زیبایی‌شناسی و سیاست (بخش دوم)

پیوندهای سیاست و زیبایی‌شناسی

محمدتقی قزلسفلی *

بحث درباره «چیستی سیاست» از ابتدای طرح منسجم آن در 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 سیاست در گستره جامعه، خانواده‌ها، مدارس و محل کار تبلور می‌یابد. یا سیاست عرصه تمایز خشونت‌آمیز «خود» و «دیگران» است؟ این‌که سیاست چه‌وقت، چه‌گونه و کجا و درمورد چه کسانی رخ می‌دهد؟ همه پرسش‌هایی جدی در باب «امر سیاسی» بوده است.

اگر سیاست عرصه تضادهاست، کدام تضادها عین سیاست است؟ یا چه شکل‌هایی از حل تضاد را می‌توان سیاسی توصیف کرد؟ این پرسش‌ها و پاره‌ای پرسش‌های مهم دیگری که از گذشته تاکنون در زرادخانه سیاستمداران بوده و تحلیل‌گران آکادمیک نیز به شکل وسیعی با آن برخورد داشته‌اند. شاید به واسطه دلایلی باشد که اندرو هیوود به درستی روی آن انگشت گذاشته است: یعنی این‌که اولاً 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 متأخرتر سیاست «یعنی همه آن‌چه به دولت یا دولت‌ها مربوط است». (هیوود ۱۳۸۳، ص۸۶) در عین حال سیاست با زندگی عمومی و فعالیت‌های اجتماعی هم پیوند داشته است از آن‌جا که 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 گستره 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 عمومی و خصوصی، در همه گروه‌های انسانی، نهادها و جامعه‌ها قرار دارد.» (همان، ص۹۴) در این‌جا سیاست از عنصر کمیابی ظهور می‌کند. بنابراین این سیاست هر شکلی از فعالیت است که طی آن درمورد تخصیص منابع برخوردها و تضادهایی پیش می‌آید. بخش عمده‌ای از تعاریف رادیکال، چپ یا انتقادی در باب سیاست، از زمان انتشار کتاب مانیفست کمونیست (۱۸۴۸)، تا نظریه‌های پساساخت‌گرای فوکو، فمینیست‌ها و اخیراً ژاک رانسیر تا اسلاوی ژیژک و شانتال موفه مؤید همین واقعیت بوده است. برای این دسته از متفکران سیاست به معنای واقعی از انقلاب فرانسه پدیدار شده است. آن‌گاه که جامعه به معنای واقعی پس از درهم شکستن کاست سه طبقه‌ای خود تجلی یافت و سیاست با تحول در مسیر دموکراسی همراه شد. در این‌جا سیاست جدید به قول رانسیر از مقوله همگن - سیاست archi - politics که نوعی فضای اجتماعی همگن با ساختاری اندام‌وار یا نوعی فضای بسته سنتی بود فاصله گرفت و عرصه واقعیت را با جنبش‌های سیاسی، انقلاب‌ها، نزاع‌ها ترسیم کرد. (ژیژک، ۱۳۸۴، ص ۴۵۷)

* دکتر محمدتقی قزلسفلی، استادیار دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه مازندران

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 و جامعه‌ای است که ما در آن به‌شکل گسترده زندگی کنیم و به اشکالی در آن اعمال قدرت هم جریان می‌یابد. سیاست تا هنگام انقلاب فرانسه، تا پیش از تولد واقعی «شهروند» همانا مسأله دربارها، محارم درباری یا حتی مسأله مشاورانی مخفی بوده اما به قول مانس اشپربر، «شهروندی که به وجود آمد، سیاست و سیاسی اندیشیدن ممکن شد.» (اشپربر، ۱۳۵۳، ص ۱۵) تصادفی نیست که زایش سیاست در این‌جا همزمان با تولد زیبایی‌شناسی و تجلی اولین بن‌مایه‌های رهایی‌بخشی هنر سیاسی در نی سحرآمیز موتزارت (۱۷۹۱) بود. تعابیر متأخر شانتال موفه به‌ویژه در کتاب «درباب امر سیاسی» on political، سیاست را به درستی در دقایق زندگی ما به نمایش می‌گذارد. به عقیده او سیاست مدرن، در جامعه مدرن که ما اصرار داریم زایش مابعد انقلاب فرانسه است، نوعی آنتاگونیسم است که چندان روی در اجماع و وفاق ندارد. بلکه همچون تعابیر کارل اشمیت، از آن‌جا که به‌طور منطقی بر دولت هم مقدم است. همواره عرصه زایش «تفاوت گذاری‌ها» است. (فورسیت، ۱۳۸۰، ص ۹۸) اگر برای اشمیت در معنای کلاسیک‌تر این تهدید دشمن است که همچون عامل افزوده‌ای، فعالیت‌ها را جنبه سیاسی می‌بخشد. از جنبه ایجاد ارتباط میان زیبایی‌شناسی و سیاست، این سازوکار نقادانه هنر است که به واسطه پس‌وام‌داری کانتی خود به معنای استقلال و اتکاء به خود، به عرصه نفی دیگری می‌آید. پس «امر سیاسی» ساحت آنتاگونیسم است که همواره به شکل عینی سازنده جوامع بشری و نهادها، نمادها و تجلی‌های تمدنی - فرهنگی ایشان شده است. پس سیاست حضور هستی‌شناسانه دارد و همه دقایق زندگی ما را از عرصه فرهنگ تا اقتصاد پر کرده است. لاجرم تعریف ما از سیاست برای فهم آن چه پیش رو داریم توضیح رانسیر است که بر خلاف هابرماس، سیاست را عبارت می‌داند از «عرصه پیکار، که در آن هر کسی (دولت، فرد، جامعه با تمام تولدها- و آثارش) می‌تواند و باید سدایش را به گوش‌ها برساند.» (ژیژک، پیشین، ص ۴۵۴) متفکران جنبش‌های سیاسی و اجتماعی جدید، فمینیست‌ها و غالب پساساخت‌گرایان و برخی پست‌مدرن‌ها توجه ویژه و دقیقی به ماهیت این چنینی سیاست ابراز داشته‌اند.

در چارچوب طرح مفهومی آن‌چه در این‌جا می‌توان از آن به عنوان «زیبایی‌شناسی سیاست» نام برد، بسیاری از متفکران اجتماعی و سیاسی که درضمن از جمله ناقدان هنری هم بودند، سیاست و هنر توأمان در منشی زیبایی‌شناختی پیش رفته‌اند. در سده بیستم جورج لوکاچ، برتولت برشت، تئودور آدورنو، والتر بنیامین، تا متأخرانی چون فردریک جیمسون و ژانت وولف از چنین رویکردی به مسأله نگریسته‌اند. از آن‌جا که چنین متفکرانی اصل را بر تغییر شرایط و چالش با انفعال موجود در جامعه سیاسی دیده‌اند. اساساً زیبایی‌شناسی را نه تنها انعکاس شرایط موجود بلکه مهم‌تر از آن تلاش برای تغییر این شرایط تعریف کرده‌اند. این مهم برای امثال برتولت برشت و آدورنو از طریق تاکتیک‌های ضربتی زیبایی‌شناسی مدرنیستی و آوانگارد محقق می‌شود در مقابل برای والتر بنیامین، در دنیای چاپ و تکثیر و عکاسی که زمینه دموکراتیزه شدن هنر را پس از لغو «هاله» آثار هنری کسب کرده‌اند، دست یافتنی می‌شود. برای بنیامین، این اتفاق که اساساً توأم‌بودگی سیاست و زیبایی‌شناسی را بیش از پیش به نمایش گذاشته، سبب شده است تا هنر از جامعه جادویی بیرون آمده و به قلمرو سیاست پای گذارد. جایی‌که در آن تولید انبوه به قصد فروش و تبلیغ صورت می‌گیرد که عواقب شوم آن را در اروپای پس از جنگ جهانی اول - که از لحاظ سیاسی شدیداً قطب‌بندی شده بود - تجربه شد. به‌زعم او رابطه هنر و سیاست در دوره فاشیسم، که سیاست را زیبایی‌شناسانه می‌کند و در صحنه‌آرایی‌ها و کارگردانی‌های رژه‌های نورنبرگ هیتلر تجلی یافته است (نگاه کنید به فیلم پیروزی اراده اثر ریفنشتال) و نیز در کمونیسم که هنر را به‌شدت سیاسی جلوه می‌دهد و این سیاست‌شدگی یا از سوی هنرمندانی چون برشت و لوکاچ به منظور نقد شرایط به‌کار گرفته می‌شود یا از سوی حاکمیت سیاسی کمونیسم برای تثبیت موقعیت خود (رک به: چایلدز، ۱۳۸۳، صص ۵۰-۵۲، نیز هریسون و وود، ۱۳۸۰، صص ۲۷۰ - ۲۷۵ همچنین Bloch.lukacs.1977.pp ۶۵۵ - ۶۸) به هر تقدیر چنان‌که فردریک جیمسون در مؤخره بر

سیاست تا هنگام انقلاب فرانسه تا پیش از تولد واقعی «شهروند» همانا مسأله دربارها محارم درباری یا حتی مسأله مشاورانی مخفی بوده اما به قول مانس اشپربر «شهروندی که به وجود آمد سیاست و سیاسی اندیشیدن ممکن شد.»

تصادفی نیست که زایش سیاست در این‌جا همزمان با تولد زیبایی‌شناسی و تجلی اولین بن‌مایه‌های رهایی‌بخشی هنر سیاسی در نی سحرآمیز موتزارت (۱۷۹۱) بود

«کتاب زیبایی‌شناسی و سیاست» (۱۹۷۷) آورده است. مباحثات متفکران نیمه نخست سده بیستم در جریان اهمیت رئالیسم یا مدرنیسم بر سیاست، چنان شدت یافت که از آن با عنوان نبرد حماسی، نیزه در دست و سوار بر اسب (Jameson. op. cit.pp-1977-199) یاد کرده است. اهمیت بازتاب شرایط سیاسی و اجتماعی به‌زعم او از صورت آرمانی آن در رئالیسم فراتر رفته و در سده بیستم به هنر عامه (توده‌ای) از ناتورالیسم، رئالیسم سوسیالیستی، آوانگاردیسم، تا انواع رسانه‌ها کشیده شد. جیمسون چنان‌که در جایی دیگر تصریح کرده است، عمده مکاتب زیبایی‌شناسی چه شکل برجسته آن یعنی رئالیسم قرن نوزدهم که بر اصل حقیقت‌مانندی مبتنی است و چه مدرنیسم که بر تفاوت تجارب و تعابیر تک تک افراد از زندگی اصرار دارد را در پیوند با امر سیاسی می‌بیند. کار امروزین ما تلاش برای کدگشایی decoding و امکان استنتاج مسائل سیاسی و ایدئولوژیک از دل آثار و متون هنری است. (I bid , p.198) بنابراین 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 پیشرو تاریخی را سرکوب کنند. از این رو او در کتاب «ناخودآگاه سیاسی» (۱۹۸۲) منظور از تفسیر متن و اثر ادبی / هنری را رخنه در ناخودآگاه سیاسی متن و برکشیدن تناقض‌های تاریخی و تعارض‌های اجتماعی مکتوم مانده می‌داند.(Jameson.1982,pp16-15) به این ترتیب چنان‌که مترجم ایرانی کتاب زیبایی‌شناسی انتقادی (۱۳۸۲) در اهمیت کار بنیامین و آدورنو قید کرده است می‌توان گفت از آن‌جا که زیبایی‌شناسی به مفهوم کلاسیک خود با تأکید خاص بر زیبایی در هنر، و از پی آن تأکید بر «خیر» کُنش هنری را به کُنش رمانتیک معطوف به جست‌وجو و عرضه تنها امر زیبا فرو می‌کاست، در پس آن، چه به تعجیل و از بابت ربط زیبایی‌شناسی و سیاست گفته شد، دلالت‌های تاریخی - اجتماعی» هنر، ما را بر آن می‌دارد تا بگوییم، تجربه استتیکی - هنری به مفهوم عام پدیدار نمی‌گردد یا امکان وجود نمی‌یابد، مگر آن‌که آن را «محصول رویارویی فعالانه با فرهنگ» بدانیم. (مهرگان در بنیامین و دیگران، ۱۳۸۲، ص ۱۲۵). برای نگرشی که سروکارش با اثر هنری و طرح و بسط نظریه زیبایی‌شناسی در عصر بازتولیدپذیری آن است، نباید اسباب تعجب باشد که جایگاه استواری هنر بر پراکسیسی praxis دیگر نشسته باشد: سیاست موضوع این بخش را با اشاره به دیدگاه یکی دیگر از نظریه‌پردازانی که در سال‌های اخیر بر پیوند زیبایی‌شناسی و سیاست تأکید داشته به پایان می‌برم. ژانت وولف در کتاب «تولید اجتماعی هنر» (۱۹۸۱)، به‌طور مشروح شرایط اجتماعی تولید هنر را بحث کرده و نتیجه می‌گیرد «هنر یک محصول اجتماعی است.» (وولف، ۱۳۶۱، صص ۱-۵) 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 زیباشناختی این جنبه‌های ایدئولوژی را بازسازی می‌کند. او نیز چون جیمسون اعتقاد دارد که همه متن‌ها و آثار ادبی، شامل تعدادی آواهای ایدئولوژیک‌اند. بالزاک سلطنت‌طلب چه بسا عیب‌های اشرافیت و سلطنت رو به زوال را تشریح کرده و پیش از او دانته، اثری آفریده که نگرش فرد باور دوره رنسانس را پیشاپیش فریاد می‌زند. چنین زیبایی‌شناسی اجتماعی مؤید او مسأله‌ای با اهمیت است، این‌که 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 نیز دریافت‌کننده صرف و منفعل نبوده و ایشان نیز از موقعیت اجتماعی و نظام ارزشی و سرانجام جهان‌بینی خاص خودشان با آن مواجه می‌شود و آن اثر را بر مبنای آن تفسیر می‌کنند. به اعتقاد او ارزش‌های زیبایی‌شناختی همواره توسط سیاست تعریف شده است.

برای نگرشی که سروکارش با اثر هنری و طرح و بسط نظریه زیبایی‌شناسی در عصر بازتولیدپذیری آن است نباید اسباب تعجب باشد که جایگاه استواری هنر بر پراکسیسی praxis دیگر نشسته باشد.

ژانت وولف در کتاب «تولید اجتماعی هنر» (۱۹۸۱) به‌طور مشروح شرایط اجتماعی تولید هنر را بحث کرده و نتیجه می‌گیرد «هنر یک محصول اجتماعی است.» به اعتقاد او مفاهیم یک اثر هنری همواره فراسوی ظاهر پیام است

از این روست که با کمی افراط یا اغراق حتی احتمال وجود هر گونه معیار استاندارد معینی برای ارزش‌یابی آثار هنری را رد کرده و بر آن می‌شود که «هنر همواره سیاسی است» (وولف به نقل از راودراد، ۱۳۸۲، ص ۱۰۲) وولف تأکید می‌کند که نه تنها قضاوت زیباشناسانه، بلکه همه معرفت که شامل معرفت منتقدانه نیز می‌شود به‌شدت سیاسی است. قضاوت سیاسی یا تفسیر سیاسی از یکسو با حمایت از ملایق صرف شده در اشکال هنری خاص و یا با حمله کردن به آن و از سوی دیگر یا

کاربرد ارزش‌های سیاسی در ارزش‌یابی آثار هنری، بر قضاوت زیبایی‌شناختی غلبه می‌کند. به این ترتیب پس از تعریف این نکته که چه‌گونه سیاست با مسأله زیبایی‌شناسی پیوند تنگاتنگ می‌یابد، در بخش‌های بعدی، به نوع تفسیر زیبایی‌شناسی و چرایی آن در چند برهه زمانی اشارات بیش‌تری خواهد شد تا امکان فهم منصفانه و مناسبی از چنین فرضیه‌ای محقق گردد.

تولد رژیم زیبایی‌شناسی (از زیبایی هنری به واقعیت زیبا / نازیبا)

ابداع و سپس توسعه اصطلاح زیبایی‌شناسی در حوالی انقلاب فرانسه که به حق نقطه عزیمت نگره مدرن در ساحت‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی است، می‌تواند این مقوله را همچون رژیم تاریخی تعیین هویت سر پیش روی ناظران بگذارد. درست به همان سان که انقلاب رخ داده در ذهن انسان، به استقرار دنیای مدرن انجامید و تجسم عینی دنیایی را محقق کرد که در آن آدمی از دنیایی که ساختار و قوانین آن را پیش موجود و تغییرناپذیر بودند به «دنیایی که می‌خواهد ماهیت خودش را کشف کند و هنجارهایش را خودش تعریف کند» گام نهاد. (تودوروف، ۱۳۸۳، ص۲) برای بومکارتن و سپس کانت، پدیداری زیبایی‌شناسی نیز به‌سان انقلابی در آگاهی هنری تلقی می‌شود. با یادآوری این حقیقت که زیبایی‌شناسی مصادف با انقلاب فرانسه با اندیشه کانت از قضا پیوند خورده است، اهمیت خواهد داشت که بدانیم گفتمان زیبایی‌شناسی «رژیم زیبایی‌شناسی» با طرح مدرنیته باز شناخته می‌شود. هم‌سو با طرح فلسفی روشنگری، آرزوها و پندارهای نه تنها روشنگران بلکه طبقه متوسط نیز از حیث زیبایی‌شناختی می‌توانست واجد خودآگاهی (بی اندازه) مطلق - absolute self consciousness باشد. (Habermas,1987,18). از قضا رژیم زیبایی‌شناسی را نیز از چنین ساحتی گریز نیست. از این مقطع به بعد، اطلاق آثار هنری نه صرفاً قابل ادراک در تکنیک‌های مشخص بلکه در چارچوب آن فضای مشترک نوینی تفسیر می‌شود که به شدت متأثر از خودآیینی کانت در هنر outonomy of art است. با این همه تحولات در عرصه سیاسی و اجتماعی چنان سریع بود که زیبایی‌شناسی کانت هم قادر به پاسخ‌گویی در برابر چالش‌های ایجاد شده نبود. به این معنا که اشکال جدید زندگی سیاسی و اجتماعی پس از انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی، به همان ترتیب که ساختار متصلب سیاست سه‌گانه (سه طبقه سیاسی موجود در رژیم کهن فرانسه) را درهم ریخت بلکه همراه با پدیداری مکاتب، جریان‌ها و نظریه‌پردازان مختلف، تمایز قاطعانه «مرزها» میان هنر والا و هنر پست از میان رفت. به این ترتیب رژیم زیبایی‌شناسی، حاکی از گشودگی نامتناهی مرحله هنری بود که نهایتاً به محو مرزهای میان «هنر و غیر هنر» رهنمون شد. از این روی زیبایی‌شناسی هم‌سو با تلقی سیاسی و فلسفی مدرنیته، در معنای برابرخواهی مترادف شد. چنان‌که در نامه‌های شیلر در باب زیبایی‌شناسی نیز به همین معنا تصریح شده است.

هم‌سو با طرح فلسفی روشنگری آرزوها و پندارهای نه تنها روشنگران بلکه طبقه متوسط نیز از حیث زیبایی‌شناختی می‌توانست واجد خودآگاهی مطلق باشد.

از قضا رژیم زیبایی‌شناسی را نیز از چنین ساحتی گریز نیست.

از این مقطع به بعد اطلاق آثار هنری نه صرفاً قابل ادراک در تکنیک‌های مشخص بلکه در چارچوب آن فضای مشترک نوینی تفسیر می‌شود که به شدت متأثر از خودآیینی کانت در هنر است.

با شکست رژیم کهن در انقلاب فرانسه تجربه واقعی زیبایی‌شناختی مبتنی بر برابری شکل می‌گیرد و مرز هنر نخبه‌گرا و عامه درهم می‌ریزد. در ادامه این روند و آستانه سده بیستم، همراه با گسترش هنرهای توده‌ای میان هنر و اقتصاد و سیاست یا میان مقوله قدرت، ذوق و سلیقه ارتباط برقرار می‌شود. از این تحولات مردم نیز بی‌نصیب نماندند. چنان‌که نخستین موزه مردمی پس از انقلاب فرانسه با ملی کردن لوور در سال ۱۷۹۳ ایجاد شده و سپس نگارخانه نقاشی «وایتچپل» در لندن به سال ۱۸۸۱ با هدف استفاده همگانی افتتاح شد. آن‌چه می‌تواند به ظرافت ماهیت و تداوم روند رژیم زیبایی‌شناسی را معین کند، رشد طبقه متوسطی بود که به قول دنیس اسپور وامدار یک کلید واژه منحصربه‌فرد بود «آزادی‌خواهی»، که می‌خواست در پس هدف‌های دینی، سیاسی و اقتصادی، مقصود خود از هنر را همچون «زیبایی» بیان کند. تعجبی ندارد که مکتب آلمانی زیبایی‌شناسی (کانت، شیلر، هگل) این‌گونه ماهیتی رمانتیک می‌گیرد. چه در این مکتب، مقصود هنر زیبایی بود، وسیله‌ای برای بیان حقیقت جدید تا برخی عقاید سیاسی.[1]

رژیم زیبایی‌شناسی، به این ترتیب جایگاه و تعریف هنرمند و اثر هنری را نیز دستخوش تغییر کرد. «نخستین‌بار هنر

توانست بدون پشتیبانی سفارش‌های مهم اشراف یا کلیسا یا حمایت از آنان وجود داشته باشد» [۲] (اسپور، ۱۳۸۴، ص ۳۷۰)

آن‌چه اکنون پیش روی نظریه‌های زیبایی‌شناسی است توجه به همین اصول بود. هنر از یک‌سو منشی فردباورانه یافت و دید انتقادی نسبت به جامعه و نهادهایش پیدا کرد و از دیگر سوی نوعی تعهد را به نمایندگی از جمعی یا ایدئولوژی برنامه کار خود قرار دارد. به نظر می‌رسید که در آغاز سده نوزدهم آن‌چه ضرورت فوری برای زیبایی‌شناسی بود، انعکاس واقع‌گرایانه تحولات سیاسی و اجتماعی و علاقه برای همراه شدن با تحولات پیش روی بود. از این روست که تولید رژیم زیبایی‌شناسی در تعبیری که نگارنده از متفکر و نظریه‌پرداز بزرگ روسی یعنی چرنیشفسکی وام گرفته است می‌خواست از زیبایی هنری به واقعیت زیبا که همانا ضرورت و نیاز شرایط موجود بود، گذار کند. طبیعی است این مسأله به پیدایش زیبایی‌شناسی اجتماعی بینجامد.

زیبایی‌شناسی اجتماعی

به نظر می‌رسد که طبق ملاحظات مطرح شده در بخش‌های پیشین از آغاز سده نوزدهم، کم‌تر کسی می‌توانست از نگرش بی‌طرفانه زیبایی شناختی Attitude of aesthetic disinterestedness حمایت کند. به قول نویسنده کتاب «رئالیسم و ضد رئالیسم»، نظریه هنر برای هنر یا مکتب پارناس که ظاهراً برای اعلام استقلال هنر و الزام هنرمند به توجه‌کردن صرف زیبایی توسط تئوفیل گوتیه، لوئیز کولت و دیگران باب شده بود هم نتیجه شرایط اجتماعی خاصی بوده است.[۳] (پرهام، ۱۳۴۹، مقدمه) از منظر مسائل زیبایی‌شناسی جدید، آن‌چه در این سال‌ها به بروز این روند کمک کرد طرح موضوع مهم «هنر برای جامعه» بود. بنیان اساسی این تز آن بود که هنر اساساً نیرویی اجتماعی است و هنرمندان واجد مسئولیت اجتماعی‌اند. به قول اریک هابسباوم که به بررسی ماهیت و اشکال هنری سده نوزدهم پرداخته است، اصل نخست برای نظریه‌پردازی در باب هنر این بود که گفته می‌شد هنر درباره واقعیت زندگی است. و روشی که می‌تواند این مهم را منعکس کند واقع‌گرایی است. (هابسباوم، ۱۳۷۴، صص ۳۵۹ - ۳۵۷) در بیانیه «رئالیسم» که در سال ۱۸۵۵ توسط کوربه نوشته و منتشر شد درست به همین مسأله اشاره شده بود «رئالیسم یعنی مشاهده و بیان واقعیت که در تقابل با تخیل و روش‌های قراردادی قرار می‌گیرد. هنرمند باید متوجه محیط اجتماعی خود (وضعیت زندگی تهیدستان، جامعه، سرکوب‌شدگان و...) باشد و بکوشد تا هنری زنده بیافریند.» (به نقل از احمدی، ۱۳۷۷، ص ۳۷) تأکید بر این زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و لاجرم تماس نزدیک هنرمندان با شرایط مذکور، سبب شد تا به قول هاوزر، مباحث زیبایی‌شناسانه رئالیستی به شدت گسترش یابد. رئالیسم در این زمان متأثر از عقاید فلسفی تامس رید بود، که بر اساس آن گفته می‌شد «مدرکات از اعیان‌اند و از موجودیت حقیقی در خارج از ذهن مدرک برخوردارند لذا در تقابل با ایده‌آلیسم است.» (گرانت، ۱۳۷۵، ص۱۴)

از منظر مسائل زیبایی‌شناسی جدید آن‌چه در این سال‌ها به بروز این روند کمک کرد طرح موضوع مهم «هنر برای جامعه» بود.

بنیان اساسی این تز آن بود که هنر اساساً نیرویی اجتماعی است و هنرمندان واجد مسئولیت اجتماعی‌اند. به قول اریک هابسباوم که به بررسی ماهیت و اشکال هنری سده نوزدهم پرداخته است. اصل نخست برای نظریه‌پردازی در باب هنر این بود که گفته می‌شد هنر درباره واقعیت زندگی است

زیبایی‌شناسی اجتماعی با هدف بازتاب مسائل جامعه، ابتدا از سوی متفکران سوسیالیست فرانسه مورد استقبال قرار گرفت. جامعه شناسانی چون سن سیمون Saint Simon، آگوست کنت، شارل فوریه Charles Fourier، و پیر پرودون Pierre J. Proudhon، با حمله به ماهیت هنر برای هنر، بر ترتیب عناصر زیبایی‌شناختی یا کارکردی بودن آن در جامعه دست گذاشتند. این روند در سال‌های بعد و به شکل مباحث دقیق جامعه‌شناسانه از سوی دورکهایم، ماکس وبر و جورج زیمل هم پی‌گرفته شد. زیبایی‌شناسی اجتماعی با حرکت به‌سمت سوسیالیسم انقلابی و مارکسیستی بر جهت‌گیری خاص توجه داشت. برای مثال پرودون، بارد ایده صرف هنر برای هنر، تصریح داشت که اصل هنر در ورای آن است، چرا که هر چیز پیوسته به چیزی دیگر است. در نظریه او، هنر هر چند بر احساس زیبایی‌شناسی استوار است، احساس زیبایی‌شناسی به‌طور کلی نه به قوای اساسی و مسلط ذهن که به قوای گمگی (مثلاً حافظه، عشق، سیاست، صنعت و مانند آن) تعلق دارد. (رافائل، ۱۳۷۹، ص۱۳) به نظر می‌رسید در سنّت سوسیالیستی با گرایش رادیکال‌تر نیازی روزافزون برای همراهی هنر در مبارزه طبقاتی و تغییر آن به چشم می‌خورد. این سنت‌ها خود را به سرعت به‌سمت مارکس متمایل کردند که می‌گفت:

«فیلسوفان تا پیش از این سوسیالیسم صرفاً در جست‌وجوی فهم جهان به طریق ذهنی بوده‌اند درحالی‌که باید آن را به نحوی عملی تغییر داد». طبیعی بود که بسیاری از طرفداران نظریه چپ، نقش هنر را همراهی کردن با نهضت یا جنبش‌های اجتماعی بدانند که نیروی اصلی آن، البته در عرصه سیاست فعالیت می‌کرد.

به این ترتیب سوسیالیسم به مهم‌ترین نماینده حمایت از زیبایی‌شناسی اجتماعی تبدیل شد تا جایی‌که بسیاری از هنرمندان در طول این سال‌ها آثار هنری خود را با نوعی همراهی با شعارهای سوسیالیستی ترسیم کردند و یا نوشتند. حتی هواداران زیبایی‌گرایی و طرفداران هنر برای هنر، حامیان «دکادانس» و بعضی جریان‌های نخبه‌گرایانه مثل «سمبولیسم» علاقه خود را به سوسیالیسم - مثل اسکار وایلد - یا حداقل توجه خود را به آنارشیسم اعلام می‌داشتند. «اوسمان Huysmans، لوکنت دولیل Leconte de lisle و مالارمه مجله «لاروات» La Revolte را می‌خواندند. (هابسباوم، ۱۳۸۲، ص۲۹۹). پاره‌ای از هنرمندان هم بی آن‌که چندان اهمیتی به نگرش سوسیالیستی دهند، تمایلات زیبایی‌شناختی اجتماعی خود را بهانه‌ای برای طرح بحران هویت جامعه بورژوازی، نقد بی‌رحمی‌های سرمایه‌داری انحصارگر قرار دادند. برای مثال در آثار میله و کوربه (تابلوی خوشه‌چینان و روز به‌خیر آقای کوربه) زیبایی‌شناسی اجتماعی زندگی عادی مردم، کار و تلاش روزمره آن‌ها و توجه انتقادی به حقایق ضداشرافی بود. تا جایی‌که وقتی به کوربه واقع‌گرا گفتند «هنرمندی سوسیالیست است» جواب داد: نه تنها سوسیالیست بلکه دموکرات و جمهوری‌خواه و در یک‌کلام حامی کل انقلاب و بالاتر از آن رئالیست یعنی یار بی‌ریای حقیقت واقع است». (گرانت، پیشین، ص ۳۲)

برای پاره‌ای دیگر از هنرمندان، ناامیدی از فرجام انقلاب‌های ۱۳۸۰ و ۱۸۴۸ نیز بهانه‌ای برای طرح دغدغه‌های اجتماعی شد. و انگیزه برای تبلور در رئالیسم. چنان‌که شانفلوری رئالیسم را همانا حاصل پیامد ۱۸۴۸ می‌دانست. از جمله این آثار واقع‌گرا تربیت احساسات فلوبر بود. کتاب فلوبر داستان آن امید در دل‌های جوانان شهرآشوب دهه ۱۸۴۰ و ناکامی دو چندان آن به سبب خود انقلاب ۱۸۴۸ و عصر بعد از آن است که در آن طبقه بورژوا به بهای ترک حتی آرمان‌های انقلاب خودش یعنی آزادی، برابری و برادری پیروز میدان شد (فلوبر، ۱۳۸۰) از حدود سال ۱۸۳۰ در کشورهای اروپایی و بویژه در روسیه، با کم‌رنگ شدن بارقه‌های زیبایی‌شناختی کانتی و سپس رمانتیستی، نسل جدیدی از واقع‌گرایان مطرح شدند که محور کار ایشان گذار از «زیبایی هنری به واقعیت زیبا» (پلانتی - بونژور، ۱۳۷۷، ص ۳۲۳) بود. به قول ریچارد هارلند، چنین تأکید افراطی بر واقعیت، بویژه در رمان‌های سده نوزدهم، از شیفتگی به (چنین استی) زندگی تغذیه می‌شد. (هارلند، ۱۳۸۲، ص ۱۴۰) آن‌چه به‌شدت نیز از جانب طبقه متوسط مورد حمایت قرار می‌گرفت. در این چارچوب است که زیبایی‌شناسی اجتماعی / واقع‌گرای بلینسکی Belinskiy و سپه تندروی دیگر، چرنیشفسکی chernyshevski و دبرولیوبف Dobrolyaubov، پیزارف pisarev مطرح می‌شود. آن‌ها البته شدیداً متأثر از اوضاع سیاسی روسیه بودند. در این اوضاع و احوال بحران‌زده، هنرمندان برای خود یک رسالت و تعهد اجتماعی فرض کردند. سه تندروی نام‌برده، در بیان چنین آرایی، تا مرحله افراط رفتند.

ناامیدی از فرجام انقلاب‌های ۱۳۸۰ و ۱۸۴۸ بهانه‌ای برای طرح دغدغه‌های اجتماعی شد. و انگیزه برای تبلور در رئالیسم، چنان‌که شانفلوری رئالیسم را همانا حاصل پیامد ۱۸۴۸ می‌دانست. از جمله این آثار واقع‌گرا تربیت احساسات فلوبر بود. کتاب فلوبر داستان آن امید در دل‌های جوانان شهرآشوب دهه ۱۸۴۰ و ناکامی دوچندان آن به سبب خود انقلاب ۱۸۴۸ و عصر بعد از آن است که در آن طبقه بورژوا به بهای ترک حتی آرمان‌های انقلاب خودش یعنی آزادی، برابری و برادری پیروز میدان شد

بلینسکی از جمله منتقدان هنری است که آرای خود را از هگل وام گرفته و سپس به گونه‌ای خاص پیش می‌برد. او همانند هگل، ابتدا نظریه افلاطونی هنر را نفی می‌کند. «زیبایی، بیرون از مرزهای جهانی محسوس سیر نمی‌کند. آشکار ساختن کلی، نه به معنای گسست از واقعیت، بلکه در حکم روی آوردن به معتبرترین امور حقیقی است.» (بونژور، پیشین، ص ۳۱۴)، وی با طرح این مفهوم هگلی که موضوع زیبایی‌شناسی سپهر بی‌کران زیبایی (واقعیت زیبا) است، نوعی واقع‌گرایی نزدیک به ناتورالیسم را عرضه می‌کند. وی این جهت‌گیری را انعکاس شرایط سیاسی و اجتماعی مناسب می‌داند: «واقعیت به خودی خود زیباست. اما بر مبنای هستی، بر مبنای عناصر و بر مبنای محتوایی خویش زیباست نه بر مبنای صورت خود. بنابراین، واقعیت، طلای ناب است.» (همان، ص ۳۱۴) از این نقطه نظر تا الزام خدمت به تعهد سیاسی و اجتماعی راهی نبود. برای او با توجه به شرایط روسیه، التزام خدمت به اهداف سیاسی والا، نه فقط عامل محدودکننده

نیست، بلکه به دست‌یابی به کمال در هنر یاری می‌رساند؛ «محروم کردن هنر از حق خدمت به مسائل اجتماعی در حکم تنزل هنر است و نه ارتقای آن، چرا که این‌کار به معنای حذف نیروهای زنده هنر، یا به عبارت دیگر، حذف اندیشه خواهد بود. (همان، ص ۳۱۶)

چرنیشفسکی این روند را تداوم می‌بخشد تا آن‌جا که امروزه او را بنیان‌گذار راستین زیبایی‌شناسی واقع‌گرا می‌شناسند که مایه الهام‌بخش عمده‌ای از ادبیات روسی در طول نیمه قرن نوزدهم شد. همان زیبایی‌شناسی که در آستانه انقلاب اکتبر از سوی لنین و دیگران بن‌مایه‌های کمونیستی گرفت و در خدمت اهداف سیاسی در آمد.

برای چرنیشفسکی، زیبایی صرفاً یکی از عناصر هنر است. آن هم کم‌اهمیت‌ترین آن‌ها. لذا اگر هنر می‌خواهد چنین تلقی شود بایستی خود را وامدار زیبایی‌های زندگی واقعی کند. (هارلند، پیشین، ص ۱۴۶) به این ترتیب او چنان‌که خود گفت اقدام به «تخریب زیبایی‌شناسی» می‌کند که اتفاقاً عنوان یکی از مقالات اوست. او پس از تبیین عبارت «زیبایی، همان زندگی است» تصریح می‌کند که «انسان به‌طور کلی، طبیعت را به چشم یک ماسک می‌نگرد و به‌علاوه، در روی زمین، هر آن‌چه با خوشبختی و شکوفایی زندگی بشر پیوند دارد [حتماً] زیبا جلوه می‌کند». (بونژور، پیشین، ص ۳۲۷)

چرنیشفسکی دراین‌جا همچون سلف خود بلینسکی، از تعالی در هنر که به‌زعم او مرده‌ریگ آیین افلاطون است دست می‌کشد و به نوعی جریان زیباشناختی پوزیتیویستی را پی‌می‌گیرد. او اعتقاد جدی داشت که بازآفرینی واقعیت به مثابه تبیین و انتقاد در خدمت سعادت انسان مفید و حتی ضروری مطلق است. به این ترتیب چنان‌که آیزایابرلین در نقد آرای این متفکران که تصادفاً مجاله معاصره را هم پدیدآوری کرده بودند، و در آن به‌زعم او مایه افکار پوسیده و کهنه در تقلای و پیکرتراشی قلم می‌زدند، مسأله مهم و مبرم شناخت عقلانی نیروهای اجتماعی واقعی و جهت بخشیدن به تغییرات اجتماعی آینده نیازمند درونداد جداگانه نظریه‌پرداز اجتماعی سیاسی است. در این مورد منظور قطعاً نظریه‌پرداز اجتماعی یا سیاسی اما در نقش منتقد هنری و ادبی است. چنان‌که گفتیم اتخاذ این رویکرد پاسخی به خواست شرایط پیرامونی بود. برای مثال چرنیشفسکی در رساله رابطه زیبایی‌شناسی با واقعیت (۱۸۵۵) می‌آورد: «خداحافظ موضوع‌های لذت‌جویانه، خواننده زمان ما، درگیر با مسائل نهادهای حکومتی و قضایی با اصلاحات مالی، یا آزادی دهقان‌ها، علاقه‌ای به آن‌ها ندارد، نیکولای دوبرلیوبوف هم بسان چرنیشفسکی، هرگز از گفتن این دیدگاه سیاسی خسته نمی‌شود که هنر اساساً آیینه زندگی است. «ادبیات فقط زندگی را بازآفرینی می‌کند و هرگز آن‌چه را که در عالم واقع وجود ندارد، به تصویر نمی‌کشد». (پوینده، ۱۳۷۷، ص۳۲۱) او در جای جای آثار خود از موضوع هنر مردمی که بعدها در کیش رسمی شوروی با عنوان مردم‌گرایی در هنر Narodnost معروف شد، دفاع می‌کند. او همواره و به سرعت شرایط اطراف خود را بازتاب می‌دهد. مثلاً به فیت[۴] انتقاد دارد که چرا درباره شرشر جویبارها شعر می‌سراید اما تیوچف[۵] را به علت آن‌که متعهد به اصول اجتماعی و سیاسی است، تحسین می‌کند. این نویسنده در تعدادی از مقالات انتقادی هنری که اساساً سیاسی بود ضمن تأیید گرایش سوسیالیستی بر آن شد تا از فضای استبدادزده روسیه آن سال‌ها انتقاد کند. او در نوشته‌ای به‌نام «آبلاموفکا میهن ماست»[۶] می‌نویسد: «بخش اعظم آبلاموف در هر یک از ما جریان دارد». (ولک، ۱۳۷۹، ص ۲۰ - ۳۰)

چرنیشفسکی همچون سلف خود بلینسکی، از تعالی در هنر که به‌زعم او مرده‌ریگ آیین افلاطون است دست می‌کشد و به نوعی جریان زیباشناختی پوزیتیویستی را پی‌می‌گیرد. او اعتقاد جدی داشت که بازآفرینی واقعیت به مثابه تبیین و انتقاد در خدمت سعادت انسان مفید و حتی ضروری مطلق است

به هر تقدیر، نظریه‌های ارائه شده در این دوران، وامدار تغییرات ساختار اجتماعی و سیاسی و بی‌نظمی ناشی از آن بودند و توجه بر این رویکرد را شرط آفرینش هنری می‌دانستند. این فرض سبب شده بود تا اغلب هنرمندان و نظریه‌پردازان هنری، به رئالیسم انتقاد کنند. در این‌جا از هنر خواسته می‌شد تا نمایش‌دهنده فطرت انسان و شرایط اجتماعی باشد. لذا مسائل مربوط به شکل اثر، تحت شعاع محتوای آن قرار می‌گرفت. هر چند این فرض از بازنمایی یا انعکاس واقعیت شامل حال هنرمندانی چون امیل زولا، فلوبر، پرودون، راسکین و حتی تولستوی می‌شد اما چنان‌که گفته شد نظریه‌پردازان ادبی روس بر آن شدند تا هنر را به‌سان باز تولید واقعیت روی‌داده تلقی کرده شاید حامل اندیشه‌های اجتماعی پیشرو گردد. از

این روست که مسأله «مسئولیت اجتماعی» کلید واژه آن به‌شمار می‌رفت. زیبایی‌شناسی اجتماعی با علاقه وافر به تعهد اجتماعی، از یک‌سو نقش غیرقابل‌انکاری در ایجاد و تقویت سنّت زیبایی‌شناسی مارکسیستی ایفا کرد که می‌خواست در نظریه خود تاریخ و آگاهی طبقاتی را در خدمت پراتیک انقلاب قرار دهد (رک؛ هاسپرز و اسکروتن، ۱۳۷۹، صص ۲۸ - ۲۹). انگلس، پلخانف، کنورک لوکاچ، ماکس رافائل، هاوزر، تا گلدمن و نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت در این‌دسته جای می‌گیرند. و از سوی دیگر منتقدانی که چندان دلبسته ایدئولوژی سیاسی نبوده و همچون ماتیو آرنولد، خود را در انتقاد از ناملایمات و مصائب جامعه عصر خویش محق می‌دانستند. آرنولد به رسالت مهم نقد و اثر هنری برای نجات دادن جامعه از ناکامی‌ها اعتقاد داشت. هر چند او در جامعه ویکتوریایی زندگی می‌کرد که در نوع خود مقتدر و از حیث اجتماعی و اقتصادی پیشرفته محسوب می‌شد اما آرنولد، این روند را نوعی سرسپردگی در برابر ماده‌گرایی خودبین می‌دانست و اعتقاد داشت پیامد چنین امری قربانی‌شدن فرهنگ و تولید مردمان منفعل و بی‌فرهنگ خواهد بود. برای متفکرانی چون آرنولد، هنر همانا نقد واقعیت‌های زندگی از سوی مردان خوش قریحه بود.(جانسون، ۱۳۷۸، ص ۴۲) علی‌رغم وجود چنین گرایش انفرادی اما سه دهه آخر قرن نوزدهم در اختیار رئالیسم افراطی بود که بیش از پیش علقه‌های خود را به هنرهایی چون نقاشی و رمان تزریق کرد. تا آن‌جا که به قول لوکاچ پاره‌ای از هنرمندان مثل تولستوی، همچون «نویسنده دهقان» به‌شمار می‌رفتند. در شرایط پیش گفته در سده نوزدهم، اصولاً آفرینش اثر هنری پیوندی ناگریز با زندگی اجتماعی یافت، به همان سانی که در سده بعدی، هنر مدرن خود را بی‌نیاز از توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی نمی‌دید. این مهم را در بخش بعدی مورد توجه قرار خواهیم داد. □

آرنولد به رسالت مهم نقد و اثر هنری برای نجات دادن جامعه از ناکامی‌ها اعتقاد داشت. هر چند او در جامعه ویکتوریایی زندگی می‌کرد که در نوع خود مقتدر و از حیث اجتماعی و اقتصادی پیشرفته محسوب می‌شد اما آرنولد، این روند را نوعی سرسپردگی در برابر ماده‌گرایی خودبین می‌دانست و اعتقاد داشت پیامد چنین امری قربانی‌شدن فرهنگ و تولید مردمان منفعل و بی‌فرهنگ خواهد بود. برای متفکرانی چون آرنولد، هنر همانا نقد واقعیت‌های زندگی از سوی مردان خوش قریحه بود

پی‌نوشت

۱. برای برخی هنرمندان نگارگری رمانتیک، بازتابنده پویش در طلب آزادی از قواعد اجتماعی و هنری بود. آثار رمانتیک سیاسی مثل «کلک مدوز» اثر تئودور ژیرکو، و«سوم ماه مه» اثر گویا و «سرانجام آزادی مردم را رهبری می‌کند» اثر دلاکرو از جمله این مواردند (رک؛ اسپور، ۱۳۸۳، ص ۳۷۴ - ۳۷۱)

۲. برای مثال هنری داوید، چند سال پیش از انقلاب ۱۷۸۹، به سبک رومی نقاشی می‌کرد و موضوع آثارش اشاره‌ها و نشانه‌های مربوط به زندگی معاصر را پنهان می‌کرد اما با وقوع انقلاب فرانسه، او در کنار متعهدترین کسان وفادار به آرمان‌های انقلاب قرار گرفت. چنان‌که به عدم شاه رأی داد. تک چهره‌ای برجسته از مارای مقتول به شیوه‌ای کلاسیک پردازش کرد و در پای آن امضاء کرد. بعدها نیز تصاویر زیادی از ناپلئون را به مثابه تجسم انقلاب کشید (رک، رافائل، ۱۳۷۹، ص ۲۲۸)

۳. اشاره به گروهی از هنرمندان فرانسوی که بعد از انتشار آثارشان «پارناس معاصر»، از هنر به واسطه خود هنر حمایت کردند. از سال ۱۸۲۰ تا ۱۸۳۰ نظریه «هنر برای هنر» کانون مباحثه مستمر در فرانسه و سپس انگلستان شد. ناقدانی که از منش سیاسی و اجتماعی این مکتب دفاع می‌کنند برآنند از آن‌جا که در غرب هنرمندان در نتیجه تسلط طبقه متوسط، تحولات تکنولوژیک و... احساس انزوا و طردشدگی کردند. آن‌ها بر آن شدند با چنین منش زیبایی‌شناختی از گسترش ماده‌پرستی، خداناسانی بودن و نزاع دائمی در جامعه انسانی انتقاد کنند یا حداقل خود را از چنبره آن برهانند. (پرهام، ۱۳۴۹)

۴. آناناسی فیت (۱۸۹۲ - ۱۸۲۰)، شاعر غنایی روس. شاعری که آثارش با نقد خصمانه منتقدان این دوره مواجه شد و لذا برای دو دهه از انتشار آثارش خودداری می‌کرد.

۵. فئودور تیوچف (۱۸۷۳ - ۱۸۰۳) شاعر روسی، که سال‌ها در آلمان اقامت گزید. در آن‌جا با شاعرانی چون هاینه و شیلینگ آشنا شد و او از جمله نخستین مترجمان آثار هاینه به زبان روسی هم بود شاعران سمبولیست روسیه او را طلیعه‌دار خود می‌شمردند.

۶. What is Oblomovism اشاره‌ای است به رمان «ابلوموف» (۱۸۰۹) نوشته گنجاروف که از جمله مهم‌ترین آثار رئالیستی روسیه قرن نوزدهم است. ابلوموف در نوشته گنجاروف یک زمین‌داری است که در واقع مثال اعلای کاهلی ذهنی و جسمی است.