زیبایی شناسی و نقد فرهنگ

هنر، واقعیت و اوتوپی

ژان مارك لاشو (*)

قبل از هرچیز تصریح کنیم که در متون و مراجع مارکسیسم به شالوده هایی برخورد نمی کنیم که به ما امکان دهد زیبایی شناسی مارکسیستی را به عنوان یك نظام تدوین کنیم. با وجود این، همانطور که ژاك لینهارت تأکید می کند(۱)، نمی توانیم به این بهانه که «نیاکان مارکسیسم تنها به طور حاشیه ای به مسألهء هنر پرداخته اند» مارکسیسم را در این باره به بی صلاحیتی متهم کنیم. بنا بر این تنها کاری که برای مان امکان پذیر است تفسیر و رو در رویی با رهیافت هایی از هنر و ادبیات (۲) است که، از نقطه نظر مارکسیستی یا متمایل به مارکسیسم، مفاهیم و روش شناسی های تعیین کننده ای را برای تأمل در بارهء فرآیند خلاقیت و درك آثار هنری و نیز دربارهء بازیگران حوزهء هنری–ادبی عرضه می کنند. چنین است که داوهای بنیادینی پدیدار می شوند، که شایستهء بحث اند، به خصوص آنجا که مسأله به وضعیت و عملکرد (های) تولیدها یا به مناسبات (منازعه آمیز؟) بین هنر و جامعه بر می گردد. بدین معنا، شماری از جدل ها (مربوط به روابط بین آوانگارد [پیشگام] های هنری و پیشگام سیاسی، مسألهء واقع گرایی، خودمختاریِ (نسبی؟) هنر، قدرت انتقادی و پیشگویانهء آثار [هنری] ...)، که موقعیت های هنری (و همچنین سیاسی و اخلاقی) را طی قرن بیستم موزون می کنند، همچنان بنیادین و امروزین باقی می مانند؛ زیرا به طور عمده هنوز این جدل ها در بسیاری از مباحث عمل می کنند، مثلاً در بحث پیرامون پایان تاریخ و خصلت منسوخِ هرگونه چشم انداز اوتوپیك و تقابل بین یك میراث ضروری از مدرنیت و انحلال گریز ناپذیر نوید ها (محدودیت ها و شکست ها) ی آن در عصر پسامدرنیت.

این ها ست چند نکتهء پراکنده که ما مایلیم، با بازبینیِ برخی متون اساسی، در اینجا مطرح کنیم(۳).

۱

آثار مارکس و انگلس به ندرت صفحاتی را به ما عرضه می کنند که به هنر و ادبیات اختصاص یافته باشد. بنا بر این، چه بسا مخاطره آمیز باشد اگر بخواهیم از این «جرعه ها» آموزش هایی قطعی استخراج کنیم یا از آن هم بیشتر، تلاش کنیم نوعی الگوی هنری بر اساس آن ها پی بریزیم.

با وجود این، باید این نکتهء مهم را خاطر نشان کرد که کارل مارکس در ایدئولوژی آلمانی تأکید می کند که در بارهء آثار هنری نمی توان به تأمل و اندیشه نشست، بدون توجه به رابطه (یا روابط) شان با واقعیت تاریخی و اجتماعی که شاهد زایش (و سپس ادامهء موجودیتِ) آن هاست. اما در مقدمه اش بر *مبانی نقد اقتصاد سیاسی* این امر را نسبی تلقی می کند، زیرا می پذیرد که «بین تحول هنر به طور کلی و تحول جامعه، نابرابری هایی» وجود دارد(٤). هنر، به عنوان روبنا، می تواند از دینامیسم ویژه ای برخوردار باشد که با زیربنا رابطه ای پیچیده (متضاد؟) برقرار می کند. هیچکس «به عنوان تنها مرجع» نمی تواند علت وجودی فرآورده های هنری و انواع موجودیت آن ها را توضیح دهد؛ امری که به خصوص اجازه می دهد به سؤال در بارهء ماهیت بدیعِ لذتی (ابدی؟) بپردازیم که یك شکل هنری ندارد و دیگر روابط مستقیمی با جامعهء زمان ما در ما ایجاد نمی کند (مارکس هنر یونانی را مثال می زند).

به همین نحو، باید خاطر نشان کرد که وقتی انگلس به تولید ادبی توجه می کند، طبعاً پروبلماتیك نگارش رئالیستی [واقع گرایانه] را پیش می کشد، اما بدون آنکه رئالیسم را به «قانون» بدل سازد. در رویارویی هنر با واقعیت محدود و مشخص شده، بحث در بارهء مضامین مطروحه («تیپیك»، «صداقت واقع گرایانه»، «گرایش» در ادبیات ...) در دگماتیسمی غرق نمی شود که خصوصیت بیان هنری و ادبی را به مخاطره اندازد.

گئورگ پلخانف با کنار گذاردنِ برخورد محتاطانهء مارکس و انگلس، تأملات خویش را در چارچوب تقابل ماتریالیسم و ایدآلیسم (رئالیسم/ضد رئالیسم در

حوزهء هنری) قرار داده، در کتاب *هنر و زندگی اجتماعی*، دریافتی مکانیستی را بسط می دهد. وی در برخورد به آثار [هنری]، برای «محتوای ایدئولوژیکشان» (که فرم را تابع آن می دانست) ارجحیت قائل می شود و معیاری برای داوری تعیین می کند که با خصلت منجمد و غیر انتقادیش فقط می تواند به صورت امری انحصاری درآید که یا تأیید مطلقِ [یك اثر] را مشروعیت بخشد و یا برعکس، محکومیتِ بی چون و چرای آن را(٥). وقتی این چشم انداز در پیوندی مَفصلی با این ضرورت قرار گیرد که هنر باید بازتاب امر واقعی باشد (پلخانف صریحاً از «تجلیات زندگی» سخن می گوید، و به طور ضمنی ایدهء یك کلیت را به میان می کشد که یك اثر از طریق آن به ایفای «رسالت» خویش می پردازد)، و نیز در پیوند با مفهوم انحطاط (اشاره به این ایده که هنرِ محصول یك طبقهء در حال انحطاط به طوری اجتناب ناپذیر از واقعیت می گریزد)، این خطر بزرگ وجود دارد که شالودهء یك هنر قاعده مند و بنا بر این بهنجار ریخته شود. پلخانف خود در این باره نمونه ای به دست می دهد، زیرا با تأکید بر انحطاط طبقهء بورژوا، هنر مدرن (در اینجا منظور کوبیسم و فوتوریسم است) را «بیگانه از هر آنچه در زندگی اجتماعی جریان دارد» و محکوم «به تکرار سترون آزمون های شخصی که هیچ سودی در بر ندارد و تکرار خیالبافی های بیمارگونه» تحلیل می کند(٦). انسجام و هماَهنگی آثاری را که بر اساس قواعد نوعی رئالیسم بنا شده اند که نیروی خود را از بطن جنبش تسخیرکنندهء یك طبقهء اجتماعی می گیرد (اسطورهء عصر طلائی هنری و ادبی)، رو در روی از هم پاشیدگی و ناهماوایی آثاری قرار می دهد که فرآوردهء دورهء انحطاطِ همان طبقه اند. بدین ترتیب، ظاهراً تکلیف مسألهء استقلالِ هنر روشن شده است!

مسؤولین سیاست فرهنگی ای که پس از انقلاب پیروزمند اکتبر ١٩١٧ به اجرا گذارده شد میراث از این نگاهِ دوگانه (نسبی و محتاطانه در نظر مارکس و انگلس، سیستماتیك و سخت و منجمد در نظر پلخانف) می بردند.

نه لنین، نه آناتولی لوناچارسکی (کمیسر خلق در آموزش و پرورش تا سال ١٩٢٩)، و نه تروتسکی، با توجه به بسیج همه جانبه ای که برای بنای جامعهء سوسیالیستی جریان داشت، با توجه به غرق شدن شان در ضرورت های مدیریتِ قلمروِ هنری و ادبی (مدیریتی که در کشاکشِ خواست های متعارض یعنی حفظ

میراث [ملی] از یك طرف، و روبیدن گذشته از طرف دیگر قرار داشت) و با توجه به جدل های فراوانی (از جمله بر سرِ مضامینی مانند فرهنگ ملی، فرهنگ پرولتری، ادبیات حزبی، پوپولیسم، میراث فرهنگی ...) (۷) که در آن ها درگیر بودند، هیچ کدام، فرصتِ لازم را برای تدوین استدلالات مشروح جهتِ پی افکندنِ احتمالیِ یك تئوری مارکسیستی هنر و ادبیات، در اختیار نداشتند.

در پژواك (مسخ شده؟) این اصل هگلی که می گوید هنر از «محتوای حقیقیِ» امر واقعی پرده بر می گیرد، به نظر می رسد که تئوریِ بازتاب در مداخلات لنین و لوناچارسکی جایگاهی تعیین کننده دارد. در واقع، لنین در متنی تحت عنوان «تولستوی، آئینهء انقلاب روسیه» (۱۹۰۸) تأیید می کند که واقعیت تناقض آمیز قرن نوزدهم در آثار این رمان نویس روس مشهود است؛ علاوه بر این، لنین بین تضادهایی که در آثار تولستوی عمل می کند و تضادهای عینی جامعهء روسیه قرابت آشکاری قائل می شود. آیا از دیدگاه لنینیستی، هنر بازتاب (کامل؟) اوضاع تاریخی، اقتصادی و اجتماعی یك دورهء معین است؟ آیا لنین با برخورد محتاطانه مارکس حاکی از وجود فاصله ای بین بیان هنری (که زادهء تخیل آدمی ست) و زیربنا (که هنر مادهء خویش را از آن می گیرد) مرزبندی می کند؟

موضع لوناچارسکی صراحت بیشتری دارد: هنر «آئینه» ای ست که وظیفه اش برداشتن نقاب است و فرآیند تحول آن را باید در منظر تحول جامعه نگریست (که با دور صعود، اوج و افول یك طبقهء اجتماعی تعیین می شود). این چارچوب تئوریك به او امکان می دهد کمبودهای هنر را در یك مرحلهء انحطاط مد نظر قرار دهد: «تلاشیِ (هنر) آغاز می شود و هنرمند یکسره به فرم می پردازد، یا به جست و جوی کارهای عجیب و هذیان گونه بر می آید و یا در این یا آن جنبه از هنرش به مبالغه می پردازد» (۸). لوناچارسکی در تزهایی در بارهء مسائل نقد مارکسیستی (تحریر شده در ۱۹۲۸) منظور خود را دقیقاً بیان می کند؛ او اولویت محتوا را بر فرم می پذیرد (۹)، و آنگاه که فرم را به عنوان «شیئ در خود» می نگرد، بدین منظور است که بلافاصله بگوید اثر مورد نظر خارج از واقعیت جای دارد و حتی چه بسا از معنا تهی باشد (۱۰). با وجود این، خاطرنشان کنیم که لوناچارسکی هیچ فرم خاصی را به عنوان هنجار الزامی بر نمی افرازد. برعکس، برآشفته از هنر تکراری و هرگونه فرمالیسم، آرزو میکند مضامین تازه ای پیدا

شود تا ظهور فرم های تازه ای را ایجاب نماید. این برخورد نشان دهندهء آن است که چطور کسی که لنین وی را دوستانه به خاطر «تمایل به فوتوریسم سرزنش» می کند، می تواند با شعر مایاکوفسکی به وجد درآید ـــ «نور و حرارتی که یك شاعر باید بپراکند اشعه و انرژی ای ست که می تواند به شیئ زنده تبدیل شود» (۱۱) ـــ و همواره خواستار آن باشد که شرایطی بیافریند که در آن بین هنر و انقلاب ادغامی واقعی و پویا رخ دهد(۱۲).

در مورد تروتسکی اگر می بینیم که به برخی از آثار [هنری] برخوردی سخت انتقادی دارد (ناقد باریك بینی که سازش نکند به معنای آن نیست که سانسورچی باشد)، اگر او آفرینندگان آثار هنری را در برابر یك انتخاب می گذارد که فرآیند انقلاب را یا حمایت کنند یا در مقابل آن بایستند، در همان زمان «آزادی کامل خودمختاریت» را برای هنرمندان مطالبه می کند با این آرزو که انقلاب، به تعبیر موریس نادو (۱۳)، «کلیهء ابتکارها» را بر انگیزد. تروتسکی، بر خلاف لنین و لوناچارسکی، در بارهء رابطه بین هنر و زندگیِ اجتماعی محتاط است. در نظر او، مسلماً این رابطه خود را نمایان می کند ولی از مشخص کردنِ ماهیت دقیق آن خودداری می نماید (۱٤). وی در ادامهء استدلال خود، محتوای یك اثر را (که به یك مفهوم اجتماعی بر می گردد) با موضوعش دارای یك هویت نمی داند و این ایده را می پذیرد که یك فرم می تواند از نوعی استقلال نسبی در رشد خویش برخوردار باشد (که البته قاعدتاً از اشکال پیشین به طور کامل مجزا نیست). وی به همین نحو رابطهء شکل / محتوا را به مثابهء رابطه ای که «با شکل نوین تعیین می گردد» تعریف می کند، شکلی که خود ضرورتی ست که ریشه هایش امر اجتماعی را می پیماید. در تبعید، انتقاداتش به قدرت دیوانسالارانهء استالینی، در بارهء هنر و ادبیات، شدت می گیرد. در مقاله ای به سال ۱۹۳۸ تحت عنوان «هنر و انقلاب»، اثر هنری را با معیار «اعتراضش به واقعیت» و جسارتش در مقابل محافظه کاری های موجود می سنجد. هنر در دورهء انقلابی باید این ویژگی را حراست کند و نباید مسخ شود. این برداشت در بیانیه ای که به امضای تروتسکی، دیه گو ریورا و آندره برتون تحت عنوان *در دفاع از هنر انقلابیِ مستقل* در ۲۵ ژوئیهء همان سال منتشر شده تلطیف گشته است. در این بیانیه، هنر به مثابهء «تجلیِ کمابیش خود به خودیِ ضرورت» و در تقابل با حاکمیت توحش فهمیده شده

است: «بهتر آنست که به موهبت الهام که مزیت هر هنرمند معتبر است اعتماد کرد که آغازی ست برای حل (بالقوه) وخیم ترین تناقض های زمانه اش و راهنمایی ست که اندیشهء معاصرانش را به سوی عاجل بودنِ برپاییِ یك نظم نوین سمت و سو می دهد»(۱۵). بدین معنا، تروتسکی نقش رهایی بخشِ رجوع به امر تخیلی (imaginaire) را که به فوران امیال، نویدهای انقلابی و آزادی بخش یاری می رساند به رسمیت می شناسد: «ما خواستار استقلال هنریم برای انقلاب، خواستار انقلابیم برای آزادی قطعیِ هنر»(۱۶).

بی چون و چرا، صرف نظر از خشونتِ گفت و گوهای تئوریك، سال های نخستینِ انقلاب شوروی با جوششی خلاق رقم خورده است که می تواند این فکر را در ما پدید آورد که بین اهدافی که پیشتازان هنری دنبال می کرده اند و اهدافی که پیشتازان سیاسی خواستار آن بوده اند واقعاً کششی متقابل وجود داشته است. هنرمندان در پشتیبانی مشخص از فرآیند تحول جامعه تردیدی روا نمی دارند و می خواهند ازطریق تحقیقاتشان و از طریق تعهدشان در ساختن انسان نوین و دنیای نوین شرکت کنند. آنچه آنان جست و جو می کنند نه آنست که هنر را در خدمت قدرت انقلابی بگذارند، بلکه، همینجا و اکنون، اوتوپی یك وحدتِ پوینده را تحقق بخشند که توانایی های هنر و توانایی های زندگی در حالِ شدن را یکی کند (خواست تئوریزه کردن و به عمل درآوردنِ یك هنر *فراگیر* نشان ویژهء این جست و جو ست). و این آیا همان منظور مایاکوفسکی نیست وقتی اعلام می کرد که بحث بر سرِ این است که «آینده را از وَحَل بیرون کشیم»؟ متأسفانه خیلی زود، به ویژه پس از درگذشت لنین، قدرت حاکم (با خیانت به رؤیایی که تا کنون آن را تغذیه می کرد) اقدامات و حرکت های جسورانهء تولید هنری که محدودیت های تحمیل شده از سوی مرکزیت سیاسی را به چالش می طلبید (و در عمل انحرافات آن را با انگشت اتهام نشان می داد) هرچه کم تر تحمل می نمود. در پیِ یك دوره آزادی مغشوش، مقدمات چارچوبه ای خشك مستقر شد و به تدریج، غنای پرتلاطم و نوآورانهء دورهء شادکامیِ انقلابی را به بینوایی کشاند. چهره های برجستهء آتش فشان هنری و ادبیْ خود را به کناره گیری و سکوت مجبور دیدند. برای آنان که به فراخوان انقلاب پاسخ آری دادند و مرزهای نامحدود قاره ای بکر را (نه در درون برج عاج خویش بلکه در جست و جوی تماس با توده ها) کاویدند تا آن را فتح

کنند، دورهء تجربه غالباً به تراژدی ختم شد (خودکشی، زندان ...).

در ۱۹۳٤ رئالیسم سوسیالیستی همچون یك دگم مستقر شد. بنا بر اصول آندره ژدانف، هنرمند باید «زندگی را بشناسد تا بتواند به طرزی راستین آن را در آثار خود بنمایاند، نمایاندنی نه اسکولاستیك و مرده، نه صرفاً همچون «واقعیت عینی»، بلکه نمایاندنِ واقعیت در رشد انقلابی اش» (۱۷). امروز که جمله پردازی های این «فرمان» را می خوانیم اگر آن را با تولیدهای «مجاز و رسمیِ» اتحاد شوروی، یا بعد، با تولیدهای کشورهای به اصطلاح سوسیالیستی مقایسه کنیم، تنها می توانیم لبخند بزنیم. در واقع، آثار رئالیسم سوسیالیستی در ایدآلیسم (موهوم و دروغینی) محبوس اند و از هر گونه رئالیسمی بسیار دور(۱۸). لذا از این پس، هنرمندان و نویسندگان در «سندیکاها» یی وادار به ثبت نام شدند که مستقیماً زیر کنترل حزب بود و معیارهایی بر آفرینش آثار تحمیل گردید (عمدتاً در زمینهء نقاشی، مجسمه سازی، ادبیات، سینما؛ البته لگام زدن بر موسیقی از بقیه دشوارتر بود). اگر وقیح و دردآور نبود می شد به این خندید که آفرینندگان آثار هنری به ازای همهء این ها، مشمول الطاف استالین می شدند و به آنان لقبِ (چه عرض کنم؟!) «مهندسان روح آدمی» داده می شد.

۲

در آلمان، در نخستین سال های جمهوری وایمار، در ۱۹۳۳، و سپس در چهارچوب مبارزهء ضد فاشیستی، مشاجرات مهمی جریان داشت(۱۹).

گئورگ لوکاچ، فیلسوف مجار (که نفوذش را در آثار شماری از اندیشمندان، از جمله آثار ماکس رافائل و لوسیَن گلدمن می توان دید) طی سال های ۲۰، جدل های بسیاری علیه طرفداران ادبیات پرولتری داشت (این ادبیات به خاطر خصلت شدیداً سندگونهء آن مورد انتقاد بود زیرا هیچ گونه فرم هنری را که نوعی «فاصله گیری» از واقعیت را ممکن سازد نمی پذیرفت). وی فعالانه در بحث هایی شرکت جست که بین روشنفکران آلمانیِ پراکنده در خارج جریان داشت، یعنی آن هایی که پس از پیروزی نازیسم اجباراً در تبعید مانده بودند. لوکاچ در مخالفت با نظراتی

که برتولت برشت و ارنست بلوخ (از مشهورترین مداخله گران در این بحث ها) مطرح می نمودند، شدیداً به اکسپرسیونیسم می تازد(۲۰) و جانبداری از رئالیسم در هنر و ادبیات را مجدداً به مثابهء یك معضل پیش می کشد. (۲۱).

لوکاچ با طرح برداشت خود از «رئالیسم بزرگ» معتقد است که «آنچه مؤسس است نه گرایش به سوی یك واقعیتِ بلافصل و بدیهی، بلکه گرایشی ست عینی، و به همین دلیل بادوام و جوهری، یعنی آنچه مؤسس است انسان است در رابطهء چند شکلی اش با واقعیت» (۲۲). با اتکاء بر دیالکتیك عام و خاص، ارجاع به رئالیسم باید زمینه را برای به حرکت انداختنِ انسانی فراگیر آماده کند که توسط حضور او کلیتِ واقعیت آشکار می شود. هنر از تجربهء «به رسمیت شناختنِ وجه ناسوتیِ چیزها» پشتیبانی می کند و بدین ترتیب، تخییلِ (mimesis) لوکاچ از نوعی تداعی تغذیه شده، این خواست را در خواننده (یا تماشاگر) بر می انگیزد که چهرهء خویش و جهان را با ژرفای بیشتری بشناسد؛ بنا بر این، تخییل لوکاچ نه تصور مستقیم و نه بیان سادهء امر واقعی است [در بارهء تخییل ر. ك. به «توضیحات» در پایان مقاله]. اثر هنری «در حد اکثر بسط امکاناتی که در آن نهفته است معنا می یابد، در این تصور نهائیِ آخرین نهایت ها ست که همزمان، نقطهء اوج و محدوده های کلیت انسان و کلیت زمانهء او مشخص می شوند» (۲۳). نیکولاس ترتولیان با مطالعهء آخرین نوشته های لوکاچ خاطر نشان می کند که بازتاب هنری (بازتاب زندگی روزمره، از نظر لوکاچ، سرچشمهء بازتاب علمی و بازتاب زیبایی شناسانه است) دارای خصوصیتی دوگانه است: «همانطور که شناختِ خویش به نحوی گریزناپذیر مبتنی بر فرضِ شناخت حوادث عینی ست که در شکل دادن به شخصیت سهیم بوده اند، به همان نحو، تخییل زیبایی شناسانه پای حضور واقعیت عینی و نیز حضور حرکت ذاتیِ (auto-mouvement) ذهنیت را در یك واحد تخریب ناپذیر به میان می کشد» (۲٤).

زیبایی شناسی لوکاچ که بر پایه مقولات اساسیِ دیالکتیك مارکسیستی، یعنی جوهرْ (درونیت فرایند) و پدیده (جنبهء بیرونیِ همان فرایند) بنا شده بر این باور است که اگر به سطح اشیاء بسنده کنیم، صرفاً خویش را از امکان کشف واقعیت ذاتی (حقیقت؟) محروم کرده ایم. و چنین است که «رئالیسم بزرگ» تلاش می کند هم از انتقال مکانیکی [و الگو برداری] و هم از تجرید فرار کند. در نتیجه، به هنر و

ادبیات این رسالت محول می گردد که آن نحوه ای را که واقعیت عینی شکل می گیرد از آنِ خود کنند (بدین معنا که هدف این پراتیك ها آشکار کردن و کنار زدنِ نقاب ها ست). مسلم است که لوکاچ خصوصیت امر زیبایی شناسانه را می پذیرد: «این کار دوگانه باعث ایجاد بلاواسطگی نوینی می شود، با وساطت مَجاز، سطحی مَجازی از زندگی، که به رغم اینکه هر لحظه امکان می دهد که جوهر را به روشنی حدس زد (امری که در بلاواسطگی زندگی روزمره صدق نمی کند) ولی بازهم، همچون بلاواسطگی، همچون سطح زندگی آشکار می شود»(۲۵). اما لوکاچ با اظهار این نکته که اثر هنریِ «کامل» از طریق یك ساختِ تمام شده و هماَهنگ خودنمایی می کند، به نظر می رسد که زیبایی شناسیِ ارسطویی را «مجدداً زنده و فعال می کند». همچنین با اتکاء به هگل است (هگلی که هنر در نظرش به روح مطلق برگشت می کند) که لوکاچ تصریح می نماید که اثر هنری به توسعهء اجتماعی – تاریخیِ جامعه بر می گردد، هنری که آگاه است و چشم به آینده دارد. لوکاچ در *رمان تاریخی* ، قاطعانه اظهار می دارد که هنر باید «تمامیت یك مرحله از تکامل تاریخیِ جامعهء انسانی را» به نحوی بارز بنمایاند، و [می افزاید] که «جامعهء انسانی نمی تواند در تمامیت خویش نمایانده شود، مگر آنکه مبناها و جهان اشیائی که آن را احاطه کرده اند (و همین جهان است که موضوع فعالیت آن را می سازد)، به همین نحو نمایانده شده باشد»(۲۶).

لوکاچ، طبقِ این طرح و با الگو گرفتن از آثار رمان نویسان رئالیست قرن نوزدهم، برای آن تولیدات هنری که حاوی شخصیت هایی هستند که چرخ و دنده های متناقض جامعه را عیان می سازند، در برابر مثلاً ناتورالیسم، ارجحیت قائل می شود. در نظر وی، نویسندهء رئالیست تماشاگر نیست، بلکه باید با پرده برداری از کلیتِ امر واقعی، در درونِ واقعیت مشخصِ در حال حرکت «غورکند». او همچنین به ذهنی گرایی (و حتی گرایش منحط و بیمارگونهء) چیزی که آن را صورتگرایی (فورمالیسم) پیشتازانه می نامد انتقاد می کند؛ این صورتگرایی که هیچ ربطی به واقعیت ندارد، در واقع در جست و جوی چیزی ست خارج از جهان. وی در مقالهء «روایت کردن یا توصیف کردن؟»(۲۷) اظهار می دارد که «بدون درك و دریافتی از جهان نه از آن می توان روایتی درست داشت و نه ترکیبی درست، ساخته و پرداخته، متنوع و جامع از آن بنا کرد». لوکاچ همزمان «جامعه شناسی گرایی

عامیانه» (بیرونیتِ نگاهی که به جهان می شود، فقر کاریکاتورگونهء زندگیِ درونیِ شخصیت های ...) را که در رئالیسم سوسیالیستی هست و میراث کلاسیك را انکار می کند و به غیر تاریخی بودن می رسد زیر سؤال می برد و می نویسد: «بدین ترتیب، در رمان ها، انسان نوین نه همچون کسی که صاحب اختیار چیزها ست، بلکه همچون ضمیمهء آن ها و به عنوان عاملی انسانی متعلق به یك طبیعت بیجان که تصویری باشکوه از آن ترسیم شده، پدیدار می گردد» (۲۸).

برتولت برشت تحت تأثیر آراء کارل کورش (که در کتاب *مارکسیسم و فلسفه* تئوری بازتاب را به عنوان یك قهقرای ماقبل مارکسیستی معرفی می کند)، نوعی دریافت انتقادی از رئالیسم را در برابرِ لوکاچ پیش می کشد. فراتر از هرگونه بازتاب، وی نوشتاری را واقعگرا (رئالیستی) و مداخله گر (و به تعبیر «تری تیاکوف» عمل کننده) می داند که فعالانه در پیکاری شرکت می کند که خواستار دگرگونیِ واقعیتی ست که نهادی شده و آنچه را که هست و در جریان زاده شدن است نمایندگی می کند. «باید واقعیت را از طریقِ صورتگریِ آن» [فرم به آن دادن] مورد انتقاد قرار داد، باید به نحوی رئالیستی از آن انتقاد کرد. این عنصر انتقاد است که از نظر دیالکتیسین تعیین کننده است و در آن است که تعهد جای دارد» (۲۹).

زیبایی شناسیِ برشت واقعیت دیالکتیکی را که وحدت دهندهء شکل یك اثر با محتوای آن است تدقیق می کند. در نظر برشت، شکل به محتوا «تعلق دارد». «شکلِ یك اثر هنری چیزی جز سازمان کامل محتوایش نیست و بنا بر این، ارزش آن به طور کامل به این محتوا وابسته است» (۳۰). اگر برشت این خطر را قائل است که شکلْ تکاملی مستقل یابد و به «شکل خالص» تبدیل شود، و اگر در برابر احتمالِ اراده گراییِ فرمی (formel)، هشیاری از خود نشان می دهد، به همان نسبت، دریافت لوکاچ را، که به نظر او، فرم را از محتوا جدا می کند و اشکال کهنه را بر محتواهای نو تحمیل می نماید و از دریافت دیالکتیکی چشم فرو می پوشد محکوم می کند. در نوشته های برشت دو سمتگیری نمایان است: یکی اینکه یك محتوای خاصْ شکلِ خاصی را اقتضا کند و دیگر اینکه فرم بر محتوا تأثیر گذارد و آن را کمابیش قابل رؤیت و کمابیش کارآمد سازد.

در کشمکش با یك واقعیت پیچیده، متناقض و پرتلاطم، نوشتارِ رئالیستی نمی

تواند یکدست باشد. مراجعه به اشکال منجمد و متحجر به معنای محروم کردن خویش از امکان های نزدیك شدن به امر واقعی، وارسی آن و بالاخره بر آن تأثیر گذاردن است. او به سخنان لوکاچ چنین پاسخ می دهد که «این، واقعیت است که اعتبار [یا عدم اعتبار] شکل ها را به ما نشان می دهد، نه زیبایی شناسی و نه حتی زیبایی شناسیِ رئالیسم» (۳۱). برشت با تأییدِ قدرت افسانه پردازانهء عرصهء تخیل، و خصلت تفریحی و لذت بخش تجربهء زیبایی شناسانه، اظهار می دارد که مسألهء رئالیسم به یك داو صرفاً زیبایی شناسانه محدود نمی ماند. از نظر او، رئالیسمْ بررسیِ نیروهای محرك یك جامعه است؛ نیروهایی که توسط آفرینندهء [هنری] به سوی آینده ای که باید (ابداع و ساخته شود) به حرکت درآمده اند. برشت در رد نسخه هایی که لوکاچ پیچیده می گوید: «اگر جهان را صرفاً به عنوان چیزی که در روان (psyché) ما بازتاب یافته است تشریح کنیم، یا روان انسان صرفاً چیزی باشد که جهان در آن بازتاب می یابد، نه انسان را قابل رؤیت کرده ایم و نه جهان را». خلاقیت هنری، یعنی عریان کردنِ آنچه ما را احاطه کرده و آنچه خود هستیم، وظیفهء مبرمی ست که از نظر برشت، صرف نظر از ظاهر امر، به جست و جوی حقیقت می ماند. پرسش کردن از واقعیت، در واقع، به معنای امکان بیان آزادانهء خواست ها و آرزوها ست. بنا بر این، لذت زیبایی شناسانه با میلِ زیستن به کمال و فارغ از اجبارْ پیوند دارد.

از هنرمند انتظار می رود که قاطعانه رهسپار راه های آینده شود، «چیزهای غیر معمول و جسورانه» تولید کند. با و جود این، برشت زمانی که مفهوم هنر «توده ای» را در بحث وارد می کند، خود را مقید می داند نوعی رئالیسم را پیش بکشد که افشاگر و براندازندهء عقاید مسلط باشد. در نتیجه، دو امکان برای هنرمندان و نویسندگان وجود دارد: یا بپذیرند که هنر ابزار سلطه باشد (یعنی به نوعی نخبه گراییِ خوش سلیقه و شیك بیفتند) یا سرنوشت آن را به طرد شدگان بسپارند (یعنی در جنبشِ سیاسی کردنِ هنر شرکت کنند). هنر «می تواند انسان ها را به مستی، به اوهام و به معجزات بسپارد، یا جهان را از آنِ انسان ها کند و گستردهء دانش باشد»(۳۲).

هنر هرگز بی طرف نیست، زیرا روابطی که با امور سیاسی برقرار می کند تعیین کننده اند. اثرِ واقعاً رزمنده آن اثری ست که پرتوهای حقیقت را در درون

خویش دارا ست. و بدین نحو است که خود را به مثابهء سلاحی برای آموزش و مبارزه عیان می کند، از ماهیت امور پرده بر می گیرد و امکانات موجود را برای تغییر آن ها را نشان می دهد. با اتکاء به این برنامه است که برشت، در برابرِ الگوی لوکاچ تعریف رئالیسم را «تنها به یك معنی» و بر اساس نمونه های محدودی که از تاریخ هنری و ادبی برگرفته شده حقیر و مسخره می داند. «چنین رئالیسمی را از نویسندگان زنده خواستن، مانند آن است که مصرانه از کسی بخواهیم که شانه ای داشته باشد با عرض ۷۵ سانتی متر، ریش یك متری و چشم های براق، بی آنکه به او بگوییم اینهمه را از کجا می تواند بخرد»(۳۳). از نظر وی، کارآییِ سیاسی هنر به این بستگی دارد.

ارنست بلوخ، به نوبهء خود، از تعریفی که لوکاچ از کلیت ارائه می دهد و از درکی که مدافع تحول تك خطی تاریخ است، انتقاد می کند. بلوخ در برابرِ این درك، که در نظر او از بقایای کلاسی سیسم است، کلیت را به عنوان فرآیندی که تضادهای خاص خویش را در درون خود دارد، در مد نظر میگیرد. در حالی که لوکاچ بر ارائه و تصور یك واقعیت منسجم تأکید می ورزد، بلوخ در زیبایی شناسی خود، ایدهء واقعیتی را وارد می کند که به دلیل گسسته بودن در هم شکسته است. در واقع، از دید وی، برخورد لوکاچ از مفهومی که واقعیت در ایدئالیسم آلمانی دارد هنجار می سازد، درست همانطور که به استمرار تاریخی طوری می اندیشد که گویی با آهنگ تعاقب مراحل (برآمد / افول) موزون می گردد. رئالیسم بلوخ، علاوه بر امر واقعی، حاوی عناصری اوتوپیك می باشد، یعنی آنچه باید فرا رسد، که امر واقعی (در نطفه) با خود حمل می کند. بلوخ ایدهء وجود یك واقعیت منسجم را نمی پذیرد و ترجیح می دهد از واقعیتی در سطوح متعدد سخن بگوید. به این دلیل است که اووه اوپولکا (Uwe Opolka) نتیجه گرفته می نویسد که در متنِ زمانمندی سه جانبه ای که واقعیت در نظر بلوخ دارد، «رابطه بین گذشته، حال و آینده ایستا نیست و با هر دوره تغییر می کند. علاوه بر این، در این فرایندِ زمانمندِ ناپیوسته و ناهمگن، اثر هنری نیز یکباره و برای همیشه توسط دوره ای که در آن ظهور می کند تعین نمی یابد»(۳٤). آنچه وحدت و کلیتِ اثر هنری را تأمین می کند تحقق آینده است به گونه ای که در آن اثر تجسم می یابد. رئالیسم در اینجا پیشروی به سوی امر ‹نه هنوز واقعی› را در بر می گیرد. هدفی را که باید بدان رسید، یعنی

«امر ممکن» را نشان می دهد و آن را در یك «ایدآل رئالیستی» (به تعبیر ارنست بلوخ، فیلسوف *روح اوتوپی* و *امید همچون اصل*)، که امید هنری را آزاد می کند، به شکل در می آورد.

بلوخ تأسف می خورد که چرا لوکاچ در قبال این نیروی اوتوپیایی – «دورنمای اتوپیاییِ هر هنر والا» – که در درون اثر هنری عمل می کند، حساسیت نشان نمی دهد. به بیان دیگر، چرا لوکاچ امرِ «نه هنوز آگاه» را که اثرْ ممکن است بروز دهد نادیده می گیرد. این اثر حامل عناصری می تواند باشد از چیزی که هنوز رخ نداده است، از واقعیتی عینی و نوین (و از اینجاست خصلت پیش بینانهء آن). بدین معنا، بلوخ وجود اشکال سازمانِ ویژهء زیبایی شناسانه را می پذیرد. آنچه به اثر [هنری] معنا می بخشد محتوا نیست؛ بلکه سازمانِ خاص این محتوا ست که پرمعنا ست. بلوخ همچنین به آنچه آن را «شکل های خُرد» می نامد توجه دارد، شکل هایی که «به ویژه آنچه می خواهیم باشیم و آنچه در زندگی کسر داریم و خوشبختی شایگان را حفظ می کند»(۳۵). مشاجره با لوکاچ به ویژه پیرامون به کارگیریِ فن کولاژ و مونتاژ قوام گرفت که در کلیهء هنرها از پایان دههء اول این قرن مشهود بود(۳٦).

نظریهء «پیش ظهور» (pré-apparître) که بلوخ مطرح کرده، با بیان امکاناتِ به انجام رساندنِ آینده، نظریه ای تشویق کننده است که موجبِ فعال کردنِ مجدد *پراکسیس* انقلابی ست. از دیدگاه بلوخ، تئوریِ بازتاب به پناه جستن در بلافصلیت و تجرید می انجامد. چنین بازتاب (دگماتیکی) از واقعیتِ زیربنائی، به نظر وی، مترادف است با کرختی در بی عملی و با غرق شدن در تأمل کانتی. هنر به مثابهء اوتوپی باید اشکال بدیعی را بیافریند. گرت یوئه دینگ (Gert Ueding) با تحلیل این «پیش ظهور»، تأکید می کند که «فعالیت نابغه نه تنها مزیدی با خود دارد که شکل هایی را می آفریند، بلکه چیز دیگری نیز به همراه دارد که تغییر ایجاد می کند، یعنی یك جریان فعالیت و یك رؤیای بیداری که معانی ای را در خود نهفته دارند که برخی از آن ها در جهان در بین خواب و بیداری به سر می برند در حالی که معانی دیگر صرفاً هنوز در خواب اند»(۳۷).

اثر هنری با عزیمت از واقعیت تجربی رشد و نمو می کند و از آن در می گذرد.

رؤیای بیداری که آن [اثر هنری] را به ارمغان می آورد، به آن، بین تجسم و عدم تجسم، موجودیتی مشخص می بخشد. این در واقع، دَمِ تخیل است که با «دامن زدن» به عوامل متعددِ «آنچه هنوز اینجا نیست» تنفس او [اثر] را گرما و حیات می بخشد. خارج از قلمرو نهادی شدهء اثر هنری چون «قطعه ای بَعدی» بروز می کند. اثر که در برابر هرگونه حصار می شورد، بین ویرانگی و پایان گیری موقت، به پاره ها و قطعات ارج می نهد. بدین ترتیب به «قطعات واقعیت که از خلال آن ها فرآیندِ همیشه بازْ جریان می یابد و به نحوی دیالکتیکی به سوی اشکال قطعه شدگیِ دیگر به پیش می رود امکان می دهد تا [آن قطعات واقعیت] رخ دهند»(۳۸). با عبوری شهاب گونه و خستگی ناپذیر مخاطبان خود را بر می انگیزد تا آزادی خاص خویش را ابداع کنند. تجربهء زیبایی شناسانه این مخاطبان را به جایی سوق می دهد که در آن مبالغه و افسانه پردازی بیان نوعی پیش ظهور واقعیت اند، پیش ظهوری که به معنای واقعیت در متن یك الهام پویا ست»(۳۹).

اوتوپی هنری و ادبی یك اوتوپیِ مشخص است، زیرا در لباس تصویر معنا یافته است و لذا در متن فضائی نشان دادنی ست که به نحوی دیالکتیکی به روی کشمکشی گشوده شده که حوزهء زیبایی شناسانه را در برابر حوزهء زندگی قرار می دهد. اثر به مظهر تعلق دارد، اما مظهری که در انتظار محقق شدن است؛ «هنر یك آزمایشگاه است، اما جشن امکاناتِ به اجرا در آمده و بدیل هایی که در درونش به آزمون درآمده اند نیز هست، در اینجاست که اجرا هم درست مانند نتیجه، به عنوان توهمی مبنادار به نظر می رسد، یعنی همچون پیش ظهور جهانی تمام و کمال»(٤٠).

۳

در فرانسه، از آنجا که گردهم آییِ نیروها برای دفاع از فرهنگ و سپس برای مقاومت ضد فاشیستی در دستور روز بوده، رئالیسم سوسیالیستی مسأله ای ست که از اولویت برخوردار نیست، و مبهم و مواج باقی می ماند («آنتوان بلوایه» اثر پل نیزان یا «ناقوس های بعل» اثر لویی آراگون را گاه چنین «برچسبی» می زنند)

(٤١).

از نظر آراگون، رئالیسم به «تشریح صاف و ساده» تقلیل نمی یابد و قبل از هرچیز یك مبارزه است. او در سخنرانی ای که در سال ۱۹۳۷تحت عنوان «رئالیسم سوسیالیستی و رئالیسم فرانسه» ایراد کرد، تعهد رئالیستی را با «روحیه ای» یکی می داند، که مبتنی ست بر دریافتی از جهان که حاضر نیست «از روی طبیعت» نقاشی کند. یك اثر هنری زادهء خواست و کارِ یك انسان واقعی ست، خواست و کاری که با واقعیتِ اقتصادی، اجتماعی و فرهنگیِ یك دورهء تاریخاً متعین پیوند دارند؛ یك اثر هنری رد پای موجودیت آن واقعیت ها و روابط مخاصمه آمیزشان را همواره در درون خود دارا ست؛ اثر هنری «نتیجهء این مبارزهء [بین] عناصر متناقضِ یك جهان و یك جامعه در یك انسان است، و [نتیجهء این مبارزه بین] خود تضادهای این انسان است»(٤٢). نوآوری و اصالت این نطق دفاعی نه از پذیرش پرشور و احترام آمیز میراث گذشته (که آراگون زمانی که تاریخ «رئالیسم شاعرانه»(٤٣) را تدوین می کرد، آن را در ۱۹٥٤ دوباره بسط داد)، بلکه از صبغهء ناسیونالیستی اش ناشی می شود، آنجا که می گوید: رئالیسم سوسیالیستی «تنها زمانی در هر کشور ارزش جهانشمول خود را پیدا خواهد کرد که در واقعیت های خاص و ملیِ خاکی که از آن برآمده ریشه فرو برده باشد»(٤٤). با این سخنان، آراگون، با «فرامین» ژدانفی و نیز با تدوین یك روش نگارش انتزاعی مرزبندی می کند. او با تأکید بر اینکه رئالیسم عبارت است از «رئالیسم یك دوره و یك جامعهء معین»، می کوشد یك تئوری زنده و در جنب و جوش و پیچیده را تعریف کند که هدف اساسیِ آن تأمینِ صبورانهء «پیروزیِ انسان آتی» است.

از زیر و بم های مبارزهء سیاسیِ کمونیست های فرانسه که بگذریم، آراگون بعدها نیز استدلالات خود را انکار نمی کند. پس از شوك ناشی از کنگرهء ۲۲ حزب کمونیست اتحاد شوروی، در سال های ٦۰ حتی علناً به موضع ۱۹۳۰ خود بر می گردد (وی در متنی تحت عنوان «نقاشی در چالش»(٤٥) از کارهای ماکس ارنْست (Max Ernst) و جان هارتفیلد (John Heartfield) تمجید می کرد) و بر «دری پنهانی و رو به جهان» تأکید می نمود که آثار کولاژیستیِ «آدولف هوف مایستر» آن را می گشود. رئالیسم سوسیالیستی از نظر وی تنها با پذیرش یك تخیل فارغ از اجبار و ارتقاء «تنوع» و «آزادیِ» ابزار های خویش می تواند به

حیات خود ادامه دهد(٤٦).

روژه گارودی (فیلسوف «رسمی» حزب طی سال های دراز)، سخنان مارکس در بارهء جامعهء آیندهء سرشار از آفرینندگان را به عنوان موضع خود تکرار می کند (تخصص کار هنری و ادبی، که نتیجهء تقسیم کار بود، در جامعهء آینده به فنا سپرده می شود) وی معتقد است که اثر هنری نمی تواند از زاویه «غائیت بی غایتِ» کانت (که با مربوط کردن کار با امر سودمند و هنر با امر تفننی، پای دو جفت متعارض/مکمل را به میان می کشد) فهمیده شود. «هنر تنها در صورتی هنر است که در اکتشاف و ساختنِ ممکنات نوینِ انسان نقشی خاص ایفا کند. هنر شناخت است زیرا آفرینش است»(٤٧).

وقتی گارودی «سیر» آراگون را از سوررئالیسم به رئالیسم، با گسست وی از نظم موجود از یکسو و کوبیدنِ راه برای امکانات بکر از سوی دیگر تحلیل می کند چنین معنایی را در مد نظر دارد. در این کنش دوگانه، یعنی نفی و ساختن، هنرْ مولد می شود، چون «دنیای انسان به معنای هرچه دنیا فاقد آن است و هرچه آن را مورد اعتراض قرار می دهد نیز هست»(٤٨) هنر دست اندر کار تحقق آرزوها و امیدهای بشری ست. بنا بر این، وظیفهء رئالیسم راززدایی از واقعیت جاری است و بیدار کردنِ خواستِ دگرگونه زیستن. گارودی با تأمل در آثار کافکا «لحظات کشف امر واقعی توسط او را نشان می دهد، یعنی تضادها و جنبشی که در خود دارد، آنچه کم دارد و پشت سر گذاردنِ آن را ضروری می سازد»(٤٩). رئالیسم، به مثابهء یك نظامِ باز، در حالت تهاجمی قرار دارد زیرا در کنار امر واقعی که هم اکنون حاضر است موزون نشده است و قطعات جدا جدای واقعیت را که هنوز نهادی نشده گرد می آورد. تصرف آنچه به صورت قطعات مجزا اعلام می شود (و از پیش حاضر است) به معنای «تقدیرزدایی از آینده است». اگر برای رئالیسم هیچ عملکردی جز بازتاب واقعیتِ بلاواسطه محسوس قائل نشویم معادل آن است که قدرت اوتوپیکش را از آن حذف کنیم و خصوصیت آینده نگرانه اش را انکار کنیم. «امر واقعی، زمانی که انسان را در بر گیرد دیگر فقط خودش نیست، بلکه هرچیزی که انسان فاقد آن است، هرآنچه او هنوز باید بشود نیز هست، یعنی آنچه رؤیاهای انسان ها و اسطوره های خلق ها خمیرمایهء آن اند»(٥٠).

گارودی نوعی زیبایی شناسی را تدوین می کند که بر پویایی پیامبرگونهء هنر،

بر خصلتِ متعالی و برینِ آن استوار شده است. از آنجا که هنر ناقد است، از آنجا که هنر نخستین تصویرهای یك امر واقعیِ متفاوت را ارائه می دهد و از آنجا که هنر به معنای آن است که هر داده ای جز یك «گذر» نیست، مخاطبش انسان هایی هستند که در جست و جوی آزادیِ خویش و در انتظار نوعی زندگی فارغ از موانع، به تغییر و تعیین سرنوشتشان فراخوانده شده اند.

از نظر پی یر دکس (Pierre Daix) (که او را «روح» نشریهء Lettres françaises می شناسند – و این پرسش را پیش می کشد که «حقیقتِ بینش چیست؟ واقعیت سرانجام چیست؟) مشعل رئالیسم را هنر مدرن به دست گرفته است. و از این هم فراتر، مشروعیتِ یك هنر پیشگام (به شرط آنکه دیگر یك پیشگام در «شکل» را در مقابلِ یك پیشگام در «محتوا» قرار ندهیم) بر امکانی مبتنی ست که بدان شکل می بخشد به منظور آنکه از «هنری که رایج و مقبول شده [ولی] برای بیان آخرین تحولاتِ واقعیت رسا نیست» فراتر رود(۵۱). رئالیسمِ هنرِ مدرنْ اصالت و چالاکیِ خود را با رهایی از داغ و نشان های گذشته، با نوسازی اشکالِ باطل و ناکارآمد به دست می آورد. رئالیسم خلاق که زادهء گسستی ست که نو را از کهنه جدا می کند در قلب مدرنیت عمل می کند و اثر می گذارد. هنر اشکالی را متناسبِ چالش ها و ضرورت های زمانه اش تولید می کند. نوآوری های هنری و ادبیِ قرن ما از پژمردگی و مرگ هنر جلوگیری می کند. هنر قرن بیستم که از مدرنیت جدایی ناپذیر است، به نظر پی یر دکس هنری ست «که الگوی آن ساختنِ معادلی پویا از امر واقعی ست».

در حاشیهء حزب، هانری لوفور در تئوری خویش در بارهء تصورات، برای یادآوری، استناد و شکل گیریِ تصویرهای مولد اولویت قائل می شود. تصور زیبایی شناسانه باید به سوی چیزی گرایش یابد که او آن را «حضور در غیاب» می نامد. اثرْ یك بازی ست؛ و همیشه چیزی بیشتر است، و چیزی دیگر. اثرِ هنری واقعیت را به گونهء دیگری بنا می نهد؛ «اثر جایگزینِ امر واقعی می شود، آن را جا به جا می کند و به نظر می رسد آن را ایجاد می نماید». اثر واقعیتی متفاوت را به نمایش می گذارد، خود را بر روی آنچه موجود است قرار می دهد: «هر اثری حاوی یك اتوپی ست؛ مکان یك لامکان است. اثر تضادهای امر واقعی را بیان نمی

کند ولی با پشت سر گذاشتن شان، با حل شان در خیالِ واقعی، آن ها را نشان می دهد»(۵۲). اثر که باز است و چشم اندازهای بی شمارْ آن را در نوردیده اند و با حرکت های پویا به تلاطم درآمده است اکتشافِ امکانات است، مخاطره است.

لحظات متعددی در آن [اثر] با یکدیگر همزیستی می کنند: «لحظهء شکل» (که از طریق آن، اثر انسجامِ خود را به دست می آورد)، «لحظهء اجتماعی» و «لحظهء فرا–اجتماعی» (که به آن امکان می دهند مواد و مصالح و نیازها را استخراج کند نیازهایی که «گاه تا ملزومات سیاسی پیش می روند») و «لحظه اوتوپیایی» (که ما را به «درونِ شهری» می برد، شهر اوتوپی). هنرمند به کاویدنِ شرایطِ امرِ ممکن مبادرت می ورزد، بدون آنکه این نکته را پنهان دارد که در برابرش مقاومت هایی قد بر می افرازند که با منجمد شدن و سفت و سخت گردیدن به صورت موانعی در می آیند، به صورت امور واقعیِ ناممکن. در عرصهء تخیلی که هنرمند می آفریند امکانات بالقوهء نزدیك و دور به حیات خود ادامه می دهند؛ «او نوعی آزادی یا سرنوشت، نوعی خرد یا نفی خرد (déraison) را تعریف می کند»، او نوعی کمال و شکوفایی را فراافکنی می کند».

اوتوپی، از نظر لوفور، به اجرا گذاردن و دست به کارِ تغییر جهان شدن از هم اکنون است؛ خواستی که البته نامتعین است، اما غالباً و بیش از حد، از جمله توسط مارکسیسم که مدعی آن است، به گمراهی انداخته شده و متروك مانده. در تصور زیبایی شناسانه، از طریق وساطت، یك واقعیت موقتی/ ناپایدار مستقر می شود که در درون آن، نفیْ به انکار کردن و تخریب بسنده نمی کند، بلکه باقی مانده ها را که اینجا و آنجا در تحرك اند تصرف می کند و آن ها را به «نیروهای بالقوه ای برای فراتر رفتن» تبدیل می نماید و بدین نحو، رابطهء حضور و غیاب را در جنب و جوش نگه می دارد. «هنر از خلال مرحلهء حادش، یعنی از خلال بحران ریشه ای اش بروز می کند ... همچون: آفرینش حالت (effet) ها، تصورات کهنه، پراتیك های اجتماعی، ابداع اشکال، مشارکت تعیین کننده در طبیعت ثانوی»(۵۳).

آیا این همان «امکانات بالقوهء» متعدد که اثر [هنری] آن ها را به صحنه می آورد نیستند که ما باید آن ها را تسخیر کنیم؟

٤

زیبایی شناس مارکسیست اتریشی، ارنست فیشر در کتاب پرشور و هیجان خود تحت عنوان «ستایش از تخیل» علیه تضعیف قدرت تخیل در جوامع ما می شورد. وی معتقد است که این قدرت، یك قدرت «تصور» است و تعیین کننده، زیرا صاحب نقشی محرك در فرآیند تحول انسان و جهانی ست که او می سازد. تخیل نه تنها اجازه می دهد که امر واقعیِ موجود در بر گرفته و درك شود، بلکه از طریق تخیل، آینده است که ترسیم می گردد. «امر ممکن، به عنوان واقعیتی هنوز بی شکل، ماده ای ست که بر پایهء آن رؤیاهایی، خدایان و ابزارهایی، اشباح و ابتکاراتی، اسطوره ها و ساز و کارهایی در سر می پرورانیم: این است مواد و مصالح پایان ناپذیرِ عرصهء تخیل»(٥٤). تخیل چون با آزادی پیوند دارد، از نظر فیشر، منطقاً مورد سوء ظن «قدرت های مسلط» است. وجود از خود بیگانگی در جوامع صنعتیِ پیشرفته و اینکه موقعیت انسان توسط آن تعریف می شود (در زندگی روزمره، در سرگرمی ها و علایقش ...)، ارادهء هنریِ بدون سازشی را ضروری می سازد که نقاب از چهرهء این واقعیتِ کاذب برگیرد و آن را افشاء کند، اراده ای که با علل بتوارگیِ اشیاء و موجودات شدیداً به مبارزه برخیزد. هنر برای ایفای رسالت خویش باید بتواند مقولات زیبایی شناسانه غیر کارآمد را عقب بزند و سلاح های مناسب را صیقل دهد.

از بین چالش هایی که، در یك دورهء گسست از گذشته، بر هنر تحمیل می شوند، فیشر چالش «فاصله» را در مد نظر قرار می دهد. با پایان دورهء بورژوایی، درهء وسیعی که اثر هنری را از تماشاگر جدا می کند زیر سؤال می رود. خصوصیت هنرِ مدرن در این است که مشارکت ضروری تماشاگران را طلب می کند که (مجدداً) فعال و صاحب اختیارِ تخیل وخردِ خویش شده اند. هنرمندِ مدرن جویایِ مداخلهء مردم است، و این مداخله را دامن می زند، زیرا آگاهانه یا ناخودآگاه، به این نکته واقف است که تأثیر مثبت اثر هنری مشروط به این مداخله است. حال چه مضمونِ آن مخاطب قرار دادنِ صرف باشد، چه تکان دادن، چه نگران ساختن. هنر تخیل مخاطبان را بر می انگیزد، آن ها را به از سرگرفتنِ

حیات و دست زدن به کنش وا می دارد و به آنجا سوق می دهد که «واقعیتِ همه جانبه را از آنِ خود کنند»، «واقعیتی که توسط امر ممکن، یعنی امر هنوز تحقق نیافته، تکمیل می شود». چنین است که هنر با نزدیك شدن به زندگی، نیروی خویش را باز می یابد و مشخصاً «آنچه هست» را غنا می بخشد(۵۵). هنر مدرن، برای تحقق طرحش، ناگزیر است اشکال نوینی را به تجربه بگذارد. فیشر بر غنای این نوآوری ها (حتی در حالتِ شکست) تأکید می ورزد، در حالی که هرگونه تلاش برای تحت قاعده درآوردنِ تردیدها و جست و جوها را رد می کند. خصوصیتِ هنر و ادبیات در این نهفته است که آن ها نمی توانند در حاشیهء مبارزه ای قرار گیرند که «برای انسانیت مسأله‌ء بود و نبود است». بدین معنی هرگونه تولیدی «متعهد» است، بی آنکه این امر بدین معنی باشد که گویای خط یا شعاری سیاسی ست.

فیشر می نویسد: جست و جوی واقعیت توسط شاعر «در لحظات زیر و زبر شدن های بزرگ ...» حدت و تیزی می یابد و نیز «در برخورد به نشانه هایی که تفسیرشان دشوار است و آینده از طریق آن ها ما را تهدید یا به سوی خود جلب می کند»(۵۶). اما آیا واقعیت می گذارد که به آسانی کشفش کنند و به آن نزدیك شوند؟ وانگهی، مگر واقعیت چه چیز را می پوشاند؟ انسان چه رابطه ای با آن برقرار می کند؟ «از دست رفتنِ واقعیت» که فرآیند آن، به نظر فیشر، از زمان رمانتیسم به بعد مستقر می شود، آیا امروز، در حالی که در جوامع ما وقایع، اطلاعات و «دانش های تخصصی» بر همه جا مسلط اند، به صورت امری پیروزمند درنیامده است؟. در یك کلام، آیا هنوز می توان «جهان را دید» یا اینکه ناگزیریم به دیدنِ سطح آن بسنده کنیم؟

«خواستِ ‹امور را سرِ بزنگاه دیدن›، نه در نتیجه شان بلکه در فرآیندشان، نه در ‹قشر سرد شده شان› بلکه در جوش و حرکت سوزانشان، همچنین طرد یك تعمیم خشن به نفع تلاش برای دادن استحکامی مادی به واقعیت، از طریق تمرکز بر برخی ساختارها، برخی فرآیندها، برخی دگردیسی های معین، بین بسیاری از هنرمندان و نویسندگان زمانهء ما مشترك است»(۵۷). به عبارت دیگر، آنچه خصلتِ هنر و ادبیات معاصر را مشخص می کند تلاش هایی ست که به منظورِ ساختنِ «زبانی از واقعیت» صورت می گیرد، زبانی که شایستهء «گفتنِ» حقیقتِ امروزینِ آن [واقعیت] باشد. تخیل بازهم قدرتی طفره ناپذیر تفسیر می شود که بدون آن هیچ

«اراده ای» به ثمر نمی رسد. با عمل–مداخلهء تخیل، حریم واقعیتِ ساکن می شکند و دنیای تکراری روزمره با خشونت رو به رو می گردد؛ تنها تخیل است که می تواند ما را به آن سوی امر واقعیِ «تهی از واقعیت» سوق دهد. «چیزی را که عادت از واقعیت تهی کرده است، امر برخلاف عادت آن را از جا برخواهد کند، خواه به صورت فاجعه نمایان شود، خواه اوتوپی»(۵۸).

مفهوم «تقابل» (contraste) به فیشر رخصت می دهد که اندیشهء خود را بسط دهد. «تقابل» مداخله می کند تا در پسِ پشتِ آنچه هست چیزی را که می تواند باشد، آشکار کند و تا نامرئی را مرئی کند. تقابل، در عین آنکه به قلمرو رؤیا تعلق دارد (زیرا فاصله بین امر واقعی «معین» و واقعیت حقیقی را در می نوردد و «ارزیابی» می کند)، در زمینهء هنر با «جوهر واقعیت» ارتباط دارد. تحقق بخشیدن به «تقابل» ایجاب می کند که آفرینندهء اثر روش ها و فنونی را ابداع کند. هر فن و روشِ نوآورانه شایستهء توجه است. روشی که سمت و سویش کشف واقعیت باشد، نباید فی نفسه مورد داوری قرار گیرد؛ فقط نتیجه ای که آن روش بدان منتهی می شود – یعنی اثر – به ما نظری اجمالی از ظرفیت آن روش برای نیل به واقعیت زنده ارائه می دهد و همچنین بیانگر امکانات آن است برای آنکه ما را در «پیشاپیشِ» توهماتی سوق دهد که جهان ما به عنوان امر واقعی به ما «عرضه می کند». فیشر در اینجا خویش را از دریافتی انتزاعی و دگماتیك، شماتیك و رعب افکن از رئالیسم در هنر و ادبیات رها می کند. هنر، از آنجا که در جست و جوی امر واقعی ست، «بسیار بیش از یك روبنای ایدئولوژیك» است. بدین ترتیب، اثر هنری بازتاب سادهء زندگیِ اجتماعی نیست؛ هنرمند، در مسیرِ کار خویش و با ابزارهایی که به کار می گیرد امور واقعی ناشناخته و طبقه بندی نشده را امروزینه می کند. «اثر هنری همانقدر که به مجموعهء «سبك زندگی»، به پیمان ها و به پیمان شکنی ها، به سنت ها و به اوتوپی ها وابسته است، به جنبش درونی هنر پایبند است(۵۹). البته فیشر پافشاری می کند که باید به «پاره هایی» از واقعیت که در آثار هنری تجلی می کند اندیشید؛ و این چیزی ست که وی را به کم بها دادن به برخی تولیدات هنری (مثلاً تولیدهای هنر پوپ – pop art) [ر. ك. به توضیح آخر مقاله] و داوری سخت در بارهء آن ها می کشاند. با وجود این، درك وی، از آنجا که مارکسیسم را از رفتار سرد و تقلیل دهنده اش خلاص می کند، مثبت است.

در بحث او هیچ چیزِ تمام و به طور قطعی بسته شده وجود ندارد. انسان و جهانْ واقعیاتی در حال حرکت و کامل نشده هستند و صیرورتی دارند که باید دوایر و حلقه های آن را شناخت. بنا بر این، فیشر زنده را بر بیجان، غیر مسلَم را بر مسلَم، نامحتمل را بر محتمل ترجیح می دهد. در این چارچوب، آیا جست و جوی واقعیت معادل آن نیست که امکانات بنای این آینده را آزاد سازد، بدیل هایی را پیشنهاد کند و مسیرهایی را بگشاید که به «ملك و پادشاهیِ آزادی» می انجامد؟ هنر و ادبیات که با آنچه می تواند رخ دهد در ارتباط اند، و در درون خویش انرژی ای نهفته دارند که آنان را به سوی آنچه هنوز نیست پرتاب می کند، وظیفه شان غلبه بر خودکار بودنِ زندگیِ روزمره است، یعنی تصویرهایی را ترسیم کنند از جهانی فراتر از هرج و مرج بلافصلی که در آن به سر می بریم. وی با نوشتنِ این نکته که «چیزی که دیگر نمی تواند تصور شود، معهذا می تواند به نمایش در آید»، مسؤولیت انتخابِ شکل را به عهدهء خود آفرینندگان آثار می نهد. اگر حوزه های هنری گذشته برای امروز مؤثر نیست، اگر «رئالیسم تاریخی» دیگر قادر به ایفای رسالت خویش نیست، اگر کلیت جهان قابل دسترسی نیست، به عهدهء آن ها ست که ابزارهایی بکر فراهم آورند و به گزینش های جدید متعهد شوند. آن ها باید «خودِ اشیاء را به سخن گفتن وادارند، به ابژه ها گونه ای ذهنیت ببخشند، آن ها را به شدت از جا برکنند و سرانجام، جهانی را که با زبان، نشانه و تمثیل منجمد شده انسانی کنند»(٦٠).

هنر، به خاطر خصوصیتش، به خاطر آنکه در قبال هرآنچه قطعی و یقینی عرضه شده برخورد ظنین و انتقادی دارد؛ همچنین به خاطر آنکه در قبال هرآنچه با بزكِ هماَهنگی مزین شده است و در قبال هرآنچه خود را همچون کلیتی دست نیافتنی علم می کند با بدگمانی می نگرد، نقشی منحصر به فرد ایفا می کند و به «دفاع مشروع از بشریت» می پردازد. در دوره ای شدیداً پرآشوب که هرچیزی می تواند ناگهان تغییر کند، آیا هنر و ادبیات به فضا و مأمنی تبدیل نخواهند شد که مقاومت و امید انسان، که حال و آینده اش در معرض تهدید قرار گرفته، به نحوی سازنده بدان پناه برند؟ آیا در همین دوره نیست که مدرنیتِ هنری و ادبی صیرورتِ خاص خویش را اعلام می کند؟ با «شورش علیه انفعال مخاطبان، با تلاش چندجانبه برای آنکه مصرف کنندهء هنر به بازیگر بدل گردد، حتی اگر مستلزم این

باشد که نخست در هیجان و هرج و مرج انجام شود، هنر متعهد، هنری که از هر تعهدی فاصله گرفته، ممکن است بتواند به ترکیب و سنتز غیر منتظره ای دست یابد، چنانکه پیش از این، دیونیسیاك و آپولینین در تراژدی یونان بدان دست یافتند»(٦١).

۵

در حول و حوش مکتب فرانکفورت (٦٢) نوعی ریشه نگری انتقادی – با انگیزهء رد فاشیسم و استالینیسم – بروز می کند که «چشم انداز خوش بینانه و یکسویه ای را که در مارکسیسم در بارهء تکامل جهان حاکم بود»(٦٣) زیر سؤال می برَد؛ امری که در زمینهء اندیشه زیبایی شناسانه بی تأثیر نیست. پیش از پرداختن به آراء آدورنو و مارکوزه، جا دارد سطور پراکنده ای را به آثار والتر بنیامین اختصاص دهیم.

بلوخ با مد نظر قرار دادنِ نوعی راه حل محتمل (تجلیِ اوتوپی مثبت) بینشی «خوش بینانه» را بر می گزیند، بینشی که در بر گیرندهء همهء ممکناتی ست که در متن فرآیندی که تحول تاریخیِ جهان را باعث می شود در کار اند. اندیشهء او، در عین جذبِ عناصر «فعال» گذشته، خود را، از جمله با قرار گرفتن در موضع «انتظار» (که به اشتباه بی حرکت به نظر می رسد)، به درون آنچه هنوز رخ نداده فرا می افکند. آیا والتر بنیامین با ارائهء نوعی فلسفهء تاریخِ «نسبتاً» منفی، در حالتِ «عقب نشینی» ست؟ البته او در کتاب "Zentral Park" اظهار می دارد که سیر تاریخ «تحت مفهوم فاجعه نمایان می شود»(٦٤)؛ همچنین در کتاب *تزهایی در بارهء فلسفهء تاریخ* (١٩٤٠)، به نظر می رسد که امکان یك پیشرفت واقعیِ تاریخی را مورد شك و تردید قرار می دهد، هرچند بر لحظاتی استثنائی انگشت می گذارد که، گهگاه، مسیرِ تاریخی جهان را قطع می کنند یعنی واقعیت غیر قابل پیش بینی یك «توقف مسیحائیِ صیرورت» که «راه خروج از مسیر هماَهنگ تاریخ را با شبیخون می گشاید»(٦٥). اما آیا همزمان، تصریح نمی کند که رغبت بودلر – به «فلك را از گردش بازداشتن» – البته مثل «خشونتش، ناشکیبایی اش و خشمش»

امری امروزین است؟(٦٦)؛ آیا این وظیفه و رسالت را برای ما تعیین نمی کند که «تاریخ را برخلاف مسیرش بکاویم(٦٧)؟ در واقع، همانطور که میکائل لووی(٦٨) پیشنهاد می کند آیا ما نمی توانیم فلسفهء تاریخ والتر بنیامین را حامل ضرورتی دوگانه، یکی ضرورت تأمین «بازسازی انسجامِ درهم ریختهء جهان مادی» و دیگری تأمین «رهایی مسیحایی بشریت» درك کنیم؟

اکنون درنگی می کنیم روی دو بحث که والتر بنیامین در آن ها، صریح تر از موارد دیگر، با نگاهی سیاسی به مسائل زیبایی شناسانه نگریسته است(٦٩).

والتر بنیامین در مقالهء «نویسنده به مثابهء تولید کننده» تأکید می کند که «گرایش سیاسی و درستِ یك اثر شامل کیفیت ادبی اش نیز هست، زیرا گرایش ادبی اش را شامل می شود»(٧٠). وی با این سخن، در برابر مباحث گرایش/ کیفیت، شکل/عمق، رهیافتی دیالکتیکی ارائه می کند، یعنی اثر را در «مضمون اجتماعیِ زنده» جای می دهد. پس، جایگاه و «عملکرد» اثر در متن روابط تولیدی ست که باید مورد مطالعه قرار گیرند. به نظر پاسکال مایار اثر بدین ترتیب «با آنچه تولید می کند، با آنچه قادر است تغییر دهد تعریف می شود»(٧١). بنیامین با درك امکان طرح مسائل هنر و ادبیات از دیدگاه ماتریالیستی، ما را فرا می خواند که در بارهء تکنیك ادبی به تأمل بپردازیم. به نظر وی، از آنجا که تکنیك ها و رشد نیروهای محرکِ جامعه به هم مربوط اند، اشکال و انواع ادبیْ جامد و غیر متحرك نیستند. «در گذشته، همیشه رمان وجود نداشته، و الزاماً هم در آینده وجود نخواهد داشت؛ تراژدی، حماسه های بزرگ هم همیشه وجود نداشته ...»(٧٢). به همین نحو، دربارهء نقش نویسنده (و روشنفکر به طور کلی) ست که باید دوباره اندیشید. بنیامین با پیش کشیدن سخنان ترتیاکوف، و با درنگ بر خواستِ دادائیست ها – دائر بر «به آزمون گذاردنِ» صحت و اصالت هنر از طریق تأکید بر اینکه «کوچکترین چیز اصیل از زندگی روزمره بیش از یك نقاشی با ما سخن می گوید»(٧٣) –، اظهار می دارد که هر گرایشی، هرچند انقلابی باشد، باید خویش را به فرمولِ «رفتاری که باید خود را با آن تطبیق داد» مجهز کند. تئاتر حماسی به سبکِ برشت، با زیر سؤال بردنِ دستگاه صحنه پردازی که از هر تغییر و تبدیلی ممانعت می کند، همِ خود را مصروفِ آن می نماید که از «اوضاع موجود» و وضعیت روزمرهء واقعیت پرده برگیرد. هدف تئاترِ برشت «نه انتقالِ احساسات به

مخاطب، حتی اگر مسأله‌ء مورد نظر احساسات مربوط به شورش باشد، بلکه وادار کردنِ اوست به تأمل در باره‌ء وضعیتی که در آن می زید با حفظ فاصله ای انتقادی و به نحوی مستمر»(۷٤). جانبداری مورد نظر برشت بدین معنا فهمیده می شود که او می خواهد به مخاطبان عملکردی مولد بدهد، عملکردی از تسلط دیالکتیکیِ یك واقعیت مشخص، که نیرو و خواست دگرگون کننده‌ء آن ها خواهد توانست روی آن استوار شده ریشه بگیرد.

با پیش کشیدن بحث در باره‌ء پدیده‌ء قابلیتِ بازتولید فنیِ اثر هنری، بنیامین تأثیر این تحولِ تاریخاً موزون را بر سنت های مربوط به شکل مطالعه می کند. با وجود این، آفرینشِ تکنیك های نوین بازتولید طی قرن هاست که این پروبلماتیك را امروزین می کند؛ به خصوص که این نوآوری ها با ابداع فن عکاسی که موقعیت و خصلت اثر هنری را دگرگون می کند تسریع می گردد. از نظر بنیامین، بازتولیدْ آنچه را که وی «اینجا و اکنونِ» آن می نامد، یعنی خصلت منحصر به فرد آن را زیر سؤال می برد. به همین نحو، مسأله‌ء صحت و سندیت اثر، که به ثبت مبدأیِ آن مربوط است، امری منسوخ است زیرا بازتولید می تواند قسمتی از واقعیت را «که هر بینش طبیعی از آن غفلت می کند» عریان نماید و اثر هنری را به فراسوی شرایط مادی و تاریخیِ حدوثِ آن برده به نحوی آن را امروزین می کند؛ «در عصر تکنیك های بازتولید، آنچه در اثر هنری بدان دست می یابیم عبارت است از تجلی (aura) و هاله‌ء محیط بر آن»(۷۵). به موازات تغییر ساختارهای اجتماعی، این نحوه های درك و احساس است که تغییر می کنند. تجلی و هاله‌ء اثر «این منحصر به فردی که از دور می آید، هرقدر هم که به آن نزدیك باشیم(۷٦)» وابسته به آئینی ست که مبنای آن است. توده ها، با مداخله‌ء خویش و با اصرار به نزدیك شدنِ هرچه بیشتر به اثر، دقیقاً عملکرد آیینیِ این اثر را نابود می کنند، «و این یعنی همتراز کردنِ واقعیت با توده ها و توده ها با واقعیت». بنیامین با تأکید بر نقش رهایی بخش قابلیت بازتولید، نشان می دهد که اثر هنری «از این پس، بر شکل دیگری از *پراکسیس*، یعنی سیاست استوار می شود»(۷۷). زمانی که «ارزش نمایش» بر «ارزش فرهنگی» چیره شود، خودِ کارکردِ اثر هنری ست که واژگونه شده است. اثر دیگر غیر قابل دسترسی نیست، تکثیر آن اجازه می دهد که بهتر بتوان آن را درك کرد، از آنِ خود نمود، در آن دستکاری کرد و آن را مشخصاً

زنده ساخت. اثر که هالهء محافظش را از دست داده باشد، خود در قلب واقعیت به جنب و جوش در می آید. پراتیك های عکاسی و سینماگری، در اندیشهء والتر بنیامین، نمادهای این جهش اند و نشان می دهند که هنر تا چه پایه، دیگر اسیر قلمرو «ظاهر آراسته» نیست. «برای انسان امروز، تصویری که سینما از امر واقعی ارائه می دهد بی نهایت معنادارتر است، زیرا اگر تصویر به جنبه ای از اشیاء که از هر دستگاهی می گریزد، دسترسی می یابد... موفقیت اش صرفاً به این دلیل است که دستگاه هایی را به کار می برد که هرچه متمرکزتر در دل این واقعیت نفوذ می کنند»(۷۸). در درز و شکاف هایی که کارِ دوربین فیلمبرداری ما را غوطه ور می کند، امر ساده و پیش پا افتاده بُعد دیگری به خود می گیرد. فضای روزمرهء ما وسعت می گیرد، جنبش های ناشناخته بر ما پدید می شوند و ماده ساختارهایش را که محرمانه پنهان داشته بود، پیش چشم ما برهنه می کند. از نظر بنیامین، این، تجربهء «ناخودآگاه غریزی» ست که به ما عرضه می شود؛ و برماست که از آستانهء آن، این گذرگاهی که تا کنون ممنوع بوده، درگذریم(۷۹). بدین معناست که هنر به مقتضیات عمدهء کارکردش پاسخ می دهد، یعنی برانگیختنِ خواستی که گشایش به سوی آینده را یاری می دهد، .

فراتر از این دو اثر [یاد شده] که در مقایسه با پیچیدگیِ مجموعهء آثار بنیامین (فلسفه، نقد ادبی ...) جایگاه ویژه ای دارند، قدرت اندیشهء والتر بنیامین در پی ریزی یك زیبایی شناسیِ ضد تماشاگری و غیر بتوارگی ست. بنیامین با اشاره به ضرورتِ گذر از تصویر رؤیایی به تصویر دیالکتیکی، بر تأسیس و تشکیل اثر به مثابهء «خلأی» – که باید برای پرکردنِ آن تلاش کنیم – تأکید می ورزد؛ اثری که در بطن آن، لحظات تاریخی (قدیم و جدید) تبلور می یابند و عناصری «مخلوط شده با یکدیگر» (در برابر هر پی آمدِ تأسف بر گذشته) تکان های پی در پی برخواهند انگیخت. در متن تجربهء زیبایی شناسانه، بنیامین شراره های مستی ناشی از «مدارج بیداری» را پی می گیرد (بعدها آدورنو از آن ها به «خطوط گریز» تعبیر کرد)، مدارجی که در تصویر دیالکتیکی جای دارند و «گذرگاه های» بی شمار توسط آن ها گشوده می شود. همانطور که برونو تاکل می نویسد نکته بر سر این است که «تصویرهای رؤیایی را در برگیریم، آن ها را به عنوان مفاهیم اسطوره ای حل کنیم تا به حوزهء تاریخ نایل آییم»(۸۰). تصویر دیالکتیکی که در صحنهء

تاریخی با خشونت مداخله نمی کند، نه تقلید (بازتاب جهان) است و نه نهایت (و لو دیالکتیکی باشد)؛ بلکه یك منظومه است. البته هرچیزی تکرار می شود، اما هر چیز قابل نجات است. ولازمه اش این است که (همچنان؟) چیزی درخورِ حفظ کردن وجود داشته باشد(۸۱)؟

تئودور آدورنو در کتاب *تئوری زیبایی شناسی*، برای هنر وظیفه ای انتقادی، فعال در بطن تاریخ، قائل می شود، زیرا – در دنیای شیئ شده – ایدهء مشخص آزادی را همچون امکان دوام می بخشد (به یاد می آورد). وی تأکید می کند که «ابژهء هنرْ اثر است که توسط او تولید شده و عناصر واقعیت تجربی را در درون خود دارد، آن ها را جا به جا می کند، متلاشی و تجزیه می نماید و طبق قانون خاص خویش بازسازی می کند. تنها با این استحاله است (و نه با عکس برداری ای که همیشه به هر حال مسخ کننده می باشد)، که هنر آنچه را که به واقعیت تجربی تعلق دارد یعنی ظهور ذات نهفته اش و ترسِ بجایی که در برابر این ذات دیو سیرت دارد، به آن می دهد. اولویت ابژه از دید زیبایی شناسانه تنها در خصلت هنر به مثابهء نگارشِ فاقدِ آگاهیِ تاریخ بیان می شود، یادآوری آنچه در زیر نهان است، آنچه عقب رانده شده و آنچه احتمالاً ممکن باشد» (۸۲).

آثار هنریِ معتبر (که متمایز از تولیداتی هستند که واقعاً ماهیت هنری نداشته، کالا یا مواد مصرفی محسوب می شوند) در فرایندی از «نفیِ تعین یافته»، در نقطهء مقابلِ واقعیتِ سلطهء فراگیر، و در مقابلِ تصور کاذبی که ایدئولوژی اثباتی از آن به دست می دهد، جای می گیرند. بدین معنا، هنر ناگزیر به موفقیت است، تا بدون هیچ سازشی در برابر یك موقعیتِ از خود بیگانه کننده، آن «دیگر» ی بشود. با وجود این، اگر آدورنو چنین وظیفه ای اتوپیایی برای هنر قائل می شود، برعکس، حق هنر را بر اتوپی انکار می کند تا هنر نتواند به اتوپی خیانت کند؛ علت این است که هنر آنچه را که غیر قابل بیان است «جز با [نشان دادن] سلبیتِ مطلق این تصویر» نمی تواند بیان کند.

هنر در متن دنیایی که مطیع اصل فایده مندی ست و در آن پدید می آید، به این دلیل از واقعیت موجود متمایز است که دارای «چیزی ست» که از ساز و کار «تولید – بازتولید» آن «خارج است». اما بدین معنا نیست که در جایی غیر قابل تعریف، بیرون از امر مقرر (که از قضا آن را مورد انتقاد هم قرار می دهد) جای داشته

باشد. خصلت متفاوتِ (اوتوپیاییِ) هنر در همین امر آشکار می شود که اثر هنری «این وحدت شکل را دریافت می کند، آن را تفکیك می کند و دوباره می سازد»(۸۳). این کار که در اثر هنری جاری ست (موفقیت آن) – یعنی «ساختنِ آن دیگری با عزیمت از امر همیشه مشابه» – به آن امکان می دهد چیزی را آزاد کند که آدورنو آن را «مضمون حقیقت» می نامد. در واقع، هنر با «واقعیت یکتا» شدن، از خلال عینی شدنِ خویش، واقعیت را مورد اعتراض قرار می دهد».

از طریق لحظهء شکل است که هنر می تواند خود را در نقطهء مقابل جهانِ مقرر قرار دهد. شکل که با محتوا جفت و جور شده – «شکل زیبایی شناسانه همان محتوای ته نشین شده است» (۸٤) – عزلت ناپذیر می باشد. آدورنو با برگرفتنِ جامهء ایدآلیستی از ایدهء شکل، از بحث سنتیِ شکل/محتوا دور می شود. از نظر وی، هنر و زندگی ازطریق شکل به نحوی رادیکال رو در روی هم می ایستند. «شکل – هراندازه هم که متعارض و درهم شکسته باشد – انسجام پدیده هایی ست که منشأ انسانی دارند – و از طریق آن است که هر اثر هنری که موفق شود، از یك باشندهء صرف جدا می شود»(۸۵). در اینجا بر «انسجام معنا» تأکید می کنیم، که یکی از موارد مهمی ست که زیبایی شناسی آدورنویی بدان اهتمام می ورزد (و از همینجا ست اکراهی که در قبال اشکال شکسته و پراکنده از خود نشان می دهد). اثری که از این ضرورت طفره برود (معنا را انکار کند) وحدتش آسیب می بیند (درهم خرد می شود؟). در بیان نفی، و توسط آن، باید دوباره معنایی شکل گیرد که بر وحدت نوینی استوار باشد که عبارت است از نقد بی معنایی. «نقد معنا هرچند موجب ناپدید شدن وحدت و حتی همخوانی شده، اما آثاری از آن ها برجای می ماند. آنتی تز معینِ هر اثر در قبال واقعیت تجربی مستلزم انسجام آن است»(۸٦). به عبارت دیگر (مارکوزه نیز عیناً به همین معنا سخن می گوید)، از طریق شکل است که اثر به انتقاد می پردازد. شکل است که به اثر (به تعبیر مارك جیمنز) «زبان جدلی» (۸۷) می بخشد. شکل، به عنوان ترکیب «غیر خشونت آمیز عوامل پراکنده» نسبت به بلافصل بودنِ امر مستقر نوعی وساطت را انجام می دهد؛ امری که به هنر امکان می دهد تولید کنندهء شناخت باشد (و این با توجه به دوری گزینیِ آن از امر واقعی و موقعیت «در حال عقب نشینیِ» آن متناقض است»). از آنجا که تناقضاتِ امر واقعی حضور دارند و در شکل زیبا شناسانه در حال

کنش اند، اثر [هنری] به عرصهء سلبیت مربوط می شود. در این چشم انداز، آدورنو هرگونه مبارزه با صورتگرایی (فرمالیسم) را رد و تکذیب کرده (آیا منظورش لوکاچ نیست؟)، هنری را که مدعیِ یك محتوای انقلابی باشد یعنی هنر رئالیسم سوسیالیستی را محکوم می کند. آدورنو در یك جملهء موجز و تحریك کننده تصریح می کند که مرگ هنر را بر موفقیت یك هنر فریبکارانه ترجیح می دهد (چون این هنر هیچ مزیتی بر هنر توده ای و هنر برای توده ها ندارد). «آثار هنری تضادها را به عنوان یك کل، و موقعیت مخاصمه آمیز را به عنوان یك کلیت نشان می دهند. تنها وساطت و نه جانبداری مستقیم آن آثار است که به آن ها امکان می دهد به یمن بیان، در فراسوی این وضعیت متعارض قرار گیرند»(۸۸).

در واقع، آن آثاری از براترین قدرت انتقادی برخوردارند که مستقیماً قابل نفوذ نبوده و معما آمیزند، یعنی کمتر ازهمه «قابلیتِ برقراریِ ارتباط» را دارا هستند. بدین نحو است که در اندیشهء آدورنو، پایه های یکی شدنِ شکل و محتوا، علیه زیبایی شناسی هگلی و زیبایی شناسی مارکسیسم راست کیش (ارتدکس) تدوین می شود. «هرچه در آثار هنری بروز می کند به طور بالقوه همانگونه که محتوا ست شکل هم هست، حال آنکه شکل همچنان همان چیزی باقی می ماند که بروز کننده خود را بدان تعریف می کند و محتوا همان چیزی باقی می ماند که خود را تعریف می کند»(۸۹). یادآوری کنیم که مسألهء مواد مورد استفاده را آدورنو هرگز فراموش نکرده است. بدین دلیل است که می نویسد محتوای یك تابلو «صرفاً به آن چیزی که نشان می دهد محدود نشده، بلکه شاملِ همهء عناصر رنگ، ساختارها و روابط ... که در آن است نیز می گردد»(۹۰).

از نظر آدورنو، اگر هنر در زندگی بورژوایی جذب شده به نام بیهودگی و سبکیِ آن است (که نحوهء دیگری ست از به انقیاد درآوردنِ آن). در برابر امر بیهوده و سبك، در برابر مکمل روحی مطبوع (در واقع، در برابر سرگرمی ها)، هنر جدیت را قرار می دهد، نه تنها از این لحاظ که خود را آزادیِ در درون عدم آزادی بیان می کند، بلکه همچنین از آنجا که برای خویش این نقش را قائل است که نشان دهد سازش بین تضادها غیر ممکن است. «هنر بین وقار و شادی نوسان می کند زیرا به نحوی از واقعیت گریخته ولی در عین حال، بدان آغشته است. هنر جز از طریق این تنش وجود ندارد» (۹۱). شادی (یا وقارِ) هنر منتج از فرآیندی تصور می شود

که خود با جنبش واقعی جامعه ای که در آن وجود دارد در ارتباط است. آدورنو با اثبات اینکه این ارتباط وابسته به دینامیسم تاریخی ست می تواند آنچه را که این ارتباط از زمانهء ما با خویش دارد مشخص کند. از یك طرف، شادی هنر به نظر او یك معضل، و حتی پس از واقعیت بی رحمانهء آشوویتز، امری محال است؛ و از طرف دیگر به نظر وی، این شادی در کنار شادیِ کاذب و فاقد حقیقتی که صنعت فرهنگی پخش می کند کاملاً نابجا ست. بنا بر این، از نظرِ او دو سؤال تعیین کننده است: آیا هنر موظف نیست به نفع تعمیق یك رفتار اندیشیده، از شادی چشم بپوشد؟ و آیا شادی هنر، اگر دوام یابد، تغییر شکل نداده تا مثلاً چهرهء «استهزای خنده یا نومیدی» به خود گیرد، آنطور که در تئاتر بکت شاهدیم؟

هنر معاصر، در نظر آدورنو، خارج از این بدیل قرار می گیرد؛ این امر با ازهم گسیختگی ها وتردیدهایی که بر دنیای واقعی سنگینی می کند بی ارتباط نیست، دنیایی که در آن شادمانی دست نیافتنی و اندوه مسخره آمیز بنماید، . «هنری که در ناشناخته به پیش می رود، تنها هنری که هنوز ممکن باشد، نه شاد است نه با وقار؛ اما حالت سومی ست که از نگاه ها پوشیده مانده، تو گویی در عدمْ غوطه ور شده که آثار هنریِ پیشرفته چهره های آن را ترسیم می کنند» (۹۲).

هربرت مارکوزه که به زنده کردنِ روابط هنر/ واقعیت، به نشان دادنِ آفاقِ خصوصیت زیبایی شناسانه و روابط این خصوصیت با پراکسیس اجتماعی پایبند است، معتقد است که اثر هنری به عنوان حاصل فعالیت اندیشهء خیال آفرین، «محتوای کلیشه ایِ از خود بیگانگی» را فاش می کند و بنا بر این، بر موانع لذت و آزادی می شورد. این «امتناع بزرگ» در برابر سلطهء اصلِ بازدهی و در برابر سرکوب غرایز. در درون حوزهء «زیبایی شناسانه – اروتیك» (esthético-érotique) (صرفاً در همین حوزه؟) با نیروی تمام بیان می شود. مارکوزه تلاش می کند این بیان را با مبارزهء انقلابی پیوند داده به آن معنایی تاریخی بخشد. اما چگونه باید به مفصلبندی بین اعتراض شاعرانه و عمل سیاسی اندیشید؟ مارکوزه با به کارگیریِ «مفهوم انقلاب فرهنگی»، با توجهی که به نیروی بالقوهء سیاسی و براندازندهء هنر نشان می دهد (زبان مسلط را عزل کردن و آفرینش زبانیْ دیگر)، موضعی اتخاذ می کند که به نظر دوپهلو می رسد.. در واقع، چگونه می توان «دریافت زیبایی شناسانه و تماشاگریِ تجربهء هنری» را حفظ کرد

و در عین حال، این «فرض» را فهمید که «تجربهء هنری بتواند عاملی در تغییر جامعه شود»(۹۳). چگونه ایدهء ضرورتِ تخریبِ کارکردِ تاریخیِ هنر (که سرسپردهء ایدآلیسم بوده و «عاملی در ثبات جامعهء سرکوبگر» ...) را می توان با مخالفت همزمان با انحلال کاملِ برخی ارزش های زیبایی شناسانه (با زیر سؤال بردن اصولی که ضد هنر و غیر هنر بر آن ها استوار اند) به یکدیگر ربط داد؟ مارکوزه با طرح مجدد بحث های سال های ۳۰–۲۰، خود را در این دوگانگی قرار می دهد. وی به این دلیل به لوکاچ انتقاد می کند که نمی توان از یك اثر هنری خواست که از کلیتِ واقعیت پرده برگیرد، اما آراء کسانی مانندِ بلوخ، برشت و بنیامین را نیز نقد می کند، زیرا آن ها معتقدند «گشایشِ» شکلْ ممکن است این محال بودن را علاج کند. به همین نحو، رهیافتِ او به سوررئالیسم خود گویا ست، آنجا که معتقد است: این جنبش در غیاب یك برخورد واقعی با یك طبقهء انقلابی محکوم به شکست بوده است. پس چگونه باید هنر را به عنوان «سلاح مبارزهء طبقات» و «قادر به در هم شکستنِ ذهنیتِ حاکم» درك کرد؟ این تحلیل از یك پیوند (تحقق نیافته) بین سوررآلیسم و انقلاب به او امکان می دهد تا به وضوح بیان کند که عقلانیتِ هنر چیست: «هنر نمی تواند محتوای رادیکال خود را جز از طریق یك فرآیند دوگانهء تغییر شکل و تصعید انتقال دهد»(۹٤). بنا بر این، عقلانی کردنِ هنر در حفظ نوعی ارتباط بین دنیای بیرون و دنیای اثر و نیز در یادآوری نوعی آزادسازیِ ممکنْ بیان می شود. این خصلتِ عقلانیِ اثر وضع را برای روزآمد کردنِ عواملی آماده می کند که تا کنون پنهان بوده اند و در ساختمان جهان زیباشناسانه، و «دنیای شکل ها» سهم ایفا می کنند. ظرفیت خلاقانه در «ابلاغِ» ساحت سراپا «فرورئالیستی»، فروعقلانی، و انطباق آن با ناهمخوانی بین جهان موجودِ تجربه و جهان ممکن، شرط نخستین برای بیان نیروی بالقوهء سیاسیِ هنر است»(۹۵). از آنجا که اختلاف بین مصلحت عام و مصلحت خاص نمی تواند از میان برداشته شود، هنر، از نظر مارکوزه، باید بیانگر مصلحت عام باشد، و این ایجاب می کند که منِ مداخله گر در اثر هنری تغییر شکل دهد و تصعید یابد. هنر با جذب شدن در امور روزمره نظم را واژگونه می کند («فاصله گرفتن از درون»)؛ اما، امکانات این واژگونگی صرفاً به رشد خودش بستگی ندارد، رشد جامعه نیز طفره ناپذیر است. به همین نحو، به نظر نمی رسد که امروز دیگر جنجال هنری

مشخصاً مولد باشد: «واضح است جامعه ای که به آسانی قتل عام را بپذیرد، در برابر جنجال هنری نیز مصونیت کامل دارد»(۹۶).

در کتاب *ساحت زیبایی شناسانه*، مارکوزه نقد خود از زیبایی شناسی مارکسیستیِ «راست کیش» (ارتدکس) را تدقیق می کند. این تأمل حول سه محور عمده می چرخد.

این تأمل اولاً بیان رد و نفی درك یك اثر به مثابهء مفهوم جهان یا بیانگرِ منافع یك طبقهء اجتماعی ست. مارکوزه با استناد به پیشنهادهای لوسین گلدمن (۹۷) تأیید می کند که هنر نه برای یك طبقهء اجتماعی، بلکه برای یك مجموعهء انسانی وجود دارد که نمی تواند در مورد نیاز (خواست) عام خود به رهایی سکوت کند (آشتی غیر قابل تصور بین دیونیسوس و آپولون [ر. ك. به «توضیحات» در پایان مقاله] این اعتقاد وی را تقویت می کند که هنر دارای این ساحت عام و ابدی ست). بنا بر این، «تفسیر کردنِ کیفیت و حقیقتِ یك اثر هنری بنا بر کلیتِ مناسبات تولیدی حاکم»(۹۸) مردود است. مارکوزه در مخالفت با دگماتیسمِ نوعی ماتریالیسم تاریخی عامیانه، اظهار می دارد که اثر همانقدر ذهنیت را مخاطب قرار می دهد که عینیت را. «اثر هنری نه «صرفاً» به اعتبار شکلش، بلکه به دلیل آن که محتوایش به شکل تبدیل شده اصیل و حقیقی ست» (۹۹). وقتی مارکوزه می گوید که دیگری بودنِ هنر به آن عملکردی در عرصهء شناخت می بخشد (و بیانی را تقویت می کند که جز در گسترهء زیبایی شناسانه رسانش پذیر نیست) به بلوخ نزدیك می شود و در مقابل لوکاچ و برشت قرار می گیرد که از نظر آن ها فراگیر بودنِ مناسبات اجتماعی همان واقعیت است (پس مارکوزه امکان نزدیك شدن به اثر هنری را نه برای تئوری اجتماعی قائل است و نه برای فلسفه – نظر آدورنو). البته مارکوزه وجود محدودیت ها را که به طور عینی در برابر خود مختاری کامل هنر موانعی ایجاد می کنند نفی نمی کند؛ اما با وجود این، محدودیت های مزبور، نمی توانند به عنوان معیار انحصاری ارزش «سیاسیِ» اثر به کار روند. «معیارهای خصلت پیشروانهء هنر جز توسط خودِ اثر در مجموعهء آن، توسط آنچه می گوید و نحوه ای که آن را می گوید، نمی تواند فراهم آید»(۱۰۰).

دوم اینکه تز استقلال نسبیِ هنر مورد تأیید است. مارکوزه می نویسد: «در خودِ هنر است که من نیروی بالقوهء سیاسیِ آن را می یابم، یعنی در شکل فی نفسه

زیبایی شناسانهء آن» (۱۰۱). مارکوزه این عملکرد را از طریق زیر و زبر شدن ها که به امور مربوط به سبك و فن آوریِ هنری بر می گردد می فهمد (و اکسپرسیونیسم و سوررآلیسم را مثال می زند)، و نیز از طریق افشاگری هایی که نیرنگ های واقعیت را هدف قرار می دهند و به تغییر واقعیت شتاب می بخشند. با وجود این، وی نفوذ ساختارهای اجتماعی را برای توانمندی های انقلابیِ اثر به شدت تعیین کننده تلقی می کند. «این شرایط تاریخی در اثر حضور دارند، در زبانش، در تصویر سازی اش ... به صراحت یا همچون زمینه و افق»(۱۰۲). پس، این «محتوای به شکل تبدیل شده» (منتج از تنشی که بر قربِ رابطه بین واقعیت جهان و حقیقت هنر نظارت دارد) است که، به عقیدهء او، به اثرْ نیروی انقلابی اش را می بخشد. مارکوزه با پذیرش رابطهء تنگاتنگ بین هنر و واقعیت و با طرح قدرت آزاد کنندهء هنرْ پروبلماتیك را پیچیده کرده نشان می دهد که وضعیتِ اثرْ منشأ قدرتمندی آن است. به عبارت دیگر، شکل زیبایی شناسانه همچون جایی ست که این تضاد در آن عمل می کند و هم جایی که حل می شود. «شکل زیبایی شناسانه – ولو به شکل دیالکتیکی – در نقطه مقابل محتوا قرار نمی گیرد. در اثر هنری، شکل محتوا می شود و محتوا شکل»(۱۰۳). مادهء پایه ایِ اثر توسط شکل تصعید می یابد، بلافصل بودنِ خود را از دست می دهد و کیفیتی دیگر به دست می آورد. بدین معنا، شکل زیبایی شناسانه نوعی نقد از امر موجود را ارتقاء می دهد. «تصعید زیبایی شناسانه رؤیاهای شادی و غم را آزاد می کند و اعتبار می بخشد»(۱۰٤). تخییل از طریق «فاصله ایجاد کردنْ واژگونیِ آگاهی را نمایندگی می کند». سرانجام در جوانبِ خصلت انتقادیِ اثر، اتوپی ای که در آن است («نوید آزادشدن») گسترش می یابد. هنر از چیزی به ما خبر می دهد که نمی توانیم آن را بطور بلافصل کشف کنیم. اثر با افشای زشتیِ امر واقعی، امیدِ واقعیتی نوین را (اما این واقعیتِ نوین حتمی و ناگزیر نیست، زیرا مارکوزه از ایدئولوژیِ مبنی بر یك پیشرفت تك خطی فاصله می گیرد) که خود نمی تواند با اتکاء به نیروهای خاص خویش بزایاند، نوید می دهد. «تخییل همچنان تصورِ واقعیت است و این انقیاد در برابرِ آنچه در هنرْ اتوپیایی ست مقاومت می کند: رنج و فقدان آزادی هنوز در خالص ترین تصویرهای خوشبختی و آزادی بازتاب دارند؛ خود این تصویرها نیز، اعتراضی علیه واقعیت را که در آن نابود شده اند در خود نهفته

دارند»(۱۰۵). جوهرِ حقیقتِ هنری در گسستی نهفته است که هنر را از واقعیت مستقر جدا می کند، یعنی در این استقلال که هنر از خلال به شکل در آمدن به دست آورده است. مارکوزه چنین نتیجه می گیرد که برای هنر، «چشم پوشی از شکل زیبایی شناسانه یعنی از خود سلب مسؤولیت کردن. سلب مسؤولیتی که هنر از خودِ شکلی که توسط آن می تواند این واقعیت دیگر، یعنی جهان امید، را در درون واقعیت مستقر بیافریند محروم می دارد»(۱۰۶).

در برابر راست کیشیِ مارکسیستی (و نیز در برابر آن ها که طرفدار غیر–هنر و عامل بدان هستند) مارکوزه از [مفهوم] زیبا اعادهء حیثیت می کند. از نظر وی، زیبایی پایبند نوعی دلواپسیِ بورژوایی نیست؛ زیبایی می تواند رادیکال و ترقی خواهانه باشد. مارکوزه معتقد است که هنر از طریق «تصویرهای آزاد کننده از تبعیتِ مرگ، زبانی رهایی بخش ارائه می کند و لذا [مفهوم] زیبا را به چهرهء اِرُس [الههء عشق جنسی] پیوند می دهد. دقیق تر بگوییم، در دیالکتیك اثبات/ نفی ای که به جست و جوی [مفهوم] زیبا یاری می دهد نوعی روان پالاییِ آشتی دهنده آغاز می شود: «اِرُس و تاناتوس (غریزهء مرگ) صرفاً مخالف یکدیگر نیستند، بلکه به یکدیگر عشق می ورزند»(۱۰۷). هنر عرصهء هواپرستی (sensualité) را اشغال می کند، خاطره (خاطرات) و وعده (ها) را در هم می آمیزد و نوعی قدرت شناخت دارد. «هنر با مخالفت با بتوارگی نیروهای مولد، با مخالفت با ادامهء بردگیِ افراد توسط شرایط عینی ... هدف نهائیِ همهء انقلاب ها را نمایندگی می کند: آزادی و خوشبختیِ افراد»(۱۰۸).

در پایان این بررسیِ مختصر (در یك مطالعهء جامع باید با دقت تمام، از جمله، آثار زیر را بازخوانی کرد: آثار آنتونیو گرامشی، آرنولد هاوزر، لوسین گلدمن، نیکوس هاجینی کولائو، پیتر ویس، لویی آلتوسر ...) بد نیست چند داو کنونی را، به عنوان پیش درآمد، مطرح کنیم.

آیا مطالبهء نوعی استقلالِ (نسبی) هنر الزاماً به معنای عدم تعهد آن است؟ در کتاب «پیرامون استقلال و دگر سالاری هنر» (۱۰۹) نیکولا ترتولیان می نویسد: «انرژیِ مستقلِ هنر تنها در کارِ براندازی قدرت های سرکوبگر و ایدئولوژی های فریفتار می تواند بسط یابد: اما، برای آنکه در این امر موفق شود، باید رنج ها و بدبختی های انسان را بر عهده بگیرد بی آنکه هراس از این داشته باشد که مبادا

استقلالش به تباهی کشیده شود». یادآوری کنیم که از دید آدورنو، اثر هنری رد و نشانه های امور تاریخی و اجتماعی را که در آن ها آفریده شده، در خود «ادغام می کند». اما، وی در همان حال، هنری را که به الزامات یك تعهد اراده گرایانه تسلیم شود، و حتی به گفتهء ترتولیان، «هر مفهوم اثباتی از ایدهء دگر سالاری» را به شدت محکوم می کند و به دفاع پرشور از نوعی استقلالِ همه جانبهء هنر می پردازد. آدورنو در کتاب نظریهء *زیبایی شناسی*، اظهار می دارد که «کلیهء آثارْ به طور ماقبلی (a priori) جدلی هستند»؛ لذا، حضور این رسالت منفی را، حتی در آثاری که دارای گرایش اثباتی هستند، می پذیرد. وی در مقالهء «تعهد یا استقلالِ هنری» (۱۹۶۲)، فکر خود را، به ویژه علیه تعریفِ سارتر از تعهد تدقیق می کند و آن را «تأیید توخالی» آزادی می نامد، زیرا این تعریف اثر هنری را به صِرف یك «فراخوان» تقلیل می دهد. هنر به ارائهء آلترناتیو نمی پردازد، بلکه در مقابلِ رویکرد جهان که کماکان انسان را تهدید می کند مقاومت می نماید، مقاومتی که از طریق شکلِ هنری انجام می دهد و نه از هیچ طریقِ دیگر»(۱۱۰). به عبارت دیگر، ضرورت انتخاب، در نظریهء سارتر، قاعدتاً به زمینهء عقیده بر می گردد. در همان حال، آدورنو می کوشد با عزیمت از آثار برشت (به رغم آن که این آثار از «فردی کردن زیبایی شناسیِ» سارتر فرا تر می رود) ثابت کند که «حقیقت سیاسی» همواره نوعی تقلیل زیبایی شناسانه و بنا بر این، نوعی کاریکاتور برنامهء سیاسیِ ارائه شده را در بر دارد. «جدی ترین حجت علیه تعهد این است که درست ترین مقصود وقتی خود را به تماشا بگذارد، و از این هم بالاتر، وقتی به همین هدف بزك شود، نتیجهء معکوس می دهد»(۱۱۱). انتقاد آدورنو به تعهد از چیزی غیر قابل تفکیك است که خود وی آن را ماهیت ژرف اثر هنری می داند، یعنی هنر «در حقیقت ذاتی و تأثیر انقلابی اش». از آنجا که «حقیقت مکنون در محتوایِ» یك اثرْ عملاً «ارزشی از موقعیت اجتماعی» ست (۱۱۲)، این اثر در برابر وضع موجود – و به دلیل آنکه دعوایی که اولی علیه دومی اقامه می کند عینی ست – اساساً افشاگرانه است.

ارزیابی مجدد مفهوم تعهد (و حل معضل رابطهء هنر با سیاست؟) آیا باعث آن نمی شود که سخنان «پردراگ مات وجه ویچ» را به نحوی پویا مورد توجه قرار دهیم که می گوید: «در کلیهء مواردی که سطح واقعیت و گزینش ویژه ای را که [این

واقعیت] منظور دارد اگر بدیل تعهد/ عدم تعهد را از قبل روشن نکنیم دلالت خود را از دست می دهد: به عبارت دیگر، این بدیل، وزنهء یك تعین اجتماعی یا خلاقانه، و از آن هم کم تر معنای یك معیار ارزش را ندارد»(۱۱۳). بدین ترتیب، مفهوم تعهد که از نظر آندره برتون مترادف «بندگی» ست، آیا تداعیِ رهبر مآبانهء خود را از دست می دهد و آیا دیگر سوء ظنی بر نمی انگیزد (بی اعتمادی موجهی که از واقعیت مصیبت بار برخی پراتیك ها در قرن بیستم ناشی می شود)؟ و در این حالت، آیا ضروری نخواهد بود که دیالکتیك پیچیدهء نزدیکی و دوریِ اثر هنری از امر واقعی را در نظر گیریم، صرفاً به «تعیین فاصله» ی آن با امر واقعی اکتفا نکنیم، توان سلبی و ایجابی آن را درك کرده، نیروی اتوپیك آن را آشکار کنیم؟ همچنین آیا ضروری نخواهد بود که ناتوانی هنر را به رسمیت بشناسیم (چرا که در واقعیت تغییری حقیقی پدید نمی آورد)، در عین آنکه می پذیریم در قلب فعالیتی خلاقانه جای دارد که با جهش های تاریخ رو در رو می شود و از امکاناتی پرده برمی گیرد که انسان برای زندگی به گونه ای دیگر، در جهانی متفاوت و در جهت کسب آزادی خویش دارا ست؟

اما در این روزگار دشوار، که یك فکر مسلط یگانه خواه (unitaire) – با دستاویز قرار دادن فرو ریختنِ دیوارها و با استفاده از این امر که نشانه های تعبیه شده در راه موقتاً از دیده پنهان شده اند – اعلام می کند که پایان تاریخ فرا رسیده و ارزش ها (به اجبارِ اجماع) همه در یك ردیف قرار دارند، به نظر می رسد که مسحور خلأ بودن (جایی که بی تفاوتی پاسخ به وقاحت و کلبیت (cynisme) تلقی می شود) بر ضرورت معنا دادن غلبه دارد (به هر معنا و حتی افتادن به بی معنایی) . بنا بر این، تو گویی به لاقیدی در قبالِ امر بلافصل تکراری، پوچیِ اندیشیدن به هرگونه مقاومت، پوچیِ هرگونه جست و جوی راه خروج (هرچند مخاطره جویانه و فرضی باشد) نیز اضافه می شود. بدین ترتیب، هنر بایست در عزای از دست دادنِ موضوع (ابژه) اش باشد (و از همینجا ست مباحث فراوان در بارهء بحران آن و بحث های انفعالی و خالی از شور در بارهء نقد (۱۱٤)؛ و اتهاماتی که به تلاش های تجربی مدرنیت زده می شود (مثل تمام گرایی و تروریسم) مشروعیت پیدا خواهند کرد. لازمهء تسلیم نشدن به این نظریهء فلج کننده این است که همراه با یورگن هابرماس معتقد باشیم که مدرنیت «پروژه ای

ست ناتمام». اینجا ست که، مسؤولیت ما دو چندان می شود. شکست داستان های بزرگ را در نظر گرفتن، بی هیچ ضعف و سستی سرگردانی های نوعی پیشگامی را (که توانست خود را مطلق بینگارد) تحلیل کردن و به خصوص به نقدِ گفتمان های «استالینی» که هنر (و لذا انسان و تاریخش) را تحقیر می کرد نشستن، به معنای آن است که به بازخوانی فعالانهء رؤیاهایی بپردازیم که در گشت و گذار بوده و این پروژهء اتوپیایی رابنا کرده اند، به معنای آن است که از نو با شور و شعور به هنری بپردازیم که به روی جهان (به روی ممکن ها و ناممکن هایش) باز است. و بنا به چشم اندازی که کوستاس آکسلوس ترسیم کرده، «به پیشروی ادامه دادن... پیشدستی کردن. همیشه از نو آغاز کردن» (۱۱۵).

اگر گفتهء ژیلبر لاسکو درست است که «نخستین وظیفهء هنرمند ویران کردن و حذف کردن است؛ اگر ‹علاوه بر آن› دنباله ای داشت چه بهتر، وگرنه هیچ» (۱۱٦)، باید بپذیریم که هنرمند از طریق کار تولیدی اش (که مخاطبانِ آثارش آن را ادامه می دهند) بناهای ترک خوردهء اکنون را به لرزه در می آورد و قدرت تولیدیِ بی نظمیِ موجود را، که به عدم تعادل و گیجی وابسته است، فرو می افکند. اگر جامعه ها برای آرامشِ ناشی از سکون امتیاز قائل می شوند و سر در لاك هویتی بی روح فرو می برند، هنر، برعکس، جنبشی دائمی ست و فراخوانی به قبول خطرهای تغییر؛ همان چیزی که ژان فرانسوا لیوتار با تفسیر امید مورد نظر ارنست بلوخ «به مثابهء تثبیت آنچه خود را تثبیت می کند» تأیید می نماید (۱۱۷). مقاومت انسان، اصرار وی به زیستن، از نظر ارنست بلوخ، در واقع ثابت می کند که «یك روح حقیقی از اتوپی در کُنه جان ما ست» (۱۱۸) که به ما امکان می دهد محدودیت هایی را عقب بزنیم که چهره مان را درهم می شکنند و آفاق مُلك آزادی را به تصور درآوریم. آیا همین تجربهء نامحدود (تحقق زدایی از جهان در نظر لیوتار) نیست که یك هنر زنده ما را بدان فرا می خواند؟ مایکل دوفرِن خاطر نشان می کند که «هرجا آفریدن [به معنای] بازی کردن است، هرجا که بازیْ سیستم را دچار اختلال می کند و مناسبات سلطه و قطعیت های ایدئولوژیك توجیه کنندهء آن ها را در جایی به لرزه در می آورد، هنر به سیاست بدل می شود» (۱۱۹). لیوتار در «یادداشت هایی در بارهء عملکرد انتقادیِ اثر» (۱۹۷۰) عملکرد هنر راچنین به نمایش می گذارد: بارز کردنِ کلیهء تلاش هایی که خواستار تدوین مشخصِ نوعی

«شبه مذهب» هستند و افشای آن ها به سان امری ایدئولوژیك. این عملکرد نه به مثابهء تدارکِ انقلاب (از طریق دامن زدن به آن)، بلکه «به گونه ای بلافصل انقلابی» درك می شود. اثر را نباید وسیله ای، در خدمت یك هدف (به خصوص سیاسی) تلقی کرد. اثرْ عمل کننده است، زیرا در درون آن کردارها–گسست ها شکل می گیرد و به واژگونیِ انتقادی می انجامد: «مهم این نیست که گفتمانی تولید کنیم که دارای قوام باشد، بلکه بیشتر مسأله بر سرِ تولید «چهره هایی» در واقعیت است» (۱۲۰). باید به جای فراگیرنده و ساخته شده، خرد و تکه تکه، در هم شکسته را گذارد، و نامطمئن، نامتعین، (آیا این همان پراکندگی به معنای مورد نظر دریدا ست؟) ... یعنی تراشه های پرشمارِ به انجام نرسیده را. پس، اتوپیِ هنرِ شورشی را نباید با هنری اشتباه گرفت که به ما نوید می دهد که «اشتباه ناتوانی را به این یقینِ اطمینان بخش» بدل می کند «که تاریخ را از نو در دست می گیریم» (۱۲۱). هنر با شورشی نگه داشتنِ نیروی ناظر به آینده و بالندهء انسان، با کشاندن آن به پیچ و خم های «نویدهای آزادی» (۱۲۲)، آیا نه این است که از روحیهء شورش تفکیك ناپذیر است؟

ترجمهء حق شناس و ساعی

یادداشت:

* – Jean-Marc Lachaud فیلسوف، دانشیار در رشتهء زیبایی شناسی (دانشگاه بوردو ۳ و پاریس ۱). کتاب ها و مقالات متعددی در بارهء مسائل زیبایی شناسانه قرن بیستم و کسانی که در این موضوع تألیفاتی دارند نوشته است، از جمله:

Marxisme et philosophie de l'art, Anthropos, 1989;

B. Brecht, G. Lukacs, questions sur le réalisme, Anthropos, 1989;

Présence(s) de W. Benjamin, Université de Bordeaux 3, 1994.

و تألیفات دیگری که به برخی از آن ها در همین مقاله بدان ها اشاره شده است. م.

پاورقی‌ها:

1- Jacques LEENHARDT, in Esthétique et marxisme (زیبایی شناسی و مارکسیسم), ouvrage collectif, Paris, UGE, 1974,

p. 215.

۲- یادآوری کنیم که در مطالعات مارکسیستی متعددی که صورت گرفته بیشتر به حوزهء ادبیات پرداخته اند (آیا بررسی آثار نقاشی یا موسیقی از نقطه نظر مارکسیستی امر دشوارتری ست؟).

۳- برای تحلیل های مشروح تر رجوع شود به اثر زیر از نگارنده:

Marxisme et philosopie de l'art (Paris, Anthropos, 1985)

و نیز کتاب:

Michel LEQUENNE, Marxisme et esthétique (Paris, La Brèche, 1984).

4- Karl Marx, Fondements de la critique de l'économie politique, volume 1, trad. R. Dangeville, Paris, Anthropos, 1968, p. 41.

[و یا *گروندریسه، مبانی نقد اقتصاد سیاسی*، جلد اول، ترجمهء باقر پرهام، احمد تدین، انتشارات آگاه، تهران، بهار ۱۳۶۳، ص ۳۷] م.

۵- وی می نویسد: «هرچه اجرا بهتر به مقصود پاسخ دهد، هرچه شکلِ اثر هنری بهتر به ایدهء خود جواب دهد، اثر هنری موفق تر است. این است یك داوری عینی».

(Plékhanov, L'art et la vie sociale, trad. G. Batault-Plékhanov, Paris, Editions Sociales, 1975, p. 75).

۶- همانجا، ص ۶۷.

۷- خواندن متن هایی از لنین که به زبان فرانسوی تحت عنوان *در بارهء هنر و ادبیات* گردآوری شده (برگزیده در سه جلد، پاریس UGE ، ۱۹۷۵) برای فهم مباحثی که در آن دوره مطرح بوده و درك موضعگیری قدرت حاکم در شوروی حائز اهمیت است. همچنین مراجعه شود به تحلیل هایی که در دو کتاب زیر آمده است: «انقلاب و ضد انقلاب فرهنگی در اتحاد شوروی»

- François Champarnaud, Révolution et contre-révolution culturelles en Union Soviétique, Paris, Anthropos, 1975.

و «لنین، هنر و انقلاب»

- Jean-Michel Palmier, Lénine, l'art et la révolution, Paris, Payot, 1975.

۸- آناتولی لوناچارسکی: «مارکسیسم و هنر» (۱۹۲۸) به نقل از کتاب Champarnaud F. یاد شده، ص ۴۷۲.

۹– وی می نویسد: «... در هر شاهکاری، شکل توسط محتوا تعیین می شود»، به نقل از کتاب .Champarnaud F یاد شده، ص ٤٥٩.

۱۰– و چنین نتیجه می گیرد: «شکلِ یك اثر معین باید با ایده ها، با محتوا در یك کل تجزیه ناپذیر ادغام شود» (همانجا، ص ٤٦٢).

۱۱– آناتولی لوناچارسکی، کتاب .Champarnaud F یاد شده، ص ۲۲۰.

۱۲– لوناچارسکی صرف نظر از تأملات یا سلیقهء شخصی، در عملکرد سیاسی از اتخاذ هر گونه تصمیم مستبدانه اجتناب ورزید.

۱۳– Maurice NADEAU در «مقدمه» بر کتاب تروتسکی: *ادبیات و انقلاب*، پاریس، UGE، ۱۹۷٤، ص ۱۹.

۱٤– تروتسکی به این گفته بسنده می کند که «هنر به طور مستقیم یا غیر مستقیم زندگی انسان ها را باز می تاباند، انسان هایی که حوادث را پدید می آرند یا در آن می زیند».

15- Andé BRETON, et Rivera Diego, Pour un art révolutionnaire indépendent (25 juillet 1938), in Trotsky L. op. cit., pp. 495-496.

۱٦– همانجا، ص ٥۰۰.

17- Andreï JDANOV, Sur la littérature, la philosophie et la musique, Paris, Ed. de la Nouvelle Critique, 1950, p. 8.

۱۸– در بارهء رئالیسم سوسیالیستی ای «که به اجرا درآمده»، خواننده می تواند به کتاب های زیر مراجعه کند:

- Jean PERUS, A la recherche d'une esthétique socialiste (در جست و جوی یك زیبایی شناسیِ سوسیالیستی) (1917-1934), Paris, Ed. du CNRS, 1986;

- Régine ROBIN, Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible (رئالیسم سوسیالیستی، یك زیبایی شناسیِ ناممکن) Paris, Payot, 1986.

۱۹– مراجعه شود به مقاله ای از مؤلف : «مارکسیسم و زیبایی شناسی در آلمان طی سال های ۱۹۲۰» مندرج در:

Weimar, Le tournant esthétique, sous la direction de Gérard Raulet et Josef Fürnkäs, Paris, Anthropos, 1989, pp. 27-44.

۲۰– ر. ك. به مقالهء نگارنده:

"E. Bloch, G. Lukacs: regard sur l'Expressionisme" (Bloch-Almanach, n° 8, 1989, pp. 87-114).

۲۱- ر. ك. به بررسی نگارنده:

B. Brecht, G. Lukacs, questions sur le réalisme (Paris, Anthropos, 1981; seconde édition revue et augmentée, 1989).

22- G. Lukacs, "Il y va du réalisme"(رئالیسم به این زنده است) (1938), in Lukacs G. Problèmes du réalisme, trad. C. Prévost et J. Guégan, Paris, L'Arche, 1975, p. 262.

23- Georg LUKACS, "Préface", in Lukacs G. Balzac et le réalisme français, trad. P. Laveau, Paris, F. Maspéro, 1973, p. 9.

24- Nicolas TERTULIAN, Georg Lukacs,Paris, Ed. du Sycomore, 1980, p. 190.

25- G. Lukacs,"Il y va du réalisme", op. cit., p. 254.

26- G. Lukacs, Roman historique, trad. R. Sailley, Paris, Payot, 1965, pp. 100-101.

27- G. Lukacs, "Raconter ou décrire?", International Literature, n° 2, 1936, in Lukacs G, Problème du réalisme, op. cit., p. 162.

۲۸- همانجا، ص ۱۷۳.

29- Bertolt BRECHT, "Sur le programme des écrivains soviétiques" (در بارهء برنامهء نویسندگان شوروی)(1938), in Brecht B., Ecrits sur la littérature et l'art (نوشتارهایی در باب ادبیات و هنر), volume 3, trad. B. Lortholary, Paris, L'Arche, 1970, p. 74.

30- Bertolt Brecht, "Les arts et la révolution" (هنرها و انقلاب), (1948-1956), in Brecht B., Ecrits sur la littérature et l'art, volume 3, op. cit., p. 153.

31- Bertolt BRECHT, "Ampleur et variété du registre de l'écriture réaliste" (وسعت و تنوعِ سطح نوشتار رئالیستی) (1938), in Brecht B., Ecrits sur la littérature et l'art, volume 2, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 140.

32- Bertolt BRECHT, "Popularité et réalisme" محبوبیت نزد٠ (مردم و رئالیسم)(1938), in Brecht B., op. cit., p. 117.

33- Bertolt BRECHT, “Sur le réalisme”, in Brecht B., op. cit., p. 112.

34- Uwe OPOLKA, “Héritage et réalisme - Ernst Bloch dans le débat sur l’expressionisme (میراث و رئالیسم – ارنست بلوخ در بحث پیرامون اکسپرسیونیسم) (1937-1938), trad. A. -M. Lang et G. Raulet, in Utopie - marxisme selon Ernst Bloch, ouvrage collectif sous la direction de G. Raulet, Paris, Payot, 1976, p. 90.

35- Ernst BLOCH, Héritage de ce temps (میراث این زمان),trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 162.

36- J. M. Lachaud, “Ernst BLOCH, G. LUKACS: une approche divergente des pratiques du montage en art et en littérature” (رهیافتی واگرا در پراتیك های مونتاژ در هنر و ادبیات) (in Lukacs, Bloch: raison et utopie, ouvrage collectif sous la direction de M. Löwy, Paris, L’Homme et la société n° 79-82/ L’Harmattan, 1987, pp. 25-32;

و نیز اثر دیگری از نگارنده:

“Des pratiques collagistes, ou de la nécessité d’éprouver le pêle-mêle des possibles”

(در بارهء پراتیك های کولاژ یا در ضرورت آزمونِ درهم برهمی های ممکنات)

(in montages-collages, ouvrage collectif sous la direction de B. Rougé, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1993, 105-113).

37- Gert UEDING, “L’art comme utopie. Remarques sur l’esthétique du pré-apparaître chez E. Bloch”,

(هنر به مثابهء اوتوپی، ملاحظاتی در باب زیبایی شناسیِ پیش ظهور در اندیشهء ارنست بلوخ)

trad. C. Piron-Audard et G. Raulet, in Utopie-marxisme selon Ernst Bloch, op. cit., p. 78.

38- Ernst BLOCH, Le pricipe Espérance, (امید همچون اصل) tome 1, trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976, p. 267.

۳۹– همانجا، ص ۲۵۹.

٤٠– همانجا، ص ٢٦١.

٤١– اما فراموش نکنیم که گسست بین سوررئالیست ها و حزب کمونیست فرانسه در نوعی خشونت لفظی به پایان رسید (خودکشی رنه کرِول (René Crevel) نشانگر آن است که آشتی (مجددِ) آندو غیر ممکن بود). همچنین یادآوری کنیم که پس از مرگ

استالین و در پیِ انتشار پرتره‌ء او اثر پیکاسو در نشریه‌ء Lettres françaises (که زیر نظر آراگون منتشر می شد)، رهبریِ حزب کمونیست فرانسه جنجال بزرگی به راه انداخت. برای نیل به دیدی جامع از روابط بین حزب و هنرمندان، نویسندگان و روشنفکران، خواننده می تواند به کتاب زیر مراجعه کند:

Jean-Pierre Bernard, Le P. C. F.et la question littéraire 1921-1939 (Grenble, PUG, 1972).

42- Louis ARAGON, “Réalisme socialiste et réalisme français” (1938), in Aragon L., Ecrits sur l’art moderne, Paris, Flammarion, 1981, p. 56.

43- Louis ARAGON, “Intervention au deuxième congrès des Ecrivains soviétiques” (décembre 1954), in Aragon L., J’abats mon jeu (دستم را رو می کنم), Paris, EFR, 1959, pp. 181-195.

٤٤- همانجا، ص ٦٣.

45- Louis ARAGON, “La peinture au défit” (1930), in Aragon L., Ecrits sur l’art moderne, op. cit., pp. 27-47.

46-Louis ARAGON, “Adolf Hoffmeister et la beauté d’aujourd’hui” (1960), in Aragon L., op. cit., pp. 188-193.

47- Roger GARAUDY, cité in Serge PEROTTINO, Garaudy, Seghers, 1974, p. 39.

48-Roger GARAUDY, D’un réalisme sans rivages, (از رآلیسمی بی کران) Paris, Plon, 1964, p. 157.

٤٩- همانجا، ص ٢١٨.

٥٠- همانجا، ص ٢٥٠.

51- Pierre DAIX, Nouvelle critique et art moderne, Seuil, 1968, p. 187.

52- Henri LEFEBVRE, La présence et l’Absence, Paris, Casterman, 1980, p. 203.

٥٣- همانجا، ص ٢٤٤.

54- Ernst FISCHER, “Eloge de l’imagination”, trad. J.-L. LEBRAVE, in Fischer E., Le marxisme et l’art, Paris, Spartacus, n°21, 1970,p. 144.

٥٥- همانجا، ص ٢٠٢.

56- Ernst FISCHER, “A la recherche de la réalité”, trad. J.-L. Lebrave, in Fischer E., Le Marxisme et l’art, op. cit., p. 219.

۵۷– همانجا، ص ۲۲٤.

۵۸– همانجا، ص ۲٤۵.

۵۹– همانجا، ص ۲٦٦.

٦۰– همانجا، ص ۲۷۲.

٦۱– همانجا، ص ۲۷۷.

٦۲– برای آنکه نمایی از روابط بین مارکسیسم و تئوریسین های مکتب فرانکفورت در دست داشته باشید، ر. ک. به:

Paul-Laurent ASSOUN, et Gérard RAULET, Marxisme et théorie critique, Paris, Payot, 1978.

63- Michel LEQUENNE, Marxisme et esthétique, op. cit., p. 54.

64- Walter BENJAMIN, “Zentral Park”, trad. J. Lacoste, Revue d’Esthétique, n°1, 1981, p. 13.

65- Walter BENJAMIN, Thèses sur la philosophie de l’histoire (1940), in Benjamin W., Essais 2, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 206.

66- Walter BENJAMIN, “Zentral Park”, op. cit., p. 16.

67- Walter BENJAMIN, Thèses sur la philosophie de l’histoire, op. cit., p. 199.

68- Michaël LÖWY, “W. Benjamin critique du progrès: à la recheche de l’expérience perdue”,

(والتر بنیامین ناقد نظریهء پیشرفت؛ در جست و جوی تجربه ای از دست رفته)

in Benjamin à Paris, ouvrage collectif, Paris, Ed. du Cerf, 1986, p. 639.

٦۹– ر. ک. به فصل «هنر در خدمت سیاست» (L’art au service de la politique) در کتاب زیر:

Rochlitz Rainer, Le désenchantement de l’art. La philosophie de Walter Benjamin,

(افسون زدایی از هنر، فلسفهء والتر بنیامین) Paris, Gallimard, 1992, pp. 134-209.

70- Walter BENJAMIN, “L’auteur comme producteur” (1934), in Benjamin W., Essais sur B. Brecht, trad. P. Lavau, Paris, F. Maspéro, 1969, p. 109.

71- Pascal MAILLARD, “Lecture de W. Benjamin”, in Critique de la Théorie critique, ouvrage collectif sous la direction de

Henri Meschonnic, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, p. 130.

72- Walter BENJAMIN, “L’auteur comme producteur”, op.cit., p. 111.

۷۳– همانجا، ص ۱۱۸.

۷٤– همانجا، ص ۱۲٦.

75- Walter BENJAMIN, “L’Oeuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique”(اثر هنری در دورهء قابلیتِ بازتولید فنی) (1936), in Benjamin W., Essais 2, op. cit., p. 92.

۷٦– همانجا، ص ۹٤.

۷۷– همانجا، ص ۹۸.

۷۸– همانجا، ص ۱۱۳.

۷۹– در بارهء مستیِ ناشی از تجربه ای که وی «تصویرهای دیالکتیکی» می نامد، ر. ك. به مقالهء نگارنده تحت عنوان «بنیامین و سوررئالیسم» مندرج در:

Présence(s) de Walter Benjamin, ouvrage collectif sous la direction de Jean-Marc Lachaud, Bordeaux, Publications du Service culturel de l’Université de Bordeaux III, 1994, pp. 83-95.

80- Bruno TACKELS, Walter Benjamin, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1992, p. 109.

۸۱– در بارهء فلسفهء تاریخ بنیامینی و «اسطورهء فرشته» که به آن قوام می بخشد، ر. ك. برای مثال، به متن زیر:

Gerschom Scholem, Benjamin et son ange (trad. Ph. Ivernel, Paris, Payot/ Rivages, 1995).

82- Theodor W. ADORNO, Théorie esthétique, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 342.

83- Theodor W. ADORNO, Autour de la Théorie esthétique, trad. M. Jimenez, et E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 80-81.

84- Theodor W. ADORNO, Théorie esthétique, op. cit., p. 14.

۸۵– همانجا، ص ۱۹۷.

۸٦– همانجا، ص ۲۱۰.

87- Marc JIMNEZ, Adorno, Art, idéologie, et idéologie de l’art, Paris, UGE, 1973, p. 202.

88- Theodor W. ADORNO, Autour de la Théorie esthétique,

op. cit., p. 96.

89-Theodor W. ADORNO, Théorie esthétique, op. cit., p. 195.

90- Theodor W. ADORNO, Autour de la Théorie esthétique, op. cit., p. 141.

91-Theodor W. ADORNO, Notes sur la littérature, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 431.

۹۲- همانجا، ص ٤٣٦.

93- Mario PERNIOLA, L'aliénation artistique, trad. A. Harstein, Paris, UGE, 1977, pp. 222-23.

94- Herbert MARCUSE, "Sur le surréalisme et la révolution", Bulletin de liaison surréaliste, n° 6, avril 1973, p. 24.

در شمارهء ۷ این مجله (دسامبر ۱۹۷۳) Jacques Abeille به مارکوزه پاسخ می دهد و تشخیص وی دائر بر شکست سوررآلیسم را رد می کند و به ویژه از مارکوزه می پرسد که آیا او سیاست را «رقیب هنر» می شناسد.

۹۵- همانجا، ص ۲۵.

۹٦- همانجا، ص ۲۷.

۹۷- در کتاب Pour une sociologie du roman (جامعه شناسیِ رمان)، لوسین گلدمن ادغام پرولتاریا را در بطن جامعهء کاپیتالیستی تحلیل می کند. وی بدین ترتیب، برای زیبایی شناسی مارکسیستی این پرسش اساسی را مطرح می کند که آیا می توان همیشه شکل های خلاقیت را «به آگاهیِ - گیرم ممکنِ یك گروه اجتماعیِ خاص» همواره وابسته دانست (ص ٤٤).

98- Herbert MARCUSE, La dimension esthétique, trad. D. Coste, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

۹۹- همانجا، ص ۲۲. ۱۰۰- همانجا، ص ۳۳.

۱۰۱- همانجا، ص ۹. ۱۰۲- همانجا، ص ۱۲.

۱۰۳- همانجا، ص ۵۳. ۱۰٤- همانجا، ص ٥٦.

۱۰۵ - همانجا، ص ۵۹. ۱۰٦- همانجا، ص ٦۳.

۱۰۷- همانجا، ص ۷۹. ۱۰۸- همانجا، ص۸۰-۷۹.

109- Nicolas TERTULIAN, "Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art", Revue d'Esthétique, n° 2-3", 1976, pp.110-140.

110- Théodor W. ADORNO, "Engagement ou autonomie

artistique", in Th. W. ADORNO, Notes sur la littérature, op. cit., p. 289.

۱۱۱– همانجا، ص ۲۹۲.

112- Marc JIMENEZ, "Théorie critique et théorie de l'art", Revue d'esthétique, n° 1, 1975, p. 146.

113- Predrag MATVEJEVITCH, "L'engagement et l'évenement" (1972), in P. MATVEJEVITCH, Pour une poétique de l'événement, trad. Paris, UGE, 1979, p. 306.

۱۱٤– در مقالهء مفیدی که اخیراً مارك جیمنز نوشته: (نقد. بحران هنر یا اجماع فرهنگی،

Marc Jimenez, La critique. Crise de l'art ou consensus culturel, Paris, Klincksieck, 1995)

مؤلف چنین اظهار نظر می کند: «در زمانه ای که آزادی (که این چنین گران در گذشته به دست آمده)، اینقدر در معرض حمله است، و در زمانه ای که حسرت بر یقین های گذشته این چنین با چهره ای کاذب سر بر می آورند، آنچه کم داریم – به تعبیر Thierry de Duve– نه «رهایی» ست، نه استقلال. آنچه کم داریم خودِ «پروژه» است پروژهء زیبایی شناسانه و پروژهء سیاسی» (ص ۱٥٦).

115- Kostas AXELOS, "Prolégomènes fragmentaires à la pensée anticipatrice",

(تمهیداتی پراکنده بر اندیشهء پیشی گیرنده) in Arguments 3: Les intellectuels/ La pensée anticipatrice, recueil d'articles, Paris, UGE, 1978, p. 282.

116- Gilbert LASCAULT, "L'art contemporain et la 'vieille taupe'",

(هنر معاصر و آن ‹عجوزه›. in Art et contestation, ouvrage collectif, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 63.

117- Jean-François LYOTARD, "Puissanse des traces, ou contribution de Bloch à une histoire païenne",

(قدرت ردپاها، یا سهم بلوخ در نوعی تاریخ شرك آمیز) in Utopie -marxisme selon Ernst BLOCH, op. cit., p. 58.

118- Ernst BLOCH, L'Esprit de l'utopie, (روح اوتوپی) trad. A. M. Lang, Paris, Gallimard, 1977, p. 305.

119- Mikel DUFRENNE, Art et politique, Paris, UGE, 1974, p. 269.

120-Jean-François LYOTARD, "Notes sur la fonction critique

de l'oeuvre",
(یادداشت هایی در بارهء عملکرد انتقادیِ اثر) in J.-F. Lyotard, Dérive à partir de Marx et Freud, Paris, UGE, 1973, p. 235.
121- Alain JOUFFROY, "Que faire de l'art?",
(با هنر چه باید کرد؟) in Art et contestation, op. cit., p. 178.
122- Olivier REVAULT d'ALLONNES, La création artistique et les promesses de la liberté,
(خلاقیتِ هنری و نویدهای آزادی) Paris, Klincksieck, 1973.

توضیحات:

– تخییل (مربوط به ص ۱۷۰)، در فرهنگ معین به معنای به خیال انداختن و در کتاب «موسیقی شعر» (نوشتهء دکتر م. ر. شفیعی کدکنی، تهران، نشر آگه، ۱۳۷٦) در برابر mimesis (در واژه نامه) ذکر شده است. مؤلف در ص ۳۷ می نویسد: «... این اصل آشنایی زدایی که در استتیك صورتگران روسی در مرکز بحث قرار می گیرد، بیان دیگری ست از همان اصل «تخییل» که امثال خواجهء طوسی و دیگران در فلسفهء التذاذِ از آثار هنری مطرح کرده اند...» همچنین ر. ك. به تخییل و موسیقی در نظر فارابی ص ۳۲٦ از کتاب «موسیقی شعر».

– pop art (مربوط به ص ۱۸۳)، مخفف popular art، جنبشی هنری ست که در اواخر سال های ۱۹۵۰ به عنوان واکنشی در قبال هنر آبستره، در آمریکای شمالی به وجود آمد. از نظر «هنر پوپ» همهء آن چیزهایی که در ایالات متحده دکور روزمرهء شهروندان است مانند آنچه در خیابان ها، بر دیوارها، در مغازه ها و در کتاب های مصور کودکان دیده می شود واقعیتی ست که به نحوی زننده پیش پا افتاده و مبتذل است و تجسم زندگی آمریکایی ست. این سری آثار از دید طرفداران هنر پوپ، هنر به شمار می رود. از نمایندگان این هنر می توان از Rauschenberg و Andy Warhol نام برد. (ر. ك. به
Joseph-Emile MULLER,Frank ELGAR, La peinture moderne, Ed. Fernand Hozan, Paris, 1986, pp. 50-53.

– Dionysos et Apollon (مربوط به ص ۱۹٤): در فرهنگ یونان، دیونیسوس

خدای جشن ها، سرخوشی ها و بیان روشنایی، شادمانی و غریزه بود. آپولون سویهء دیگرِ فرهنگ یونانی، نمایندهء مرزها و محدوده ها ست. هنر یونانی بیانگرِ هر دو انرژی دیونیسوسی و آپولونی ست. برای توضیح بیشتر ر. ك. به کتاب «حقیقت و زیبایی» نوشتهء بابك احمدی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵.