مجموعه مقالات

فلسفهٔ هنر و زیبایی شناسی ۸

مارکسیسم و زیبایی شناسی

استوارت سیم

مترجم: مشیت علایی

مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر (۸)

مارکسیسم و زیبایی‌شناسی

استوارت سیم

مترجم: مشیت علایی

بهار ۱۳۸۹

سرشناسه : سیم، استوارت، ۱۹۴۳ - م. Sim, Stuart
عنوان و نام پدیدآور : مارکسیسم و زیبایی‌شناسی/ استوارت سیم؛ مترجم: مشیت علایی.
مشخصات نشر : تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، ۱۳۸۹.
مشخصات ظاهری : ۹۲ ص.
شابک : ۹۷۸-۹۶۴-۲۳۲-۰۸۷-۵
فروست : مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر: ۸.
وضعیت فهرست‌نویسی : فیپا.
یادداشت : این کتاب ترجمه بخش یازدهم از قسمت چهارم کتاب Philosophical Aesthetics: an Introduction است. تحت عنوان Marxism and aesthrtics.
موضوع : کتابنامه به صورت زیرنویس.
شناسه افزوده : علایی، مشیت، ۱۳۲۹ - ، مترجم.
شناسه افزوده : فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران. مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
رده‌بندی کنگره : ۱۳۸۸ ۲م۹س/۳۹ BH
رده‌بندی دیویی : ۷۰۱/۷
شماره کتابشناسی ملی : ۱۹۸۳۳۵۵

مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»

مارکسیسم و زیبایی‌شناسی

استوارت سیم

مترجم: مشیت علایی

صفحه‌آرا: مریم مرادیان

طرح جلد: محمدحسن فانوسچی

چاپ اول: بهار ۱۳۸۹

شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

چاپ دیجیتال فرهنگستان هنر

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۳۲-۰۸۷-۵ SBN: 978-964-232-087-5

کلیه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

نشانی مؤسسه: تهران ـ انتهای خیابان فلسطین جنوبی ـ خیابان لقمان ادهم ـ بن بست بوذرجمهر ـ شمارهٔ ۲۴ ـ مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» ـ تلفن: ۴-۶۶۴۹۸۶۹۲. دورنگار: ۶۶۹۵۱۶۶۲.
صندوق پستی: ۱۳۷۵ ـ ۱۳۱۴۵ پست الکترونیک: Publishing@honar.ac.ir
نشانی فروشگاه مرکزی: خیابان ولیعصر ـ نرسیده به چهارراه طالقانی ـ شماره ۱۵۵۰ ـ ساختمان مرکزی فرهنگستان هنر. تلفن: ۶۶۴۹۰۹۹۰
نشانی فروشگاه شمارهٔ ۲: خیابان ولیعصر ـ ضلع جنوب غربی پارک ساعی ـ پلاک ۱۱۰۱ ـ فرهنگستان هنر ـ مرکز هنرپژوهی نقش جهان. تلفن: ۱۴ـ۸۸۵۵۳۹۱۲ دورنگار: ۸۸۵۵۳۹۱۵ ـ صندوق پستی: ۱۵۱۱۹۱۳۴۱۱
فروشگاه اینترنتی: www.matnpublishers.ir

فهرست

سخن ناشر ۷

مقدمه ۹

هنر و ارزش ۹

هنر و الگوی زیرساخت/ روساخت ۱۳

قانون هنر و قانون سیاست ۱۷

فصل اول: رئالیسم سوسیالیستی ۲۳

پلخانف و نظریهٔ بازتاب ۲۳

ژدانف: هنر و مهندسی اجتماعی ۲۵

لوکاچ و «رئالیسم انتقادی» ۳۵

فصل دوم: زیبایی‌شناسی مارکسیستی ضدرئالیستی ۴۳

برشت و تئاتر حماسی ۴۳

آدورنو و موسیقی مدرنیست ۴۸

فصل سوم: مارکسیسم ساختارگرا ۵۹

آلتوسر و ماشری: هنر و ایدئولوژی ۵۹

ایگلتون و ارزش زیبایی‌شناختی ۷۰

نتیجه ۷۳

کتابنامه ۷۵

واژه‌نامهٔ انگلیسی ـ فارسی ۷۷

واژه‌نامهٔ فارسی ـ انگلیسی ۸۳

سخن ناشر

هنر حاصل ذوق، حس زیبایی‌شناختی هنرمند، تجربه‌ها و آموخته‌های اوست. هنرمند در این مسیر، در تعامل با هنر و دانش اقوام و ملل دیگر، بر غنای تجربهٔ خود می‌افزاید و افق دید خویش را می‌گستراند و از این رهگذر آثار و اندیشه‌های هنری به منصهٔ ظهور می‌رسد و میراث هنری شکل می‌گیرد. این میراث هنری جلوهٔ تلاش هنرمندان، اندیشمندان و انسانهایی است که در آفرینش اثری زیبا سهم داشته‌اند. در واقع، آنچه به منزلهٔ دست‌ساخته‌ای انسانی در قالب بنایی عظیم، مجسمه‌ای زیبا، تابلوی نقاشی‌ای چشم‌نواز و خطوط اسرارآمیز خودنمایی می‌کند، تحت‌تأثیر انگاره‌ها و اندیشه‌های رایج در تمدنهای گوناگون بشری است. مهم آن است که این میراث شناخته و ابعاد گوناگون هنری، فلسفی، تاریخی، جامعه‌شناختی و انسان‌شناختی آن تحلیل و بررسی شود.

برهمین اساس، مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» می‌کوشد برمبنای رسالتی که در نشر و ترویج هنر برعهده دارد، با انتشار مجموعه آثاری در مباحث گوناگون هنر پاسخگوی نیاز هنرمندان و محققان این حوزه باشد.

بررسی آرای اندیشمندان برجسته‌ای که به نگارش در قلمرو هنر پرداخته‌اند، ازجمله حوزه‌های مهمی است که این مؤسسه بدان اهتمام می‌ورزد. در این چارچوب، ترجمه و نشر مجموعه مقالات و رساله‌هایی درخصوص زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر در دستور کار قرار گرفته است.

کتاب حاضر، به عنوان هشتمین جلد از این مجموعه خواننده را با برخی از دیدگاههای عمده زیبایی‌شناسی مارکسیستی که با انگیزهٔ سیاسی ساخته و پرداخته شده و اهمیت بسیاری برای نقش آموزش هنر قائل شده‌اند، آشنا می‌کند. ارزش کار نویسندهٔ این مقاله که از کتاب *مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی فلسفی*[1] برگرفته شده در این نکته است که وی موفق شده رشتهٔ پیوند مطالب را از ابتدا تا انتها حفظ کرده و با نگاهی عینی و بی‌طرفانه با چنین موضوع چالش‌انگیزی روبه‌رو شود.

مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و
نشر آثار هنری «متن»

1. Hang field, O. (ed.), (1992), *Philosophical Aesthetics: An Introduction*, Blackwell and The Open University.

مقدمه

هنر و ارزش

مارکسیسم یکی از تأثیرگذارترین جریانهای نظریهٔ زیبایی‌شناسی در قرن بیستم، به ویژه در کشورهای اروپای قاره‌ای بوده است. مارکسیسم نمونهٔ بارز آن دسته از نظریه‌های زیبایی‌شناسی است که با انگیزهٔ سیاسی ساخته و پرداخته می‌شوند و از این رو اهمیت بسیار برای نقش آموزشی هنر قائلند. در میان همهٔ نظریه‌های زیبایی‌شناسی، اتکای مارکسیسم به یک برنامهٔ سیاسی به وضوح پیداست. ارزش مقوله‌ای است که در زیبایی‌شناسی مارکسیستی بیش از هر امر دیگری محل نزاع بوده، اما به رغم دیدگاههای معارض در این موضوع، اجماع عموم نظریه‌پردازان هنر بر آن بوده است که هنر را باید فرع بر سیاست قلمداد کرد. تفاوت [میان دیدگاههای مارکسیستی] کاملاً محسوس است، چنانکه رئالیسم سوسیالیستی شوروی با نظریهٔ «تئاتر حماسی» برشت یا مارکسیسم نظریه‌پردازان ساختارگرای

فرانسه فرسنگها فاصله دارد، اما با همهٔ این اوصاف شاید هیچ نظریه‌پرداز مارکسیستی انکار نکند که هنر بخشی از جریان مبارزهٔ ایدئولوژیک و هدف نهایی آن آموزشی و در نتیجه تحکیم یا تخریب ارزشهای مسلط بر جامعه است. در این مقاله مباحث مربوط به ارزش در زیبایی‌شناسی مارکسیستی از مارکس تا اواخر سدهٔ بیستم دنبال شده است.

پیکرهٔ نظری مارکسیسم آن یکپارچگی را که گاه تصور می‌شود، حفظ نکرده است (برای نمونه، بلوک شرق، جهان سوم و مارکسیسم غربی در قرن بیستم مسیرهای کاملاً متفاوتی را طی کرده‌اند)، اما در عین حال می‌توان به پاره‌ای اشتراکات در میان جریانهای گوناگون آن اشاره کرد. ارزیابی همهٔ فعالیتهای جامعه و بالطبع فعالیتهای هنری آن از دیدگاه سیاسی از جملهٔ این وجوه مشترک است. بر پایهٔ چنین قرائتی، آثار هنری می‌توانند مبارزهٔ طبقاتی را شدت بخشند یا آن را کاهش دهند، و همچنین به لحاظ نوع تأثیرگذاری بر مخاطبان خود پیشرو یا واپسگرا باشند. اَشکال ابتدایی و ناپخته‌تر مارکسیسم آن دسته از آثار هنری را که بر موازین آموزشی منطبق نیستند سخفیف شمرده، حتی در مواردی سانسور کرده‌اند (همچون سرکوب بسیاری از هنرمندان دوران استالین، از جمله دمیتری شوستاکوویچ آهنگساز، به خاطر امری که آن را «نادرست بودن» یا اشتباه ایدئولوژیک خوانده‌اند)، این در حالی است که اشکال پیچیده‌تر مارکسیسم به دقت نشان می‌دهند سازوکار تأثیرگذاری آثار هنری چگونه است. با این حال،

مارکسیسم در هر دو شکلِ پخته و ناپختهٔ خود بر این فرض استوار است که آثارِ هنری را باید با توجه به بافتار سیاسی‌شان مورد ارزیابی قرار داد (شایان توجه است که واژهٔ «سیاسی» در مارکسیسم دامنهٔ شمول بسیار گسترده‌ای دارد و ساختار مناسبات اجتماعی و همچنین سیاسی را به مفهوم نهادی آن دربرمی‌گیرد). این مسئله، صرف‌نظر از نظریهٔ خاص ارزش، عامل ثابت همهٔ تحقیقات زیبایی‌شناسی مارکسیستی محسوب می‌شود.

بر این اساس، ارزش هنر از نظر مارکسیسم مقوله‌ای است که باید به لحاظ سیاسی تعریف و مشخص شود؛ هم هنرمند و هم اثر هنری را باید برطبق موازین سیاسی تحلیل کرد، هرچند که چنین ملاکی به بحثهای مفصلی دربارهٔ ارزش دقیق آثار منفرد هنری جامعه یا سبکهای هنری آن می‌انجامد، بحثی که قدمت آن به خود مارکس بازمی‌گردد. برای نمونه، او در *گروندریسه* در تحلیل معروفش از هنر و ادبیات یونان باستان تأکید می‌ورزد که هنر و ادبیات آن جامعه «مبتنی بر اشکال خاصی از تحولات اجتماعی» بوده است (ساختارهای سیاسی، اساطیر، و غیره). مارکس این پرسش را مطرح می‌کند که چرا «آن ادبیات و هنر هنوز هم و از جهاتی در حکم الگویی دست‌نیافتنی‌اند» (مارکس، ۱۹۷۳، ص ۱۱۱)، در حالی که تحولات [شکل‌بندی] اجتماعی مورد نظر مدتهاست که ناپدید شده‌اند.[۱] مسئله آن است که مارکس از نظریه‌ای مترقی در تحولات اجتماعی دفاع می‌کند که بر طبق آن انسانها مراحل و نظامهای

---

۱. منظور نظام برده‌داری یونان باستان است.ـ م.

تاریخی چندی را پشت‌سر گذاشته‌اند ـــ نظام قبیله‌ای، زمین‌داری (فئودالیسم)، سرمایه‌داری بورژوازی، و بالاخره کمونیسم ـــ تا از هر جهت، ازجمله در زمینهٔ خلاقیتهای هنری، به موجودات پیشرفته‌تری تبدیل شوند. پس هنر مدرن، که حاصل پیشرفته‌ترین مرحلهٔ تکامل اجتماعی انسان است، قاعدتاً باید منشأ بیشترین تأثیرها بوده، بر هنر دوره‌های پیشین برتری داشته و به عبارتی واجد بیشترین ارزشها باشد.

پاسخ مارکس در توضیح این مسئله استدلالی است که شهرت چندان خوشی ندارد و به برهان «کودکی انسانیت» معروف است:

> یک فرد بزرگسال نمی‌تواند بار دیگر به دوران کودکی بازگردد، و اگر چنین کند رفتار کودکانه خواهد داشت، اما آیا همین شخص از سادگی و معصومیت کودکان لذت نمی‌برد، و آیا نباید بکوشد تا حقیقت آن را در مرحلهٔ عالی‌تری بازآفرینی کند؟ آیا طبیعت کودکان هر دوره منعکس‌کنندهٔ خصلت واقعی آن دوره نیست؟ چرا نباید کودکی تاریخی انسانیت، زیباترین تجلی آن، به منزلهٔ مرحله‌ای که هرگز بازنمی‌گردد، جذبه‌ای جاودانه برای ما داشته باشد؟ کودکانی هستند که سرکش‌اند و کودکانی دیگر که استثنائی‌اند و بسیاری از ملل باستان از این زمره‌اند. یونانیان کودکان بهنجار بودند و جذابیت هنر آنها برای ما در این نیست که با جامعهٔ تکامل‌نایافته‌ای که بستر شکل‌گیری آن بوده در تناقض است. به عکس، هنر آن جامعه محصول آن جامعه و جزء تفکیک‌ناپذیر این واقعیت است که آن شرایط اجتماعی ابتدایی، که هنر یونانی فقط در بستر آن می‌توانست نشوونما کند، هرگز بازنمی‌گردد.
>
> *(همانجا)*

این پاسخ، همان‌گونه که دیوید مک‌للان با لحنی نسبتاً تند در کتابی که دربارهٔ زندگی مارکس نوشته متذکر شده است، «پاسخ روشنی نیست» (مک‌للان، ۱۹۷۳، ص ۲۹۲) و بر پایهٔ ملاکها و موازین قرن بیستم به نظر می‌آید که جانبدار گذشتهٔ انسان است. با این‌همه، فراز یادشده متضمن اصل مهمی است که معدودی از نظریه‌پردازان مارکسیست به آن اعتنا کرده‌اند، و آن اینکه آثار هنری حامل هیچ حقیقت ازلی و ابدی نیستند. به بیان پیر ماشری، نظریه‌پرداز سرشناس مارکسیست، «اشعار هومر به هیئت ابدیتی دروغین ظاهر نشده‌اند» (ماشری، ۱۹۷۸، ص ۷۰)، یعنی اینکه، از دید مارکسیسم، این اشعار حامل هیچ پیامی در خصوص «وضعیت بشر» نیستند که تا ابد معتبر باشد. به عکس، اشعار هومر را باید، مثل همهٔ آثار بزرگ هنری، باتوجه به جزئیات مبارزهٔ ایدئولوژیک هر نسل بازآفرینی کرد و به کار گرفت. اصل اساسی زیبایی‌شناسی مارکسیستی حکم می‌کند که آثار هنری در بستری از مبارزات ایدئولوژیک، که مدام بر دامنهٔ آنها افزوده می‌شود، قرار گیرند تا نشان دهد این آثار در شکل‌گیری نگرشهای ایدئولوژیک تأثیرگذارند.

هنر و الگوی زیرساخت/ روساخت

بنابراین، سیاست، به مفهوم وسیعی که از آن یاد کردیم، عامل تعیین‌کنندهٔ اصلی ارزش آثار هنری است، اما ماهیت دقیق رابطهٔ میان هنر و سیاست همواره محل بحث بوده، به ویژه آنکه در سالهای اخیر، «استقلال نسبی» هنر از سیاست

و اقتصاد موضوع بحث محافل مارکسیست قرار گرفته است (مارکس و انگلس در نوشته‌های اولیهٔ خود چنین فکری را مطرح کرده بودند). حتی مفهوم استقلال نسبی، با این معنای ضمنی که گریزنسبی فقط از تنگناهای سیاسی و اقتصادی امکان‌پذیر است، ماهیت نابرابر این رابطه را نشان داده، از ما می‌خواهد تا الگوی زیرساخت/ روساخت را، که نظریهٔ فرهنگی مارکسیسم عمدتاً بر آن استوار است، مورد ارزیابی مجدد قرار دهیم. مارکسیسم بر این فرض استوار است که جامعه از دو بخش تشکیل شده است: «زیرساخت» اقتصادی (یعنی تولید کالا توسط نیروی کار) و «روساخت» که مشتمل بر طیف وسیعی از فعالیتهای اجتماعی همچون دین، قانون و آموزش‌وپرورش است، از منظر مارکسیسم، زیربنای اقتصادی به تعبیری تعیین‌کنندهٔ شکل فعالیتهای روبنایی جامعه است: «شیوهٔ تولید در زندگی مادی به طور کلی تعیین‌کنندهٔ جریانهای حیات فکری، سیاسی و اجتماعی است.» (مارکس، ۱۹۶۸، ص ۳۵۶). (توجه کنید که «سیاسی» در این‌جمله به سیاست نهادی اطلاق می‌شود) به این‌ترتیب در جامعه‌ای که بر اصول شیوهٔ تولید سرمایه‌داری مبتنی است نظام آموزشی بر پایهٔ رقابت شکل می‌گیرد و شناخت هنرمند شناختی است عمیقاً متأثر از فردگرایی (نویسنده، نقاش، آهنگساز هر یک انتقال‌دهندهٔ نگرشی شخصی‌اند) زیرا رقابت و تلاش فردی سنگ بنای نظریهٔ اقتصاد بازار آزاد *(laissez-faire)* را تشکیل می‌دهند.

نخستین نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی مارکسیستی رابطهٔ میان هنر و زیرساخت اقتصادی را اساساً رابطه‌ای متقابل یا

متناظر می‌دانستند که در آن آثار هنری بازتاب‌دهندهٔ نظام ایدئولوژیک جامعه‌اند، نظامی که خود حاصل عوامل اقتصادی است. نظریهٔ انعکاس یا بازتاب، که سالها یکی از پارادایمهای عمدهٔ زیبایی‌شناسی به شمار می‌آمد، برای هنر نقشی منفعل در فرایندهای ایدئولوژیک قائل بود. گئورگی پلخانف، از چهره‌های برجستهٔ مدافع نظریهٔ بازتاب، صراحتاً اظهار می‌داشت که «هنر یک دوران منحط باید منحط باشد و هیچ گریزی از آن نیست، و مشاهدهٔ چنین وضعی نباید سبب کدورت خاطر شود» (پلخانف، ۱۹۳۶، ص ۹۳). نظریه‌پردازان سالهای اخیر، ازجمله مارکسیستهای ساختارگرایی نظیر لویی آلتوسر و پیر ماشری، بر رابطهٔ بسیار پیچیده‌تری میان هنر و زیرساخت اقتصادی تأکید کرده، تا آنجا که برای هنر به منزلهٔ عملی اجتماعی قائل به استقلال نسبی شده‌اند. با این‌حال، در این رابطه سهم تعیین‌کننده لامحاله از آنِ زیربناست و به هنر، همچون دیگر پدیده‌های روبنایی، از مَنظر ایدئولوژیک نگریسته می‌شود که از زیربنا شکل گرفته است. انگلس در نامه‌ای به هایتس اشتارکنبورگ به صراحت تمام متذکر این نکته شده است که:

> تحولات سیاسی، حقوقی، دینی، فلسفی، ادبی، هنری و غیره بر پایهٔ تحولات اقتصادی استوارند، اما این تحولات در همدیگر و همچنین در زیرساخت اقتصادی متقابلاً تأثیر می‌گذارند. چنین نیست که فقط شرایط اقتصادی **علت و تنها عامل فعال** باشند و هر چیز دیگر معلول و منفعل باشد. در واقع، تعاملی بر پایهٔ ضرورت یا جبر اقتصادی وجود دارد که همیشه **نهایتاً** خود را نشان می‌دهد.

(به نقل از سیگل، ۱۹۷۰، ص ۱۰)

به رغم تعاملی که میان زیربنا و روبنا وجود دارد، در تحلیل نهایی این زیرساخت اقتصادی است که نهایتاً عامل تأثیرگذار در تحولات روبنایی محسوب می‌شود. (باید گفت مشخص‌کردن نقطه‌ای که در آن قید «نهایتاً» مؤثر واقع می‌شود مایهٔ گرفتاری چندین نسل از نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی مارکسیست بوده است).

نظریهٔ مارکسیسم به طورکلی در پی آن است که با دگرگون ساختن زیربنای اقتصادی جامعهٔ سرمایه‌داری، که شماری از جریانات و نهادهای روبنایی موجبات تحکیم و تقویت آن را فراهم می‌آورند، جامعه‌ای را پی‌افکند که در آن طبقهٔ کارگر، که ثروت جامعه حاصل دسترنج اوست، کمتر استثمار شود. در جامعهٔ سرمایه‌داری، توزیع سود و سرمایه در میان طبقات اجتماعی بسیار ناعادلانه صورت می‌پذیرد و نظر مارکس دایر به تغییر مالکیت ابزار تولید به «دیکتاتوری پرولتاریا» می‌انجامد که در آن طبقهٔ کارگر کنترل صنایع و نهادهای جامعه را به دست می‌گیرد. همهٔ نوشته‌های مارکس از *مانیفست کمونیست* (۱۸۴۸) به بعد در راستای تحقق بخشیدن به مبارزهٔ طبقاتی علیه نظام اجتماعی- اقتصادی بهره‌کش بوده است، و هنرها، اگر بپذیریم که از استقلال نسبی برخوردارند، به ابزار تحقق آن هدف تبدیل می‌شوند. نظریه‌پردازان مارکسیست معتقدند که «هنر تأثیری پردامنه و سازنده بر حوزه‌های مختلف حیات مادی و فرهنگی دارد و نقش فعال در فرایند متحول ساختن دنیای واقع ایفا می‌کند» (زیس، ۱۹۷۷، ص ۸). این بدان‌معناست که نه‌فقط تاریخ هنر بلکه همچنین نقش

هنرمند در [حیات] نسلهای آتی را باید با ملاحظهٔ جنگ طبقاتی مورد ارزیابی مجدد قرار داد. به بیان ساده، از این‌پس ملاک سنجش هنرمند **موافقت** یا **مخالفت** او با ایدئولوژی مترقی یعنی مارکسیسم خواهد بود. وجه مثبت چنین حکمی آن است که هنرمند باید نقش اجتماعی ــ سیاسی خود را به جد انگاشته، به قدرت هنر، نفیاً یا اثباتاً، در شکل بخشیدن به افکار و عقاید مردم بیشتر پی‌ببرد. اما وجه منفی آن را می‌توان در سانسور و تحریفی مشاهده کرد که در دورهٔ استالین بر اثر اعمال متعصبانهٔ اصل جنگ طبقاتی دامنگیر آثار هنری شد.

قانون هنر و قانون سیاست

ما در جای خود به فحوای نظریهٔ مارکسیستیِ آزادی هنر خواهیم پرداخت، اما باید بپذیریم که در مارکسیسم احکام تندی در مورد سانسور موضوعاتی وجود دارد که از نظر سیاسی مشکوک‌اند (مقوله‌ای که نمی‌توان دستورالعملهای دقیق دربارهٔ آن به دست داد). زیبایی‌شناسی مارکسیستی اساساً متضمن سانسور نیست و از این‌رو در تاریخ این جریان همواره دیدگاههای مخالف این موضع وجود داشته است، اما سیاستمداران مارکسیسم، وقتی که پای شاعران و هنرمندانی به میان می‌آید که بالقوه تهدیدکنندهٔ ثبات اجتماعی‌اند، از راه‌حل افلاطون (برای پیگیری بحث نک: هنر، *جامعه و اخلاق* از همین مجموعه) استقبال کرده، حکم به اخراج آنها می‌دهند. ادعای لئون تروتسکی در دههٔ ۱۹۲۰ مبنی بر اینکه «اثر هنری را مقدمتاً باید با قانون خود

آن یعنی قانون هنر ارزیابی کرد» (تروتسکی[1]، ۱۹۶۰، ص ۱۷۸)، همیشه محل اعتنا نبوده است و در تضاد با دیدگاههای یادشده قرار دارد. در واقع، مشخص نیست که قانون هنر، اگر منظور قانونی برای اقامهٔ ارزش ـ داوریهایی باشد که وجود مستقل از ملاحظات سیاسی دارد، اصلاً در الگوی مارکسیستی تحقق می‌پذیرد یا خیر. اگر بپذیریم که شرایط اقتصادی «نهایتاً» عامل تعیین‌کنندهٔ همهٔ فعالیتهای روبنایی است، در این‌صورت تحلیل اثر هنری همیشه قابل تحویل به معیارهای ایدئولوژیک یا «قانون سیاست» خواهد بود. این نکته جای بحث دارد که حتی امکان تحقق قانونی هنری از آن دست که تروتسکی پیشنهاد می‌کند وجود دارد. مورد استثناء البته مفهوم ساده‌انگارانه‌ای است که می‌کوشد بر اجرای درست فرایندهای صوری، از قبیل قواعد کنترپوان در آهنگسازی، نظارت داشته باشد.

مارکسیسم نظریه‌ای زیبایی‌شناختی است که بر نقش آموزشی هنر تأکید دارد، و این موضوع در عمل غالباً به تعهد بسیار جدی به «رئالیسم» انجامیده، چرا که این سبک هنری امکان ارتباط گسترده‌تری را با توده‌های مخاطب خود برقرار می‌سازد. به نقل از فرانسیس کلینجندر، یکی از طرفداران سرسخت واقع‌گرایی:

> واقع‌گرایی، یعنی نگرشی که هنرمند بر پایهٔ آن می‌کوشد با انعکاس بخش مهمی از واقعیت با مشکلات زندگی روبه‌رو شود، [این نگرش] شیوه‌ای است که ماهیتاً

---

۱. در متن اشتباهاً تولستوی آمده است.ـ م.

طرفداران زیادی در میان مردم دارد. واقع‌گرایی منعکس‌کنندهٔ جهان‌بینی مردان و زنانی است که وسایل زندگی را تولید می‌کنند، و تنها معیاری است که امروزه قادر است هنر را به میان مردم بازگرداند.
(کلینجندر، ۱۹۷۵، صص ۴۸-۴۹)

تعریف واقع‌گرایی بسیار دشوار است (و اطلاق آن به هنری مثل موسیقی محل تردید است)، هرچند ژدانف و گئورگ لوکاچ (که ما بعداً بیشتر به او خواهیم پرداخت) کوشیده‌اند تا چنین تعریفی را بر طبق احکام مارکسیستی ارائه دهند. امری که واقع‌گرایی، آن‌گونه که پیش از این دیدیم، در پی آن است شکلی بسیار جانبدارانه از زیبایی‌شناسی است که در آن آثار هنریِ غیرواقع‌گرا یا واقع‌ستیز به لحاظ سیاسی آثاری نامطلوب محسوب می‌شوند. چنین تصوری از هنر سبب شد لوکاچ ادبیات مدرن را برای سوسیالیسم نامناسب و حتی مغایر با آن تشخیص دهد.

همهٔ نظریه‌پردازان مارکسیست این درجه از التزام به واقع‌گرایی را نمی‌پذیرند، و حتی می‌توان دید که جریانی مخالف و واقع‌ستیز نیز در درون مارکسیسم شکل گرفته است، جریانی که شخصیتهایی همچون برتولت برشت و والتر بنیامین و همچنین نهضتهایی نظیر دادائیسم و سوررئالیسم (که بسیاری از اعضای آن عقاید سیاسی مارکسیستی داشتند) و در سالهای اخیر مارکسیستهای ساختارگرا را دربرمی‌گیرد. وجه اشتراک چهره‌ها و جریانهای مدرنیست، نوآوری و گسستن از سنت است. پیش از استقرار استالینیسم و رئالیسم سوسیالیستی در اتحاد

جماهیر شوروی، جریانی موسوم به کونستروکتیویسم، که سبکی تجربی و بسیار نزدیک به هنر غیرسنتی بود، با تلفیق هنر، علم و تکنولوژی و نیز داشتن شباهتهای سبک‌شناختی به کوبیسم، شمار قابل‌ملاحظه‌ای از هنرمندان را به خود جلب کرده بود، اما ابداعات و نوآوریهای سبکی به طور کلی در محافل سیاسی مارکسیستی قرن بیستم چندان محل اعتنا نبوده است. نظریه‌پردازان مارکسیسمِ ارتودَکس (اصول‌گرا)، هنرهای تجربی یا واقع‌ستیز همچون کونستروکتیویسم را ماهیتاً مغایر با سوسیالیسم تشخیص داده‌اند. آ. رَدچنکو، از هنرمندان و نظریه‌پردازان این سبک هنری، شجاعانه اعلام کرده بود که «آگاهی، نوآوری... عملکرد، ساختن، تکنولوژی، ریاضیات ــ اینها برادران هنر عصر مایند» (به نقل از کارگینوف، ۱۹۷۹، ص ۹۰)؛ اما همان‌گونه که یکی از مورخان هنر به نام مارگارت رَز اظهار داشته است، جریان مزبور ظرف چند سال «عملاً از تاریخ رسمی هنر اتحاد جماهیر شوروی حذف شد» (رَز، ۱۹۸۴، ص ۱۵۳).

واقع‌گرایان و مخالفانشان هر دو نظر متفاوتی درخصوص نقش هنر در جامعه دارند، و ما جهت روشن شدن این تفاوتها به بررسی برخی از دیدگاههای عمدهٔ زیبایی‌شناسی مارکسیستی می‌پردازیم. «آوردن هنر به میان مردم» می‌تواند از دید واقع‌گرایان به طورکلی به معنای سخن گفتن با توده‌های مردم به زبانی باشد که هم برای آنها قابل فهم باشد و هم زبان سیاسی «درست» را به کار گیرد، به بیان لنین «توده‌ها باید هنر را بفهمند و آن را

دوست داشته باشد» (به نقل از کلینجندر، ۱۹۷۵، ص ۴۹)؛ اما، از سوی دیگر عبارت «آوردن هنر به میان مردم» را می‌توان چنین تعبیر کرد که هنرمند نوگرا با به کارگرفتن شیوه‌ها و تمهیدات نو و متفاوت از مردم می‌خواهد جریانهای معهود و سنتی اندیشیدن را، که منسوخ و به لحاظ سیاسی فاقد اعتبارند، فروگذارند. چنان‌که پیداست هر دو موضع اهداف مشابهی را دنبال کرده، می‌کوشند هنر را امری مرتبط با سیاست و به لحاظ اجتماعی مسئول و متعهد قلمداد کنند، اما با این‌همه، شیوه‌های این دو دیدگاه اساساً متفاوت با یکدیگر و بلکه نهایتاً معارض باهم‌اند. بخشی از حادترین تعارضات مرتبط با نظریهٔ زیبایی‌شناسی مارکسیستی در قرن بیستم بر سر مسئلهٔ نوپردازی به ویژه در مدرنیسم صورت گرفته است.

فصل اول

رئالیسم سوسیالیستی

پلخانف و نظریهٔ بازتاب

بر طبق نظریهٔ بازتاب، ارزش هنر به این دلیل است که جریانهای اجتماعی را ثبت و منعکس می‌کند. به عقیدهٔ پلخانف، برای پی‌بردن به ایدئولوژی مسلط بر یک دوره، کافی است به هنر آن دوره نگاهی بیفکنیم. در دوره‌های انحطاط، هنرِ منحط و به عکس در دوره‌هایی که به لحاظ سیاسی مترقَی‌اند هنرِ پیشرو خلق می‌شود. ملاک پیچیدگیهای این موضوعَ آن است که صفت پیشرو در دورهٔ استالین به هنری اطلاق می‌شد که به لحاظ سبک و ساختار محافظه‌کارانه و از نظر موضوع و مضمون به سیاق هنر واقع‌گرای سدهٔ نوزدهم باشد، یعنی سبکی که عموماً منعکس‌کنندهٔ آرمانهای طبقهٔ متوسط و مترقی جامعه قلمداد می‌شود (و حتی بیشتر از آن، هر هنری که در چنین نظامی خلق شود و به تأیید مقامات رسمی برسد بنا به تعریف مترقی محسوب می‌شود).

حملهٔ پلخانف به هنر آبستره (انتزاعی) از جمله مبانی نظریهٔ رئالیسم سوسیالیستی اتحاد جماهیر شوروی به شمار می‌آید، و شاهد مثال آن انتقاد او از نقاشی کوبیسم است.

او در *هنر و زندگی اجتماعی* (۱۹۳۶) با انتقاد از کوبیسم به دلیل تعلق آن به جریان «هنر برای هنر» آن را مرتبط با ایدئولوژی بورژوازی دانسته است که می‌کوشد هنر را از سیاست جدا کند. همان‌طور که مارگرت رَز خاطرنشان ساخته است، کوبیسم «با این باور پلخانف مغایرت داشت که وظیفهٔ هنر انعکاس دقیق واقعیات اجتماعی است» (رَز، ۱۹۸۴، ص ۱۲۱). «انحطاط» هنری از این نوع منعکس‌کنندهٔ انحطاط سیاسی ـ اجتماعی و در واقع در حکم بزرگداشت آن است. هنر آبستره با چنین قرائتی ماهیتاً نمی‌تواند به انتقاد از مفاسد اجتماعی بپردازد و خود به محملی برای انتقال ارزشهای غلط تبدیل می‌شود. هنر در چنین شرایطی به صورت جزئی از سازوکاری درمی‌آید که جامعهٔ بورژوازی برای پنهان‌کردن سیاست خود به کار می‌گیرد.

رئالیسم سوسیالیستی از چنین دیدگاهی بسیار تأثیر پذیرفته بود و دلایل مشابهی را علیه جریان کونستروکتیویسم اقامه می‌کرد. فاصله‌گرفتن از واقع‌گرایی در نقاشی ـــ که نهایتاً شکل بسیار محدود و معینی از واقع‌گرایی فیگوراتیف بود ـــ به معنای فاصله‌گرفتن از توده‌ها و در نتیجه متضمن انکار ارزش سیاسی هنر بود. هیچ‌گونه نوآوری صوری مورد تأیید قرار نمی‌گرفت و حاصل کار هنری بود که عمیقاً متعهد به بازنمایی فیگوراتیف و شکلهای آرمانی بود. هنر سمت‌وسویی بسیار خوشبینانه اما به همان مقدار تبلیغاتی داشت. اقبال عموم هنرمندان به تصویر کردن کارگرانی بود به هیئت قهرمانانی که در اتحاد جماهیر شوروی به کارهای اجتماعی مترقی مشغول بودند،

مضمونی که متعاقباً در نقاشیهای چین کمونیست نیز دیده می‌شد، اما آنچه که بسیار جای بحث داشت این بود که آیا چنین آثاری واقعاً «منعکس‌کنندهٔ دقیق» واقعیات اجتماعی‌اند. اما اگر نظریهٔ سیاسی حاکم بر هنر یعنی مارکسیسم در تحلیل خود دقیق بود واقعیت اجتماعی باید آنگونه می‌بود. به عبارت دیگر، عامل تعیین‌کنندهٔ ارزش هنر دامنهٔ شمول انعکاس آن از «واقعیتی» سیاسی بود که مارکسیسم مشخص‌کنندهٔ آن بود.

ژدانف: هنر و مهندسی اجتماعی

هنرهای دیگر نیز دستخوش تنگناهای مشابهی بودند. سخنرانی ژدانف در ۱۹۳۴ خطاب به «کنگرهٔ نویسندگان شوروی» لُب مطلب را درخصوص رئالیسم سوسیالیستی ادا می‌کرد. او از نویسندگان، که وظیفه داشتند «واقعیت را در سیر انقلابی آن» منعکس کنند، با لحنی که یادآور گفتار استالین بود می‌خواست تا «مهندسان روح بشر» باشند. ژدانف، در مقام کمیسر فرهنگی استالین، در دنبالهٔ سخن خود به شرح و تفصیل فرایند «مهندسی» پرداخته، می‌گوید:

> صداقت و عینیت تاریخی تصویر هنری باید با بازآفرینی ایدئولوژیک و آموزش زحمتکشان بر پایهٔ روحیهٔ سوسیالیسم عجین شود. ما این روش در ادبیات و نقد ادبی را روش رئالیسم سوسیالیستی می‌نامیم.
> (ژدانف، ۱۹۷۷، ص ۲۱)

ژدانف با استفاده از عباراتی همچون «مهندس روح بشر» و «بازسازی و آموزش ایدئولوژیک» نقش آموزشی هنر را

کاملاً روشن می‌سازد. چنین تصوری از هنر آن را تا حد ابزاری تبلیغاتی فروکاسته و ارزش اثر هنری را منحصراً در گرو اهداف سیاسی می‌داند. از این منظر، هنرمند خلاق در حُکم یکی از کارگزاران حکومتی است که توان انتقاد اجتماعی از او سلب شده است، یعنی درست همان‌چیزی که انقلابی‌ترین خصلت هنر محسوب می‌شود. هنرمند دوران ژدانف باید این موضوع را سرلوحهٔ کار خود قرار دهد که واقعیت از دیدگاه رهبران سیاسی کدام است. می‌توان دید که شباهتهای پررنگی میان زیبایی‌شناسی افلاطون از سویی و تلقی مارکسیسم از هنر و محدودیت نقش هنرمند از سوی دیگر وجود دارد و همان‌طورکه مارگرت رَز به درستی یادآور شده است، «چیزی که می‌بایست «مهندسی» می‌شد نه فقط «روح» کارگران... که روح خود هنرمندان نیز بود» (رَز، ۱۹۸۴، ص ۱۴۸).

هنر به مثابهٔ شکلی از مهندسی اجتماعی مفهومی است که بی‌تردید مطلوب نظر افلاطون نیز بوده، و همجواری دو دیدگاه ژدانف و افلاطون دربارهٔ هنر مایهٔ شگفتی است. در فلسفهٔ افلاطون و در رئالیسم سوسیالیستی هر دو ملاحظات سیاسی همواره تقدم دارند و نمایش احکام آموزشی تنها چیزیست که در دستور کار هنرمند قرار دارد. در این خصوص، افلاطون در رسالهٔ *جمهوری* ضمن بحث از هنرهای نمایشی موضعی سخت انعطاف‌ناپذیر دارد:

> اکنون تصور کن فردی زیرک را که بر خلق همه نوع شخصیت و محاکات همه‌نوع عملی تواناست. حال اگر چنین شخصی از سرزمین ما دیدار کرده، بخواهد

مصنفات خود را به نمایش گذارد، ما در برابر او که به چنین قدرت معجزه‌آسایی برای محظوظ کردن مردم مجهز است تعظیم می‌کنیم، اما در عین‌حال به او می‌گوییم که مجاز به پذیرش چنان شخصی در کشور خود نیستیم. پس سربندی پشمین بر سرش می‌نهیم و پس از تدهین او با مُرّ، او را نفی بلد کرده، روانهٔ بلاد دیگری می‌سازیم. ما از باب تأمین منافع خود، شاعران و حکایتگرانی را به کار خواهیم گمارد که مصنفاتی ساده‌تر و بی‌پیرایه‌تر گرچه نه‌چندان بدیع و جذاب تألیف کنند، و برای نمایش شخصیتهای خویش فقط به مردمان بلندمرتبه اقتدا کرده، در جوهرهٔ کلام خود ملتزم به رعایت قواعدی باشند که ما به جهت آموزش جنگاوران خود وضع کرده‌ایم.

(افلاطون، ۳۹۸، B-A)

نویسندهٔ مطلوب ژدانف نیز دقیقاً کسی است که نوشته‌اش «ساده‌تر و بی‌پیرایه‌تر اگرچه نه‌چندان بدیع و جذاب» باشد و همچون نویسندهٔ ساکن آرمانشهر افلاطون، در صورت نافرمانی از قوانین، تبعید می‌شود، هرچند که در روسیهٔ زمان استالین فرد ناراضی پیش از آنکه مجازات (تبعید یا حبس) در حقش اعمال شود خود، اثر خود را سانسور می‌کرد. (شاید این پرسش مطرح شود که آیا چنین ادبیاتی مطلوب توده‌های مردم بود یا خیر، و پاسخ این است که چنانچه دولت مانع از خلق و نشر دیگر انواع هنری باشد در این‌صورت جایی برای طرح چنین پرسشی نمی‌ماند.) افلاطون نیز در بحث خود از واقعیتی آرمانی یاد می‌کند که شخصیتهایی حماسی و نامعمول به آن تحقق می‌بخشند:

شاعران و داستان‌پردازان با طرح این ادعا که خطاکاران سعادتمند و مردمان درستکار بینوا و مفلس‌اند گزارشی کذب از زندگی انسان به دست می‌دهند؛ و دیگر اینکه بر بی‌عدالتی، مادام که آشکار نشده باشد، فوایدی مترتب است و نیز اینکه شاید عدالت و انصافی که از من سر می‌زند برای دیگری منشأ خیر اما برای خودم مایهٔ شرّ باشد. ما ناگزیریم از نشر چنین اشعار و حکایاتی ممانعت به عمل آورده، از آنها بخواهیم آثار متفاوتی تألیف کنند.

(*همان*، ۳۹۲ B)

غرض از «ممانعت» آن است که «ما» از تمرد شاعران[۱] «برآشفته شده، اسباب اجرای نمایشنامه‌هایشان را از ایشان دریغ خواهیم داشت» (*همان*، ۳۸۳ C). کار دولت، به زعم افلاطون، نظارت بر هنرهاست و در نتیجه وضع قوانین، نظیر مورد ژدانف، برعهدهٔ دولتمردان است.

آدیمانتوس، من و تو عجالتاً شاعر نیستیم. ما بنیانگذاران این مدینه‌ایم، و بنابراین برعهدهٔ ما نیست که داستان‌سرایی کنیم بلکه باید مراقب باشیم که شاعران هنگام داستان‌پردازی از حدودی که برایشان معین شده است فراتر نروند.

(*همان*، ۳۷۹ A)

زیبایی‌شناسی افلاطونی و رئالیسم سوسیالیستی اهدافی مشترک دارند و تاریخ رئالیسم سوسیالیستی مصداق بارز سلطهٔ سیاست بر تخیل هنری است. شاید همان‌گونه که

---

۱. منظور نمایشنامه‌نویسان است.ـ م.

آی. اف. استون، مفسر سیاسی امریکایی، در کتاب *محاکمهٔ سقراط* نوشته است، «افلاطون الگویی به دست خودکامگیهای لنینیستی می‌دهد که در مارکس و انگلس یافت نمی‌شود» (استون، ۱۹۸۸، ص ۱۲۹). هر دو نظریه از قدرت عاطفی ادبیات و کلاً هنر بیمناک‌اند، و البته شاید دربارهٔ تأثیر آن مبالغه می‌کنند. می‌توان گفت که میان آنچه مردم می‌بینند یا می‌خوانند، و آنچه بر پایهٔ باورهایشان بدان عمل می‌کنند نسبت مستقیم وجود دارد. ظاهراً هر دو نظریه به فرایند دریافت اثر هنری به چشم جریانی منفعل می‌نگرند که در آن مخاطب، آثار ادبی و مفروضات ایدئولوژیک مستتر در آنها را بی‌هیچ تجزیه و تحلیل و با تأثیرپذیری تمام مصرف می‌کند. آثاری که منعکس‌کنندهٔ دیدگاههای اجتماعی نامقبول‌اند چاره‌ای جز پذیرش سانسور ندارند. آثاری را باید جایگزین این نوشته‌ها کرد که حامل آرا و عقاید اجتماعی مطلوب باشند، چرا که توده‌های مردم در جذب و هضم آنها فاقد قوهٔ تمیزند. فرایند ارزیابی اثر هنری به اعتبار ملاحظات سیاسی صورت می‌گیرد و قوانین هنری چندان محل اعتنا نیستند. افلاطون و نظریه‌پردازان رئالیسم سوسیالیستی شرط اصلی ارزیابی اثر هنری را در قدرت سرگرم‌کنندگی یا التذاذبخشی آن نمی‌دانند. چنین چیزهایی، در جایی که دستور کار را سیاستمدار مشخص می‌کند، حاکی از واقع‌گریزی است و واقع‌گریزی در نظامی اجتماعی که تا بدین‌حد به تعلیم و آموزش متعهد است جایی ندارد.

بسیاری از دغدغه‌های رئالیسم سوسیالیستی را می‌توان

در نئوکلاسیسیسم مشاهده کرد، یعنی همان نظریهٔ زیبایی‌شناسی، که با تکیهٔ سنگین بر آثار چهره‌های کلاسیک همچون افلاطون، ارسطو و هوراس، بر هنر اروپا از دوران رنسانس تا پایان سدهٔ نوزدهم استیلا یافت. نئوکلاسیسیسم نیز همچون رئالیسم سوسیالیستی خود را متعهد به تعلیم می‌دانست (هرچند با جهت‌گیری ایدئولوژیک کاملاً متفاوت: اعتلای فضایل اخلاقی و نه ارتقای آگاهی طبقاتی)، اما در عین‌حال مجال فراخ‌تری برای لذت‌بخش بودن اثر هنری قائل بود. همان‌گونه که سِر فیلیپ سیدنی، شاعر و نظریه‌پرداز نئوکلاسیک دوران الیزابت، در رسالهٔ *دفاع از شعر* (۱۵۹۱) اظهار داشته است، شاعران «به قصد تعلیم دادن و محظوظ ساختن دست به محاکات می‌زنند. آنها سبب می‌شوند که مردم به فضیلت رو آورند، و حال آنکه اگر این کار آمیخته به لذت نبود از فضیلت چنانکه گویی چیزی غریبه است می‌گریختند» (سیدنی، ۱۹۷۰، ص ۲۲۴). آنچه سیدنی بر آن تأکید دارد ارتباط متقابل میان آموزندگی و التذاذ است، و این نکته‌ای است که در رئالیسم سوسیالیستی، با کم بها دادن به عنصر سرگرمی و لذت، و تکیهٔ سنگین بر آموزش، غالباً مغفول مانده است. نکته‌ای که سیدنی و ژدانف در آن اتفاق‌عقیده دارند قدرت عاطفی ادبیات و مطاوی آموزشی آن قدرت عاطفی است:

> زیرا اگر چنان‌که من معتقدم آموختن خوب آموزشی است که فضایل انسانی را تعلیم داده، فرد را در جهت کسب فضیلت سوق می‌دهد، و اگر به زعم من هیچ‌چیز

به قدر شعر در تعلیم و تحریض مردمان موفق نباشد، در این‌صورت نتیجه‌ای که آشکارا حاصل می‌شود اینست که قلم و کاغذ به هیچ‌کار سودمندتری نمی‌آیند.
(*همان*، ص ۲۴۸)

حال اگر عبارات «فضیلت سیاسی» و «ادبیات» را جایگزین «فضیلت» اخلاقی و «شعر» در نوشتهٔ سیدنی کنیم جمله‌ای به دست می‌آید که ژدانف قلباً با آن همداستان است.

میان روایت سیدنی از نئوکلاسیسیسم و تلقی ژدانف از رئالیسم سوسیالیستی نقاط اشتراک وجود دارد: هر دو بر این باورند که هنر باید الگوهای رفتاری مناسبی در اختیار مخاطبان خود قرار دهد تا راهنمای عمل یا الهام‌بخش آنها باشد. با این‌حال، رئالیسم سوسیالیستی نهایتاً به دیدگاه افلاطون نزدیک‌تر است، و اکنون با ملاحظهٔ تأکید این نظریه بر ممیزی، و همچنین تصور محدودی که از نقش اجتماعی هنرمند دارد، این پرسش مطرح می‌شود که آیا چنین نظریهٔ زیبایی‌شناسی محدودی جای دفاع دارد. مسئلهٔ ممیزی به نحوی قابل دفاع است؛ زیرا تقریباً هیچ نظریهٔ زیباشناختی جامعه ـ محوری را نمی‌توان یافت که آزادی بیان هنری نامشروط را بپذیرد؛ برای نمونه، هرزه‌نگاری از مواردی است که فمینیستها به آن معترض بوده‌اند. به این‌ترتیب، تفاوت رئالیسم سوسیالیستی با دیگر نظریه‌های جامعه ـ محور در مسئلهٔ ممیزی فقط بر سر حدّ و حدود آن است. مسئلهٔ خود ـ سانسوری نیز اختصاص به رئالیسم سوسیالیستی ندارد و تبعات آن در دیگر نظریه‌های

زیبایی‌شناسی یافت می‌شود: هنرمندان خلاق در دوره‌ها و نسلهای مختلف عموماً به پاره‌ای «قواعد» تن داده‌اند. در این‌میان آنچه که رئالیسم سوسیالیستی را از دیگر نظریه‌ها متمایز می‌سازد دامنهٔ محدودیت موضوعی و ابداعات و نوآوریهای صوری آن است. سیاست را در بسیاری از نظریه‌های زیبایی‌شناسی دیگر نیز می‌توان مشاهده کرد، اما، سوای افلاطون، هیچ‌یک از آنها تا بدین حد بر نقش سیاست در الهام بخشیدن به برنامه‌های آن، و همچنین بر ممیزی به عنوان پشتیبان آن، صراحتاً تأکید نورزیده‌اند.

اصل دیگر رئالیسم سوسیالیستی نیز، بر مبنای نقش اجتماعی هنرمند در مقام «معمار روح انسان»، کم‌وبیش جای دفاع دارد. از دیرباز، هنرمندان خلاق کوشیده‌اند تا نوعی جهان‌نگری را، صرف‌نظر از ابهام یا غرابت آن، به مخاطبان خود انتقال دهند، و از این جهت آثارشان منشأ تأثیرات ژرف بوده است. به این اعتبار، عموم هنرمندان کمابیش در پی «معماری روح انسان» بوده‌اند، و احساس مسئولیت و تعهد نیز ملاکی است که ملازم این روند بوده است. در چنین مواردی، افکار حس مسئولیت و تعهد به معنای انکار قدرت عاطفی هنر است، و نمونه‌های متعدد از آن می‌توان به دست داد: رمانهای دیکنز توجه مردم را به مفاسد اجتماعی زمان خود جلب کردند و حتی سبب شدند تا مقامات مسئول قوانینی در اصلاح آن مفاسد وضع کنند. از این منظر، اطلاق صفت «مهندس روح» به دیکنز در چنان شرایطی چندان ناموجه و غیرمعقول نیست، چرا

که او سعی داشت تا از طریق رمانهایش وجدان اجتماعی مخاطبانش را بیدار کند و آشکارا در این کار توفیق یافت. شاید ایراد بگیرند که هیچ‌کس منکر آن نیست که بعضی از هنرها چنین‌اند و بلکه قابل ستایش‌اند، اما چیزی که محل ایراد است پذیرش این ادعاست که **همهٔ** هنرها باید چنین باشند، و دیگر آنکه موفقیت و ارزشمندی هنر **منحصراً** در گرو مهندسی آن است.

در دورهٔ نسبتاً متأخر، ژان پل سارتر، با فراخواندن نویسندگان به شرکت مستقیم در مسائل سیاسی پس از جنگ جهانی دوم، بحث «مهندسی» را به شکل دیگری در اثر نظری مهم خود، *ادبیات چیست؟* (۱۹۴۷). مطرح کرده است:

> در حالی که تمام اروپا قبل از هر چیز مشغول مسئلهٔ بازسازی است، و درحالی که ملتها خود را از احتیاجات اولیهٔ خود محروم ساخته تا آنها را صادر کنند، ادبیات... چهرهٔ دیگر خود را نشان می‌دهد. نوشتن زندگی‌کردن نیست. همچنین نویسنده از زندگی فرار نمی‌کند تا دربارهٔ اعیان ثابتهٔ افلاطونی و مثال اعلای زیبایی در جهانی ساکن و ثابت تأمل کند. به این معنا هم نیست که اجازه دهیم کلمات ناآشنا و نامفهوم همچون شمشیر از پشت‌سر بر ما فرود آید. نوشتن اشتغال به یک حرفه است، حرفه‌ای مستلزم کارآموزی، کار مستمر، شناخت حرفه‌ای، و احساس مسئولیت است.
>
> (سارتر، ۱۹۶۷، ص ۱۷۲)

این «احساس مسئولیت» مستلزم آن است که نویسنده کاری کند «تا هیچ‌کس نتواند از جهان بی‌اطلاع بماند، و هیچ‌کس

نتواند خود را از آن مبرا جلوه دهد» (*همان*، ص ۱۴)[۱]. اینکه دولت حق دارد نویسندگان را وادار کند به چنین سبکی بنویسند پرسش دیگری است، و سارتر به هیچ‌وجه خواهان آن نوع ممیزی رسمی ادبیات که بر معیارهای او منطبق نباشد نیست. سارتر جانبدار ژدانف یا استالین نبود، و در واقع بسیاری از آثار نمایشی دههٔ ۱۹۴۰ او، که در آنها صراحتاً با مسائل سیاسی عصر خود درگیر شده بود،[۲] از سوی عناصر طرفدار ژدانف در حزب کمونیست فرانسه به شدت مورد حمله قرار گرفت. با این‌همه، استدلال زیبایی‌شناختی سارتر آن‌قدرها هم بی‌شباهت به نظریهٔ ژدانف نیست (او هم در مقام نظریه‌پرداز و هم درام‌نویس به معنای دقیق کلمه «رئالیست» بود، و در دورهٔ متأخر خود آشکارا از مارکسیسم جانبداری می‌کرد).[۳] اختلاف او و ژدانف بر سر دو چیز است: اِعمال فشار و دیگری مسئلهٔ درست بودن یا اعتبار سیاسی: «به مخالف پاسخ نمی‌دهند بلکه او را از اعتبار ساقط می‌کنند» (*همان*، ص ۱۹۰). سارتر، در قیاس با ژدانف، برای هنرمند خواهان آزادی فردی بیشتری است، هرچند به همان‌اندازه بر تعهد هنرمند در قبال جامعه تأکید دارد و باور ندارد که قوانین هنری خود می‌توانند واضع معیارهای ارزش زیبایی‌شناختی باشند؛ در هر دو مورد [ژدانف و سارتر] سیاست

---

۱. ژان پل سارتر، *ادبیات چیست؟* ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی (تهران: زمان، ۱۳۵۲)، ص ٤٤.ـ م.

۲. سارتر در *ادبیات چیست؟* هم صراحتاً موضع مارکسیستی دارد.ـ م.

۳. احتمالاً اشارهٔ نویسنده به نمایشنامهٔ *دستهای آلوده* و *چرخ‌دنده* است.ـ م.

قدرتمندانه دخالت می‌کند. ژدانف و پیش از او افلاطون خواستار تبلیغات دولت‌پسندند، اما سارتر دخالت فردی نویسنده در امور سیاسی را ترجیح می‌دهد. این تفاوت، تفاوت مهمی است و نباید آن را کم‌بها انگاشت، اما همهٔ احزاب بنا را بر این می‌گذارند که هنرمند نقشی سیاسی ـ اجتماعی به عهده دارد که، باتوجه به قدرت عاطفی مسلّم هنر، نباید آن را نادیده انگارند. شاید بسیاری از مردم رئالیسم سوسیالیستی را نظریه‌ای فاقد جذابیت و غالباً خودخواهانه قلمداد کنند، اما مفروضات اساسی آن، مبنی بر نقش آموزشی هنر و تعهد سیاسی هنرمند، از منظر اجتماعی یا فلسفی نه فقط معقول و موجه بلکه قابل دفاع‌اند.

لوکاچ و «رئالیسم انتقادی»

رئالیسم سوسیالیستی ژدانف عمدتاً ناظر به مطالباتی بود که در آن ارزیابی و راهنمایی هنرمندانی که بر پایهٔ سوسیالیسم کار می‌کردند مورد نظر بود. از سوی دیگر، رئالیسم انتقادی لوکاچ شیوه‌ای بود که براساس آن آثار نویسندگان غیرمارکسیست در گذشته و حال از دیدگاه مارکسیسم مورد ارزیابی قرار می‌گرفت. لوکاچ با رئالیسم سوسیالیستی مخالف نبود، اما در عین‌حال مدعاهای آن را، به عنوان نظریه‌ای زیبایی‌شناختی و پاسخهای منفعلانه‌ای که در میان طرفدارانش برمی‌انگیخت، از منظری شکاکانه ولی مثبت ارزیابی می‌کرد: «اگر هر اثر متوسط سوسیالیسم رئالیستی را شاهکار قلمداد کنیم دیگر سنگ روی سنگ نخواهد ماند»

(لوکاچ، ۱۹۶۳، صص ۱۰-۱۱). اشارهٔ لوکاچ به گرایش حاکم بر منتقدان شوروی بود که طی آن آثار هنری را نه به اعتبار ارزشهای هنری و زیبایی‌شناسانه بلکه بر پایهٔ درستی دیدگاه‌های سیاسی‌شان می‌سنجیدند.

تز لوکاچ در *معنای رئالیسم معاصر* (۱۹۵۷) این است که ادبیات بورژوازی قرن بیستم را می‌توان به لحاظ سبک متعلق به دو جریان عمده دانست: «مدرنیسم» و دیگری «رئالیسم انتقادی». شاخصهٔ مدرنیسم وسواس بیمارگونه در نوآوریهای صوری، توجه به شگردها و صناعات ادبی به بهای نادیده انگاشتن محتوای روایت، و ذهن ــ محوری افراطی و شدیدی است که در نتیجه انسانها را موجوداتی ذاتاً منزوی و بیگانه از هم تصویر می‌کند. روی‌هم‌رفته، هنرمند مدرنیست تصویر بسیار یأس‌آمیزی از «وضعیت بشر» ارائه می‌دهد و ظاهراً به هیچ امکانی برای تغییر و تحول واقعی باور ندارد. بیگانگی، که هنرمند نوگرا آن را ذاتی انسان به شمار می‌آورد، از منظر مارکسیسم پدیده‌ای است خاص نظام سیاسی‌ـ اجتماعی برآمده از سرمایه‌داری بورژوازی. لوکاچ نوشته‌های کسانی همچون فرانتس کافکا، جیمز جویس، و ساموئل بکت را تجسم هنری اخلاق مدرنیست می‌داند. اما رئالیسم انتقادی، رئالیسمی است بسیار نزدیک به تلقی نویسندگان سدهٔ نوزدهم از این واژه (روایت خطی، موقعیتها و شخصیتهای باورپذیر که برخاسته از واقعیت زندگی‌اند، در قالب نوشته‌ای شفاف و ادیبانه) به علاوهٔ آن چیزی که لوکاچ از آن با اصطلاح «عینیت انتقادی» نام می‌برد. این عینیت، که نمونهٔ خوب آن

در رمانهای *دکتر فاوستوس* و *بودنبروک‌ها*[۱] و دیگر نوشته‌های توماس مان، رمان‌نویس آلمانی، دیده می‌شود «آنچه را که تجربهٔ مهم و مشخصاً مدرن است در بافت وسیع‌تری [قرار داده]، فقط تا آن‌حد برآن تأکید می‌ورزد که تعلق آن را به کلیتی عینی و بزرگ‌تر نشان دهد» (*همان*، ص ۵۱).

لوکاچ با بیانی بسیار جدلی نویسندهٔ بورژوا را در موقعیتی قرار می‌دهد که باید آشکارا میان دو نظام ارزشی تصمیم بگیرد: «این وضعیت متضمن دو راه است: مدرنیسمی که به لحاظ زیبایی‌شناسی جذاب اما [به لحاظ ایدئولوژیک] منحط است و در طرف دیگر رئالیسم پُربار انتقادی. انتخابی است میان فرانتس کافکا و توماس مان» (*همان*، ص ۹۲). به این‌ترتیب، لوکاچ ارزش ادبیات بورژوازی را تعهد آن به رئالیسم انتقادی تعیین می‌کند، یعنی دامنهٔ آگاهی انتقادی نویسنده به سازوکارهای کلی جامعه. لوکاچ هم، تقریباً به شیوهٔ سارتر، از نویسنده می‌خواهد چنان بنویسد که هیچ‌کس بی‌خبر از جهان نماند یا خود را مبّرا از آن نداند.[۲] چنین نویسنده‌ای باید شخصیتهای داستانیش را در زمینه‌ای فرهنگی قرار دهد که در آن ایدئولوژی آشکارا شکل‌دهندهٔ هستی اجتماعی او

---

۱. از این کتاب دو ترجمه به زبان فارسی وجود دارد:
توماس مان، *بودنبروک‌ها*، ترجمهٔ علی‌اصغر حداد (تهران: ماهی، ۱۳۸۷).
توماس مان، *خاندان بودنبروک‌ها*، ترجمهٔ مینا سرابی (تهران: دنیای نو، ۱۳۸۵). ـ م.

۲. منظور احساس درگیری و تعهدی است که نویسنده باید به خواننده القا کند تا موضع "بی‌طرفانه" نداشته باشد.ـ م.

باشد. مدرنیسم، از آنجا که بر جهانی آکنده از انسانهای منزوی و بیگانه و ظاهراً بریده از فرایندهای سیاسی تأکید دارد (برای نمونه یوزف کا در رمان *محاکمهٔ* کافکا، یا ولادیمیر و استراگون در نمایشنامهٔ *در انتظار گودوی* بکت)، در نظام ارزیابی لوکاچ جایگاه بسیار نازل‌تری دارد. نتیجهٔ این ارزش ــ داوری زیبایی‌شناختی نامعمول، نفی پاره‌ای از مهم‌ترین آثار ادبی قرن بیستم و نقد صریح جریان واقعیت‌ستیزی در ادبیات است.

بر طبق موازین لوکاچ، احتمالاً همهٔ نویسنده‌های سده‌های پیشین نیز، که بیگانگی را خصلت طبیعی و ذاتی انسان می‌دانستند، مشمول همین انتقاد و استخفاف واقع می‌شوند. اگر ما ادبیات داستانی سدهٔ هجدهم انگلستان را شاهد مدعا بگیریم، مطابق تحلیل لوکاچ رمان *زندگی و زمانهٔ تریسترام شندی* اثر لارنس استرن (که در آن نویسنده مرتکب بسیاری از به تعبیر لوکاچ «گناهان» زیبایی‌شناختی شده است)، در مقایسه با رئالیسم دانیل دیفو، اثری است که به لحاظ سیاسی واپسگرا محسوب می‌شود؛ چرا که نوشته‌های دیفو، از آنجا که شناخت و آگاهی سیاسی ـ اجتماعی بیشتری به خواننده انتقال می‌دهند، به ناچار به لحاظ هنری مترقی‌ترند. دیفو در رمانهایی همچون *مول فلاندرز* و *رکسانا* کوشیده است تا ریشه‌های اقتصادی بیگانگی فرد را نشان دهد، و از این‌رو بسیار محتمل است که مورد تأیید رئالیسم انتقادی واقع شود. در اینجا نیز ظاهراً مسئلهٔ ارزش صراحتاً از منظر سیاست مطمع نظر قرار می‌گیرد. آثار ادبی مترقی گذشته را می‌توان در راستای

مبارزهٔ طبقاتی کنونی به خدمت گرفت؛ به این‌ترتیب در مثال یادشده دیفو را باید به خاطر نمایش و افشای تأثیر اقتصاد سرمایه‌داری بر روابط جنسی ارج نهاد (مول و رَکسانا: در غیاب سرپرست مرد، برای امرار معاش قهراً به فحشا روی می‌آورند). اما استرن، که بیگانگی قهرمان داستانش را منبعث از شرایط مادی نمی‌داند، اثری می‌آفریند که به لحاظ ایدئولوژیک جای بحث دارد؛ رمان *تریسترام شندی* نمونه‌ای است از کار نویسنده‌هایی که با نمایش غلط طبع انسان و مناسبات اجتماعی او، تصویری گمراه‌کننده به خواننده‌های خود ارائه می‌کنند. اینان مسئول تعمیق یا تشدید آن وضعیتی هستند که در عُرف مارکسیسم به «آگاهی کاذب» یا شناخت نادرست شهرت دارد، و بر اثر آن فرد فریب تناقضات ایدئولوژی حاکم را خورده، آن تناقضات را در حکم امری طبیعی قلمداد می‌کند.

دیدگاه لوکاچ گرچه شدت و حدت موضع ژدانف را ندارد اما باز هم به سیاق او نویسندگان و آثاری را که به لحاظ سیاسی مقبول نیستند به خوانندگان مارکسیست توصیه نمی‌کند. این رویکرد خالی از اشکال نیست، و از جدی‌ترین این اشکالات آن است که هرچه از نظر زمانی عقب‌تر برویم احتمال ابتلا به خطای تاریخی بیشتر می‌شود. موافق دیدگاه لوکاچ، متون ادبی تا زمانی که خوانده شوند، صرف‌نظر از قدمت‌شان، سمت‌وسویی را به خواننده نشان می‌دهند و نتیجتاً به لحاظ سیاسی بی‌طرف نیستند، و همین‌که این اصل بی‌طرفی را بپذیریم، متون مزبور لامحاله در معرض همه نوع تحلیل سیاسی قرار

می‌گیرند. با این‌همه، تقسیم‌بندی متون به مترقی و واپسگرا صرف‌نظر از زمینهٔ فرهنگی آنها متضمن مفروضات بسیار مشکوکی است. سوای مواردی که به لحاظ زمانی و تاریخی ناهماهنگی ایجاد می‌شود، این پرسش، نظیر بحث بارت دربارهٔ متنهای خواننده‌محور و نویسنده‌محور[۱]، وجود دارد که آیا همیشه می‌توان چنین تمایز دقیقی (برای پی‌گیری بحث نک: *ساختارگرایی و پساساختارگرایی* از همین مجموعه) قائل شد. و قائل شدن به چنین تمایزی ممکن است، اگر ملاک فارق این باشد که فرانتس کافکا بد است و توماس مان خوب و حد میانه‌ای هم وجود ندارد. منطق حاکم بر این تقسیم‌بندی به لحاظ سیاسی روشن است، اما بیم آن می‌رود که نقد ادبی به ابزاری نسبتاً مکانیکی تبدیل شود و منتقد با زدن آنگ مدرنیسم به اثر امکان یابد به کلیشه‌های سیاسی مورد نظر خود تکیه کند. آنگ مدرنیسم نقشی همانند نقش هشدار مقامات دولتی درخصوص شیوع بیماری دارد و هم منتقد و هم خواننده را می‌ترساند.

---

۱. اصطلاحاتی که اولین‌بار رولان بارت آنها را ضمن بحث از رمان کوتاهی از بالزاک در کتاب *S/Z* رواج داد و با استقبال گستردهٔ نظریه‌پردازان پساساختارگرا روبه‌رو شد. متن خواننده‌محور (lisible) متنی است که با ملاحظهٔ قراردادهای روایی و توقعات خواننده مطابق میل او پیش می‌رود. چنین متنی بی‌هیچ مقاومتی تسلیم خواننده است و توقع خواننده از آن را می‌توان به توقع مصرف‌کننده از کالای مصرفی تشبیه کرد. اما متن نویسنده‌محور (scriptible) به خواننده‌ای که در پی لذتی سهل‌الوصول است تن نمی‌دهد. متن نویسنده‌محور در برابر مصرف انفعالی مقاومت می‌کند. روایت خطی، انسجام، ارجاعات برون‌متنی، و دلالتهای مشخص تاریخی- اجتماعی از ویژگیهای این متن است.- م.

رئالیسم در زیبایی‌شناسی مارکسیستی، همان‌گونه که ژدانف و لوکاچ نیز یادآور شده‌اند، به سبب بی‌اعتنایی به نوآوری و دیدگاه اقتدارگرایانه‌اش، جریانی است اساساً گذشته‌نگر (این مسئله در مورد لوکاچ کمتر مصداق دارد، اما با این وصف او نیز به اهداف اصلی رئالیسم سوسیالیستی وفادار است). زیبایی‌شناسی منبعث از رئالیسم صبغهٔ شدیداً هنجاری یا تجویزی دارد و تقریباً لامحاله بر استدلالی دوقطبی تکیه می‌کند ــ یا فرانتس کافکا یا توماس مان ــ که در عین‌حال استانداردهای بسیار بالایی را درخصوص درست بودن موضع سیاسی آثار هنری طلب می‌کند، و در این میان به ویژه زیبایی‌شناسی برخاسته از رئالیسم سوسیالیستی متضمن نظام تنگ و محدودی از نظارت اجتماعی است که در آن هنرمند به دستورهای نظریه‌پرداز زیبایی‌شناسی، که او نیز مطیع نظریه‌پردازان سیاسی است، گردن می‌نهد. هنرمند در چنین نظامی مجال اندکی برای تخلف از قواعد یا نوآوری دارد. زیربنای اقتصادی تعیین‌کنندهٔ روبنای فرهنگی است، و هنرمند ملزم است تا آثارش را مطابق نیازهای اقتصادی و مطالبات دولتمردان خلق کند. لوکاچ در مقام نظریه‌پرداز در مقایسه با ژدانف جزمیت کمتری نشان می‌دهد، اما با این‌همه او نیز روشی اقتدارگرا و هنجاری را اعمال می‌کند. تقسیم‌بندی مدرنیسم/ رئالیسم انتقادی که با هدف پایان‌دادن به منازعهٔ میان این دو دیدگاه صورت گرفته، با تأکید بر نویسنده‌هایی که آثارشان به دلیل تعمیق «آگاهی کاذب» محکوم است، آشکارا اهداف سیاسی را دنبال می‌کند. لوکاچ نیز همچون

ژدانف نوآوریهای صوری ادبیات و هنر را با سوءظن می‌نگرد. چنین حرکتی ثبات الگوهای فرهنگی نظریه‌پرداز را به چالش می‌طلبد و به این‌ترتیب مواضع جدلی اختیار می‌کند. می‌توان از موضع تعلیمی‌بودن هنر دفاع کرد (نئوکلاسیسیسم این کار را با موفقیت در تعلیم فضایل اخلاقی انجام داده است)، اما آنچه که نهایتاً در رئالیسم سوسیالیستی تعلیم و تبلیغ می‌شود بسیار تنگ‌نظرانه و شاید حتی هنرستیزانه است. روایت لوکاچ از رئالیسم اجتماعی در قیاس با عموم روایتها بسیار انتقادپذیرتر است، اما نظریهٔ او نیز به طورکلی آمیزه‌ای ناخوشایند از سانسور و اقتدارگرایی بوده است.

فصل دوم

زیبایی‌شناسی مارکسیستی ضدرئالیستی

برشت و تئاتر حماسی

همهٔ نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی مارکسیستی برای بیان ارزشهای هنری به رئالیسم متوسل نشده‌اند. جریان مخالف رئالیسم جریان گسترده‌ای بوده است که ازجمله شاخص‌ترین چهره‌های آن می‌توان به برتولت برشت، والتر بنیامین، نظریه‌پردازان «مکتب فرانکفورت» و همچنین مارکسیستهای ساختارگرای فرانسه اشاره کرد. وجه اشتراک عموم این نظریه‌پردازان تردیدی است که اینان نسبت به نظریه بازتاب ابراز داشته‌اند و این گفتهٔ برشت به بهترین وجه گویای آن است: «اگر هنر بازتاب‌دهندهٔ زندگی است این کار را با آینه‌های مخصوصی انجام می‌دهد» (برشت، *ارغنون کوتاهی برای تئاتر*، ۱۹۷۸، ص ۲۰۴). نظر ایگلتون دربارهٔ روش برشت خواندنی است: «نمایش... بیش از آنچه بازتاب واقعیت اجتماعی باشد تأملی است دربارهٔ آن»[1]

---

۱. شایان ذکر است که در زبان انگلیسی کلمهٔ واحدی برای واژه‌های «بازتاب» و «تأمل» یعنی ــ "reflection" ــ وجود دارد.ــ م.

(ایگلتون، *مارکسیسم و نقد ادبی*، ۱۹۷۶، ص ۶۵)؛ و این بدان معناست که نمایشنامه‌نویس صرفاً بازتاب‌دهندهٔ واقعیت نیست، بلکه همچنین تصمیم می‌گیرد که **چه** واقعیتی را **چگونه** بازتاب دهد. نظریات برشت تأثیر عظیمی بر زیبایی‌شناسی ادبیات نمایشی داشته و مشخصاً صبغهٔ ضدرئالیستی دارند. هدف تئاتر برشتی یا «حماسی» زدودن توهم واقعیتی است که صحنهٔ نمایش برای بیننده ایجاد می‌کند و همچنین جلوگیری از احساس همانندسازی یا یکسان‌پنداری که بیننده میان خود و بازیگر نمایش برقرار می‌سازد. به عقیدهٔ برشت، توهم ناشی از تئاتر رئالیستی، که وی از آن با عنوان تحقیرآمیز «آشپزخانه‌ای» یاد می‌کند (یعنی تئاتری که یکسره لذت‌محور است)، توجه تماشاگر را از وضعیت سیاسی شخصیتهای نمایش منحرف می‌سازد، و این همان وضعیتی است که به زعم برشت، در مقام یک مارکسیست، حائز اهمیت بسیار است.

ترفندی که برشت به کار می‌گیرد این‌است که نیروهای اجتماعی آن‌سوی موقعیت نمایشی را آشکار می‌سازد. همان‌طورکه یار و همفکرش، والتر بنیامین، یادآور شده است، «تئاتر حماسی... شرایط را بازسازی نمی‌کند، بلکه در واقع آشکارکنندهٔ آنهاست» (بنیامین، ۱۹۷۳، ص ۴) (به عبارت دیگر، تئاتر حماسی را نباید صرفاً شکل دیگری از ناتورالیسم تصور کرد). اجرای نمایش نیز خود بخشی از همین فرایند آشکارکردن است، و برشت با آشکار ساختن سازوکار تولید نمایش علیه توهم واقعیت عمل می‌کند، به طوری که برای بینندهٔ نمایش شکی باقی نمی‌ماند که آنچه را که تماشا می‌کند یک رویداد نمایشی محض است و نه یک

رویداد واقعی. برشت از این شگرد با عنوان «تأثیر بیگانه‌سازی» یاد می‌کند، شگردی که مانع از آن می‌شود تا بینندهٔ نمایش آن را رویدادی واقعی بپندارد، یا میان خود و آدمهای نمایش همذات‌پنداری کند. این «تأثیر» به شیوه‌های گوناگون تحصیل می‌شود: برای نمونه، اجرای استیلیزه (سَبکیده)، به سبک نمایشهای سیرک یا تئاتر چینی، اغراق در اجرای حرکات، قطع مکرر نمایش از طریق اجرای آواز و موسیقی و پرهیز از عناصر واقعی برای صحنه‌آرایی. این روش، با تأکید بر قطع مستمر اجرای نمایش و همچنین برهم زدن انتظارات سنتی و معمول بیننده از چیزی که او نمایش جدی می‌پندارد، القاکنندهٔ این فکر است که تئاتر وظیفه‌ای بیش از سرگرم کردن برعهده دارد، و در واقع، به عقیدهٔ بنیامین، «تئاتر حماسی در این باور تشکیک می‌کند که تئاتر مایهٔ سرگرمی است» (*همان*، ص ۹). برشت نیز به همان شیوه معهود مارکسیستها به تئاتر از منظر آموزش می‌نگرد هرچند که آموزندگی و لذت را مانعةالجمع نمی‌داند.

> وقتی ما آن تئاتر دیگر را که مخالف ماست تئاتر آشپزخانه‌ای خطاب می‌کنیم این شبهه را ایجاد می‌کنیم که تئاتر ما با هرگونه تفریحی مخالف است، و انگار که تعلیم و تعلّم جز از طریق فرایندی بسیار ناخوشایند محقق نمی‌شود... و حال آنکه عمل شناخت که موضوع صحبت ماست خود عملی خوشایند است... . انسان را جهان پیرامون او دگرگون می‌سازد و او نیز به نوبهٔ خود در دگرگون ساختن محیط تأثیر می‌گذارد؛ به عبارت دیگر بر رابطهٔ انسان با جهان نتایجی مترتب است، و این همه نتایج لذت‌بخش به همراه دارد.
>
> (برشت، به نقل از بنیامین، ۱۹۷۳، صص ۱۲-۱۳)

در زیبایی‌شناسی مارکسیستی، به ندرت می‌توان مواردی نظیر مورد فوق را یافت که با چنین قاطعیتی اهداف آموزشی خود را بیان کرده باشند، و هنگامی‌که برشت می‌گوید: «عمل شناخت [برای بیننده] عملی است لذت‌بخش»، بار دیگر می‌توان پژواک اصل معروف «لذت و آموزندگی» را، که نظریه‌پردازان نئوکلاسیک بر آن تأکید داشتند، در گفتهٔ او مشاهده کرد.

تئاتر حماسی برشت، با تأکید بر نوآوری در شکل اجرای نمایش، بر یکی از مسائل بحرانی و اساسی زیبایی‌شناسی مارکسیستی انگشت نهاده، و آن پرسش این است که آیا شکل را هم می‌توان در کنار محتوا متحول ساخت؟ دقیقاً طرح همین موضوع بود که در دههٔ ۱۹۳۰ به اختلاف میان برشت و لوکاچ انجامید. نزاع میان ژدانف و هوادارانش از سویی، و هنرمندان جریان آوانگارد کانستروکتیویسم از سوی دیگر نیز بر سر همین مسئله بود. بنیامین از هنری انقلابی دفاع می‌کرد که نه فقط مضامین جدید بلکه همچنین شگردها و شیوه‌های ارتباطی جدید را به کار گیرد: «اگر قرار باشد به اشکال و قالبهای جدیدی دست پیدا کنیم که بتوانند حامل بار ادبی عصر ما باشند باید در مفاهیم اشکال یا ژانرهای ادبیات بازاندیشی کنیم. برای نمونه، رمان ژانری ادبی است که در همهٔ دوره‌های قبل وجود نداشته است و شاید الزاماً در آینده نیز وجود نداشته باشد» (*همان*، ص ۸۹). در آن‌سوی این نوع تعهد به نوآوریهای صوری، برداشتی از مقولهٔ ارزش زیبایی‌شناختی قرار دارد که با تلقی لنینیستی از این موضوع

یکسره متفاوت است. در اینجا بحث بر سر این است که به جای تحکیم تعصبات مخاطب، اعم از اینکه متعلق به جناح راست یا چپ سیاست باشد، باید باورها و پیشداوریهای او را برآشفت. برشت با طرح ملاک زیر برای تعیین ارزش هنری، نکتهٔ فوق را روشن کرده است: «همهٔ آن چیزهایی که کهنه و فرسوده و پیش‌پاافتاده، یا چنان بدیهی‌اند که **دیگر انسان را به تفکر وانمی‌دارند** مورد توجه مخاطب قرار نمی‌گیرد. (چیزی از آن عایدتان نمی‌شود). اگر نیازی به یک نظام زیبایی‌شناختی باشد، می‌توان آن را در اینجا یافت». تری ایگلتون از این بیان برشت برای صورت‌بندی یک نظریهٔ زیبایی‌شناسی مارکسیستی کاملاً استقبال کرده، می‌نویسد:

> نوشته‌های شکسپیر زمانی که نتوانند ما را به فکر وادارند، و زمانی‌که ما از آنها چیزی عایدمان نشود، دیگر ارزشمند نخواهد بود. اما دلیل اینکه نوشته‌های او «ما را به فکر وامی‌دارند»، و ما (دست‌کم در این لحظه) «چیزی از آنها عایدمان می‌شود» پرسشهایی هستند که باید بی‌درنگ آنها را به چارچوب ایدئولوژیک قرائت‌مان و چارچوب ایدئولوژیک تولید آن آثار ارجاع دهیم، مسئلهٔ ارزش در **بیان** این لحظات متمایز جای دارد.
>
> (ایگلتون، ۱۹۷۶، ص ۱۶۹)

در اینجا مسائلی وجود دارد که یک نظریه‌پرداز رئالیسم سوسیالیستی بی‌درنگ به طرح آنها می‌پردازد. ایگلتون خود پرسش مربوط به «چرایی» امر را مطرح می‌کند، اما رئالیستهای سوسیالیستی بیشتر به طرح پرسش «چیستی»

امر علاقه‌مندند: یعنی اینکه مردم «چه» فکر می‌کنند و دیگر اینکه آیا چیزی که به آن می‌اندیشند درست است یا نه. ظاهراً برشت این امکان را برای مخاطبان آثار نمایشی قائل است که پاسخها و واکنشهای متعددی را ابراز دارند، و البته چنین چیزی از دیدگاه اقتدارگرا و هنجارمحورِ «مهندسان روح بشر» مردود است. باز هم مسئله همانَ مسئلهٔ نظارت اجتماعی است و اهمیت نقشی که باید در نظریهٔ زیبایی‌شناسی ایفا کند، و همین مسئله است که باعث عمیق‌تر شدن شکاف رئالیسم/ ضدرئالیسم در زیبایی‌شناسی مارکسیستی شده است.

آدورنو و موسیقی مدرنیست

ظاهراً مدرنیسم به طورکلی برای نظریه‌پردازان مارکسیسم مسئله‌ساز بوده و بالطبع مدرنیسم در موسیقی از این قاعده مستثنا نبوده است. در این زمینه، شوستاکوویچ نخستین کسی بود که در دههٔ ۱۹۳۰ با گرایشهای مدرنیستی‌اش، ازجمله در اُپرای *بانو مکبث اهل متسنسک*، خود را در مواجههٔ مستقیم با حزب کمونیست قرار داد و ناچار شد پس از آن موضع نسبتاً محافظه‌کارانه‌تری اتخاذ کند. زمانی که پای موسیقی به میان می‌آید، رئالیسم مسئله‌ساز نمی‌شود چرا که این اصطلاح قابل اطلاق به موسیقی نیست. در اینجا چیزی که از موسیقیدان انتظار می‌رود همنوایی صداها و ملودی از نوعی است که در موسیقی کلاسیک سده‌های هجدهم و نوزدهم سراغ داریم. اما می‌دانیم که آهنگسازان مدرن قواعد آهنگسازی را، آن‌گونه که در آکادمیها و

مدارس رسمی تدریس می‌شد، شکستند تا دنیای صوتی جدیدی بیافرینند که در آن صداها به طورکلی ناخوشایند و متنافر و در تعارض با جریان موسیقی کلاسیک قرار داشتند. در دوران استالین، ذائقهٔ محافظه‌کارانه در موسیقی ــ همچنان‌که در ادبیات و هنر ــ ذائقهٔ غالب بود، و در نتیجه به پدیدهٔ تنافر صداها، که سخت مورد توجه آهنگسازان مدرنیست بود، به دیدهٔ مصداق انحطاط سیاسی می‌نگریستند.

تا همین اواخر، عموم صاحب‌نظران موسیقی دوازده‌پرده‌ای (شیوه‌ای در آهنگسازی که آرنولد شوئنبرگ در اوایل سدهٔ بیستم پایه‌گذار آن بود و در آن تونالیته و روال آن یکسر مردود شناخته شده است) را افراطی‌ترین شکل مدرنیسم در موسیقی می‌دانستند. تونالیته، دوازده پردهٔ گام کروماتیک (نیم‌پرده‌ای) غربی را در گامهای هفت‌پرده‌ای سامان می‌دهد که در آن هر گام مرکز یا محور نُت پایهٔ خود را داشته، قواعد مشخص و دقیقی را تجویز می‌کند که امکان مدولاسیون (مُدگردی) را از گامی به گام دیگر فراهم می‌کند. در برابر، نظام دوازده‌پرده‌ای شوئنبرگ با کنار گذاشتن مدولاسیونهای کنترل‌شده و گروه‌بندیهایی از آن‌دست که دیدیم موفق به تولید نوعی موسیقی می‌شود که برای عموم شنوندگان، به نحو تکان‌دهنده‌ای متنافر، غیرملودیک، و فاقد «دِولوپمان» (حرکتی پیشرونده) است. موسیقی دوازده‌پرده‌ای آزمون جالب دیگری است برای منتقدان مارکسیست، چرا که بسیار نامحتمل است که توده‌های مردم همسو با مشی لنینیستی، به صداهای

نامأنوس این موسیقی روی خوش نشان دهند، و با این‌همه تئودور آدورنو، یکی از برجسته‌ترین چهره‌های «مکتب پژوهشهای اجتماعی»، که جریانی مارکسیستی است و به «مکتب فرانکفورت» شهرت دارد، ازجمله مدافعان این موسیقی بوده، هرچند که موضع دفاعی او یکسر از انتقاد خالی نبوده است. آدورنو، در *فلسفهٔ موسیقی مدرن* (۱۹۴۸)، چنان‌که گویی به استقبال شیوهٔ لوکاچ در *معنای رئالیسم معاصر* رفته است، این بحث را در قالب دو گزینه صورت‌بندی کرد که فرد ناگزیر از گزینش یکی از آن‌دو است: زیبایی‌شناسی موسیقی شوئنبرگ در یک‌سو و ایگور استراوینسکی در سوی دیگر. بخشی از کار استراوینسکی را نیز می‌توان مدرنیستی قلمداد کرد (برای نمونه، موسیقی «پارتیتور» یکی از باله‌های انقلابی دورهٔ اولیهٔ فعالیتهای موسیقایی او به نام *آیین بهار* (۱۹۱۳))، اما زمانی که آدورنو مشغول نوشتن این کتاب بود، استراوینسکی آگاهانه به نوآوریهای مدرنیسم پشت کرد و درعوض به تقلید از سبکها و اشکال قدیمی‌تر موسیقی و بازآفرینی آن سرگرم بود. این دوره از فعالیتهای هنری او به مرحلهٔ نئوکلاسیک معروف است (طرفه آن‌که استراوینسکی، قریب به یک دهه پس از انتشار *فلسفهٔ موسیقی مدرن*، در چند اثر خود به تکنیک موسوم به دوازده‌پرده‌ای روی آورد).

از نظر آدورنو، سبک نئوکلاسیک در موسیقی مترادف با واپسگرایی است زیرا طرفداران این سبک، به زعم او، با پناه بردن به شیوه‌های بیان مألوف و سنتی، از مواجهه با دنیای مدرن و مسائل و مشکلات آن تن می‌زنند: «بازگشت

ظاهراً مثبت و سازنده به شیوه‌ها و مضامین منسوخ توطئه‌ای است بنیادین که تمایلات مخرب زمانه را، بیش از آن جریانی که آشکارا انگ مخرّب خورده است، به همراه دارد. هر جریانی که مواضعش را صراحتاً اعلام می‌کند، به رغم مدعاهایش در خصوص نظم، صرفاً پوششی است برای پنهان داشتن بی‌نظمی» (آدورنو، ۱۹۷۳، ص شانزده). مصنفّات نئوکلاسیک استراوینسکی که به بیان تحقیرآمیز آدورنو «آهنگهایی دربارهٔ آهنگسازی است» (*همان*، ص ۱۸۵)، از بیان تنشهای زندگی انسان قرن بیستم عاجز است (رگه‌ای از تعهد آدورنو به نظریهٔ بازتاب را می‌توان در این گفته سراغ کرد) و در نتیجه بر دامنهٔ تعصبات گستردهٔ عموم مردم در قبال مسئلهٔ نوآوری و بدعت‌گذاری در موسیقی می‌افزاید. موضع آدورنو در اینجا بسیار نزدیک به دیدگاه بنیامین است، به ویژه آنجا که بنیامین از هنرمند مدرن می‌خواهد تا «مفاهیم شکل و ژانر را مورد بازاندیشی قرار دهد». به این‌ترتیب، استراوینسکیِ نئوکلاسیک گذشته‌گراست؛ زیرا «تصور می‌کند که ذات متعهد موسیقی را می‌توان به کمک تمهیدات سبک‌شناسانه احیا کرد» (*همان*، ص ۱۳۵). حتی آثار اولیهٔ به ظاهر مترقی استراوینسکی نیز به لحاظ ایدئولوژیک پذیرفتنی نیستند زیرا باله‌های *آیین بهار* و *پتروشکا* به مضامینی می‌پردازند که آدورنو از آن به «قربانی کردن انسان‌ستیزانه در مسلخ جماعت» و «تأیید کورکورانه موقعیتی که قربانیان آن را به رسمیت می‌شناسند» یاد می‌کند (*همان*، ص ۱۴۵). روایت این باله‌ها فرد درمانده‌ای را تصویر می‌کند که در دام تقدیر

و شرایط اسیر شده است. نگاه استراوینسکی به وضعیت بشر نگاهی عمیقاً بدبینانه است و در نتیجه دیدگاهی است که از نظر آدورنو به لحاظ سیاسی بسیار جای تردید دارد زیرا القاکنندهٔ این نکته است که فرد گریزی از سرنوشت محتوم و مقدّر ندارد. به عقیدهٔ آدورنو، سبک محافظه‌کارانهٔ استراوینسکی و نگرش قضا و قدرگرایانهٔ او به یک میزان در القای «آگاهی موسیقایی کاذب» مؤثرند (*همان*، صص۷-۱۱).

اما موسیقی شوئنبرگ ماهیتاً مترقی است. شوئنبرگ «آهنگسازی است انقلابی که انگیزهٔ بیان، الهام‌بخش اوست» (*همان*، ص شانزده). او سبکهای موسیقی سنتی و همچنین شیوه‌های منسوخ تفکر را که به قالبهای سنتی درمی‌آیند مردود می‌داند. از نظر آدورنو، نفی سنت ویژگی اصلی و وجه بارز مدرنیسم است: «شیوه مشخصهٔ موسیقی مدرن همان پرسشی را مطرح می‌کند که نظریه‌پردازان پیشرو انتظار دارند: ساختارهایی که در درون خود تکمیل می‌شوند و در همهٔ زمانها و در همهٔ موزه‌های اُپرا و کنسرتها قابل نمایش‌اند» (*همان*، ص ۳۲). استدلال آدورنو آن است که ترقی‌خواهی مستلزم آن است که اشکال و ساختارهای هنری نیز باید، همچون ساختارهای سیاسی، دستخوش تحولات انقلابی شوند. ادامهٔ شیوه‌های سنتی، و غفلت از «بازاندیشی در مفاهیم» فعالیتهای خلاقانه، به معنای انکار امکان دگرگونی تاریخی و توسعاً، تبانی با نیروهای ارتجاع است، یعنی همان چیزی که آدورنو در قرائت جدلی خود از ساخته‌های استراوینسکی با عنوان «گناه» از آن یاد می‌کند. تونالیته، به زعم آدورنو، متعلق به گذشته‌ای است طبقاتی و

به لحاظ سیاسی ارتجاعی که آهنگسازان انقلابی، به جای استفاده از آن برای اهداف تبلیغاتی، آن‌گونه که در رئالیسم سوسیالیستی معمول است، باید با آن بستیزند:

> همهٔ ترکیبهای تونال به کاررفته در گذشته به هیچ‌وجه یکسر و از دَم در اختیار آهنگساز امروز قرار ندارد. حتی گوشهای نه‌چندان حساس هم بی‌مایگی و فرسودگی آکورد هفتم و بعضی از پرده‌های مدولاسیون کروماتیک در موسیقی سالنی قرن نوزدهم را تشخیص می‌دهند... . مسئلهٔ فقط قدمت یا کهنگی این صداها نیست بلکه نادرست بودن آنهاست. آنها دیگر از عهدهٔ نقش‌شان برنمی‌آیند. پیشرفته‌ترین سطح روشهای فنی وظایفی را طرح‌ریزی می‌کند که صداهای سنتی در برابر آنها حکم کلیشه‌های بی‌مصرف را دارند.
>
> (*همان*، ص ۳۴)

موفقیت شوئنبرگ در خلق موسیقی غیرتونال حاکی از گسست قطعی او از جریان «فرسوده و نخ‌نما»یِ سنتی است، و از این‌رو صلاحیت آن را دارد که مترقی‌ترین موسیقیدان زمان خود قلمداد شود. نفی اقتدار تونالیته و بار سنگین سنتی که ملازم آن است عملی است صددرصد انقلابی. بازگشت استراوینسکی به اشکال سنتی آهنگسازی در دورهٔ پس از جنگ جهانی اول، و محدودیتهای اعمال‌شده بر آهنگسازان شوروی در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، که در نتیجه تونالیته به صورت ملاک و معیار وفاداری به آموزه‌های سیاسی درآمد، [از دید آدورنو] محکوم است؛ چرا که به معنای بازگشت به گذشته‌ای است

که به لحاظ ایدئولوژیک جای تردید دارد و ارتباطی به واقعیات و نیازهای زمان حال ندارد. (کار استراوینسکی، از نظر آدورنو، بیش از اینها جای تردید دارد چرا که او، به خلاف آهنگسازان شوروی، آگاهانه تصمیم می‌گیرد که به عقب برگردد).

آدورنو تونالیته را با آگاهی کاذب همانند می‌داند، و این موضوعی است که بخش عمدهٔ بحث او را تشکیل می‌دهد. اگر تونالیته را یکی از محصولات جامعهٔ بورژوازی قلمداد کنیم (چنان‌که رئالیسم از نظر بنیامین و برشت چنین بود)، در این‌صورت ارادت سوسیالیستها را به آن علی‌الظاهر نباید عملی ارتجاعی و ناشی از سوءنیت بدانیم. مارکسیست تمام‌عیار کسی است که همهٔ جنبه‌های فرهنگ بورژوازی را مردود می‌داند؛ زیرا قبول آن به معنای مصالحه با بورژوازی است. آدورنو، همچون برشت و بنیامین، و هنرمندان کانستروکتیویست پیش از خود، خواهان آن است که موسیقیدانها، با کناره گرفتن از مضامین و اشکال فرسوده، نخ‌نما، و کلیشه‌ای، در قلمرو خود انقلابی عمل کنند. مسئله‌ای که مطرح است نقش اجتماعی هنرمندان خلاق است، و نیز اینکه چنین هنرمندانی از چه طریق بهتر می‌توانند از منظری هنری به مرام سیاسی ـ انقلابی خود خدمت کنند: (با نوآوریهای تجربی و غیررئالیستی)، یا، آن‌گونه که منظور لنین بود، از طریق خلق آثاری که برای «توده‌های مردم قابل درک باشد». آدورنو با جانبداری از موضع نخست مدعی است که موسیقیدان انقلابی وظیفه دارد خود را از «سلطه»ی چیزی که او آن را «مصالح تونال»

می‌نامد برهاند (*همان*، ص ۶۸). اما این موسیقیدانان برای توفیق در چنین کاری باید از مسئلهٔ «درک توده‌ها» فاصله گرفته، خود را در معرض اتهام نخبه گرایی قرار دهند (که در سیاست مارکسیستی از گناهان کبیره محسوب می‌شود) تا بتوانند به نمایش بحران زمانهٔ خود بپردازند. از نظر آدورنو، تونالیته مترادف محافظه‌کاری است، و این در حالی است که این واژه از دید نظریه‌پردازان رئالیسم سوسیالیستی به معنای قابلیت فهم است (ایراد لوکاچ به مدرنیسم ادبی نیز ناشی از تعهد او به همین موضوع است). از یک‌سو، به هنرمند توصیه می‌شود که خلاف عرف رفتار کند و از سوی دیگر از او می‌خواهند که مطابق عرف عمل کند. شاید یک نظریه‌پرداز رئالیسم سوسیالیستی پذیرش عرف [و قاعده] را عمل سیاسی مسئولانه و متعهدانه‌ای بداند که ضرورتهای فرهنگی، درستی آن را تأیید می‌کند.

وضعیت متضاد هنرمند در نظامهای مارکسیستی ــ هنجارشکن یا عامل حکومت ــ هیچ‌گاه راه‌حل مناسبی نیافته است، هرچند که ظاهراً مارکسیستهای غربی در مقایسه با همتایانِ شرقی‌شان بیشتر مدافع موضع نخست یعنی هنجارشکنیِ هنرمند بوده‌اند. همان‌گونه که در مورد افلاطون دیدیم، ترس از قدرت عاطفی هنر، و همچنین پیامدهای بالقوه غیرقابل پیش‌بینی آن تا آنجا که به افراد مربوط می‌شود، ریشه‌های عمیق دارد، و هنرمند عصیانگر نیز دقیقاً این مسئله را برای جامعه‌ای متمرکز و کاملاً برنامه‌ریزی‌شده بر الگوی مارکسیسم سنتی مطرح می‌کند. ارزش هنرمند برای جامعه، از دیدگاه رئالیسم، توانایی او

در انتقال موضوعات و مضامینی است که به لحاظ سیاسی مورد تأیید قرار گرفته‌اند، و انتقال باید به گونه‌ای صورت گیرد که همگان از آن متلذذ شوند و به علاوه درک آن برای توده‌های مردم امکان‌پذیر باشد («تعلیم و التذاذ»). اما از دید مارکسیستهای متمایل به مدرنیسم، ارزش هنرمند در توانایی او در به چالش‌کشیدن سنت نهفته است. این باور که تضاد خاستگاه ارزش هنری است در تضاد آشکار با مبانی و مواضع رئالیسم سوسیالیستی قرار دارد و تلقی کاملاً متفاوتی از مسئلهٔ اقتدار را پیش می‌کشد. هر دو جناح یکدیگر را به داشتن آگاهی کاذب متهم می‌کردند: رئالیستهای سوسیالیست بر پایهٔ پذیرش سلیقهٔ جمع، و گروه دیگر با تکیه بر فردگرایی انقلابی.

قرائت آدورنو از مدرنیسم جای بحث فراوان دارد. نخست آنکه جزمیت او از جزمیت نظریه‌پردازان رئالیسم مارکسیستی، که وی آنها را به چالش می‌طلبد، کمتر نیست. شاید روش آدورنو متفاوت باشد، اما باز هم فقط یک راه در برابر ما قرار دارد که از طریق آن می‌توان به حقیقت هنری، ارزش هنری و، توسعاً، به اعتبار و حقانیت سیاسی دست یافت، و آن نوآوری و سنت‌ستیزی است. این نکته نیز روشن نمی‌شود که آیا رادیکالیسم شوئنبرگ، طبق ادعای آدورنو، اقتدارستیز است یا نه. موسیقی دوازده‌پرده‌ای شاید آهنگساز را از «سلطهٔ کور موسیقی تونال» برهاند اما نظام سلطهٔ دیگر و بلکه قدرتمندتری را بر او تحمیل می‌کند (آدورنو خود به «انضباط ترسناک» تکنیک دوازده‌پرده‌ای اذعان دارد (*همان*، ص ۱۱۶)). قواعد

آهنگسازی دوازده‌پرده‌ای، نظیر ضرورت اجتناب از مراکز (سانترهای) تونال، همچنین ضرورت قرار دادن کامل یک قطعه بر «ردیف پرده» (که ترتیب خاصی است از همهٔ دوازده‌پرده در گام کروماتیک)، و پردازش چنین ردیفهایی از طریق شمار وسیعی از مانورهای مکانیکی (رتروگراد، آکورد معکوس و غیره) از نظر کارشناسان حتی از موسیقی تونالیته هم برای ذهنهای خلاق دست‌وپاگیرتر است، که البته به معنای نفی امکان بیان در درون این قیدوبندها نیست. روش منضبط دوازده‌پرده‌ای مسلماً در مقایسه با تونالیتهٔ کنترپوان کلاسیک یا شکل سونات محدودیتهای بسیار بیشتری بر آهنگساز اعمال می‌کند و شوئنبرگ و هوادارانش اقتدار ردیف را امری مطلق می‌انگارند.

نکتهٔ دیگری که جای بحث دارد این است که آیا رادیکالیسم هنری باید به لحاظ سیاسی نیز رادیکال باشد. هربرت مارکوزه، از همکاران آدورنو در «مکتب فرانکفورت»، تا سالهای پایانی دههٔ ۱۹۶۰ به چنین ارتباطی باور داشت و هنر سیاسی و نوگرا را یکی از مصادیق بارز رادیکالیسم سیاسی در ایالات متحدهٔ امریکا می‌دانست که با پشت کردن به نظام اجتماعی و چشمداشتهای معمول آن، در اعتبار آن نظام تشکیک می‌کند. در میان نظریه‌پردازان کنونی مارکسیست معدودند کسانی که بر چنین استدلالی پای بفشارند. استیون اریک برانر، در تحلیل زیبایی‌شناسی مارکوزه، گفته است: «وقت آن است که بپذیریم نوآوریهای صوری و ساختاری **الزاماً** محتوای انتقادی‌تر و رهایی‌بخش‌تری از یک محتوای رئالیستی

نخواهد داشت» (برانر، در [کتاب] *پیپین و دیگران*، ۱۹۸۸، ص ۱۳۰). از تمایز شکل / محتوا همیشه نمی‌توان در دفاع از این مسئله استفاده کرد، اما آدورنو، بر پایهٔ استدلال برانر، مدعی چنین تأثیر رهایی‌بخشی در ابداعات فنی (یعنی صوری) شوئنبرگ بوده است.

سیاست مدرنیسم ازجمله پیچیده‌ترین موضوعات زیبایی‌شناسی مارکسیستی است، و موسیقی جدی یکی از دشوارترین حوزه‌هایی است که می‌توان از قِبَل آن به بررسی مدرنیسم پرداخت (توسل به ارتباط فراگیر، تا آنجا که پای موسیقی جدی درمیان است، چندان محل اعتنا نیست: شوئنبرگ قطعاً از اقبال عام طرفداران موسیقی پاپ برخوردار نبوده، اما این مسئله در مورد استراوینسکی و همچنین بتهوون نیز صادق است). آدورنو سخت تلاش می‌کند تا موسیقی کنسرتی جدی را با تحلیلهای ایدئولوژیک پیچیده ارزیابی کند، اما چنین تحلیلهایی درخصوص هنری مثل موسیقی راهی به جایی نمی‌برند؛ آگاهی کاذب مفهومی است گنگ، و بیشتر به کار ایراد و استخفاف می‌آید تا تحلیل دقیق، اما زمانی که از آن در تحلیل هنرهای غیرروایی استفاده می‌شود دامنهٔ ابهام آن بیشتر می‌شود (شایان توجه است که آدورنو برای ذکر مثال به وجه روایی بالـه‌های استراوینسکی استناد می‌کند). باتوجه به نتیجه‌گیریهای متعدد نظریه‌پردازان مارکسیست درخصوص آگاهی کاذب آثار هنری (رئالیسم یا مدرنیسم) شاید جای شگفتی نباشد که این مفهوم در نوشته‌های اخیر زیبایی‌شناسان مارکسیست ــ که مارکسیسم ساختارگرا مثال اعلای آن است ــ اعتبار پیشین خود را از دست داده است.

فصل سوم

مارکسیسم ساختارگرا

آلتوسر و ماشری: هنر و ایدئولوژی

مارکسیسم ساختارگرا عمدتاً منبعث از آثار لویی آلتوسر، فیلسوف فرانسوی، است که برای بازسازی و صورت‌بندی دوبارهٔ نظریهٔ مارکسیسم، ساختارگرایی (برای پیگیری بحث نک: *ساختارگرایی و پساساختارگرایی* از همین مجموعه) را مبنا قرار داده است. ایراد عمده‌ای که غالباً علیه ساختارگرایی اقامه می‌شود آن است که این جریان فاقد بُعد یا وجه انسانی است و به نقش «سوژه»، یعنی فردیت انسان چندان بها نمی‌دهد و در مقابل بر اهمیت ساختارهایی تکیه می‌کند که نظم‌دهندگی و اعتباربخشی‌شان قائم به ذات است (اصطلاح «مرگ نویسنده»[1]، که مفهومی است برای توضیح و توجیه

---

۱. اصطلاحی است که نخستین‌بار رولان بارت در مقاله‌ای به همین نام باب کرد. به عقیدهٔ بارت، استناد کل معنای متن به نویسنده تصوری سنتی است که در آن نوعی رابطهٔ خدایگان و بنده میان مؤلف و مخاطب برقرار می‌شود. مرگ مؤلف، به زعم بارت، به معنای رهایی مخاطب است زیرا دیگر سلطهٔ یک‌جانبه و مطلق یک نیروی قاهر از میان می‌رود (ساختار ←

استقلال متن، از همین‌جا سر برمی‌آورد). آلتوسر نیز در معرض چنین ایراداتی قرار دارد چراکه نظریهٔ اجتماعی او، یا به تعبیر خود وی نظریهٔ «شکل‌بندی اجتماعی»، مرکب از «مؤلفه‌ها»یی است (اقتصادی، سیاسی، ایدئولوژیک و نظری) که یکپارچه می‌نمایند و افراد انسانی در درون آنها عمل می‌کنند. «فرایند تاریخی بدون سوژه [فاعل شناسایی]» تعبیری است که منتقدان آلتوسر در توصیف دیدگاه او به کار برده‌اند. آلتوسر همچنین از فلسفهٔ خود با عنوان انسان‌ـ محورستیز یاد می‌کند و با این کار از دیدگاه‌هایی که به استقلال سوژهٔ فردی باور دارند بیشتر فاصله می‌گیرد.

بدیع‌ترین بخش فلسفهٔ آلتوسر، که در عین‌حال بیشترین سهم را در تکامل بخشیدن به زیبایی‌شناسی مارکسیستی داشته، نظریهٔ او دربارهٔ ایدئولوژی است، نظریه‌ای که یکی از هوادارانش، پیر ماشری، آن را در کتاب بسیار تأثیرگذار *نظریهٔ تولید ادبی* در مورد زیبایی‌شناسی ادبی به کار گرفته

زبان فرانسه ــ مذکر بودن نویسنده و همچنین ضمایر مذکری که در اشاره به او به کار می‌رود ــ به بارت این امکان را می‌دهد که اقتدار مورد نظر خود را بهتر القا کند). ساختارشکنی بارت درخصوص مرکزیت‌زدایی از متن، خواننده را به جای مؤلف منشأ معنا معرفی می‌کند: «تولد خواننده به بهای مرگ نویسنده صورت می‌پذیرد.» در واقع، بارت می‌کوشد مؤلف را از جایگاه هیئتی مقتدر و پدرسالار و خدای‌گونه به زیر کشیده، مقام نویسنده یا «نویسا» یا کاتب را ــ که صرفاً نقش واسطه یا کارگزار زبانی را داراست ــ به او تفویض کند. نویسنده در این مقام تنها قدرتی که دارد درآمیختن نوشته‌های مختلف است. میشل فوکو در مقالهٔ «نویسنده چیست»؟ این موضوع را از دیدگاهی نزدیک به دیدگاه بارت بررسی کرده است.ـ م.

است. آلتوسر، در نوشته‌هایی همچون *دفاع از مارکس* و *بازخوانی سرمایه*، حساب «ایدئولوژی» را به دقت تمام از «علم» جدا می‌کند. شاید ایرادی به این کار آلتوسر وارد نباشد، جز اینکه او مارکسیسم را، که از نگاه ناقدان آن ایدئولوژی محسوب می‌شود، زیر عنوان علم طبقه‌بندی می‌کند. به عقیدهٔ آلتوسر، ایدئولوژی «موضوع رابطهٔ **زیستهٔ** میان انسان و جهان است... و نه رابطهٔ میان انسان و شرایط هستی او، بلکه **نحوهٔ** زیستن رابطهٔ میان او و شرایط هستی است: چنین چیزی مستلزم دو نوع رابطه است: رابطهٔ واقعی و رابطهٔ «تخیلی»، «زیسته» (آلتوسر، ۱۹۷۷، ص ۲۳۳). به این‌ترتیب، ایدئولوژی قلمرو باورهاست، و باورها ماهیتاً فقط تبیین محدود و در واقع ناقصی از عملکرد جهان و جامعه به دست می‌دهند (آن‌طور که مثلاً در نظام‌های دینی یا متافیزیکی شاهد آنیم) و به علاوه خود غالباً ناقض خویش‌اند. اما علم ــ و مشخصاً مارکسیسم که عالی‌ترین و تکامل‌یافته‌ترین علم جامعه می‌باشد ــ قلمرو شناخت و معرفت است و در نتیجه ایدئولوژی را از دور خارج کرده، جای آن را می‌گیرد. در حالی که ایدئولوژی، از هر نوع، سعی در پنهان‌کردن تناقضات درونی خود دارد (و برای نمونه، تبعیض جنسی و نژادی و بهره‌کشی اقتصادی را با توسل به آموزه‌های دینی توجیه می‌کند)، علم به دنبال نشان‌دادن تناقض‌هاست چنان‌که دقیقاً می‌توان به شیوهٔ اعمال بی‌عدالتی پی‌برد. علم نه‌فقط قلمرو شناخت یا معرفت است، بلکه با استفاده از شگردها و ابزارهای تحلیلی آن می‌توان به کشف و خلق سرچشمه‌های تازهٔ

شناخت دست یافت: به گفتهٔ ماشری و همفکرش بالیبار، «علم... اُبژه‌های جدیدی از معرفت و همچنین مسائل جدیدی دربارهٔ آنها فراهم می‌آورد» (بالیبار و ماشری، ۱۹۸۱، ص ۹۸، یادداشت ۱). میان علم و ایدئولوژی چیزی قرار دارد که آلتوسر آن را «گسست معرفت‌شناسانه» می‌نامد؛ از سویی، باور و اعتقاد و از سوی دیگر شناخت و معرفت، و این همان گسستی است که گفته می‌شود در آثار خود مارکس در نیمهٔ دههٔ ۱۸۴۰ به وقوع پیوست و حاکی از گذار فکری او از مرحلهٔ پیشا ـ علمی به مرحلهٔ علمی بود.

آلتوسر نیز به سیاق مارکسیستهای بنیادگرا جانب این نظریه را می‌گیرد که عامل تعیین‌کننده در هر یک از فرماسیونهای اجتماعی نهایتاً اقتصاد است، و تقدم مآلاً با زیربناست. با این‌همه، وی عقیده دارد که پاره‌ای از برساخته‌های گوناگون اجتماعی از استقلال نسبی برخوردارند و بر پایهٔ این عقیده نتیجه می‌گیرد که میان هنر از سویی و علم و ایدئولوژی از سوی دیگر تعاملی پویا برقرار است:

> **من هنر واقعی را در زمرهٔ ایدئولوژی نمی‌دانم**، هرچند که هنر پیوندی خاص و مشخص با ایدئولوژی دارد... هنر (و مرادم هنر والا، و نه هنر میان‌مایه و کم‌مایه) به معنای **دقیق** کلمه حامل **شناخت** یا **معرفت** نیست و به این ترتیب نمی‌تواند جایگزین معرفت شود (و منظور از معرفت به معنای مدرن آن یعنی شناخت علمی)، اما با همهٔ این احوال چیزی که هنر به ما می‌بخشد به نحوی با معرفت **ارتباط** دارد. این ارتباط از نوع شناسایی نیست بلکه از مقولهٔ تفاوت است... . ویژگی هنر آن است که

«ما را وادار به نگریستن»، «درک کردن» و «حس کردن» چیزی می‌کند که بر واقعیت **دلالت می‌کند**... آن‌چیزی که هنر ما را وادار به **دیدن** آن می‌کند ایدئولوژی‌ای است که از آن زاده می‌شود، در آن غوطه‌ور است، خود را از آن جدا می‌کند، و بر آن **دلالت دارد**.

[بالزاک و سولژنیتسین] «چشم‌اندازی» از ایدئولوژی مورد اشارهٔ آثار خود را در اختیار ما می‌گذارند، همان ایدئولوژی که آبشخور مدام آثار آنهاست، چشم‌اندازی که متضمن نوعی **عقب‌نشینی** است... پشت‌کردن به همان ایدئولوژی که خاستگاه رمانهایشان بوده است. آنها به نحوی **از درون**، ماهیت ایدئولوژی‌ای را که اسیر آنند به ما «می‌فهمانند» (اما حامل معرفت نیستند).

(آلتوسر، ۱۹۷۱، صص ۲۰۳ ـ ۲۰۴)

«واقعیت» در اینجا باید کارهای زیادی انجام دهد و به هیچ‌وجه معلوم نیست که چطور می‌توان آن را تشخیص داد؛ اما ماشری از همین موضع وارد عمل شده، نشان می‌دهد که می‌توان با کمک مارکسیسم ادبیات را به محملی برای افشای عملکرد درونی ایدئولوژی تبدیل کرد.

از نظر ماشری، زیبایی‌شناسی ادبی در خط مقدم مبارزهٔ طبقاتی قرار دارد. متون داستانی، آن‌گاه که از منظر انتقادی نگریسته شوند، آشکارکنندهٔ تناقضات درونی نظام ایدئولوژیکی‌اند، نظامی که متون داستانی در چارچوب آن تولید می‌شود و تناقضاتی که نظام مزبور در پی پنهان کردن آنهاست. «ضعف اصلی ایدئولوژی آن است که هرگز حد و مرزهای واقعی خود را تشخیص نمی‌دهد، و در بهترین شکل از منابع دیگر برای شناخت این مرزها کمک

می‌گیرد، ازجمله از طریق نقدهای رادیکال، و نه از راه نفی سطحی محتوای آن» (ماشری، ۱۹۷۸، ص ۱۳۱). ماشری در پی آن است که برای چنین نقدی بستری فراهم آورد، نقدی که از ویژگیهای سطحی متن ــ مضمون، ساختار صوری، سبک نوشتن ــ فراتر رفته، تناقضات درونی متن را آشکار سازد، شیوه‌ای که به «قرائت خلاف جهت» معروف شده است (و ما نمونه‌ای از آن را در زیر ارائه خواهیم داد). از دیدگاه ماشری، متن همان‌قدر که زایندهٔ ایدئولوژیست بازتاب‌دهندهٔ آن نیز هست. نویسندهٔ آن‌گونه که رمانتیکها باور داشتند، «خالق» اثر خود نیست، بلکه «تولیدکنندهٔ» آن است. نویسنده آگاهانه مواد خام یک ایدئولوژی را، نظیر باورها و مفروضاتی که در زندگی روزمره گرداگرد او را فراگرفته‌اند، به گونه‌ای معین و برای مخاطبان معینی بازسازی می‌کند. ماشری می‌گوید: «کتاب وقتی [به دست ما] می‌رسد هرگز تنها نیست. کتاب هیئتی است در پس‌زمینهٔ دیگر فرماسیونها، که به جای تعارض با آنها وابسته به آنهاست» (*همان*، ص ۵۳). این بدان معناست که کتاب در حکم محصولی است که شبکه‌ای از مناسبات اجتماعی پشت آن را به همراه دارد. شاید دراین حرف چیز تازه‌ای نباشد، اما بعضی از جریانهای نقد، که مکتب موسوم به «نقد نو» نمونهٔ شاخص آنست، منکر آنند که عواملی همچون تولید و زمینه یا بستر اثر ادبی ارتباطی با بررسی آن دارند. از منظر «نقد نو»، متن ادبی عالمی است خودکفا و مستقل که مناسبات درونی عناصر آن (مثل صناعات ادبی) برای ارزیابی آن کفایت می‌کند.

نظریهٔ ایدئولوژی ماشری عمیقاً وامدار مفهوم تناقض است، چنان‌که در یکی از معروف‌ترین گفته‌هایش ایدئولوژی را چنین توصیف می‌کند: «حل دروغین یک بحث واقعی». شاید مثال زیر در توضیح این مسئله سودمند باشد. در نظام سرمایه‌داری، از رقابت فردی در عموم حوزه‌های زندگی عملاً حمایت می‌شود، چرا که این اصل از مبادی اقتصاد «بازار آزاد» به حساب می‌آید. رقابت فردی تنها راه ادارهٔ جامعه نیست ـ الگوهای دیگر مدیریت جامعه هم‌اکنون در دیگر نقاط جهان و همچنین در طول تاریخ وجود داشته است ــ اما مسئله این است که نظریه‌پرداز سرمایه‌داری می‌خواهد رقابت فردی را در حکم نه‌فقط طبیعی‌ترین راه ادارهٔ جامعه، که همچنین عالی‌ترین مرحله در سیر تکاملی حیات بشر، معرفی کند. از این منظر، رقابت فردی بخشی از «طبیعت انسان» محسوب می‌شود، یعنی خصلت ذاتی او و نه صرفاً مسئله‌ای ایدئولوژیک، چرا که طبیعت انسان از دسترس ایدئولوژی به دور است. بحث واقعی مارکسیستها بحث عدالت است، و درغیر آن اخلاقیاتِ رقابت و مناسبات اجتماعی مترتب بر آن، اما این بحثی است که در چارچوب سرمایه‌داری نمی‌توان آن را پیش کشید (اولین مسئلهٔ ایدئولوژی که «از شناخت مرزهای واقعی خود» عاجز است). به عقیدهٔ ماشری، «وجود ایدئولوژی دقیقاً برای آن است که همهٔ نشانه‌های تناقض را» (*همان*، ص ۱۳۱)، و همچنین «بحث واقعی»ای را، که محصول تناقض است، محو کند منتها فقط در صورتی می‌تواند این کار را انجام دهد که مانع از

شناسایی همهٔ آن تناقضها شود. رقابت نباید مسئله‌ای به نظر آید، بلکه باید صرفاً بخشی از «طبیعت انسان» تلقی شود.

فضیلت متن ــ و همین‌جاست که ارزش زیبایی‌شناختی از نظر ماشری وجود داردــ در این است که هم حامل تناقضات ایدئولوژیک است و هم می‌تواند آشکارکنندهٔ آنها باشد. متون مکتوب برای منتقدی که طالب جست‌وجوی ایدئولوژی است به ایدئولوژی تبدیل می‌شوند:

> متن، سازندهٔ تصویر متعینی از امر ایدئولوژیک است و به جای زیستن آن از درون، چنان‌که گویی وجدانی درونی است، آن را همچون اُبژه‌ای [بیرونی] افشا می‌کند؛ متن کاوندهٔ ایدئولوژی است... و آن را در معرض آزمون کلام مکتوب قرار می‌دهد، آزمون آن نگاه خیرهٔ هشیار که در آن ذهنیت یکسره به شکل عینی تبلور می‌یابد. ایدئولوژی خودجوشی که همهٔ انسانها در آن زندگی می‌کنند (این ایدئولوژی ارتجالاً تولید نمی‌شود هرچند که آدمها معتقدند که آن را ارتجالاً به دست می‌آورند) فقط در آینهٔ کتاب منعکس نمی‌شود؛ ایدئولوژی شکسته می‌شود و تا آنجا که در متن از حالت آگاهی تحول می‌پذیرد پشت‌ورو می‌شود. هنر، یا دست‌کم ادبیات، به دلیل آنکه بالطبع تلقی ساده‌لوحانه از جهان را ناچیز می‌شمرد، اسطوره و توهم را به عنوان **اُبژه‌های مرئی** تحکیم می‌بخشد.
>
> (*همان*، صص ۱۳۱-۱۳۳)

بازمی‌گردیم به شرح و بسط مثالی که پیش از این [ضمن بحث از لوکاچ] آوردیم: رمانهای *مول فلاندرز* و *رُکسانای* دیفو «ایدئولوژی را می‌کاوند» و با نشان دادن موضع

متناقض زنـان در جامعـهٔ اوایـل سـدهٔ نـوزدهم، «آن را در معرض آزمون کلام مکتوب قرار می‌دهند.»؛ از زنان انتظـار می‌رود که اُسوهٔ پرهیزکاری باشـند امـا فـشارهای وارده از سوی جامعهٔ مردسالار به آنها اجازهٔ این کار را نمی‌دهـد، و به ایـن‌ترتیـب زنـان در دام تناقـضی ایـدئولوژیک گرفتـار می‌شوند. چیزی که تشخیص آن در آن‌زمان در «ایدئولوژی خودجوش» زندگی روزانه به سادگی امکان نداشت (دیفـو نهایتاً رکسانا را نه بـه عنـوان قربـانی نظـامی اخلاقـی کـه قانونی تبعـیض‌آمیـز بـر آن حـاکم اسـت، بلکـه در حکـم گناهکاری تـصویر مـی‌کنـد کـه از گذشـتهٔ خـود پـشیمان نیـست)، اکنـون در جریـان بـاز شـدن لایـه‌هـای روایـت امکان‌پذیر می‌شود، و نویـسنده بـی‌آنکـه بدانـد، تناقـضات مدفون در ایدئولوژی خود را آشکار می‌سازد.

برای منتقدی که از تحلیل عناصر مضمونی و ساختاری متن فراتر رفته، متن را (نظیر آنچه در مـورد دیفـو دیـدیم) خلاف‌جهت می‌خوانَد، تناقضات و گسستگیهای ایدئولوژی به تدریج خود را نشان مـی‌دهنـد، و منتقـد بـیش از آنچـه منتقد متن باشد به منتقد ایدئولوژی تبدیل می‌شود و دیگـر نیازی به یک نظام زیبایی‌شناسانه که علناً ناظر به جانبداری و موضع‌گیری باشد نیست (جانبـداری از توماس مـان در برابر کافکا، شوئنبرگ در برابر استراوینسکی). هـر روایتـی ــ چـه واقع‌گـرا و چـه واقـع‌ستیزــ ایـن روش تحلیـل را می‌پذیرد؛ روشی که کمتر به دنبـال ارزیـابی مـتن اسـت و بیشتر می‌کوشد چگونگی عملکرد ایدئولوژی مسلط بـه آن را به نمایش بگذارد (ماشری متن را وسیله‌ای بـرای «گریـز

از آگاهی دروغین نفس، تاریخ و زمان» می‌داند (*همان*، ص ۱۳۲). در اینجا نیز، همچنان که در ساختارگرایی، متن و نه نویسندهٔ متن در کانون توجه قرار دارد. از این دیدگاه، متن کاستیهای ایدئولوژی را از درون آشکار می‌سازد، هرچند که به گفتهٔ ایگلتون این فرایند متضمن به کارگیری روش «علمی» (یعنی مارکسیستی) قرائت است. «از نظر آلتوسر یا ماشری، علم یا نظریه خود در حکم محصولی تاریخی به حساب نمی‌آید، بلکه در واقع از جایگاهی ظاهراً استعلایی وارد تاریخ می‌شود» (ایگلتون، ۱۹۸۶، ص ۲۰). مارکسیسم علمی نظریه‌ای قلمداد می‌شود که صدق آن بدیهی به نظر می‌آید، و معیاری است برای تعیین صحت و سقم دیگر نظریه‌های اجتماعی و فلسفی و در همان‌حال خود به نحو مرموزی از فرایند تاریخی و نیاز به اثبات مفروضاتش گریزان است. مفروضاتی از این‌دست که مثلاً کل تاریخ انسان، تاریخ مبارزات طبقاتی بوده است و جوامع به گونه‌ای دیالکتیکی با براندازی طبقات استثمارگر به دست طبقات استثمارشونده سیر تکوینی خود را طی می‌کنند مفروضاتی فلسفی‌اند که نیاز به اثبات دارند، و به ناچار به نظر می‌رسد که مارکسیسم فاقد مبانی فلسفی است، و چنین نقیصه‌ای دعاوی آن را ناظر به صدق نظریه‌اش مورد تردید قرار می‌دهد.

شاید نظریهٔ ادبی ماشری دربارهٔ ارزش در مقایسه با رئالیسم سوسیالیستی یا انتقادی کمتر از موضع ارزیابی به متون منفرد و نویسندگان آنها بنگرد، اما به لحاظ انگیزه‌های سیاسی به همان جریان تعلق دارد. از دید ماشری، ارزش

ادبیات در این است که به خواننده امکان می‌دهد با حرکت‌کردن در خلاف جهت به نقد ایدئولوژی بورژوازی بپردازد. از نظر مارکسیستهای ساختارگرا، ادبیات بیش از آنچه عرصهٔ بازتولید یا انعکاس ایدئولوژی باشد عرصهٔ **تولید** آن است، و عمل تولید را به شکل کامل و با همهٔ تناقضات و گسستهای آن انجام می‌دهد. از این دیدگاه، بخش عمدهٔ ارزش متون روایی در آن‌چیزی است که **نمی‌گویند**، در غیاب معنادارشان (عدم شناسایی تناقضات ایدئولوژیک، یا پذیرش تلویحی آنها صرفاً به منزلهٔ بخشی از «وضعیت بشری») چیزهایی هست که متن «به لحاظ ایدئولوژیک از گفتن آنها منع می‌شود» (ایگلتون، ۱۹۷۶ (a)، ص ۳۵)، و مشخصاً همین‌چیزهایند که منتقد باید به دنبال آنها باشد. از چنین دیدگاهی، متون ادبی، تاریخی ایدئولوژیک در اختیار منتقد قرار می‌دهند تا دستمایهٔ کار او باشند، و وظیفهٔ منتقد مارکسیست آن است که، به تعبیر تکان‌دهندهٔ ماشری ــ تعبیری که خصلت معارضه‌جویانهٔ مارکسیسم را نشان می‌دهد ــ متن را «استنطاق» کند (ماشری، ۱۹۷۸، ص ۱۳۲) تا آن را وادار به افشای رازهای ایدئولوژیک خود نماید. بُعد سیاسی مسئله که لامحاله به نظریات زیبایی‌شناسی مارکسیستی شکل می‌دهد در اینجا نیز آشکارا مشهود است.

نظریهٔ ماشری نیز همچون دیگر نظریه‌های مارکسیستی این پرسش را مطرح می‌کند که آیا به این‌ترتیب هنر تا حد یکی از شاخه‌های فرعی سیاست تنزل نمی‌یابد؟ نظریهٔ ماشری دربارهٔ تولید ادبی به آسانی به صورت جریانی

انتقادی درمی‌آید، اما این پرسش را بی‌پاسخ می‌گذارد که چگونه باید میان متون منفرد تفاوت قائل شد. به یک تعبیر، می‌توان گفت که ماشری علاقه چندانی به این موضوع ندارد؛ از دیدگاه او، متون قبل از هرچیز برساخته‌های ایدئولوژیک‌اند، و پرسش مربوط به ارزش نسبی آنها پرسش مهمی نیست. ماشری، همسو با نظریه‌پردازان ساختارگرا، از پرداختن به مسئلهٔ ارزش ــ داوری فاصله می‌گیرد، و با آنکه ایگلتون کوشیده است تا با نوعی معیار برشتی این نقیصه را در *نقد و ایدئولوژی* جبران کند (معیار موسوم به «آدم را به فکر وامی‌دارد»)، اما این تلاش، چنان‌که دیدیم، بیش از آنچه مشکلات مارکسیسم را حل کرده باشد بر آنها افزوده است. ظاهراً در مقایسه با گذشته به اصولی که از دیرباز منتقدان در جست‌وجوی آنها و کشف قانون هنر بوده‌اند نزدیک‌تر نشده‌ایم. در واقع، شاید بتوان گفت که کشف قانون هنر عمده‌ترین مسئله‌ای است که زیبایی‌شناسی مارکسیستی همواره با آن روبه‌رو بوده است. از آنچه گذشت به آسانی می‌توان دید که قانونی سیاسی به منظور ارزیابی هنر وضع شده است و من در این بررسی خاص از زیبایی‌شناسی مارکسیستی کوشیده‌ام اشکال مختلف این مسئله را نشان دهم، اما چیزی که دریافتن آن بسیار دشوار است این است که چگونه می‌توان قانونی را دربارهٔ هنر که صرفاً یک قانون سیاسی پنهان و مبدَل نیست از درون مارکسیسم استخراج کرد.

ایگلتون و ارزش زیبایی‌شناختی

ایگلتون در فصل «مارکسیسم و ارزش زیبایی‌شناختی»

کتاب *نقد و ایدئولوژی* به بررسی موضوع جالب تضاد میان قانون هنر و قانون سیاست پرداخته است (همین‌جاست که او ملاک موسوم بـه «آدم را بـه فکـر وامـی‌دارد» را مطـرح می‌کند). ایگلتون کاملاً مواظب اسـت کـه از سـویی اسـیر خام‌طبعی و ساده‌نگری رئالیـسم سوسیالیـستی و از سـوی دیگر روش به اصطلاح «این یا آن» رئالیسم انتقادی نـشود، اما او هم می‌خواهد بتواند احکام ارزشی صـادر کنـد، و در نتیجـه انـسـان ــ محـوری (اومانیـسم) کلاسـیک شـعر بن‌جانسون را بر اشعار کم‌وبیش مهجور والتـر سَـوج لانـدُر (۱۷۷۵-۱۸۶۴) تـرجیح مـی‌دهـد، چـرا کـه بـه عقیـدهٔ او جانسون بازتابندهٔ روح زمانهٔ خـویش اسـت در حـالی کـه اشعار متأخر لاندَر در حکم «پوسـته‌ای پـرزرق‌وبـرق ولـی خالی از محتوا» است. در حـرف ایگلتـون بازتـابی از نگـاه نئوکلاسیک‌ستیز آدورنو دیده می‌شـود، بـه ویـژه آنجـا کـه می‌گوید لاندر «کـاملاً بـا تـاریخ بیگانـه» اسـت (ایگلتـون، ۱۹۷۶ (b)، ص ۱۸۶). معدودند منتقدانی که بـر سـر داوری ایگلتون دایر به برتری جانسون بر لاندر اختلاف‌نظر داشـته باشند، اما حکم دیگر او ناظر به اینکه لاندر «کاملاً با تاریخ بیگانه» است ظاهراً داعیهٔ نـوعی قـانون مـلاک یـا ضـابطهٔ هنری را دارد. ایگلتون در دنبالهٔ سخن خود مـی‌افزایـد کـه وردزورث، شاعر معاصر لاندر ، نیز در *پـیش‌درآمـد* کـاملاً بیگانه با تاریخ است، اما نکته این اسـت کـه عکـس‌العمـل وردزورث موجب پدیـد آمـدن اثـری شـد کـه «تنـاقض و پیچیـدگی» آن در مقایـسه بـا آثـار لانـدر بـسیار بیـشتر و عمیق‌تر است، و در آن مـی‌تـوان نـشان «پـاره‌ای امکانـات

معنوی و تاریخی» را مشاهده کرد. ایگلتون آشکارا چنین می‌اندیشد که وردزورث در قیاس با لاندر ما را بیشتر به تفکر وامی‌دارد، اما دلیل این امر به هیچ‌وجه روشن نیست، و قانون هنری مندرج در آن نیز کم‌وبیش مبهم می‌نماید.

ایگلتون در بند پایانی آن فصل، که بند پایانی کتاب اوست، نکتهٔ نومیدکننده‌ای را عنوان می‌کند که نشان می‌دهد قانون هنر تا چه حد برای یک نظریه‌پرداز مارکسیست لاینحل است: «اگر مارکسیسم در قبال مسئلهٔ ارزش زیبایی‌شناختی نوعی سکوت اختیار کرده است شاید واقعاً به این دلیل باشد که شرایط مادی تحقق‌بخشیدن به چنین گفتمانی هنوز وجود ندارد» (*همان*، ص ۱۸۷). و این عجالتاً به معنای معوق گذاشتن مباحثات مربوط به قانون هنر تا زمان فروپاشی سرمایه‌داری است. تا آن‌زمان، اما، می‌توان چنین انگاشت که قانون سیاست همچنان حاکم، و هنر نیز قهراً یکی از شعبه های فرعی آن خواهد بود. در چنین مواردی، استقلال نسبی هنر، که آلتوسر مدعی آن است، چندان محتمل به نظر نمی‌آید، و ایگلتون با نشان دادن استقلال ناچیزی که زیبایی‌شناسی در چارچوب مارکسیسم دارد به طرق مختلف نظریه‌ای را که ساخته‌وپرداخته است درهم می‌ریزد.

نتیجه

نتیجه‌ای که ایگلتون می‌گیرد حاکی از آن است که در مرحلهٔ کنونی تکامل مارکسیسم، قانون هنر باید جای خود را به قانون سیاست دهد، و نیز اینکه شاید اصلاً نتوان قانون هنر را صورت‌بندی کرد. اگر چنین باشد، و بررسی برخی از دیدگاههای عمدهٔ مارکسیستی بر چنین دیدگاهی دلالت دارد، فقط تعلیم و سیاست تعیین‌کنندهٔ ارزش زیبایی‌شناختی خواهند بود، که در این‌صورت بار دیگر با شبح ترسناک نظارت اجتماعی و زیبایی‌شناسی افلاطونی روبه رو خواهیم بود. در اردوگاه نظریه‌پردازان مخالف با رئالیسم هیچ‌کس جانبدار نظارت اجتماعی نیست، و درواقع می‌توان گفت که برشت و بنیامین اعتبار مارکسیستی نظارت اجتماعی را قویاً مردود می‌دانند، اما در عین‌حال در برابر این دیدگاه که هنر را بخشی از پروژهٔ اصلاح سیاسی- اجتماعی قلمداد می‌کند موضع خاصی که از نارضایتی آنها حکایت کند اختیار نمی‌کنند. اختلاف میان

واقع‌گرایان و مخالفان‌شان بر سر نحوهٔ عمل هنرمند و منتقد در چارچوب آن پروژه است، اما هیچ‌یک از طرفین در معتبر بودن خود پروژه تردید نداشته‌اند. واقع‌گرایان بیشتر مدافع سیاست تحریم و ممنوعیت‌اند. از دید آنها، سیاست باید نقش فعال‌تری در هنر داشته باشد. آنها همچنین راحت‌تر دست به صدور ارزش‌ـ داوری می‌زنند. اما هیچ‌یک از این موارد بدان‌معنا نیست که این دو جناح در مورد اهداف انقلابی هنر با یکدیگر اختلاف‌نظر دارند ـــ اگر میان این دو جناح امری محل نزاع است فقط در روش کار است، نه در هدف.

ایگلتون از «گرفتاری مارکسیسم در جریان ارزش زیبایی‌شناختی» (*همان*، ص ۱۷۴) یاد کرده است، اما شاید بتوان گفت که در واقع مشکلی در کار نیست. باتوجه به گرایشهای همه‌جانبه و فراگیر مارکسیسم، و اکراه کلی همهٔ جریانهای مارکسیستی از عدول از اصل «تحلیل نهایی» (یعنی تأثیر نهایی زیربنا بر جریانهای روبنایی)، بهتر است بپذیریم که، در مارکسیسم، ارزش هنری صرفاً زیرمجموعه‌ای است از ارزش سیاسی و [چیزی] جز این نمی‌تواند باشد. چیزی که در این بحث حقیقتاً سزاوار توجه است ماهیت آن مفهوم ارزش سیاسی است: دامنهٔ محدودکنندگی آن تا کجاست، و چه مقدار فضا برای ابتکار و تفسیر فردی قائل است؟

کتابنامه

Adorno, T. W. (1973), *Philosophy of Modern Music,* Mitchell, A. G. and Bloomster, W.V. (trans), Sheed and Ward.

Althusser, L. (1971), *Lenin and Philosophy*, Brewster, B. (trans.), Verso.

_____, L. (1977), *For Marx*, Brewster B. (trans.), Verso.

Balibar, E. and Macherey, P. (1981), "On Literature as an Ideological Form", in *Young*.

Bengamin, W. (1973), *Understanding Brecht*, Bostock, A. (trans.), Verso.

Brecht, B. (1978), *On Theatre*, J. Willett (ed. And trans.), Eyre and Spottiswode.

Bronner, S. E. (1988), "Between Art and Utopia: Reconsidering the Aesthetic Theory of Herbert Marcuse", in *Pipping*.

Eagleton, T. (1976a), *Marxism and Literary Criticism*, Methuen.

_____, (1976b), *Criticism and Ideology*, Verso.

_____, (1986), *Against the Grain*, Verso.

Karginov, G. (1979), *Rodchenko*, Thames and Hudson.

Klingender, F. (1975), *Marxism and Modern Art*, Lawrence and Wishart.

Lukács, G. (1963), *The Meaning of Contemporary Realism*, Mander, J. and N. (trans), Merlin Press.

Macherey, P. (1978), *A Theory of Literary Production*, Wall,

G. (trans.) Routledge and Kegan Paul.
Marx, K. and Engels, F. (1968 edn), *Selected Works*, Lawrence and Wishart.
Marx, K. (1973 edn), *Grundrisse*, Nicolaus M., (ttrans.), Penguin Books.
McLellan, D. (1973), *Karl Marx: His Life and Thought*, Macmillan.
Pippin, R., Feenberg, A. and Webel, C. P. (eds.) (1988), *Marcuse: Critical Theory and the Promise of Utopia*, Greenwood.
Plato (many edns), *Republic*; quotations from the H. D. P. Lee translation (Penguin); references to Stephanus numbering.
Plekhanov, G.V. (1936), *Art and Social Life*, Lawrence and Wishart.
Rose, M. A. (1984), *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge University Press.
Sartre, J. P. (1967), *What is Literature?*, Frechtman B. (trans.), Methuen.
Sidney, Sir Philip (1970 edn), *Selected Poetry and Prose*, Kalstone, D. (ed.), Signet.
Siegel, P. N. (ed.) (1970), *Leon Trotsky on Literature and Art*, Path.
Stone, I. F. (1988), *The Trial of Socrates*, Jonathan Cape.
Trotsky, L. (1960), *Literature and Revolution*, University of Michigan Press.
Young, R. (ed.) (1981), *Untying the Text*, Routledge and Kegan Paul.
Zhdanov, A. A. (1977), "Soviet literature - the richest in ideas: the most advanced literature", in *Soviet Writers' Congress 1934*, Lawrence and Wishart.
Zis, A. (1977), *Foundations of Marxist Aesthetics*, Judelson K. (trans.), Central Books.

واژه‌نامهٔ انگلیسی ـ فارسی

abstract art	هنر آبستره (انتزاعی)
aesthetic attitude	نگرش ایدئولوژیک
aesthetics	زیبایی‌شناسی
aesthetic theory	نظریهٔ زیبایی‌شناسی
affective power	قدرت عاطفی
alienation	بیگانگی
alienation effect, the	تأثیر بیگانه‌سازی
anachronism	خطای تاریخی
anti-authoritarian	اقتدارستیز
anti-realist tradition	جریان واقعیت‌ستیزی
anti-traditionalism	سنت‌ستیزی
art	هنر
art for art's sake	هنر برای هنر
artwork	اثر هنری
authoritarianism	اقتدارگرایی

base structure model	الگوی زیرساخت
bourgeois capitalism	سرمایه‌داری بورژوازی
capitalist economics	اقتصاد سرمایه‌داری
capitalist society	جامعهٔ سرمایه‌داری
censor	سانسور کردن
censorship	ممیزی، سانسور
childhood of humanity argument	برهان کودکی انسانیت
chromatic scale	گام کروماتیک (نیم‌پرده‌ای)
class consciousness	آگاهی طبقاتی
class struggle	مبارزه/ جنگ طبقاتی
collective conformity	پذیرش سلیقهٔ جمع
commitment	تعهد
commonwealth	مدینه
compulsion	اِعمال فشار
conformism	پذیرش عرف و قاعده
conformist	مطابق عرف
constructivism	کونستروکتیویسم
content	محتوا
correct	درست
creator	خالق
critical detachment	عینیت انتقادی
critical realism	رئالیسم انتقادی
death of the author	مرگ نویسنده

decadent art	هنر منحط
delight and teach	لذت و آموزندگی
development	دِولوپمان (حرکت پیشرونده)
dictatorship of the proletariat	دیکتاتوری پرولتاریا
didactic implications	مطاوی آموزشی
didactic role	نقش آموزشی
dissonance	تنافر صداها
dominant values	ارزشهای مسلط
élitism	نخبه گرایی
epic theatre	تئاتر حماسی
epistemological break	گسست معرفت‌شناسانه
escapism	واقع‌گریزی
experimentation	نوآوری
exploitation	استثمار
false consciousness	آگاهی کاذب
Feudalism	زمین‌داری (فئودالیسم)
figurative realism	رئالیسم فیگوراتیف
form	شکل
human condition, the	وضعیت بشر
identification	همانندسازی، یکسان‌پنداری
imperative	حکم

incorrect	نادرست
individual texts	متون منفرد
inversion	آکورد معکوس
justice	عدالت
keynote	نُت پایه
labor	نیروی کار
laissez-faire	اقتصاد بازار آزاد
linear narrative	روایت خطی
lived relation	رابطهٔ زیسته
Marxist aesthetics	زیبایی‌شناسی مارکسیستی
masses, the	توده‌ها
means of production	ابزار تولید
modulation	مدولاسیون (مُدگری)
moral virtue	فضیلت اخلاقی
narrative	وجه روایی
narrative content	محتوای روایت
New Criticism	نقد نو
nonconformist	خلاف عرف، هنجارشکنی
note	پرده
novelty	بدعت‌گذاری

object	اُبژه
political correctness	درست بودن/ اعتبار سیاسی
political creed	مرام سیاسی
political criteria	موازین سیاسی
political value	ارزش سیاسی
practice	مؤلفه، برساخته
producer	تولیدکننده
production	محصول، تولید
progressive art	هنر پیشرو
prohibition	ممانعت
propaganda	ابزار تبلیغاتی
radical individualism	فردگرایی انقلابی
readerly	خواننده‌ـمحور
reading against the grain	قرائت خلاف جهت
Reflection theory	نظریهٔ بازتاب/انعکاس
regressive	واپسگرا
relative autonomy	استقلال نسبی
retrograde	رتروگرید
scale	گام
score	پارتیتور
self-censorship	خودسانسوری
sense of responsibility	احساس مسئولیت

social engineering	مهندسی اجتماعی
social formation	شکل‌بندی اجتماعی
socialist realism	رئالیسم سوسیالیستی
stylized acting	اجرای استیلیزه/ سبکیده
subject	سوژه (فاعل شناسایی)
subjectivity	ذهن‌محوری
superstructure model	الگوی روساخت
tonality	تونالیته
tonal material	مصالح تونال
tone centers	مراکز (سانترهای) تونال
tone-row	ردیف پرده
tribalism	نظام قبیله‌ای
value	ارزش
working class	طبقهٔ کارگر
writerly	نویسنده‌ـمحور

واژه‌نامهٔ فارسی ـ انگلیسی

آکورد معکوس	inversion
آگاهی طبقاتی	class consciousness
آگاهی کاذب	false consciousness
ابزار تبلیغاتی	propaganda
ابزار تولید	means of production
اُبژه	object
اثر هنری	artwork
اجرای استیلیزه/ سبکیده	stylized acting
احساس مسئولیت	sense of responsibility
ارزش	value
ارزش سیاسی	political value
ارزشهای مسلط	dominant values
استثمار	exploitation
استقلال نسبی	relative autonomy
اعتبار سیاسی ← درست بودن سیاسی	
اِعمال فشار	compulsion

اقتدارستیز	anti-authoritarian
اقتدارگرایی	authoritarianism
اقتصاد بازار آزاد	laissez-faire
اقتصاد سرمایه‌داری	capitalist economics
الگوی روساخت	superstructure model
الگوی زیرساخت	base structure model
بدعت‌گذاری	novelty
برساخته	practice
برهان کودکی انسانیت	childhood of humanity argument
بیگانگی	alienation
پارتیتور	score
پذیرش سلیقهٔ جمع	collective conformity
پذیرش عرف و قاعده	conformism
پرده	note
تئاتر حماسی	epic theatre
تأثیر بیگانه‌سازی	alienation effect, the
تعهد	commitment
تنافر صداها	dissonance
توده‌ها	masses, the
تولید	production
تولیدکننده	producer
تونالیته	tonality

جامعهٔ سرمایه‌داری	capitalist society
جریان واقعیت‌ستیزی	anti-realist tradition
جنگ طبقاتی ← مبارزهٔ طبقاتی	
حرکت پیشرونده ← دِولوپمان	
حکم	imperative
خالق	creator
خطای تاریخی	anachronism
خلاف عرف	nonconformist
خواننده‌ـمحور	readerly
خودسانسوری	self-censorship
درست	correct
درست بودن/ اعتبار سیاسی	political correctness
دِولوپمان (حرکت پیشرونده)	development
دیکتاتوری پرولتاریا	dictatorship of the proletariat
ذهن‌محوری	subjectivity
رئالیسم انتقادی	critical realism
رئالیسم سوسیالیستی	socialist realism
رئالیسم فیگوراتیف	figurative realism
رابطهٔ زیسته	lived relation
رتروگرید	retrograde

ردیف پرده	tone-row
روایت خطی	linear narrative
زمین‌داری (فئودالیسم)	Feudalism
زیبایی‌شناسی	aesthetics
زیبایی‌شناسی مارکسیستی	Marxist aesthetics
سانترهای تونال ← مراکز تونال	
سانسور	censorship
سانسور کردن	censor
سرمایه‌داری بورژوازی	bourgeois capitalism
سنت‌ستیزی	anti-traditionalism
سوژه (فاعل شناسایی)	subject
شکل	form
شکل‌بندی اجتماعی	social formation
طبقهٔ کارگر	working class
عدالت	justice
عینیت انتقادی	critical detachment
فاعل شناسایی ← سوژه	
فئودالیسم ← زمین‌داری	
فردگرایی انقلابی	radical indiualism

فضیلت اخلاقی	moral virtue
قدرت عاطفی	affective power
قرائت خلاف جهت	reading against the grain
کونستروکتیویسم	constructivism
گام	scale
گام کروماتیک (نیم‌پرده‌ای)	chromatic scale
گسست معرفت‌شناسانه	epistemological break
لذت و آموزندگی	delight and teach
مؤلفه	practice
مبارزه/ جنگ طبقاتی	class struggle
متون منفرد	individual texts
محتوا	content
محتوای روایت	narrative content
محصول	production
مدولاسیون (مُدگری)	modulation
مدینه	commonwealth
مراکز (سانترهای) تونال	tone centers
مرام سیاسی	political creed
مرگ نویسنده	death of the author
مصالح تونال	tonal material

conformist	مطابق عرف
didactic implications	مطاوی آموزشی
prohibition	ممانعت
censorship	ممیزی
political criteria	موازین سیاسی
social engineering	مهندسی اجتماعی
incorrect	نادرست
keynote	نُت پایه
élitism	نخبه گرایی
tribalism	نظام قبیله‌ای
Reflection theory	نظریهٔ بازتاب/ انعکاس
aesthetic theory	نظریهٔ زیبایی‌شناسی
New Criticism	نقد نو
didactic role	نقش آموزشی
aesthetic attitude	نگرش ایدئولوژیک
experimentation	نوآوری
writerly	نویسنده‌محور
labor	نیروی کار
regressive	واپسگرا
escapism	واقع‌گریزی
narrative	وجه روایی
human condition, the	وضعیت بشر

همانندسازی	identification
هنجارشکنی	nonconformist
هنر	art
هنر آبستره (انتزاعی)	abstract art
هنر برای هنر	art for art's sake
هنر پیشرو	progressive art
هنر منحط	decadent art
یکسان‌پنداری	identification

از مجموعه کتابهای پالتویی مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» منتشر کرده است:

بازنمایی و صدق

مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر (۱)
نویسنده: رزالین هرست هاوس
مترجم: امیر نصری
نوبت چاپ: دوم ۱۳۸۸
قطع: پالتویی (جلد نرم)
تعداد صفحات: ۱۳۲
شابک: ۸-۳۷-۸۸۰۲-۹۶۴
قیمت: ۱۳۵۰ تومان

این کتاب نخستین جلد از مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر است که به یکی از مباحث کلیدی در این زمینه می‌پردازد. مجموعه مقالات حاضر بیشتر دربردارندهٔ مباحث معرفت‌شناسی فلسفی و پیرو سنت فلسفی خاصی است که به منظور مرتفع نمودن خللهای موجود در منابع آکادمیک زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر انتشار یافته است.

نقد هنر

مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر (۲)
نویسنده: کالین لایس
مترجمان: امیر مازیار، امیر نصری
نوبت چاپ: دوم ۱۳۸۸
قطع: پالتویی (جلد نرم)
تعداد صفحات: ۱۲۴
شابک: ۴-۳۹-۸۸۰۲-۹۶۴
قیمت: ۱۲۵۰ تومان

این کتاب جلد دوم از مجموعهٔ مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر است که به موضوع نقد هنر می‌پردازد. دو مقاله این مجموعه برگرفته از کتاب زیبایی‌شناسی فلسفی است و به دو بخش از فعالیت نقد هنری اختصاص دارد: ارزشیابی اثر هنری که قضاوت دربارهٔ کیفیت اثر هنری است و تفسیر آن. این مقالات به لحاظ سمت و سوی نگرش فلسفی به حوزهٔ انگلیسی زبان گرایش دارد.

هنر، احساس و بیان

مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر (۳)
نویسنده: رابرت ویلکینسون
مترجم: امیر مازیار
نوبت چاپ: دوم ۱۳۸۸
قطع: پالتویی (جلد نرم)؛ تعداد صفحات: ۱۳۲
شابک: ۷-۴۶-۸۸۰۲-۹۶۴
قیمت: ۱۳۵۰تومان

سومین جلد از مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر، دربردارندهٔ برگزیده‌ای از مقالات کتاب زیبایی‌شناسی فلسفی است. در این مجموعه برخی از نظریه‌های کلاسیکی که از مفهوم بیان بهره برده‌اند؛ نظریه‌هایی که در پی استفاده از این مفهوم برای تعریف مفهوم هنرمند هستند و نیز نظریه‌هایی که در آنها این مفهوم به طور خاص‌تر در زمینه زیبایی‌شناسی موسیقی به کار گرفته شده مطرح گردیده است؛ از جملهٔ نظریات تولستوی، کالینگوود و هانسلیک. بخش سوم آن نیز به بیان و انتقال زیبایی‌شناسانه و ذکر مراحل موجود در فرایند انتقال زیباشناسانه (هنرمند، اثر هنری و شخص تجربه‌گر اثر) اختصاص دارد.

دیالکتیک برون و درون پدیدارشناسی خیال

مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر (۴)
نویسنده: گاستون باشلار
مترجم: امیر مازیار
نوبت چاپ: دوم ۱۳۸۸
قطع: پالتویی (جلد نرم)؛ تعداد صفحات: ۵۲
شابک: ۹-۴۵-۸۸۰۲-۹۶۴
قیمت: ۵۵۰ تومان

کتاب حاضر که چهارمین جلد از مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر است، ترجمه بخشی از کتاب بوطیقای مکان، اثر گاستون باشلار، فیلسوف شهیر فرانسوی است که از عمده‌ترین آثار مکتوب مدرن در عرصهٔ فلسفهٔ هنر به‌ویژه در روش‌شناسی آن به شمار می‌رود. در این مجموعه دیدگاه خاص نویسنده دربارهٔ نحوهٔ مواجهه با آثار هنری (شعر)، معنای آنها و چگونگی همراهی با این آثار مطرح شده است.

در باب معیار ذوق و تراژدی

مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر (۵)
نویسنده: دیوید هیوم
مترجم: علی سلمانی
نوبت چاپ: دوم ۱۳۸۸
قطع: پالتویی (جلد نرم)
تعداد صفحات: ۶۹
شابک: ۱-۵۲-۸۸۰۲-۹۶۴
قیمت: ۷۵۰ تومان

پنجمین جلد از مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر، متشکل از دو بخش مجزاست: بخش اول به مقالهٔ در باب معیار ذوق می‌پردازد و بخش دوم به مقالهٔ در باب تراژدی اختصاص دارد. این دو مقاله که برگرفته از کتاب در باب معیار ذوق و مقالات دیگر هیوم است از مهمترین و مؤثرترین مقاله‌های وی در مورد معیار و قواعد هنر و تراژدی است که نقشی انکارناپذیر در شکل‌گیری تئوریهای بعد از وی (عصر روشنگری) دارد.

تجربهٔ زیباشناختی

مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر (۶)
نویسنده: دایانه کالینسون
مترجم: فریده فرنودفر
نوبت چاپ: دوم ۱۳۸۸
قطع: پالتویی (جلد نرم)؛ تعداد صفحات: ۲۰۰
شابک: ۸-۵۴-۸۸۰۲-۹۶۴
قیمت: ۲۰۰۰ تومان

کتاب حاضر به عنوان ششمین جلد از مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنرکه به بررسی نظریه‌های تجربه زیباشناختی در هنر اختصاص دارد، ترجمه‌ای است از مقاله چهارم کتاب زیبایی‌شناسی فلسفی اثر دایانه کالینسون، از استادان بنام فلسفهٔ زیباشناسی. در این مقاله که مروری است بر آرای فلسفی در مورد موضوع تجربهٔ زیباشناسی و رابطهٔ آن با هنر و زیباشناسی، مجموعه‌ای از مهمترین نظریات، از ارسطو گرفته تا تری دیفی، مطرح شده است.

مارکسیسم و زیبایی‌شناسی

قیمت: ۳۵,۰۰۰ ریال

G

شماره کالا: ۸۷۷۶۸
شهر کتاب مرکزی ۸۸۴۰۸۲۸۸
www.bookcitycentral.com

Marxism and Aesthetics

8

Stuart Sim

Translated by:
Mashiyat Alaee

Aesthetics & Philosophy of Art

ISBN : 978-964-232-085-1

قیمت : ۴۵۰۰۰ ریال