی تعجیل روشنفکری در روسیه به منظور بسترسازی برای انقلابِ در راه تفسیر کرد. چنانکه موارد ذکرشده تصریح داشت نظریه‌ها و آثار ارائه‌شده در این سال‌ها به‌شدت وام‌دار تغییرات ساختاری، اجتماعی و سیاسی و بی‌نظمی ناشی از آن بودند و در عین حال توجه به این رویکرد را تنها شرط آفرینش هنری می‌دانستند. چه بسا همین فرض سبب شد تا در نیمه نخست سده بیستم، موج شدیدی از انتقادهای ضد رئالیستی در نظریه‌های مدرن زیبایی‌شناسی شکل بگیرد.

به هر تقدیر رئالیسم مورد نظر ایشان از هنر انتقادی می‌خواست تا نمایش‌دهندهٔ فطرت انسان و در مقابلْ فاش کردن شرایط اجتماعی ـ سیاسیِ ناعادلانه باشد. در نتیجه مسئله «مسئولیت اجتماعی» یا تعهد هنرمند و نویسنده، یک اصل اساسی بود. زیبایی‌شناسی اجتماعی با علاقهٔ وافر به تعهد اجتماعی از یک سو نقش غیر قابل انکاری را در تقویت سنت زیبایی‌شناسی مارکسیستی ایفا

1. Narodnost

۲. "What is oblomove?" اشاره‌ای بود به رمان *آبلوموف* (۱۸۵۹) نوشتهٔ گنچاروف که از جمله آثار رئالیستی روسیه به حساب می‌آید. آبلموف در این زمینه، مثال و علامت کاهلی ذهنی و جسمی است (ر.ک: آبلاموف، ۱۳۶۳).

کرد که می‌خواست در نظریهٔ خود تـاریخ و آگـاهی طبقـاتی را در خـدمت پراتیـک انقلابی قرار دهد.[۶۰] برخی از تئوریسـین‌هـای مارکسیسـم چـون *پلخـانف*، لوکـاچ، *گرامشی*، *هاوزر* و نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت را می‌تـوان در ایـن زمـره جـای داد؛ از سوی دیگر منتقدانی را پرورش داد کـه چنـدان دلبسـتهٔ ایـدئولوژی سیاسـی نبودند اما خود را در انتقاد از مصائب جامعه بشری محق می‌دانسـتند. مـاتیو آرنولـد از جملهٔ این افراد بود که رسالت مهم نقد آثار هنری را امکان و فرصتی بـرای فـاش کردن معضلات جامعه می‌دانست. به این معنا زیبایی‌شناسـی بایـد همـواره در خـط مقدم پیکار طبقاتی باشد. فرجام این درخواست در دوران حکومت بلشـویک‌هـا بـه ماجرایی تراژیک مبدل شد.

نتیجه‌گیری

«در موقعیتی که واقعیت نکبت‌بار را تنها از راه عمل سیاسی ریشه‌ای می‌تـوان تغییـر داد. توجه به مسئله زیباشناسی را باید توجیه کرد».[۶۱] هربرت مارکوزه بـا زیرکـی از این جمله در کتاب **بُعد زیبایی‌شناختی** بهره می‌گیـرد تـا ضـمن اینکـه ادعـای غیـر سیاسی بودن هنر را زیر سؤال ببرد در عین حال چگونگی ایفـای نقـش سیاسـی در زیبایی‌شناسی اجتماعی را اثبات کند. چنانکه نوشتار حاضر هم مقولهٔ زیبایی‌شناسـی را با توجیه و ایضاح معانی و استلزامات اجتمـاعی و سیاسـی در چهـارچوب آنچـه «زیبایی‌شناسی اجتماعی» نام گرفته است، به بحث گذاشت.

تحولات سیاسی و اجتماعی سده نوزدهم از سویی و نظریه‌پردازی‌هـای هنـری و ادبی در سوی دیگر نشان می‌داد که تاریخ نظریهٔ هنری جدید، خود بـه بخشـی از تاریخ سیاسی تبدیل شده است. چنانکه گفتیم تا پیش از ایـن فلسـفهٔ هنـر در مـورد زیبایی‌شناسی، آن را آموزه‌ای در زمینهٔ احساس و شناخت مفاهیم زیبـا مـی‌دانسـت درحالی‌کـه زیبـایی‌شناسـی اجتمـاعی تحـت تـأثیر مکتـب رئالیسـم و بـه پشـتوانهٔ ماتریالیسم دیالکتیکی در ایدئولوژی مارکسیسم، این بـار بـر پیونـدهای اجتمـاعی و سیاسی میان هنر و جامعه دست گذاشت. به نظر می‌رسـد بتـوان دسـتاوردهای ایـن فرضیه را در نوشتار حاضر در چند پارامتر خلاصه کرد:

۱. مدعای اصلی نویسنده توجه به ایـن مهـم بـود کـه سیاسـت در قلـب همـه

فعالیت‌های بشری است و در چهارچوب واژگـان امـروزی «امـر سیاسـی» در تمـام دقائق زندگی روزمره ریشه دوانده است. در نتیجه آثار هنری و ادبـی نیـز بـه منزلـهٔ بخشی از امر سیاسی، تلقی شده و ازاین‌رو هنر محصولی اجتماعی به شمار مـی‌رود. رئالیسم بر آن بود تا ثابت کند در دوران جدید آزادی در بطـن زنـدگی و از طریـق کنش هنری انتقادی درک می‌شود.

۲. پژوهش حاضر نشان داد چگونه زیبایی‌شناسی اجتماعی با رویکرد واقع‌گرا، برآن شد با وظیفهٔ مشاهده و بیان واقعیت، نظریه هنر را متوجه محیط اجتماعی خود و از قضا شرایط ناگوارجامعه کند. اشاره به دیدگاه رئالیست‌هـای سـده نـوزدهم بـه دلیل ضرورت ارائه اسـناد عینـی صـورت گرفـت؛ هـر چنـد در طـول قـرن بیسـتم رژیم‌های کمونیستی و فاشیستی در شـوروی و آلمـان بـر آن شـدند تـا هنـر را بـه بازنمایی آرمان‌های سیاسـی از پـیش تعریـف‌شـده فراخواننـد، چنانکـه در مسـلک زیبایی‌شناسی رسمی شوروی گفته می‌شد ازآنجاکه بخش عمدهٔ آرمـان‌هـا از طریـق انقلاب سیاسی به دست آمده بود، پس وظیفهٔ هنر جز بازتاب و حفـظ ایـن میـراث نیست، درحالی‌که دیدیم هنر انتقادی سده بیسـتم در اشـکالی فراتـر از واقـع‌گرایـی توانست محـدودیت‌هـا را پشـت سـر بگـذارد و در عـین حـال همچنـان بـر مـدار خودآیینیِ کانتی بچرخد.

۳. نیازی به گفتن نیست که شکل‌گیری و رشـد سوسیالیسـم و مارکسیسـم در سده نوزدهم نمونهٔ قابل توجهی از زیبایی‌شناسی را با اغراض سیاسی شـکل داد. بـا وجود آنکه مبانی اولیه این نظریه وام‌دار آرای مـارکس و انگـس بـود امـا تحـولات سیاسی و اجتماعی و جهت‌گیری متفکران مارکسیستِ دوسـویه کـاملاً مخـالف تـز سیاست و هنر بود: یک راه تحت تأثیر ایدئولوژی‌گرایی لنین و درخواست کمونیسم شوروی از هنر برای بازتاب رزمندگی و پارتیزان‌گرایی سیاسی به سمت سنت‌گرایی خشک و بی‌خاصیت مشرب رئالیسم سوسیالیستی مورد نظر این نظام رفـت، امـا راه دوم، بـر آن شـد روی اهمیـت ذاتـاً اجتمـاعیِ اثـر هنـری تأکیـد بگـذارد. در ایـن چهارچوب نظریه‌پردازان می‌خواستند هنر همچون تکیـه‌گـاه نابـه‌سـامانی، خـود بـه وسیله‌ای برای بیان دردها و ناملایمات تبـدیل شـود. اعضـای مکتـب فرانکفـورت، اگزیستانسیالیسم سارتر و برخی چهره‌های مستقل چپ مثل گئورگ لوکـاچ در ایـن

مسیر اهمیت پیدا می‌کنند. در یکی دو دهه گذشته این روند مورد توجه مجدد قـرار گرفته است.

۴. گفته می‌شود نظریه‌های هنر مدرن و قالب‌های هرمنوتیک و پسامدرن سـبب تقلیل رویکرد زیبایی‌شناسی اجتماعی شده است؛ با این همه، رئالیسم کلیدواژه‌هایی را باب کرد که امروزه نیز به عنوان مضامین اصلی زیبایی‌شناسی جدید مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ ذهنیت، آزادی، رئالیسم، قوه سیاسی هنر، و هنر انقلابی از جملـهٔ ایـن مواردند. حتی این تعابیر در جنبش‌های انقلابی کشورهایی چون چین، نیکاراگوئـه و انقلاب ۱۳۵۷ ایران نیز نقش بسزایی ایفا کرد.

۵. نوشتار حاضر با تمرکز بر نسبت زیبایی‌شناسی و امر سیاسی، نشان داد هنـر پدیده‌ای اجتماعی است. حتی وقتی می‌خواهد از بُعد وظیفه نقادانه، با جامعه فرضی از در تقابل برآید؛ چراکه به تعبیر مارکوزه، هنر در عین حال نویدگر آزادسـازی هـم بوده است. تهیدستان نمایشـنامه‌هـای برشـت، آزردگـان داستایوسـکی و بینوایـان ویکتور هوگو تنها از بیداد یک جامعهٔ طبقاتی خاص رنج نمی‌برند، بلکه رنج آنها از بی‌عدالتی در همه زمان‌هاست؛ آن کلیتـی کـه در سرنوشـت آنهاسـت ورای فـرض تقلیل‌یافتهٔ جامعه طبقاتی است.

۶. لاجرم اگر پرسش شود که هنر اگر نخواهد بنـد سیاسـت‌زدگـی را بپـذیرد چگونه می‌تواند مدعی حقیقت‌جویی در زندگی آدمیان باشد، پاسخ روشنی نـدارد؛ گو اینکه تئوریسین‌های زیبایی‌شناسی انتقادی برآنند هرگاه نویسـنده و هنرمنـد بـه طور کلی بخواهد دل‌نگران انتقال معنـایی خـارج از منطـق خـودآیینی هنـر باشـد، به‌گونه‌ای‌که به استقلال آن لطمه بخورد معیارِ حقیقت‌جویی را از کف خواهـد داد. تجربه رئالیسم سوسیالیستی در کشور شوراها مؤید این حقیقت تلخ بود که چگونه خواستِ قالب‌بندی‌شده از هنر باعث تحریف واقعیت و بزرگنمایی مسـائل بیهـوده شد. اتفاقاً از جمله دستاوردهای پژوهش حاضر توجه به این نکتهٔ مهـم اسـت کـه هرچند ذیل رئالیسم یا زیبایی‌شناسـی اجتمـاعی، بخشـی از پیکـار طبقـاتی تجلـی یافت اما با مثال شوروی می‌توان گفت که از حیـث تـأثیر بـر مخاطبـان مـی‌توانـد پیش‌رو یا واپس‌گرا باشد. مـثلاً اینکـه یـک مارکسیسـت جـزم‌گـرا مـی‌گفـت یـا می‌خواست ارزش هنری تنها در چهارچوب تعیین‌شده ارزشمند است، بـه نقـش و

اهمیت آن لطمهٔ بزرگی می‌زد. به هر حال پـژوهش حاضـر مقدمـه‌ای اسـت بـرای مطالعهٔ وثیق سیاست با انواع جریان‌های ادبی و هنـری و بـه همـین نهـج، مطالعـهٔ دستاوردهای هنری در تجربه‌های سیاسی و فرهنگی کشـورها تـا میـزان و کیفیـت اثرگذاری آن سنجیده شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. آرنولد هاوزر، *تاریخ فلسفه هنر*، تهران: نگاه، ۱۳۸۲؛ ژانت وولف، «تولید اجتماعی» در: *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، گزیده و ترجمه علی رامین، تهران: نی، ۱۳۸۷.

۲. مایکل پین، *فرهنگ اندیشه انتقادی*، مترجم: پیام یزدانجو، تهران: مرکز، ۱۳۸۲، صص ۳۱۹-۳۱۷.

3. Clive Cazeaux, *The Continental Aesthetics Reader*, London: Routledge, 2000, p. xv.

4. Michael Proudfoot, *Aesthetics in: Routledge Encyclopedia of Philosophy*, London; Routledge, 1998, p. 835.

۵. مایکل پین، *پیشین*، ص ۳۱۷.

6. Michael Proudfoot, *Ibid*, pp. 55-58.

۷. بابک احمدی، *هایدگر و پرسش بنیادین*، تهران: مرکز، ۱۳۷۵، صص ۸۳-۸۰.

۸. ایمانوئل کانت، *نقد قوه حکم*، مترجم عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی، ۱۳۷۷، ص ۲۴، و ترافورد در: بریس کات و لوییس رومنیک، *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، مترجم: گروه مترجمان، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴، صص ۴۶-۴۴.

۹. اینوود در: بریس کات و لوییس رومنیک، *همان*، ص ۵۲.

۱۰. محمد مددپور، *آشنایی با آرای متفکران درباره هنر*، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۴، ج ۵، ص ۳۰۱.

۱۱. محمود عبادیان، *زیبایی‌شناسی به زبان ساده*، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، ۱۳۸۰، ص ۳۲.

12. Clive Cazeaux, *Ibid*, p. xiii-ix.

۱۳. سینیتا فریلند، *اما آیا این هنر است؟* مترجم: کامران سپهران، تهران: مرکز، ۱۳۸۳، ص۳۲.

۱۴. بابک احمدی، *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، تهران: مرکز، ۱۳۷۳، ص ۲۳.

۱۵. بریس کات و لوییس رومنیک، *پیشین*، صص ۱۱-۱۰.

۱۶. اندرو هیوود، *مقدمه‌ای بر نظریه سیاسی*، مترجم: عبدالرحمن عالم، تهران: قومس، ۱۳۸۳، ص ۸۶.

۱۷. اندرو هیوود، *پیشین*، ص ۹۴.

۱۸. اسلاووی ژیژک، رخداد: *گزیده مقالات؛ نظریه، سیاست، دین*، ترجمه و گردآوری مراد فرهادپور، امید مهرگان و مازیار اسلامی، تهران: گام نو، ۱۳۸۴، ص ۴۵۷.

19. Jacques Ranciere, *The Politics of aesthetics*, in Kein Theater, in www.Bojana Cvejic,s Blog.com

۲۰. موری فوریست، *نقد و بررسی آثار بزرگ سیاسی سده بیستم*، مترجم: عبدالرحمن عالم، تهران: دانشکده حقوق و علوم سیاسی، ۱۳۸۰، ص ۹۸.

۲۱. اسلاوی ژیژک، پیشین، ص ۴۵۴.

22. Ernest Bloch and Theodore Adorno, *Aesthetic and Politics*, London: newLeftBooks, 1977, Introduction.

23. Fredric Jameson, *The Political Unconscions*, Itaca: Cornell University Press, p. 198.

24. Fredric Jameson, *Ibid*, p. 198.

25. Fredric Jameson, *Ibid*, pp. 15-16.

۲۶. امید مهرگان، *زیبایی‌شناسی انتقادی*، تهران: گام نو، ص ۲۵.

۲۷. ژانت وولف، پیشین، صص ۵-۱.

۲۸. اعظم راود راد، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۲، ص ۱۰۲.

۲۹. دیمیان گرانت، *رئالیسم*، مترجم: حسن افشار، تهران: مرکز، ۱۳۷۵، ص ۳۳.

۳۰. لیف شیتز، *فلسفه هنر از دیدگاه مارکس*، مترجم: مجید مددی، تهران: آگه، ۱۳۸۱، ص ۳۶.

۳۱. باقر پرهام، *رئالیسم و ضد رئالیسم*، تهران: آگه، ۱۳۴۹، مقدمه.

۳۲. اریک هابسباوم، *عصر انقلاب‌ها*، مترجم: علی‌اکبر مهدیان، تهران: مترجم، ۱۳۷۴، صص ۳۵۹-۳۵۷.

۳۳. بابک احمدی، *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز، ۱۳۷۵، ص ۱۶۳.

۳۴. گرانت، پیشین، ص ۳۳.

۳۵. بابک احمدی، پیشین، ص ۱۶۴.

۳۶. فردریش شیلر، *نامه‌هایی درباره زیبایی‌شناسی*، مترجم: محمود عبادیان، تهران: فرهنگ و اندیشه، ۱۳۷۷، صص ۱۰-۸.

۳۷. دنیس اسپور، پیشین، ص ۳۸۷.

۳۸. گئورگ لوکاچ، *نویسنده، نقد و فرهنگ*، مترجم: اکبر معصوم‌بیگی، تهران: فرهنگ واندیشه، ۱۳۷۷، ص۲۳.

39. Evgeny Pobrenko and Thomas Lahsuen, *Socialist Realism without shores*, London: Duke University, 1997, pp. 25-27.

۴۰. ماکس رافائل، *سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر*، مترجم: اکبر معصوم‌بیگی، تهران: اگه، ۱۳۷۹، ص ۱۳.

۴۱. اریک هابسباوم، *عصر امپراطوری*، مترجم: ناهید فروغان، تهران: اختران، ۱۳۸۲، ص ۲۹۹.

۴۲. تی ام باتامور؛ وی جی کیرنن، *فرهنگ اندیشه مارکسیستی*، تهران: بازتاب نگار، ۱۳۸۸، ص ۳۸۶.

۴۳. استوار سیم، «مارکسیسم و زیبایی‌شناسی» در *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، بـه کوشـش علی رامین، تهران: نشر نی، ۱۳۸۷، صص ۳۰۹-۲۷۱.

۴۴. گوردون گراهام، *فلسفه هنرها*، مترجم: مسعود علیـا، تهـران، ققنـوس، ۱۳۸۳، ص ۳۵۱.

۴۵. گاج پتروویچ، «بیگانگی»، در: *فرهنگ اندیشهٔ مارکسیستی*، ویراسته تـام باتـامور و دیگران، مترجم: اکبر معصوم‌بیگی، تهران: نشر بازتاب نگار، ۱۳۸۸، صـص ۱۹۱-۱۸۴؛ نیـز نگاه کنید به: ایشتیوان مساروش، *نظریـهٔ بیگـانگی مـارکس*، متـرجم: حسـن شـمس‌آوری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰، صص ۲۷۲-۲۸۶.

۴۶. گاج پتروویچ، *پیشین*، صص ۱۹۱-۱۸۴.

۴۷. تی ام باتامور و جی کیرنن، *پیشین*، ص ۳۸۶.

۴۸. *همان*، ص ۳۸۷.

۴۹. سیم، *پیشین*، ص ۲۷۷.

50. Stephen White, *The Bolshevik Poster*, New Haven: Yale University Press, 1998, pp. 3-4.

۵۱. آدامز، *پیشین*، ص ۹۷.

۵۲. گوردون گراهام، *پیشین*، ص ۳۵۴.

۵۳. ریچارد هارلند، *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی*، متـرجم: علـی معصـومی، تهـران: نشر چشمه، ۱۳۸۲، صص ۱۴۳-۱۴۲.

۵۴. لیف شیتز، *پیشین*، ص ۱۰۷.

۵۵. ریچارد هارلند، *پیشین*، ص ۱۴۷.

۵۶. آیزایا برلین، *متفکران روس*، مترجم: نجف دریابندی، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۷، ص ۱۸۰.

۵۷. رنه وولک، *تاریخ نقد جدید*، مترجم: سعید ارباب شیرانی، تهـران: نیلـوفر، ۱۳۷۶، ص ۱۶.

۵۸. ریچارد هارلند، *پیشین*، ص ۱۴۲.

۵۹. محمدجعفر پوینده، *فرهنگ و ادبیات*، تهران، چشمه، ۱۳۷۶، ص ۳۲۱.

۶۰. جان هاسپرس؛ اسکروتن، *فلسفه هنر و زیباشناسی*، مترجم: یعقوب آژنـد، تهـران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۹، صص ۲۹-۲۸.

۶۱. هربرت مارکوزه، *بعد زیباشناختی*، مترجم: امید مهرگان، تهران، ۱۳۷۹، ص ۶۵.