University of Zanjan
The Journal of
Ethical Reflections
Review Article
Vol. 2, Issue 4, Winter 2021-2022, pp. 75-92.
Online ISSN: 2717-1159 / Print ISSN: 2676-4810
http://jer.znu.ac.ir

Metaphysics of Distance and its Moral Challenge in Brecht's Theory of Art

Alireza Aram,[1] Bahare Geravandi [2]

Abstract

In this reflection, after describing Bertolt Brecht's artistic views, we review his historical relationship with Walter Benjamin and compare the essentially political approach of the two to art. An attitude that says that art should show the way to save the audience from the unfavorable situation of society. In contrast to this prescription, we speak of another lack of credibility, the silence of rival positions, and, consequently, the absence of the vote and the personality of the audience within the aesthetic distance intended by Brecht. In a way, by recalling Fichte's views on the subject of "me and non-me", the implication of this perception of man as an absolute identification is the subject of question. However, a suggestion can be made tha first, emphasizes the reflective nature of art. Second and most importantly, it analyzes the aesthetic understanding resulting from experience and perceptual participation in the process of human society. By following a path rooted in public education (Paideia) and focusing on the innovative world of art, understanding otherness and commitment to human society will be more guaranteed.

Keywords: Brecht, Benjamin, paideia, Art and Ethics, and Art and Politics.

Received: 27 Feb. 2022 | **Accepted**: 20 March 2022 | **Published**: 06 April 2022

1. **Corresponding Author**, Ph.D in Moral Philosophy, University of Qom, a.r.aram1359@gmail.com
2. MA Student in Moral Philosophy, University of Qom, geravandibahare@gmail.com

دانشگاه زنجان
فصلنامه تأملات اخلاقی
دورهٔ دوم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۴۰۰، صفحات ۷۵-۹۲.
شاپا الکترونیکی: ۱۱۵۹-۲۷۱۷
شاپا چاپی: ۴۸۱۰-۲۶۷۶
مقالهٔ مروری

متافیزیک فاصله و چالش اخلاقی آن در نظریهٔ هنری برشت

علیرضا آرام،[۱] بهاره گراوندی[۲]

چکیده

در این تأمل پس از شرح آراء هنری برتولت برشت، به مرور رابطهٔ تاریخی او با والتر بنیامین پرداخته و رویکرد در اصل، سیاسی این دو به هنر را مقایسه می‌کنیم. نگرشی که می‌گوید هنر باید راه نجات مخاطبان از وضع نامطلوب اجتماع را به آن‌ها نشان دهد. در تقابل با این تجویز، از فقدان اعتبارِ دیگری، ساکت ماندن مواضع رقیب و در نتیجه، از غیبتِ رأی و شخصیتِ مخاطب در فاصله زیبایی‌شناختی مورد نظر برشت سخن می‌گوییم. در این بحث با یادآوری آراء فیشته در موضوع «من و نا-من»، عقبهٔ این تلقی از انسان به مثابهٔ شناسای مطلق و منفک از اذهان دیگر موضوع پرسش و تردید قرار می‌گیرد. در تأمل واپسین می‌توان پیشنهادی عرضه کرد که اولاً بر خصلت انعکاسی اثر هنری تأکید دارد. ثانیاً و مهم‌تر، درکِ زیبایی‌شناختی حاصل از تجربه و مشارکت ادراکی را در فرآیندِ اجتماع انسانی تحلیل می‌کند. در نهایت، با طی شدن مسیری که از چشم‌انداز و نیز به پشتوانه تربیت عمومی(پایدیا) اعتبار یافته است، فهم دیگری و تعهد نسبت به اجتماع انسانی وجه نظری چندلایه‌تر و ضمانت عملی جمعی‌تر خواهد یافت.

واژگان کلیدی: برشت، بنیامین، پایدیا، هنر و اخلاق، هنر و سیاست.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۰۸ | **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۰/۱۲/۲۸ | **تاریخ انتشار:** ۱۴۰۱/۰۱/۱۷

۱. **نویسندهٔ مسئول**، دکترای فلسفه اخلاق، دانشگاه قم، a.r.aram1359@gmail.com
۲. کارشناس ارشد فلسفه اخلاق، دانشگاه قم، geravandibahare@gmail.com

۱. مقدمه

مسئلهٔ این تحقیق بررسی مفهومِ فاصلهٔ زیبایی‌شناختی[1] در اندیشهٔ هنری برتولت برشت[2] و تحلیل انتقادی مبانی متافیزیکی آشکار یا پنهان در مشرب تئاتری او از منظر اخلاقی است. در واقع، نگارندگان به این پرسش توجه دارند که آنچه برشت به نام فاصلهٔ زیبایی‌شناسانه مطرح کرده است و این نظریه با نام او به عنوان یک شیوهٔ اجرا و درک اثر نمایشی ملاحظه می‌شود، طبق کدام مبنای متافیزیکی قابل تبیین است؟ همچنین این پرسش مطرح است که مبنای مورد بحث در ارزیابی اخلاقی با کدام چالش‌ها مواجه می‌شود؟

به جهت پیوند هنری و رابطهٔ نزدیک میان برشت با والتر بنیامین[3]، در فهم و تحلیل موضع تئاتری برشت به آراء هنری بنیامین توجه خواهیم کرد. به نحوی که توضیحات بیش‌تر دربارهٔ ابعاد تاریخی- اجتماعی نظریهٔ فاصله در اندیشهٔ هنری برشت را می‌توان از کلمات بنیامین دریافت. از این رو، در مقالهٔ حاضر ضمن توضیح تلقی مشترک از مفهوم فاصله میان هنرمند و مخاطب، که با تأمل در آراء هنرشناختی برشت (به ضمیمهٔ توضیحات بنیامین) به بار خواهد نشست، اصلی‌ترین مشکل اخلاقی این نگرش بیان می‌شود. این منظرهٔ انتقادی تازه با رجوع به یک رأی به نسبت آشنا بیان می‌شود؛ انگارهٔ «من» در فلسفهٔ ایدئالیست مشهور آلمانی، یوهان گوتلیپ فیشته،[4] و تفکیک این منِ تعیّن‌بخش از «نا-من»[5]. در حقیقت فرضیهٔ نگارندگان این است که اول، مبنای هنرشناختی برشت با ارجاع به اصطلاحات محوری در فلسفهٔ فیشته، ذیل یک نگرش متافیزیکی ریشه‌دار در تاریخ فلسفه ایضاح می‌یابد؛ دوم، این مبنای متافیزیکی از چالش‌های اخلاقی پیش‌رویش با موفقیت عبور نمی‌کند.

وجه کاربردی تحقیق که نمایان‌گر هدف نگارنده است، به اهمیت هنر، به‌ویژه در تلاقی آن با اخلاق، قابل تصدیق است. تلقی خاص برشت از رابطهٔ مخاطب با سازنده-مُجری اثر نمایشی و مفروض‌های اخلاقی پنهان در طرح این نظریهٔ هنری خاص، آثار عملی قابل ملاحظه‌ای را بر جای می‌گذارد. به همین سبب، بازخوانی انتقادی این موضع برشتی و اظهار مبانی متافیزیکی نهفته در آن می‌تواند ایرادات وارد بر این تلقی هنری را نمایان کند و تأثیرات اخلاقی اثر نمایشی را در مجرای ارتباطیِ مقبول‌تر و ایمن‌تر جای دهد.

در خصوص پیشنهٔ تحقیق، چهار اثر قابل ذکر است که البته مسیرِ این آثار با مسئله و پرسش این تحقیق کاملا منطبق نیست. اول، کتاب والتر بنیامین به نام *فهم برشت* (۱۴۰۰) که در این اثر ضمن تحلیل آراء و آثار هنری برشت، نقاط پیوند میان این دو بیان شده است. دوم، اِدموت ویتسیزلا[6] در کتابی که سال ۲۰۰۹ منتشر کرده و عنوان *بنیامین و*

1. Aesthetic Distance
2. Bertolt Brecht
3. Walter Benjamin
4. Johan Gottlieb Fichte
5. Me and Non-Me
6. Erdmut Wizisla

برشت؛ حکایت رابطه‌ای دوستانه[1] را بر خود دارد، به تأثیر ادبی و متقابل این دو نویسنده بر یکدیگر اشاره دارد. سوم) نیکولاس ویبرو[2] در اثر سال ۲۰۰۴ خود به نام *صحنه‌های خیابان*[3] رابطه این دو نویسنده را با دغدغهٔ فرهنگ عامه و مطالعات اجتماعی هنر دنبال کرده است. اما مفصل‌تر و فلسفی‌تر از دو اثر پیش، گلچینی از آراء متفکران شناخته شده در فضای فلسفهٔ قاره‌ای است که انتخاب و ترجمه این آثار به سال ۱۹۸۰ و توسط رونالد تیلور[4] انجام شده است. این اثر با عنوان اصلی *زیبایی‌شناسی و سیاست*[5] فضای مسلط در حوزه هنرِ سیاسی را از منظر پنج اندیشمند مؤثرِ مارکسیسم اروپایی مرور می‌کند. ضمیمه این کتاب به قلم *فردریک جیمسون*[6] نگاشته شده است. نوشته‌ای که مثل سایر آثار او بوده و در تلاش برای تحلیل گفتمان‌های مرتبط با زیبایی‌شناسی در ارتباط آن با اخلاق، سیاست و فرهنگ عمومی برآمده است. تحلیل مهم جیمسون در صفحات آتی پژوهش حاضر ذکر و عمدتا تصدیق می‌شود. اما همچنان که بیان شد، منظره خاص این مقاله در تحلیل متافیزیک فاصله، با رجوع به اندیشه فلسفی فیشته، همراه با ملاحظه اخلاقی نسبت به این فاصلهٔ برشتی، وجه ابداعی این پژوهش را تشکیل داده است.

همچنین در خصوص تعبیر *متافیزیکِ فاصله* لازم به توضیح است که فاصله در همان معنای شناخته شده و برشتی به کار رفته است که تفصیل بیش‌تر آن در ادامه خواهد آمد. اما منظور از متافیزیک، مجموعه‌ای از تأملات نظری مشخص، اعم از وجودشناختی، انسان‌شناختی و البته صبغهٔ معرفت‌شناختی و معناشناختی مفروض و چندلایه‌ای است که به احتمال، برشت در مقام نویسنده به همهٔ جوانب آن توجه نداشته است. از این‌رو، واژهٔ عام‌تر متافیزیک را بر تعابیر محدودتر و خاص‌تر فوق ترجیح داده‌ایم. حتی این تعبیرِ برگزیده را بر واژهٔ «فلسفه» که می‌توانست بیش از حد عام و شامل هرگونه تأمل نظری یا گزارش توصیفی- تاریخی از موضع هنرشناختی برشت باشد، برتر یافتیم.

۲. حماسهٔ صحنه در نظریهٔ هنری برشت

آثار برشت به عنوان یکی از تأثیرگذارترین نمایشنامه‌نویسان قرن بیستم از جهاتی چشمگیرتر از هم‌نسلان او بوده است. او نویسنده‌ای اعجوبه، پرکار و اهل همکاری در تولید آثار مشترک بود. آشکارا تعلقات حزبی داشت و در کارش بازیگوش بود! نیم‌نگاهی به جدیدترین چاپ آثار او وسعت و دامنهٔ نگاشته‌های برشت را نشان می‌دهد؛ مجموعه‌ای سی جلدی، شامل: بیش از چهل نمایشنامهٔ تئاتری، فیلم‌نامه، اقتباس‌ها، شعرها، یک مورد رمان، داستان‌ها، نامه‌ها، دفتر خاطرات و نگاشته‌های مطبوعاتی مربوط به حرفه‌اش. علاقه برشت هم به نوشتن و هم به

1. Walter Benjamin and Bertolt Brecht; The Story of a Friendship
2. Nicolas Whybrow
3. Street Scenes
4. Ronald Tylor
5. Aesthetics and Politics; Debates Between Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin Adorno
6. Fredric Jameson

تولید هنری چشمگیر بود. جالب توجه آن‌که تقریباً یک پنجم این مجموعه آثار شامل تفسیر نظری هنر و سیاست است؛ به ویژه رابطه سیاست و تئاتر (Mumford, 2009, p. 48). او نویسنده‌ای متمایل به مارکسیسم (و البته عضور رسمی حزب سوسیال دموکرات مستقل) بود، تأثرات دو جنگ جهانی را مستقیماً بر زندگی خود مشاهده کرد و مجموعهٔ این تجربیات را در آثارش نمایان ساخت. برشت علاوه بر نمایشنامه‌نویسی نقد تئاتر هم می‌نوشت که به تدریج شهرت خودش و مضمون آثارش باعث ممنوعیت نمایشنامه‌های او در دهه ۱۹۳۰ آلمان شد. او در ادامه به دانمارک، فنلاند، آمریکا و سوئیس رفت و نهایتاً پس از تقسیم‌بندی مشهور میان بلوک شرق و غرب، در آلمان شرقی اقامت گزید. به‌عنوان کارگردان و نظریه‌پرداز تئاتر، از ایده‌ای موسوم به *فاصله‌گذاری* در متن و اجرای نمایش حمایت می‌کرد؛ رویکردی در این جهت که قرار نیست مخاطبِ تئاتر با شخصیت‌های نمایش درگیری عاطفه پیدا کند. او باید موضع منتقدانه خودش را نسبت به جهان اثر هنری زنده نگه دارد و با دیدهٔ باز به تماشای نمایش بنشیند (برشت، ۱۳۹۹، ص ۱۶۳).

برشت در عمر هنری خود یک رفیقِ همراه و همفکر داشت؛ والتر بنیامین به عنوان فیلسوفی مشهور یا بیش از آن با نامِ منتقد ادبی صریح و صاحب‌نظر شناخته شده است. او از کسانی است که تأثیری پایدار در نسل بعد از خود گذاشته و گسترهٔ این تأثیر تا زمان حاضر نمایان است. مقاله مشهور وی، *اثر هنری در عصر تکرارپذیری مکانیکی آن*، باعث طرح چالش‌های جدی برای هنر دوران مدرن، به ویژه هنرهای تکنیکالی همچون سینما شد. دو اثر دیگر او: *خیابان یک طرفه و پاساژها* دریچه‌ای تازه را به حوزه مطالعات فرهنگی گشوده‌اند. او با درکی مسیحایی از تاریخ، البته نه به معنای دینی آن، شکل تازه‌ای از الهیات سیاسی را رقم زده است. به نحوی که همسو با مبانی انسان‌شناختی خود چشم به راه لحظه‌ای از تاریخ نشسته بود که سرنوشت بشر از وضع فلاکت‌باری که بنیامین نگران آن بوده است، رها شود (بنیامین، ۱۳۹۸، ص. ۸۹). بنیامین همفکرانی داشت که پس از وی ایده‌هایی همسو با نظریه‌های او را در مکتب فرانکفورت به ثمر نشاندند. اما بین همه همفکران و هوادران بنیامین، کسی که در مسیر تعریف هنر هم‌پای او حرکت می‌کرد و رابطه فکری ویژه‌ای با بنیامین داشت، برشت بود. بنیامین ضمن این‌که بر برشت تأثیر نهاده بود، خودش هم این اصلی برشتی را همواره به یاد داشت که از چیزهای بدِ نو آغاز کن، نه از چیزهای خوبِ کهنه (اشتاین، ۱۳۸۲، ص. ۱۴). از پی اصرار در بداعت و میل به آشنایی‌زدایی از رابطه هر روزهٔ مخاطب با اثر هنری و جهان پیرامون، این دو یک زوج هنری را تشکیل داده بودند. به نحوی که بنا بر نو شته‌های آن‌ها می‌توان هم صدایی قابل توجهی را در درک و تلقی شان از هنر تصدیق کرد. برشت صحنه تئاتر را برای زندگی یا احیای زندگی می‌خواست. به تعبیری می‌توان گفت او در تقابل با تأثیرات آنی تئاترْ از تأثیرات پایدار نمایش و هنر سخن می‌گفت. تأثیری که باید در حُکم بازیابی یک ارگانیسم زنده و نجات آن از پوسیدگی، رخوت و انجمادی باشد که خطر

انقراض را برای این موجود در پی دارد (Whybrow, Nicolas, 2004,p 13). او به تبع مارکس یک هدف عملی را از فلسفه طلب می‌کرد؛ به این بیان که «مفاهیم فلسفهٔ دانشگاهی و فاضلانه، تنها در صورتی می‌توانند به قلمرو این فلسفه کوچه و بازار که فلسفهٔ سرنخ به دست دادن است، راه پیدا کنند که دستگیره‌ای باشند برای تسلط بر اشیاء- اشیاء و نه باز هم مفاهیم! و اگر گمان می‌رود که سودمندی با پیش پا افتادگی همراه است، آن وقت باید سعی کنیم پیش پا افتاده‌ها را با دیدی نو [یعنی فاصله‌گذاری] نگاه کنیم»(برشت، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۴- ۱۲۵). از رهگذر همین تلقی است که او دوگانهٔ مشهور مارکس میانِ تفسیر/ تغییر جهان را بازخوانی کرده، می‌نویسد: «هنرهای نمایشی خود را از تتمهٔ شعائری که یادآور آلودگی آن‌ها در ادوار گذشته است، می‌رهانند و سپس از مرحله‌ای که به تفسیر جهان کمک می‌کردند، به مرحله‌ای وارد می‌شوند که به تغییر جهان کمک می‌کنند» (برشت، ۱۳۹۹، ص. ۱۱۸- ۱۱۹). این هدفِ انقلابی از مجرای تئاترِ حماسی[1] یا به بیانی دیگر، تئاتری با رویکردِ انقلابی به بار می‌نشیند. به نحوی که برشت گزارش آن‌را بیان کرده است: «بر خلاف تئاتر انقلابی آلمان، که فاشیسم توانسته بود به طور موقت آن‌را از میان بردارد، از ادامه نمایشنامه‌نویسی انقلابی ممانعت نمی‌توان کرد. این نمایشنامه‌نویسی در کنار دستاوردهای خود در کنار تئاتر جدید روسیه ایستاده است، در کنار این زنده‌ترین و مترقی‌ترین تئاتر امروز جهان که پذیرنده نوآوری‌ها است» (برشت، ۱۳۹۹، ص. ۱۰۹). به باور او وظیفه هنر در بُعد اجتماعی آن ظهور می‌یابد و هر اصلی باید تابع یک وظیفه اجتماعی باشد و همان هدف را که نمایشنامهٔ مورد نظر به خاطر آن به نمایش درمی‌آید ایفا نماید (برشت، ۱۳۹۹، ص. ۱۷۰).

او در واقع موضع خود را در برابر مشرب ارسطویی نمایان کرده است، جایی که درباره تزکیه یا همان کاثارسیس[2] می‌گوید: «این تزکیه، بر اساس عمل روانی خاصی انجام می‌گیرد: بر اساس استغراقِ تماشاگر در اشخاصی که رفتارشان به توسط بازیگران تقلید می‌شود» (برشت، ۱۳۹۹، ص. ۱۱۵). برشت در تقابل با این ایدهٔ ارسطویی از مرام نمایشی خاص خود پرده بر می‌دارد. به این بیان که: «دیگر به هیچ وجه به تماشاگر امکان داده نمی‌شد با استغراق صرف در آدم‌های نمایش، بدون نقد (پس در واقع، بدون نتیجه)، خود را به دست تجربه‌های عاطفی روی صحنه بسپارد. نمایش، موضوع‌ها و رویدادها را در معرض «بیگانه‌سازی» قرار می‌داد، و همین «بیگانه‌سازی» است که لازمه فهمیدن است، چون ما در برابر «بدیهیات»، معمولا فهمیدن را به کنار می‌گذاریم» (برشت، ۱۳۹۹، ص. ۱۳۳). البته این همه مانع از تفریح و سرگرمی در فرآیند تماشای اثر تئاتری نیست.[3] به نوشته برشت:

1. Epic Theatre
2. Catharsis

۳. برشت معتقد بود رسالت اجتماعی و تعهد عمومی هنرمند، از ارزش هنری اثر او نخواهد کاست. بر همین مبنا می‌گوید: «این تغییر نقش اجتماعی هنرهای نمایشی، تغییر کامل فن نمایش را ایجاد می‌کند. ولی بر خلاف انتظار، احساس را به هیچ وجه از هنر دور نمی‌کند، گرچه نقشی را که امروزه از نظر اجتماعی، به نفع طبقات حاکم، بر عهده هنر گذاشته شده است، بی‌هیچ ملاحظه‌ای تغییر می‌دهد. با طرد استغراق از مقام

> تئاتر، ولو این‌که تئاتر آموزشی باشد، باز هم همان تئاتر باقی خواهد ماند، و مادام که تئاتر خوبی است، سرگرم کننده هم خواهد بود.»(برشت، ۱۳۹۹، ص. ۱۳۷) برشت در توضیح کامل رویکرد خود می‌گوید: «رویداد یا شخصیتی را بیگانه کردن، در درجه اول یعنی جنبهٔ بدیهی و آشنا و مفهوم را از این رویداد یا شخصیت گرفتن و کنجکاوی و شگفتی را نسبت به آن برانگیختن (برشت، ۱۳۹۹، ص. ۱۶۳).

برشت دربارهٔ رابطه انسان با طبیعت هشدار داده است: «دانش انسان‌ها راجع به طبیعت خود، بسیار کم است، و به سبب همین کم‌دانی است که دانش آن‌ها راجع به طبیعت هم چندان به کارشان نمی‌آید» (برشت، ۱۳۹۹، ص. ۱۵۹). از نگاه او برای رسیدن به نگاه ناب و کارآمد به طبیعت باید در خصوص هویت اجتماعی انسان نگاهی دوباره داشت و با تمرکز بر خواسته‌های حیاتی و موثر بر رفاه و آسایش او و نیز با اهمیت دادن به درک و بینش انسان به سوی حیات بهتر حرکت کرد. از این منظرهٔ خاص امید به تغییر همچنان باقی است. به این ترتیب که:

> عصر ما، این عصری که تغییرهایی چنین متعدد و گوناگون را در طبیعت به وجود آورده، یکی از مایه‌های لذت را در این می‌بیند که به چیزی چنان پی ببرد که دخل و تصرف در آن ممکن شود. به این ترتیب، نه تنها طبیعت، بلکه انسان هم می‌تواند امکانات زیادی به دستمان بدهد؛ از انسان هم می‌توان امکانات زیادی به دست آورد. احتیاجی نیست همانی بماند که هست؛ و باید در او نه تنها به همان صورتی که هست، بلکه به آن صورتی هم که ممکن است باشد دقیق شد. باید انسان را مقصد قرار داد نه مبدأ. و این یعنی که من، منی که نمایندهٔ همه ما هستیم، باید نه به جای او، بلکه در برابر او بایستم. از همین‌جاست که می‌گوییم تئاتر باید آن‌چه را که نشان می دهد بیگانه کند (برشت، ۱۳۹۹، ص۳۵۰).

برشت آثار بنیامین را با دقت و با هم‌دردی بی‌دریغ دنبال می‌کرد. هرچند نظرات او تند و گاه جدلی است، اما همیشه به موضوعاتی که بنیامین مطرح کرده متعهد مانده و اختلاف را به پیمودن مسیر متفاوت نکشانده است. البته در مواردی هم اختلاف این دو برجسته شده است، اما نوشته‌های دو تن درباره یکدیگر نشان از رابطهٔ متقابلِ پایدار دارد. در واقع اتحاد این دو بنیادین و راهبردی بود؛ چرا که هر دو بر مسلک و عقیده‌ای خاص، اما مشترک به سر می‌بردند. به ویژه از پی مرگ بنیامین بود که برشت واکنشی مناسب با مشرب هنری‌اش ابراز کرد. او در قالب چهار شعر نشان می‌دهد که از خبر مرگ دوستش استفاده خلاقانه‌ای کرده است (Wizisla, 2009, p. 144). بررسی دیدگاه بنیامین درباره ماهیت و کارکرد اثر هنری از اعصار کهن تا روزگار مدرن نشان می‌دهد که مبنای نظری برشت تا چه اندازه متأثر یا در تعامل با رویکرد بنیامین بوده است و درواقع آن‌چه این‌جا به عنوان «متافیزیک فاصله در نگاه برشت»

حاکم خود واکنش‌های عاطفی‌ای که از منافع اجتماعی سرچشمه می‌گیرند و به پیشبرد آن‌ها کمک می‌کنند، از میان نمی‌روند.زیرا درست همین استغراق است که به واکنش‌های عاطفی منفک از منافع اجتماعی، میدان می‌دهد. نمایشی که تا حد زیادی از استغراق چشم می‌پوشد، می‌تواند بر اساس منافع شناخته شده اجتماعی، جانبداری معینی را در بیننده موجب شود، آن هم جانبداری‌ای که جنبه‌ی اجتماعی آن با جنبه‌ی انتقادی‌اش هماهنگ است» (برشت، ۱۳۹۹،ص. ۱۱۹).

خوانده شده است، چه مقدار تحت تأثیرِ رابطهٔ هنری بنیامین و برشت قرار دارد.

بنیامین در همسویی آشکارش با برشت در زمانه‌ای می‌نوشت که نگاه بدبینانه به تمدنِ غربی غلبه یافته بود. او ناامیدانه اعلام کرد: همه شواهد و مدارک تمدن در عین حال شواهد و مدارک توحش‌اند.[1](بنیامین، ۱۳۹۸، ص. ۱۶۰) به نحوی که با نفی تکامل تاریخی برای انسان و جهان، تفسیر خطی و رو به پیشرفت را توهم می‌نامید. توهمی که در مواجه با فاشیسم، یا به توجیهات بی‌شرمانه روی می‌آورد، یا به کلی در هضم آن فرو می‌ماند! هر تصویری از گذشته که از سوی زمان حال به منزله یکی از مسائل امروزه بازشناخته نشود، می‌رود تا برای همیشه ناپدید گردد. آن خبرهای خوب از گذشته که مورخ آن‌را با دلی تپنده بازگویی می‌کند، ممکن است درست در لحظه‌ای که دهان خود را می‌گشاید در خلأ گم شوند (بنیامین، ۱۳۹۸، ص. ۱۵). غفلت سراسری از رابطه تولیدی و توالی میان گذشته و اکنون بنیامین را نگران کرده بود. از این رو با مشاهده وضع کنونی بر نگاه رایجی تأسف می‌خورد که در آن «پول به طرزی دهشت‌انگیز در مرکز همهٔ فعالیت‌های حیاتی قرار گرفته است و از سوی دیگر همین خود سدی شده است که در برابرش همه آن ارتباط‌ها با شکست مواجه می‌شوند. این است که هم در قلمرو طبیعت، هم در قلمرو اخلاق، اعتماد، آرامش و سلامتی باز نمی‌تابد و به تدریج از بین می‌رود» (بنیامین، ۱۳۸۰، ص. ۱۸). در این وضعیت، دیری است که آیینی را که با آن خانه‌هایمان بنا شد فراموش کرده‌ایم؛ اما این امید نصفه نیمه هم وجود دارد کف وقتی این خانه‌ها در معرض تهاجمِ بمب‌های دشمن باشد، چه عتیقه‌های عجیب و غریبی که از این خانه‌ها اکتشاف می‌شود (بنیامین، ۱۳۸۰، ص. ۶). این انکشاف، بازیابی اصالت یا هاله اثر هنری است که بنیامین آن‌را چنین شرح داده است:

> شاید بتوان این همه را در مفهوم تجلی [هاله[2]] خلاصه کرد و گفت آن‌چه در دوران بازتولیدپذیری ماشینی اثر هنری از رشد باز می‌ماند همان تجلی‌اش است. ... به این ترتیب نسخه‌های بازتولید شدهٔ اثر هنری به روزرسانی جنبهٔ دیگر بحران کنونی و بازسازی بشریت است (بنیامین، ۱۳۹۹، ص۱۳۰).

در تأیید رویکرد اجتماعی برشت به هنر نیز بنیامین معتقد است هر چه از اهمیت اجتماعی یک هنر کاسته شود، فاصلهٔ میان نگرش انتقادی و لذت جویانه مخاطب و اثر هنری هم افزون خواهد شد (بنیامین، ۱۳۹۹،ص ۱۴۷). بنیامین دادائیسم را سالاد واژه‌ها دانسته است (بنیامین، ۱۳۹۹،ص ۱۵۱)؛ هنری بی‌خاصیت برای اصلاح اجتماعی که در آن نه

---

۱. بنیامین وضعیت گرفتاری انسان در جهانی محکوم به پیشرفت مادی را که در واقع با عقبگرد فکری و فرهنگی مقارن گردیده، با نشانه‌شناسی یک تابلوی نقاشی شرح داده است. در یکی از آثار *پُل کله* موسوم به *فرشته نو* فرشته‌ای را می‌بینیم با چنان چهره‌ای که گویی هم اینک در شرف روی برگرداندن از چیزی است که با خیرگی سرگرم تعمق در آن است. چشمانش خیره، دهانش باز، و بال‌هایش گشوده است. این همان تصویری است که ما از فرشته تاریخ در ذهن داریم. چهره‌اش رو به سوی گذشته دارد. آن‌جا که ما زنجیره‌ای از رخدادها را رویت می‌کنیم، او فقط به فاجعه‌ای واحد می‌نگرد که بی وقفه مخروبه بر مخروبه تلنبار می‌کند و آن‌را پیش پای او می‌افکند. فرشته سر آن دارد که بماند، مردگان را بیدار کند، و آن‌چه را خرد و خراب گشته است مرمت سازد؛ اما طوفانی از جانب بهشت در حال وزیدن است و با چنان خشمی بر بال‌های وی می‌کوبد که فرشته را دیگر یارای بستن آن‌ها نیست. این طوفان او را با نیرویی مقاومت ناپذیر به درون آینده‌ای می‌راند که پشت بدان دارد، در حالی که تلنبار ویرانه‌ها پیش روی او سر به فلک می‌کشد. آن‌چه ما پیشرفت می‌نامیم همین طوفان است (بنیامین، ۱۳۹۸، ص. ۱۶۲).

2. Aura

تعهدی هســـت و نه هاله‌ای. در نگاه او، تعهد را باید از هنر اصـــیل طلب کرد؛ هنری که در پیوند با بازیابی زبان اولیه انسان‌ها موجب تفاهم آنان خواهد شد (بنیامین، ۱۳۹۸،ص ۳). در بحث از پیوند هنر و سیاست نیز با تثبیت رویکرد سیاسی برشت به تئاتر، بر این باور است که «جهت‌گیری صحیح سیاسی، شامل جهت‌گیری ادبی نیز هست... به همین دلیل است که جهت‌گیری سیاسی صحیح یک اثر بسط پیدا کرده و به کیفیت ادبی آن نیز تسری می‌یابد» (بنیامین، ۱۴۰۰، ص۱۴۳). از نگاه بنیامین، «بهترین عقاید ســـودی نخواهند داشـــت، وقتی نتوانند از دارندگان خود افرادی ســـودمند بســـازند» (برودرسِن، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۸). این‌چنین، بنیامین هم‌صـــدا با همان موضـــع فعال و انقلابی مارکس می‌گوید: «رخدادها در نقطه اوج خود، به واســـطه اراده [کانتی] و فضـــیلت قابل تغییر نیســـتند، بلکه تغییر آن‌ها منوط است به استمداد از عقل و عمل، آن هم در روند عادی و به شدت معمولی‌شان» (بنیامین، ۱۴۰۰، ص. ۱۶۳– ۱۶۴).

اکنون مناسب است این موضع برشت را به یاد بیاوریم که در شباهت تام با ایده‌های بنیامین، می‌نویسد:

> شرایط تاریخی را چون نیروهایی اسرارآمیز دیدن(یا آن‌ها را زمینه مبهم رویدادهای نمایشی قرار دادن)، درست نیست. این شرایط به دست انسان‌ها به وجود می‌آیند و به دست انسان‌ها برقرار می‌مانند(و به دست انسان‌ها هم تغییر می‌پذیرند): شرایط تاریخی، چیزی جز اعمال خود انسان‌ها نیستند (برشت، ۱۳۹۹، ص. ۳۴۶).

در این نگاه مشترک، عدالت در مفهوم کانتی برای عمل موثر کافی نیست، چرا که عمل را به وجدانِ پنهان بشر حواله می‌کند و در عرصـــهٔ اجتماع ضـــمانت اجرایی ندارد (Lesch, 2014, p. 225). این‌جا هم‌ســـخنی برشـــت و بنیامین شباهت قابل توجهی دارد، به‌خصوص این گفته برشت که: «برای این نوع اخلاق‌گرایان، انسان به خاطر اخلاق زنده است نه اخلاق به خاطر انسان» (برشت، ۱۳۹۹،ص ۱۴۲). در مقابل، نفی انظلام (ظلم‌پذیری) به قصد رهایی از رنج همان مقصدی است که بنیامین آن‌را هم‌پای دینْ مقدس شمرده است. اگر برشت تئاتر حماسی خود را بر روش ارســـطویی ترجیح داده اســـت، بنیامین هم در حوزهٔ اخلاق به نفی موضـــع ارســـطویی پرداخته و تهاجم علیه قوهٔ قهارِ اجتماع را بر مشرب ارسطویی سعادت‌اندیش و بر وجدان‌گرایی اخلاقی کانت ترجیح می‌دهد (Haker, 2016, p. 304 -305). همچنان‌که دریافتیم، برشـــت نیز رویکرد حماسـی خود به هنر را بر هنر اخلاقی و تهذیب‌گرای ارسـطو ترجیح داده بود. به این ترتیب، بنیامین اخلاقِ در غیاب عدالت را نوعی فساد در پوشش اخلاق می‌شناسد (کوسه و آبه، ۱۳۸۵، ص. ۱۵). به بیان او باید بشر را در جهت سعادتی دنیوی و ملموس بیدار کرد، که: «نظام قلمرو دنیوی باید بر شالوده ایده سعادت یا خوشبختی[دنیوی] بنا شود» (بنیامین، ۱۳۹۸، ص ۸۹).

به شرحی که در ادامه بیان خواهد شد، برشت و بنیامین به‌رغم اختلافی که با مسیر غالب در تاریخ فلسفه دارند و مثلا میان دیدگاه آن‌ها با سـنت ایدئالیسـم آلمانی تفاوت نظری بسـیار چشـمگیر اسـت و این اختلاف تمام حوزه‌های فلسفه، از جمله تلقی از ماهیت هنر را شامل می‌شود، اما به نظر می‌رسد خوش‌بینی ایشان به کارکرد تضمینی هنر برای

اجتماع انسانی را می‌توان بر اساس یک نگرش ایدئالیستی تفسیر کرد. نگاهی که بیش از همهٔ فیلسوفان ایدئالیست در آراء فیشته بروز یافته است.

۳. زمینه‌شناسی خوانش برشت از فاصلهٔ زیبایی‌شناختی

با آن‌که برشت- درتلاقی با نگاه بنیامین- از بحث تفصیلی دربارهٔ مبانی متافیزیکی موضع هنری‌اش خودداری کرده است، اما می‌توان مبانی متافیزیکی خاصی را به نگاه مشترک او و بنیامین نسبت داد. به نحوی که در پیوند با بحث فاصله‌گذاری در رویکرد برشتی، پیش‌فرض‌های فلسفی- انسان‌شناختی این نوع فاصله‌گذاری نیز قابل شناسایی است؛ خواه برشت نسبت به آن خودآگاه بوده باشد یا خیر؛ که در هر صورت، اشاره مستقیم به این مبنای متافیزیکی در آثار او (و بنیامین) مشهود نیست. در ادامه بحث با ارجاع به نظریهٔ معرفت در فلسفهٔ فیشته، یک مبنای متافیزیکی شناخته شده را به عنوان پیش‌فرضی قابل انتساب به نگاه هنری برشت مطرح خواهیم کرد.

فیشته در ادامه سنّت کانتی، در جهت تقویت موضع کانت و مرکزیت دادن به سوژهٔ انسانی در فرآیند ادراک معرفتی گام نهاده است. او باور داشت که نخستین گام برای آزاد شدن از حیوانیتِ درونمان آزادی عقاید است (فیشته، ۱۳۹۸، ص ۵۰). فیشته مرزهای این آزادی را گسترش بخشیده است؛ به نحوی که نه تنها زیستن در جهان بر مدرا انتخاب فردی را برمی‌گزیند، بلکه رسالت انسان را در تعین بخشیدن به قدرت شناسایی خود می‌یابد؛ به نحوی که جهان خارج به تبعیت از ذهن قوام یابد و تصدیق شود، نه این که رسالت ذهن منطبق ساختن خود با جهان خارج باشد. در نتیجهٔ این تلقی پساکانتی، کارکرد قوهٔ شناسایی انسان در جعلِ قوانین شناخت و تدوین معیار آن، نقشی قرین عقل عملی کانت در وضع قوانین اخلاقی را دارد. به گفتهٔ فیشته: «ایدئالیسم استعلایی... همچون یگانه اسلوبِ اندیشه‌ورزی تکلیف‌مدار در [حوزهٔ] فلسفه ظاهر می‌شود، همچون آن اسلوبی که من در نظرورزی و قانون اخلاق به نزدیک‌ترین صورت ممکن با یکدیگر متحدند» (فیشته، ۱۳۹۹، ص ۱۰۲- ۱۰۳). از نگاه او: ««من» و «نامن» هر دو به طرزی مشابه فرآوردهٔ کنش‌های آغازین «من» هستند و نفس آگاهی به طرزی مشابه فرآوردهٔ کنش آغازین اولیه «من»، [یعنی فرآوردهٔ] فرانهی خودش به دست خودش است» (فیشته، ۱۳۹۵، ص ۱۸۶). به این ترتیب، فیشته به فلسفه‌ای کاملاً سوبژکتیو رسیده است که در آن منِ انسانی بر فرازِ همهٔ مواضع و معیارهای شناختی ایستاده و تعیّن‌بخش هر چه غیر از خود می‌باشد؛ خواه در مقام معرفت یا در موضع عمل. در تعبیر فیشته، «فقط دو تجلی وجود دارند که بی‌واسطه به جوهر مورد نظر [یعنی به من] منسوب می‌شوند: اندیشه‌ورزی(به موسع‌ترین معنای این اصطلاح، یعنی متمثل سازی یا آگاهی به طور کلی) و اراده‌ورزی» (فیشته، ۱۳۹۶ب، ص ۸۶). او در بازنویسی موضع دکارت می‌نویسد: «متمثّل می‌کنم؛ پس هستم یا به بیانی مناسب‌تر، متمثّل‌کننده هستم، پس هستم» (فیشته، ۱۳۹۵، ص ۱۷۷).

فیشته در موضع زیبایی شناختی خود نیز همین کارکرد عالیه را از من استعلایی انسانی طلب کرده است؛ البته با

این قید که منِ آفریننده در مقام هنرمند باید خود را به مقام عالی انسانیت بر ساند. در اندیشهٔ او «حس زیبایی شناسانه تهمیدی برای فضیلت است؛ زیرا زمینه را برای آن مهیا می‌کند و هنگامی که اخلاق به میدان می‌آید، درمی‌یابد که نیمی از کار- رهایی از قید و بندهای حسانیت[1]- پیشاپیش انجام گرفته است» (فیشته، ۱۳۹۶ب، ص ۴۷۴). در واقع ذوق هنری راهی است برای رهایی از تنگنای طبیعت، در جهت محقق ساختن همان منِ عالی بر طبیعت و باز سازی طبیعت در قامتی مقبول و مطبوع در دیدهٔ هنرمند. در این نگاه هنرمند کسی است که «از طریق هنرش ما را بدونِ دخالتِ خودمان برای یک لحظه به سپهری عالی‌تر بر می‌کشد. ما برای هیچ چیزی بهتر نمی شویم؛ اما سرزمین‌های شخم‌نخوردهٔ ذهن‌مان گشوده می شوند و اگر روزی به دلایلی دیگر با آزادی تصمیم بگیریم که آن‌ها را تصاحب کنیم، نیمی از مقاومت را از میان رفته و نیمی از کار را انجام شده می‌یابیم» (فیشته، ۱۳۹۸، ص ۶۷). فیشته ارادهٔ من را سبب شخصیت یافتن انسان دانسته است؛ شخصیتی که البته ذوق هنری هم به باروری آن یاری می‌رساند. در بیان او «اعصار و مناطقِ برده‌داری در عین حال اعصار و مناطق بی‌ذوقی‌اند» (فیشته، ۱۳۹۸، ص ۴۷)؛ چرا که انسانِ فرو افتاده نه فقط از عقلانیت و ارادهٔ منتسب به من، بلکه از ذوق‌ورزی هنرمندانه و درخور شأن انسانی‌اش نیز محروم مانده و به مقصودِ پایدار از حیات انسان که عمل به مقتضای معارف نظری و ارادهٔ اخلاقی خویش با شد، واصل نشده است (فیشته، ۱۳۹۶الف، ص ۱۴۸).

چنان‌چه پیداست فیشته از هنر نوعی تمهید زیبایی‌شناختی را مطالبه می‌کند که نتیجه قهری آن تهذیب اخلاقی است. ایده‌ای که به تزکیه (کاثارسیس) ارسطویی بی‌شباهت نیست و در هر صورت از صبغهٔ سیاسی مورد نظر بنیامین و برشت به دور است؛ اما و به‌رغم این اختلافِ نمایان، ایدهٔ من به همان نحوی که فیشته بیان می‌کند، می‌تواند زمینه‌ای برای خوانش رادیکال برشت از نقش اجتماعی و پیامبرگونه هنرمند باشد. همان‌گونه که بنیامین معتقد بود اخلاق مطلوب آن است که با تمرکز بر حقوق ستمدیدگان، عدالت را با شفقت ترکیب می‌کند (کوسه و آبه، ۱۳۸۵، ص ۱۵). در واقع، قرائتی از من و تأثیر آن در تعین بخشیدن به دیگری، همان مسیری است که برشت آن‌را طی می‌کند و گویی بنیامین هم به رغم دوری از موضع فیشته بدان بی‌میل نبوده است. هنرمندی که برشت با موافقت بنیامین به عنوان الگوی آفرینشِ خلاق معرفی می‌کند در جهت تحققِ همین من، در اعلی درجه آن، دست به خلق اثر هنری زده است. این هنرمند جهان را از زاویهٔ خاص خود می‌نگرد و به مخاطب این فرصت را می‌دهد که به پیام او بیندیشد، تا با آن همراه شود. مشی برشت و تلقی او از واقعیت به‌سان تلقی فیشته است. در واقع، اینجا فاصله‌ای که بیان شده از حیث موقعیت متافیزیکی به یک فرصت حداقلی شبیه است، نه فاصله به معنی گسست و تکثر معرفتی، همراه با پذیرش زیست‌جهان‌های برابر. برشت برای مخاطب خود سهمی در کشف حقیقت یا معرفت به جهان موازی

---

۱. تعلق انسان به احساس، غریزه و طبیعت- در همان مفهوم کانتی- که در صورت تسلط یافتن بر اراده‌ی عقلانیْ وضعِ قانون اخلاقی را منتفی می‌سازد.

و رقیب قائل نیست؛ چرا که او به یک حزب خاص که این حزب به جزم‌گرایی مشهور بوده است تعلق دارد و بی‌باک از اظهارِ وابستگی، هنرش را در خدمت اهداف این حزب به کار بسته است. البته کیفیت آثار برشت رضایت‌بخش است، اما توقع همراهی مؤثر، فعال و پایدار مخاطب با این آثار احتمالا بیش از حد خوشبینانه باشد. او از زوایه‌ای به مخاطب نگریسته که فاصلهٔ مورد نظرش در حکم تخفیف مخاطب به یک گیرندهٔ محض است، نه فرد و نفس همراه و صاحب نظر. گویی فاصله و فرصتی را هم که برای مخاطب خود لحاظ کرده از شدت اطمینان به پیام، از نوع اتمام حجت با مخاطب و خلاصه به شرط و ضمانت برای دریافت واکنشِ مطلوب از مخاطب بوده است.

۴. چالش اخلاقی متافیزیک فاصله

برای شناسایی موضع برشت درباره فاصلهٔ زیبایی‌شناختی و سنجش استحکام نظری یا اثربخشی عملی این رأی از حیث مبانی متافیزیکی اخلاق، لازم است بار دیگر موضعی را که برشت بیان کرده است، این بار در بررسی نسبت او با ارسطو و فیشته بازبینی کنیم. جایی که برشت فاصلهٔ زیبایی‌شناختی مطلوبِ خود را احتمالا بدون توجه تام به استحکام مبنایی آن محوریت بخشیده، از سنجشِ پیامد عملی آن غافل شده و در مجموعْ این فاصله را بر یک متافیزیکِ اخلاقا نامقبول بنا نهاده است.

ارسطو که در این بحث مخاطب اصلی موضع برشت بوده است، به کارکرد درونی، تربیتی یا درمانی هنر نظر داشت که نوشت: «تراژدی تقلید از کنش‌های جدی، والا و کامل بوده و در اندازه‌ای معین به اجرا می‌رسد... تراژدی ترس و شفقت را با کنش‌های درون انسان برمی‌انگیزد و به کاثارسیس[1] یا تزکیهٔ تمام و کمالِ این احساساتِ رنج‌آور می‌انجامد» (ارسطو، ۱۳۹۷، ص ۵۵). آن‌چه برشت در برابر این دیدگاه ارسطویی مطرح می‌کند، نوعی زیبایی‌شناسی همراه با تعهد به واقعیت و دستکاری در جهان واقع است. رابطه‌ای دو سویه که وظیفه هنر را انطابق با واقع به قصد تأثیر بر جهان واقع و نه صرف تزکیهٔ درونی مخاطب دانسته است. این‌جا هر چقدر بنیامین و برشت از حیث کارکرد

---

۱. *سهیل محسن افنان* در مقام گردآوری تفاسیر موجود از واژه کاثارسیس به پنج تفسیر اشاره دارد: الف) در عصر نهضت در ایتالیا، نتیجه آشنایی با وقایع ترسناک و شفقت انگیز را متانت اخلاقی دانسته اند. نوعی تهذیب اخلاقی که برای حیات انسان ضروری است. ب) در تفسیر سده هفدهم فرانسوی، کاثارسیس را نوعی اعتدال در عواطف انسان به شمار آورده اند. در واقع با برانگیخته شدن ترس و شفقت این گونه احساسات پاک شده و به اعتدال در می‌آیند. ج) در سده هجدهم *لسینگ* از کارثارسیس نوعی تربیت پایدار اخلاقی را طلب کرده و آن‌را به معنی تبدیل عواطف به فضایل دانسته است. د) در سده نوزدهم با تفسیر طبی این واژه، آن را به سرمنشأ *بقراطی* و *جالینوسی* آن باز گردانده و کاثارسیس را به معنی پاکسازی روح از دو عاطفه ترس و شفقت دانسته‌اند. در واقع نمایش دادن این وقایع نوعی داروی روان و علاج نفسانی است؛ چرا که علاج و داوری هر درد را باید از خود آن درد دریافت. افنان با مرور این تفاسیر به رساله *سیاست* ارسطو رجوع می‌کند و با مرور رأی فیلسوف در این باب، کاثارسیس را معادل با همین معنی اخیر یعنی پاکسازی مزاج و سبک باری لذت بخش روح می‌یابد. به ویژه با توجه به تمایزی که ارسطو میان تأثیر عاطفی و اخلاقی ارائه کرده و کاثارسیس را همان تأثیر عاطفی دانسته است. این اصطلاح اصالتا طبی است و آن‌گونه که در تفسیر «د» بیان شد، در نوشته های بقراط و جالینوس نمونه دارد. نهایتا افنان با ارجاع به آراء *افلاطون* در دو رساله *نوامیس* و *فایدروس* اشاره دارد که در آن افلاطون یکی از راه‌های رفع شیدایی را درمان موسیقایی دانسته است. درست مثل حال بچه بی تاب در دست پرستار. افنان برای توضیح مقصود خود به مراسم مشابه در آیین تصوف نیز اشاره کرده است (ارسطو، ۱۳۹۶، ص. ۱۵۴– ۱۵۸).

فلسفه و هنر با موضع فیشته بیگانه باشند یا بدان بتازند، اما از حیث اتکاء به سوژه، فاعل یا منِ همه‌کاره‌ای که در امر شناخت، عمل و آفرینش هنری مطلقا سرآمد است، در مسیری که فیشته گشوده جای می‌گیرند.

در مقام نقد این موضع می‌توان به بیان فردریک جیمسون رجوع کرد: زیبایی‌شناسی واقع‌گرایانه که محصول ورود ایده‌های مارکسیستی به آلمان(مشخصا مکتب فرانکفورت) است، نوعی از تجربهٔ زیبایی‌شناختی واقع‌گرایانه را مفروض می‌گیرد که در نگاه آنان هنرْ تصویر یا رونوشتی از خود واقعیت[1] است. این‌جا در تمایز با زیبایی‌شناسی مدرن که بر ذوق و قضاوت بی‌طرفانه[2] تأکید می‌کرد، به وجوه معرفتی و عمل‌آفرین اثر هنری نظر می‌شود. اما باید دانست که این تعادل بخشی میان وجوه زیبایی شناختی و واقع‌گرایانه به سختی رعایت می شود؛ تا جایی که به بهانهٔ تعهد به واقعیت[و لاجرم تغییر واقعیت بیرونی] مرگ هنر و تبدیل آن به سیاست را مشاهده می‌کنیم. البته جیمسون توضیح داده که در تعهد محض به اصول زیبایی شناختی، آن هم به طریقی که امثال *ارنست گمبریچ* و *رولان بارت* پیموده‌اند، متقابلا اشکالاتی وارد است (Tylor, 1980, p. 198)؛ اشکالاتی که این‌جا حاجت به ذکر دوبارهٔ آن نیست و به گزارشی که پیش از این ارائه شد، بنیامین و برشت در توضیح ضعف‌های آن سنگ تمام گذاشته‌اند. از جمله این‌که بنیامین تذکر داد: هنر برای هنر همان الهیات هنر است (بنیامین، ۱۳۹۹، ص ۱۳۳). در واقع، همان‌گونه که بنیامین و برشت از منظره مارکسیستی خود بر الهیات رایج تاختند، هنر برای هنر را هم در حکم الوهیت زیبایی‌باوری دانسته‌اند و خصلتی سترون را به آن نسبت داده‌اند.

در جهت تقریر هم‌دلانهٔ مواضع بنیامین و برشت، به منظور دفاع از هنر سیاسی باید گفت: این نگرانی قابل درک است که هنرمند برای گریز از شعارگرایی، نمادپراکنی می‌کند، مقصودش را درون لایه‌های چندگانه می‌کارد و این ابهام‌زایی باعث قطع ارتباط با مخاطب یا همان لوکس شدن هنر می شود. دست آخر، همان قشر مرفّه، که گاه ظالم اما در همه حال قدرتمند هستند و پیش از این موضوع اعتراض هنرمند بوده‌اند، به مخاطب لاکچری همان آثارِ انتقادی و مبهم تبدیل می‌شوند. این یعنی ابتذال و استحالهٔ هنرِ رهایی‌بخش به بهانه رعایت جوانب زیبایی‌شناختی! ضمن وارد بودن این نقد، اما باید گفت راه گریز از این نابسامانیْ در مخاطب‌هراسی یا در باج دادن به مخاطب و درگیر کردن احساس او یا ایجاد فاصله به نحو رادیکال نیست. راه چاره را می‌توان از مسیری کم‌و بیش مشابه با تخیل مکالمه‌ای طی کرد (باختین، ۱۳۹۴)؛ یعنی تن ندادن به جزم‌ها و شنیدن صداها، نه صرف اکتفا به «من» توانگر. از پی معاشرت هنرمند و مخاطبش و با نزدیک شدن آن‌ها به فضای یکدیگر، نوعی از تربیت عمومی شکل می‌گیرد. تربیتی که واژهٔ کلیدی پایدیا در فرهنگ یونان معرّف آن است و ضمانتی برای دوام فرهنگ شهروندی در حوزه سیاست، همراه با مراقبت از حقوق و اخلاقیات عمومی خواهد بود (وودراف، ۱۳۹۸، ص. ۲۴۲– ۲۴۶). از این طریق، می‌توان

1. real itself
2. disinterested judgment

به بخش دیگری از اندیشهٔ ارسطو رجوع کرد. جایی که مفهوم شهروند را برای ساکنانِ صاحب رأی و موثر در زندگی اجتماعی به کار برده است. این شهروند، با تربیت اخلاقی خود در جریان اجتماع و تحولات و تصمیمات آن موثر واقع می‌شود (ارسطو، ۱۳۹۶، ۱۰۰– ۱۱۰)؛ به نحوی که بدون حاجت به فاصله‌گذاری برشتی که عمدتا محصولی جز پیام یک سویه و انقلابی ندارد، می‌توان در حوزه‌های مختلف و از جمله در عرصهٔ هنر با این شهروند سخن گفت.

این‌جا اگر حاجت به تهذیبِ غیرمستقیم و رازآلود مخاطب توسط هنر نباشد، دست‌کم نیازی هم به انتقال پیام از موضع دانای کل نیست. بلکه هنرمند یک تجربه را با مخاطب خود به اشتراک خواهد گذاشت. تجربه‌ای که بسته به کیفیت آن ارزش مشارکت دارد. وجه درمانی آن هم اگر با آگاهی شهروند از مسیری که در آن قرار دارد، منطبق شود (به عبارت دیگر، شهروندی که تربیت لازم را دیده است، اگر خودش تشخیص می‌دهد که این مسیرِ درمان را می‌توان با کمترین عوارض طی کرد) ارزش تئاتر ارسطویی همچنان پابرجا خواهد بود. ایراد در نگرشی است که من (خود) را محیط بر جامعه و جمع بداند و بخواهد یک صحنهٔ حماسی را با دمیدن شور به نحوی معکوس با تزکیهٔ ارسطویی رقم زده، انقلابی در جهان واقع پدید آورد. این‌جا فاصلهٔ ادعایی برشت صرفا بر شکاف‌ها خواهد افزود و نه فرصت تأمل، بلکه فُرجه‌ای برای تجهیز را در اختیار مخاطبِ هم‌حزبی قرار می‌دهد. گویی مخاطب باید در اسرع وقت خود را مجهز به این تعالیم کند و با تصدیق آن‌ها، هم‌پای هنرمند به جبههٔ دشمن بتازد. بنیامین که خودش قربانی نازیسم شده بود، هشدار می‌داد که: پیامد فاشیسمْ ورود زیبایی شناسی به زندگی سیاسی است (بنیامین ۱۳۹۹، ص. ۱۵۵). به نظر می‌رسد نحوهٔ مواجهه برشت با اثر هنری، که آن زمان تأییدات بنیامین را به همراه داشت، از حیث سپردن سرنوشت جامعه به صحنهٔ تئاتر و حماسه‌های شورآفرین هنرمند، مسیری همسو با تک‌صدایی، مَنیت یا کیشِ شخصیتِ فاشیستی را به هنرمند توصیه می‌کند. توجه به متافیزیک فاصله در تمام جوانب آن و ملاحظهٔ امکان تکثر در زیست‌جهان، ذهن، دلالت و خواسته‌های هر فرد، راهی است اخلاقا مقبول برای دور ماندن از تک‌صدایی بافاصلهٔ برشتی.

نتیجه‌گیری

در موضوع اثر هنری و ارتباط آن با مخاطب و البته در چارچوب بحثی که تا کنون گذراندیم، دو دیدگاه کلی را می‌شناسیم: مطابق با موضع ارسطویی، هنر به طور کلی و مشخصا هنر نمایش عهده‌دار تهذیب درونی و اخلاقی مخاطب است. مخاطب با تماشای یک اثر به نوعی از روان‌پالایی غیرمستقیم می‌رسد و بر اثر معاشرت با شخصیت‌های تازه در جهانی تازه، صفات یا گرایش‌هایی که می‌توانسته بر اثر کتمانْ موجبِ انحرافِ اخلاق و ناراستی در کردارِ بعدی بینندهٔ تئاتر باشد، خنثی می‌شود. در مقابل این نگاه، برشت از ایجاد یک حماسه در صحنه دفاع می‌کند. یعنی مخاطب باید بر اثر معاشرت با شخصیت‌های داستان به خَلق یک جهان تازه تشویق شود؛ البته با فهم این نکته

که تئاتر نه برای تخدیر یا خُدعه یا کتمان، بلکه بر اساس بیان صریح و رُمخت بازیگرانِ صحنه و ضمن ایجاد فاصله میان فرستنده و گیرندهٔ پیام به بار می‌نشیند. به این ترتیب، کاتارسیس ارسطویی در منظر نقادانهٔ برشتی با دو ایراد اساسی همراه می شود: یکی این‌که از ایفای رسالتِ سیاسی تئاتر عاجز است و دیگر آن‌که مقصود حقیقی خود را از مخاطب پنهان کرده، به انتظار تأثیر غیرمستقیم می‌نشیند. در واقع پنهان ساختن پیام در ضمن بی‌فایده بودن این پیام دو ایراد اساسی برشت بر ایده کاتارسیس ارسطویی به شمار می‌رود. ایراداتی که البته می‌توانند از جهاتی وارد باشند؛ حتی اگر این جهات و ایرادات وارد، در جهت تقویت موضع برشت و منتقدِ مدافع او یعنی بنیامین حرکت نکند.

بنابراین در مقام نقد منظره برشتی و نه لزوما در دفاع از ایده ارسطویی، باید گفت در رویکرد برشت جایگاه دیگری به عنوان یک فرد مستقل و واجد حق دریافت، پذیرش، انتخاب و عمل کمرنگ است. گویی برشت فاصله میان ارسال پیام و تبدیل آن به عمل انقلابی را بسیار کوتاه‌تر از آن دانسته که بازخوانی آن‌را ضروری ببیند، یا تمهیدی برای کاستن از آن فراهم آورد. این نحوهٔ انتقالِ فوری پیام از فرستنده به مخاطب را می‌توان باقی ماندن در معرفت شناسی پیشانقدی (معادل با سنت فلسفی پیشاکانتی) و نیز در حکم توقف در همان باورهای متافیزیکی کهن تفسیر کرد. چرا که مسائلی همچون تکثر فهم، اذهان دیگر، زیست‌جهان، بیناذهنیت، حیث التفاتی و ... را به کلی نادیده می‌گیرد و پیام و پیام‌رسان را گویاتر از آن می‌بیند که مخاطب را معطل تفسیر متن نماید. در واقع برشت خوشبینانه با توصیه مخاطبش به فاصله‌گیری فوری، تصدیق آنی را از او طلب کرده است.

هرچند به سختی می‌توان گفت برشت تأثیر خاصی از ایده‌های فیشته پذیرفته است، اما نمی‌توان این دو ملاحظه را نادیده انگاشت که: اول، فیشته متعلق به نسلی از ایدئالیست‌های مرتبط با اندیشه رمانتیک بوده است؛ دوم، نمی‌توان از موضع منفی برشت نسبت به زیبایی‌باوری آسان گذشت. اگر بنیامین در تلقی از هنر به عنوان سازنده یک وضع روحی مطلوب از ارسطو و فیشته به یکسان دور باشد، اگر (به سبب تعلقش به مارکس و رسالت تغییر جهان به کمک فلسفه) از بحث معرفت‌شناختی درباه فرآیند شکل‌گیری ادراک و تضمین ارتباط سوژه با ابژه روی گرداند، اما به هر صورت در ضمنی دانستن دیگری و اندارج آن تحتِ نا-منِ تابعِ من، با فیشته هم‌داستان است. در واقع متافیزیکِ این نحوه فاصله‌گذاری میان من و نا-من میراث فیشته است و برشت هم در فاصله‌گذاری تئاتری خود میان هنرمند و مخاطب به نسبتی نزدیک به تلقّی فیشته گرایش دارد. این تفسیر را با نظر به مشی تئاتری برشت درمی‌یابیم که او در عین تعهد به نجات مخاطبش از جهانِ شریر، در ناشنیدن حرف اصلی مخاطب، یا به بیانی صریح‌تر در حرف گذاشتن در دهان مخاطب فعال است. او از همان موضعی دوری می‌کند که پیش‌تر تئاتر ارسطویی را بدان متهم کرده بود؛ به این بیان که اگر ارسطو با تأثیر غیرمستقیم بر روان مخاطب در پی پالایش روحی او بوده است، برشت هم با رگبارِ

پیام و شوراندن مخاطب، در پی القای یک موضع سیاسی خاص به او بر می‌آید. صرف‌نظر از ایرادات فلسفی وارد بر این رویکرد و جدا از چالشِ اخلاقی نادیده گرفتن دیگری در اثر هنری، نیم نگاهی به تأثیرات چند نسلی انقلاب در گوشه و کنار جهان، خطر موضع برشتی را به ویژه در مقایسه با رویکرد آهسته و پیوسته ارسطویی نمایان می‌کند.

در نهایت می‌توان به وجهی از پایدیا اندیشید؛ به این معنا که ضمن شبکه‌ای دانستن فهم و سهم برابر دریافت برای خود و مخاطب، اثر هنری به عنوان جزئی از این شبکهٔ باور قابل درک خواهد بود. به بیان کواین به عنوان مسیری برای تصحیح خطاهای معرفتی، با گرفتن سرنخ باورهای مناسب و وارسی شواهدی که تا کنون بدان تکیه کرده‌ایم، اما همچنان قابل تصحیح‌اند (کواین، ۱۳۹۳، ص. ۲۵). یک تئاتر، حماسی باشد یا از هر گونهٔ دیگر، قرار نیست جام جهان‌بین شود و مشکلات زندگی بشر را یک‌جا رفع و رجوع کند. اما تئاتر و هنرمند آن می‌تواند به محیط اطراف بنگرد و زیست‌جهان‌هایی را که تجربه کرده است را در خود و اثرش منعکس نماید. با یادآوری رابطه بنیامین و برشت می‌توان گفت هنرمند و مخاطب گاه به تشخیص خود و گاه با مشورت «منتقد» در فرآیند خَلق و تجربهٔ یک جهانِ تازه مشارکت می‌کنند. با احترام به دیدهٔ همه طرفین و پذیرش خصیصه هرمنوتیکی فهم‌ها نیز باید گفت نتیجه این مواجهه آزادانه‌تر از آن است که توری برای صید سیاسی یا پاس گل به سنگرهای ایدئولوژیک، از نوع دست‌به‌نقد و فوری آن فراهم آورد. این بیان انعکاسی است از نظارت اخلاق بر سیاست در جهان اثر هنری. رعایت سهم اخلاقی شهروندان در سیاست؛ یا همان ایده مشهور پایدیا و شهروند، البته در تقریری که میراث ارسطو بوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ارسطو. (۱۳۹۶). *درباره هنر شعر*. ترجمه سهیل محسن افنان. تهران: حکمت، چاپ سوم.

----. (۱۴۰۰). *سیاست*. ترجمه حمید عنایت. تهران، علمی فرهنگی، چاپ نهم.

----. (۱۳۹۷). *شاعری*. ترجمه رضا شیرمرز. تهران: ققنوس، چاپ نخست.

اشتاین، روبرت. (۱۳۸۲). *والتر بنیامین*. ترجمه مجید مددی. تهران: اختران، چاپ نخست.

باختین، میخاییل. (۱۳۹۴). *تخیل مکالمه‌ای*. ترجمه رویا پورآذر. تهران: نی، چاپ ششم.

برشت، برتولت. (۱۳۹۹). *درباره تئاتر*. ترجمه فرامرز بهزاد. تهران: خوارزمی، چاپ سوم.

برودرسِن، مومه. (۱۳۹۱). *والتر بنیامین؛ زندگی، آثار، تأثیرات*. ترجمه کوروش بیت‌سرکیس. تهران: ماهی، چاپ نخست.

بنیامین، والتر. (۱۳۹۸). *درباره زبان و تاریخ*. گزینش و ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: هرمس، چاپ سوم.

--------. (۱۳۸۰). *خیابان یک طرفه*. ترجمه حمید فرازنده. تهران: مرکز، چاپ نخست.

--------. (۱۴۰۰). *فهم برشت*. ترجمه نیما عیسی‌پور و دیگران. تهران:کرگدن، چاپ ششم.

--------. (۱۳۹۹). *نشانه‌ای برای رهایی*. ترجمه بابک احمدی. تهران: مرکز، چاپ سوم.

فیشته، یوهان گوتلیب. (۱۳۹۵). *بنیاد آموزه فراگیر دانش*. ترجمه سید مسعود حسینی. تهران: حکمت، چاپ نخست.

----------. (۱۳۹۸). *در باب روح و لفظ در فلسفه[رساله‌ای در زیبایی‌شناسی]*. ترجمه سید مسعود حسینی.تهران: شبخیز، چاپ نخست.

----------. (۱۳۹۶، الف). *مقصود انسان*. ترجمه علی فردوسی. تهران: نشر دیبایه، چاپ نخست.

----------. (۱۳۹۶، ب). *نظام آموزه اخلاق بر اساس اصول آموزهٔ دانش*. ترجمه سید مسعود حسینی. تهران: مرکز، چاپ نخست.

کواین، ویلارد، و اولیان، جوزف. (۱۳۹۳). *شبکه باور*. ترجمه امیر دیوانی. تهران: سروش، چاپ دوم.

کوسه، ایو، و آبه، استفنم. (۱۳۸۵). *واژگان مکتب فرانکفورت*. ترجمه افشین جهاندیده. تهران: نی، چاپ نخست.

وودراف، پال. (۱۳۹۸). *نخستین دموکراسی*. ترجمه بهزاد قادری و سمانه فرهادی. تهران: بیدگل، چاپ سوم.

Haker, Hille. (2016). *Walter Benjamin and Christian Critical Ethics- A Comment*, in: Walter Benjamin and Theology, Edited by: Colby Dickinson and Stéphane Symons, Fordham University Press. First Published.

Lesch, Charles H. T. (2014). Against Politics: Walter Benjamin on Justice, Judaism, and the Possibility of Ethics, *American Political Science Review*, Vol. 108, No. 1, February.

Mumford, Meg, (2009), *Bertolt Brecht*, Routledge, First Published.

Tylor, Ronald (Translator). (1980). *Aesthetics and Politics; Debates between Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno*, Verso Books, First Published.

Wizisla, Erdmut. (2009). *Walter Benjamin and Bertolt Brecht; The Story of a Friendship*, Yale University Press, First Published.

Whybrow, Nicolas. (2004). *Street Scenes; Brecht, Benjamin and Berlin*, Intellect Books, First Published.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی