زیبایی‌شناسی و سیاست (بخش سوم)

زیبایی‌شناسی اضطراب

محمدتقی قزلسفلی *

زیبایی‌شناسی مدرنیسم (نیمه نخست قرن بیستم)

«هنر نسخه دوم جهان واقعی نیست، از آن کثافت همان یک نسخه کافی است!»

ویرجینیا وولف

در فاصله سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۴۰ که در این‌جا نیمه نخست سده بیستم را دربرمی‌گیرد، دگرگونی‌های بنیادین در بینش زیبایی‌شناسانه رخ داد. بروز و ظهور مکاتبی چون فوتوریسم، کوبیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، در کنار نام‌هایی چون جیمز جویس، مارسل پروست، ویرجینیا وولف، واسیلی کاندینسکی، پیکاسو، شوئنبرگ، ازرا پاند، راینر ماریا ریلکه و تی. اس. الیوت خبر از دگرگونی‌های عمیق می‌دادند. مدرنیسم زیبایی‌شناختی اثر خود را در گستره‌ای از انقطاع‌ها و گسست‌های زیبایی‌شناختی از سنّت رئالیسم (واقع‌گرایی) سده نوزدهمی به نمایش گذاشت. مدرنیسم، بیانگر هنری بود که درصدد گسست از قراردادهای حاکم بر هنر و فرهنگ سده نوزدهمی برآمد و نیک می‌دانیم در رأس آن رئالیسم قرار داشت. اثر هنری مدرنیستی به‌جای راست‌نمایی (درست‌نمایی، عین‌نمایی) در پی تجلی نوعی عنصر خودانديشانه و خودبازتابی برآمد (پینکنی، ۱۳۷۹، صص۴۷ - ۶۴). ناگفته نماند برخی عوامل اجتماعی مهم رخ‌داده در نیمه دوم سده ۱۹ در این اتفاق تأثیرگذار بودند: «ظهور فرهنگ توده‌ای، بروز روحیات خشن، مبارزه‌جویی در میان طبقه کارگر، جنبش‌ها و تحرکات سیاسی فمینیستی، تکنولوژی‌ها و دستاوردهای صنعتی جدید، جنگ‌های امپریالیستی تا از خود بیگانگی ناشی از رشد و گسترش شهرهای کلان» که زبان گویای آن عبارت معروف استفان ددالوس Stephan Dedalu، قهرمانِ اولیس جیمز جویس است که می‌گوید: «تاریخ کابوسی است که سعی دارم از آن بیدار شوم» (همان، ص ۱۶۳). تداوم جنگ در آغاز سده بیستم، طرح آرای فلسفی و علمی جدید از جمله فیزیک نیوتن، مکتب داروینیسم تا روان‌شناسی فروید و ورود مارکسیسم به داخل این جریان‌ها فضای جدیدی برای پیوند میان سیاست و زیبایی‌شناسی ایجاد کردند. برای مثال از آغاز قرن بیستم تا جنگ جهانی دوم، مباحث نظری پیرامون سه محور تجرید، واقع‌گرایی، سوررئالیسم (دادائیسم)، عمدتاً بر سر تعیین معنا و ارزش تعهدات هنری بود، جدای از این، حامیان سیاسی در عرصه قدرت چون کمونیسم، فاشیسم و نیروی سوم که سرمایه‌داری لیبرالی بود نیز به تندتر شدن این جریانات کمک می‌کردند. (رک؛ هربسون وود، ۱۳۸۰، جلد ۴، صص۱۰-۱۳)

با چنین فرض و چشمداشتی به نظر می‌رسد بتوان مسأله زیبایی‌شناسی و سیاست را در دو روند بررسی کرد و دلایل سیاسی‌شدن یا چرایی آن را مورد توجه قرار داد.

روند نخست، که خصلتی تفردی دارد و واکنشی به اضطراب حاصل از جهان مدرن تلقی می‌شد سبب نوعی ویژه از ایدئولوژی زیبایی‌شناختی در عرصه نظریه‌پردازی شد. در رأس چنین حرکت مدرنیستی نوعی نگرش بدبینانه به دنیای مدرن قرار داشت که همواره می‌خواست انتقاد و گلایه خود را از دنیای تجزیه‌شده، پراکنده و رو به تباهی و فساد ابراز کند. نمونه بارز آن تابلوی «فریاد» اثر ادوارد مونک است.

روند دوم، امکان بهره‌گیری از هنر توسط قدرت‌های سیاسی چون فاشیسم و کمونیسم بود که در رژیم‌های آلمان، ایتالیا و شوروی تجلی یافت. هر چند جریانات آوانگاردی چون سازه‌گرایان روسی (شامل مایاکوفسکی) و فوتوریست‌های ایتالیایی با اشتیاق و علاقه به تکنولوژی از چنین نظام‌های سیاسی حمایت می‌کردند. در بخش نخست به مسأله اضطراب اشاره خواهیم کرد.

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

بیستم را بسیاری «سده اضطراب» نامیده‌اند. (رک؛ هابسباوم، ۱۹۸۰) نیز، (Todorov, 2003, Tallis, 1997, Conrad, 1999) این پدیده که متأثر از دگرگونی‌های مادی و معنوی بود و به بحران‌های فردی و جمعی متعددی دامن زد، هنری جدید پدید آورد که شورشی، پرسشگر، شکاک، درونگرا و در اعتقاد زیبایی‌شناسی سرسخت، حتی پرخاشگر بود. به این ترتیب مدرنیسم را می‌توان «واکنش هنرمندان و نویسندگان به روند صنعتی شدن، جامعه شهری، جنگ، تمدن تکنولوژیک و ایده‌های جدید فلسفی و علمی» (چایلدز، پیشین، ص ۳۴) تلقی کرد. از جمله این ایده‌ها، تفکرات رادیکال مارکس، فروید و داروین بود که جهان غرب را متحول و دوباره تفسیر کرد و تصورات تثبیت شده در باب اجتماع، فرد و طبیعت را کاملاً تغییر داد. برای مثال مارشال برمن از تأثیر مارکس بر مدرنیسم چنین می‌گوید: «مارکس در بخش اول مانیفست قطب‌بندی‌ها را ترسیم می‌کند که فرهنگ مدرنیسم را در قرن بعدی شکل دادند و به حرکت درآوردند هم امیال و انگیزه‌های سیری‌ناپذیر، انقلاب دائم، تکامل نامتناهی، خلق و تجدید دائمی در تک تک حوزه‌های زندگی، و آنتی‌تز رادیکال آن، هم نیهیلیسم، ویرانگری سیری‌ناپذیر، پاشیدن و بلعیده شدن زندگی، دل تاریکی، وحشت و...» (برمن، ۱۳۷۹، ص) در نظر مارکس، مدرنیته انگیزه‌ای است مداوم برای تجدید حیاتی که از دینامیسم و بحران‌های سرمایه‌داری ناشی می‌شود. «واژگان مارکس نیز از بسیاری جهات واژگان مدرنیست‌هاست، با تصاویر آخرالزمانی زمین‌لرزه‌ها، مغاک‌ها، فوران‌ها، افت‌وخیز امواج، قدرت‌ها و نیروها... (چایلدز، پیشین، ص ۴۳)

بخشی از مدرنیسم برآمده از تفکر مارکس، فقدان هویت جمعی را محصول سرمایه‌داری و صنعت می‌دید و اکنون با بروز جنگ و کشمکش‌های بی‌پایان، اصل پیشرفت که روشنگران آن را وعده داده بودند، به بن بست رسیده است و امید به آینده در سایه حوادث سهمگین چون جنگ جهانی اول، استحکام و روایی خود را از دست داده است. در این شرایط توسعه نظریه داروینی و بعد فروید قابل‌درک است. فرویدیسم بر آن بود که انسان‌ها به جانوران نزدیک‌ترند تا به خدا و طبیعت در تکامل است تا سکون.

داروین اعلام کرده بود که تکامل انواع هیچ هدف خاصی ندارد و وجود آدمی و سایر موجودات زنده حاصل هیچ‌گونه طرح و برنامه از پیش تعیین شده‌ای نیست. «تئوری داروین نگرش کلاسیک را که بر مبنای آن هستی و جهان منظومه‌ای عقلی و فرجام‌مند و غایت‌مدار شمرده می‌شد نفی کرد و بدین ترتیب از این دوره به بعد فرض هرگونه هدف و معنایی برای جهان هستی مورد تردید قرار گرفت» (ضمیر، ۱۳۷۷، ص ۳۷۷) مدرنیسم زیبایی‌شناختی بر این اساس خرد و غایت را در پس پندارهای دیگر پنهان می‌کرد و اساساً در جای جای تکوین اندیشه مدرنیسم هنری نقش ایفا کرد.

پس از آن که داروینیسم ایمان آدمی به داستان خلقت را متزلزل کرد، روانکاوی فروید و نظریه «ساحت ناآگاه ذهن» از راه رسید. در نقادی فروید منِ مسلط روشنگری (منِ اندیشنده دکارتی)، با نهادی حیوانی و پست پیوند یافت. و لذا خرد روشنگری استیلای خود را از دست داد. هنرمندان مدرن رفته رفته به جای تأکید بر خرد و والایی آن، به کنکاش در ساحت ناخودآگاه بشر پرداختند. هنرمندان بیش از پیش به دنیای درون رجعت کرده و تقابلی شدید با جامعه و فرهنگ حاکم را شکل دادند. به راستی زیبایی‌شناسی کلاسیک چه‌گونه می‌توانست چنین چرخش و حواشی اهمیت‌یافته بر متن را توضیح دهد یا درک کند؟ طبیعی بود که در هنر و ادبیات پس از فروید بسیاری به این تشخیص برسند که دیگر نمی‌توان و نباید به ارائه ظواهر شخصیت‌ها و پوسته‌های خارجی ذهن آن‌ها اکتفا کرد. رئالیسم نمی‌توانست ابزار مناسبی برای انعکاس چنین شرایطی باشد و لذا مدرنیسم درست بر اساس رویارویی با تمام قراردادهای موجود زیبایی‌شناختی به منصه ظهور رسید.

مدرنیسم را می‌توان واکنش هنرمندان و نویسندگان به روند صنعتی شدن، جامعه شهری، جنگ، تمدن تکنولوژیک و ایده‌های جدید فلسفی و علمی تلقی کرد. از جمله این ایده‌ها، تفکرات رادیکال مارکس، فروید و داروین بود که جهان غرب را متحول و دوباره تفسیر کرد و تصورات تثبیت شده در باب اجتماع، فرد و طبیعت را کاملاً تغییر داد

بحرانی سهمگین تمام ساختار جامعه غربی را در برمی‌گرفت که بالطبع به بحران در هنرها منتهی می‌شد. و این مسأله به گونه‌ای از تفکر سیاسی و اجتماعی میدان داد که به تبیین نظم و بی نظمی، انکارگرایی نوین، ترک عقل، عزل حقیقت و پدیداری انسان پاره پاره (رک؛ گریمالدی، ۱۳۸۲، صص ۱۰۵ - ۱۲۰) مشغول شد.

اندیشه سیاسی و اجتماعی متفکرانی چون هوسرل، هایدگر، اشپنگلر، سارتر، ارتگای گاست و پل تیلیش تا چهره‌های هنری چون پل والری، کافکا، کویستلر، سخن از برآمدن اضطرابی بود که با واژه‌های مرگ خدا، مرگ انسان، مرگ اروپا و مرگ همه بت‌های جدید مثل عقل، علم، ترقی و تاریخ پیوند می‌خورد. ارتگای گاست از این شرایط به‌سان دوران فترت یاد کرده می‌نویسد: «به واسطه ایمان به فرهنگ مدرن، همه‌چیز، یک کاسه و یک شکل شده است، فردا نیز از هر حیث همانند امروز

خواهد بود، ترقی و پیشرفت یعنی پیشروی همیشگی در همان مسیر. هم‌اکنون، ما از جهان فردا خبر نداریم، و همین نادانی خود لذت در ما ایجاد کرده و شادی ما مثل سروصدای کودکان بعد از تعطیلی مدرسه است.» (گاست در بومر، ۱۳۸۰، صص ۸۱۳ - ۸۲۱)

توأم با پیشرفت‌های خیره‌کننده در فیزیک و روان‌شناسی و فلسفه در فاصله ۱۹۰۰ تا ۱۹۵۱ که تأملات تازه‌ای درباره سرشت و ساختار ماده، فضا، زمان، شناخت و حیات را مطرح می‌کرد، به نظر می‌رسد مدرنیسم با بازتولید چنین شرایطی از این‌که هیچ ملاک و معیاری وجود ندارد احساس سرخوشی توأم با اضطراب داشت. به این ترتیب بدبینی و نفی مبانی به شکل نوعی انتقاد سیاسی، کل نظریه زیبایی‌شناسی مدرن را در برمی‌گیرد.» کوبیسم پیکاسو و براک، ضرب‌آهنگ‌های اضطراب‌آور استراوینسکی، آتونالیتی شوئنبرگ و جهان هراس‌انگیز و دلهره‌آور کافکا، نمود و نماد همین دریافت جدید به‌شمار می‌رود. در حقیقت هنر مدرن کوشید تا تصویر راستینی از این برداشت و فضا را در آثار خود به نمایش گذارد» (ضیمران، پیشین، ص ۳۷۸) و چنان‌که گفتیم بخش عمده‌ای از این تجلیات هنری گونه‌ای مانیفست سیاسی بود.

اتفاقاً محور اساسی بحث‌های منتقدانی چون بنیامین، آدورنو، مارینتی، بلوک، لوکاچ، برشت و دیگران حول این محور بود که چه‌گونه می‌شود از زیبایی‌شناسی مدرنیسم در جهت انتقادی / سیاسی برای ابراز واکنش به شرایط موجود بهره برد. هرچند بین همین نظریه‌پردازان تعدادی هم ناخواسته با انعکاس شرایط ناشی از اضطراب، گونه‌ای نقش سیاسی ایفا می‌کردند. برای مثال والتر بنیامین در «تزهای نه‌گانه» تصویر معروفی از «کابوس تلخ» آن‌گونه که مدرنیست‌ها می‌دیده‌اند به‌دست داده است. او فرشته تاریخ پل کله را توصیف می‌کند:

«چهره‌اش به طرف گذشته است. جایی‌که ما زنجیره‌ای از رویدادها می‌بینیم او یک فاجعه واحد را می‌بیند که ویرانه روی ویرانه تلنبار می‌کند و مقابل پاهای او می‌اندازد. این فرشته دوست دارد بماند، مردگان را بیدار کند و از آن‌چه آوار شده است یک کل بسازد. اما از جانب بهشت توفانی درمی‌گیرد، توفان با چنان شدتی بر بال‌های فرشته می‌کوبد که او دیگر نمی‌تواند بال‌های خود را ببندد...» (چایلدز، پیشین، ص ۲۹)

چنین تصویری از جهانی جدید که اضطراب سرتاسر آن را در برگرفته است در دنیای شارل بودلر و سپس فرانتس کافکا یا تی.اس. الیوت و جیمز جویس موج می‌زند. جورج زیمل ابعاد ضد انسانی شرایط پیش آمده را در نوشته‌ای به‌نام «کلان‌شهر و جان خودباخته» بررسی می‌کند، «ژرف‌ترین معضل زندگی جدید ناشی از خواست فرد برای حفظ استقلال و فردیت وجود خود در مقابل نیروهای درهم کوبنده اجتماعی، میراث تاریخی، هجوم فرهنگ‌های بیگانه و شیوه زیست است.» (زیمل در هریسون وود، ۸۳۷۹ ص۲۱) به اعتقاد زیمل به‌رغم توسعه اقتصادی و اجتماعی، طبیعت بشری روز به روز سخت‌تر و ماشینی‌تر می‌شود و بیش از پیش به آزمایشگاه عظیمی مبدل می‌شود که مملو از کینه‌توزی، و انتقام‌جویی است.

با این همه در سطح تولید آثار هنری، زیبایی‌شناسی مدرنیستی سویه‌ای دوگانه پیدا کرده است: یکی که عمدتاً مثبت و به قول چایلدز خوشامدگویانه است و در آثار و اندیشه‌های مارینتی، لوکوربوزیه، ولادیمیر مایاکوفسکی و همپالگی‌هایش تجلی یافت. و دیگری، با نوعی تصویر منفی و آخرالزمانی یا ناامیدکننده که در آثار تی.اس. الیوت، ییتس، ازرا پاند، تی.ای. هیوم و دی.ایچ. لارنس، جاودانه شده است.

نهضت‌ها و جنبش‌های متعدد هنری چون پست‌امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، کوبیسم، سمبولیسم، ایماژیسم، ورتیسیسم، دادائیسم، فوتوریسم، سوررئالیسم همگی میدان نمایش چنین واکنش‌هایی بودند. بسیاری از هنرمندان که نمایندگی یکی از این جنبش‌ها را نیز داشتند. متأثر از شرایط به این یا آن حزب و گروه سیاسی پیوستند یا به حمایت از قدرت سیاسی حاکم شتافتند. چنان‌که مکتب نوگرای فوتوریسم مایاکوفسکی در استقبال از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ چنین کاری کرد و مارینتی نیز در برآمدن فاشیسم در ایتالیا، گاتفرید بن اکسپرسیونیست هم از هیتلر حمایت کرد. برخی از چهره‌های دادائیست مثل هولسن بک و هویسمان به حزب کمونیست آلمان KPD پیوسته و در اندیشه اتحاد انقلابی و بین‌الملل همه مردان و زنان و نیز مصادره سریع و فوری دارایی‌ها و اموال یا سوسیالیزه کردن برآمدند. (هریسون وود، ۱۳۷۹، جلد ۳، ص ۸۶)

تا آن‌جا که به مسأله اضطراب مربوط می‌شود، جریان‌هایی چون فووها، دادائیست‌ها و سپس سوررئالیست‌ها به شیوه‌ای

به واسطه ایمان به فرهنگ مدرن، همه‌چیز، یک کاسه و یک شکل شده است، فردا نیز از هر حیث همانند امروز خواهد بود، ترقی و پیشرفت یعنی پیشروی همیشگی در همان مسیر. هم‌اکنون، ما از جهان فردا خبر نداریم، و همین نادانی خود لذت در ما ایجاد کرده و شادی ما مثل سروصدای کودکان بعد از تعطیلی مدرسه است

مناسب این شرایط را به نمایش گذاشتند. چه بسا از حیث فرم هنری و به منزله بیان احساسات هنرمندان، کژمژی خطی، دگرگونی مقیاس و ژرفانمایی گونه‌ای روح باوری تقریباً گوتیک که برای نمونه در آثار ماکس بکمان وجود دارد. به گونه‌ای نمادین بیان هراس در برابر جنگ و بی معنایی زندگی بود. فووها Fauves (معروف به وحشی‌ها)، که با جنبش اکسپرسیونیست هم ارتباط تنگاتنگ داشتند، از کژمژی شدید و رنگ‌آمیزی نامتعارف و گزاف بهره بردند که خود نماد ذهنی فووها بود. در آثار هنرمندانی چون کاندنیسکی، روئو، کورنیت، مارس، کوکوشکا و پل کله، کِیرکو، و سالوادور دالی نیز تصاویری از اضطراب به چشم می‌خورد. برای مثال در تابلوی معروف استمرار حافظه اثر سالوادور دالی که مشهور به ساعت‌های خیس است، شُل و ول بودن ساعت‌ها، در حالی‌که مورچه‌ها بر آن‌ها می‌خزند نه تنها تصویر تک‌خطی زمان منسوب به روشنگری به تمسخر گرفته شده بلکه حاکی از ویرانی زمان در دل آن همه بلوا و آشوب و اضطراب است. آثار ادوارد مونک از جمله تابلوی فریاد، The Scream نیز بهترین جلوه عصر مدرن است، «از خود بیگانگی، ناهنجاری، تنهایی، تجزیه اجتماعی و انزوا. این نقاشی نشانه‌ای کاملاً برنامه‌ریزی شده از چیزی است که عصر اضطراب خوانده می‌شود.» (جیمسون، ۱۳۷۹، ص ۱۵)، در چنین آثاری ما شاهد شالوده‌شکنی مجاز خودِ زیبایی‌شناسی بیان هم هستیم. هول و هراس ناشی از جنگ بزرگ مایه سرخوردگی بسیاری شده بود، زمینه انکارگرایی و اعتراض توأم با تشویق به نوعی تبلیغات چپ‌گرایانه را فراهم کرد. در آغاز قرن بیستم این انکارگرایی در حکم آیین و شعار جنبش دادا** درآمد. داروینیست‌هایی چون جرج گروس، جان هارتفیلد، و رائول هاوسمان و فیلیپ سوپوی شاعر، همراه با اعتراض سیاسی که ضمناً چپ‌گرایانه هم به حساب می‌آمد، همراه با سوررئالیست‌هایی چون دالی، خوآن میرو، ماگریت، انتقاد خود را به حیات سیاسی و اجتماعی متأثر از عقل‌گرایی سده پیشین در جلوه‌های زیبایی‌شناسی مدرن به نمایش گذاشتند. از نظر ایشان، تاریخ معاصر به خاطر عقل‌گرایی بی‌بندوبار و لجام‌گسیخته خود و فرهنگ توده‌ای خشن و بی‌روح خود، کابوسی وحشتناک و مرگبار است. لذا رسالت آثار هنری در همین‌جا آغاز می‌گردد. در دیدگاه مدرنیسم پس از فلوبر تا کارهای سوررئالیستی، تاریخ جریانی شناور و سیال پرآشوب و پرهرج و مرجی تلقی می‌شد که آن را باید به مدد تکنیک‌های زیبایی‌شناسی جدید چون تقارن‌ها، سازواری‌ها و تناسب‌های صوری در آثار هنری از گونه‌ای گرداب نجات بخشید.

درون همین جریان‌های انتقادی هنر مدرن، ما شاهد شکل‌گیری یک نهضت تئاتری مستقل هم بودیم که از جمله پرآوازه‌ترین نمایندگان آن لوئیجی پیراندللو (۱۹۳۶ - ۱۸۶۷) است. آثار او و هنر او فرآورده سرخوردگی و اضطراب هم بود که از زبان قهرمانان نمایش‌هایش ایمان، دین، واقع‌گرایی، علم و حتی خود بشریت را انکار می‌کرد. قهرمانان او با وجود آن‌که در طلب معنایی برای زندگی خود هستند اما چیزی که می‌یابند تنها آشوب است همراه با خنده مشمئزکننده و شاید دیوانگی. به قول دنیس اسپور، «پیراندللو سیر جهانی که نمی‌توانست آن رابفهمد، تلخ‌کامانه فریاد می‌کشید.» (اسپور، ۱۳۸۳، ص ۴۵۴)

راه‌های تازه پیراندللو قالبی را آفریدند که از دل آن آبسوردیسم absurdism پیدا شد. جنبش مذکور بر آن بود که آدمیان در جهانی ناعقلانی و مهمل و بی‌معنا زندگی می‌کنند. این نهضت از اگزیستانسیالیسم فلسفی هم که درباره طبع وجود به پرس‌وجو می‌پرداخت و زمان حال بی‌معنایی را میان گذشته‌ای پر تقصیر و آینده‌ای ناشناختنی می‌نهاد، سیراب می‌شد. درست به همان‌سان که سارتر معتقد بود هیچ ارزش اخلاقی مطلق و یا کلی در این عصر مضطرب‌کننده و یأس‌آور وجود ندارد و بشر جزیی از یک جهان رهاشده و بی‌غرض است. نمونه‌های فراوانی از آن را می‌توان در نمایشنامه‌های سارتر مثل خلوتگاه، شیطان و خدا و گوشه‌گیران آلتونا یافت. مهم‌ترین نماینده جریان آبسوردیسم یعنی آلبر کامو (۱۹۶۰ - ۱۹۱۳) نیز اضطراب جهان را با استناد به همین عبارت توضیح می‌داد، وضعی که به گمان او نتیجه دوگانگی متعارض است میان آرزوهای آدمی و بی‌معنایی جهانی که افراد در آن می‌زیند. از این رو قهرمان آثار او در دل اضطراب و آن جهان آشوب‌ناک که به شدت هم روزمره گشته است، در پی رهایی می‌گردند. برای مثال مورسو قهرمان رمان بیگانه، سمبل چنین وضعی است: «می‌خورد، می‌خوابد، سیگار می‌کشد و در اداره کار می‌کند، روزهای تعطیل به ساحل می‌رود بر بالکن خانه می‌نشیند و رهگذران خیابان را تماشا می‌کند. زیاد حرف نمی‌زند و وقتی حرف می‌زند همانی که می‌اندیشد را به زبان می‌آورد.» (کمبر، ۱۳۸۵، صص ۷۵ - ۷۶) با وجود این‌که در بیگانه لااقل زندگی معمولی را با همه بیهودگی و روزمرگی‌اش تأیید می‌کند اما در آثار دیگری چون کالیگولا، سیسوفوس و سرانجام طاغی و طاعون به پوچی و طغیان همه‌چیز می‌رسد.

آثار ادوارد مونک از جمله تابلوی فریاد، The Scream نیز بهترین جلوه عصر مدرن است، از خود بیگانگی، ناهنجاری، تنهایی، تجزیه اجتماعی و انزوا. این نقاشی نشانه‌ای کاملاً برنامه‌ریزی شده از چیزی است که عصر اضطراب خوانده می‌شود. در چنین آثاری ما شاهد شالوده‌شکنی مجاز خودِ زیبایی‌شناسی بیان هم هستیم

در اسطوره سیسوفوس می‌نویسد: «پوچی ما را رها نمی‌کند. مقیّد می‌کند. پوچی همه اعمال را مجاز نمی‌کند «همه‌چیز مجاز است» به این معنا نیست که هیچ‌چیز ممنوع نیست.» (همان، ص ۱۵۱)

با این همه گرایش انتقادی هنرمندان مدرن تنها به بیان اضطراب یا نوعی یأس از آن ختم نمی‌شد. چه برخی از چهره‌های مطرح دیگر در این دوران با استفاده از زیبایی‌شناسی مدرنیستی، نگاه متعهدانه‌تری نسبت به جهان پیرامون آن ابراز داشته و خط‌مشی روشنی از مسائل سیاسی به دست می‌دادند. بهترین نمونه‌ها تئاتر حماسی برشت و نقاشی گوبیستی پابلو پیکاسو بودند.

برشت با تأثیرپذیری از تاکتیک‌های ضربتی زیبایی‌شناسی مدرنیستی که در نهضت اکسپرسیونیستی وجود داشت، نوعی «تئاتر حماسی» ابداع کرد که به قول خودش وام‌دار هیچ الگویی از قالب همیشگی نبوده و این تلقی او که «قوانین جاودانه زیبایی‌شناختی وجود ندارد.» (سلدن ویدوسون، ۱۳۷۷، ص ۱۰۷)

ضمن انتقاد به تمایل لوکاچ که در پی تقدیس یک قالب ادبی خاص مثل واقع‌گرایی بود، بهره‌گیری از امکانات زیبایی‌شناسی مدرنیستی برای همراه کردن تماشاگر با مسائل سیاسی و اجتماعی زمانه‌اش هم تلقی می‌شد. لذا او برخلاف گرایش ناتورالیستی سده پیشین که تنها به انعکاس یا بازتاب شرایط می‌پرداخت و جلوه نیهلیستی زیبایی‌شناسی مدرن که تنها یأس و انکارگرایی را مورد توجه قرار می‌داد، بر آن بود با بهره‌گیری از تکنیک‌های مدرن، نباید نابرابری‌های اجتماعی موجود میان دارا و ندار را تثبیت‌شده یا تأیید شده نشان داد - چیزی که در سبک زیبایی‌شناسی رئالیستی صورتی طبیعی داشت - بلکه باید آن را به عنوان امری نفرت‌انگیز، وحشیانه و ناعادلانه عرضه کرد.

همچنین در هنر کوبیستی پیکاسو ما شاهد پیوستگی مسائل زیبایی‌شناختی با سیاست هستیم. هر چند پیکاسو با پیوستن به حزب کمونیست فرانسه و انتشار بیانه‌ای خطاب به سیمون تری روزنامه‌نگار مشهور فرانسوی علایق سیاسی و نگاه اخلاقی خود را به صراحت مطرح کرد و نشان داد که هنرمند در هر حال موجودی سیاسی است و از این رو پیوسته نسبت به وقایع تکان‌دهنده یا خشنودکننده جهان هوشیار است، پس هنر برای تزئین آپارتمان نیست، ابزاری برای جنگ تهاجمی و تدافعی در برابر دشمن» (پیکاسو در هریسون وود، ۱۳۸۰، ص ۱۸۴) است، میزان چنین تعهدی را به نمایش می‌گذاشت با این همه در پاره‌ای از آثار خود از جمله گوئرنیکا، (۱۹۳۷)، شور و هیجان مدرنیستی خود را با علایق سیاسی در شرایط سخت و مضطرب‌کننده درهم آمیخت. تابلوی گوئرنیکا درباره بمباران شهری به همین نام توسط نیروی هوایی آلمان نازی بود که در جریان آن ده‌ها نفر مردم بی‌گناه کشته و زخمی شدند.

پیکاسو با پیوستن به حزب کمونیست فرانسه و انتشار بیانه‌ای خطاب به سیمون تری روزنامه‌نگار مشهور فرانسوی علایق سیاسی و نگاه اخلاقی خود را به صراحت مطرح کرد و نشان داد که هنرمند در هر حال موجودی سیاسی است و از این رو پیوسته نسبت به وقایع تکان‌دهنده یا خشنودکننده جهان هوشیار است، پس هنر برای تزئین آپارتمان نیست، ابزاری برای جنگ تهاجمی و تدافعی در برابر دشمن

تابلویی با زمینه‌های سیاه و خاکستری و سفید که چون شوکی به ذهن بیننده منتقل می‌شد، سقوط در جهنم را تداعی می‌کند، در سمت چپ اثر مادری در حالی‌که جسد فرزندش را درآغوش کشیده می‌گریزد.

این تصویر شاید اشاره‌ای است به مسیح و مریم، اما در جایی‌که مسیح، کودکی است مرده به دنیا آمده، در عصری که ایمان و مذهب هم وجود ندارد.» (گودرزی، ۱۳۸۱، ص ۲۲۲) به قول ماکس رافائل که رساله مستوفایی درباره شیوه کار پیکاسو و اندیشه‌های او به رشته تحریر درآورده است، گوئرنیکای او «کوس رسوایی و انهدام جامعه‌ای در حال فروپاشی را با چنان قدرت و نیرویی به صدا درآورد که هیچ هنرمندی به گرد پای او نرسید.» (رافائل، پیشین، صص ۲۱ - ۲۳۰) □

.. بازرگانی، بهمن، ماتریس زیبایی، تهران ـ نشر اخوان، ۱۳۸۰