

هانری لوفور

درنگهائی دربارهٔ زیبائی شناسی

هانری لوفور
درنگهائی دربارهٔ زیبائی شناسی

ترجمهٔ حمید محوی
نشر گاهنامهٔ هنر و مبارزه/پاریس
دومین انتشار فوریه 2019

با اعلام نافرمانی مدنی از قوانین و موازین کپی رایت
برای ترجمهٔ آثار به زبان فارسی

Henri LEFEBVRE
Contribution à l'Esthétique
2^e Edition
Ed ECONOMICA 2001

Table des matières

5	پیشگفتار مترجم
11	پیشگفتار رمی هس
11	هانری لوفور و فعالیت خلاقانه
15	1. زندگی و آثار هانری لوفور
28	2. مفهوم طرح در درنگهائی دربارهٔ زیبایی شناسی
28	و
28	انتقاد از خود نزد هانری لوفور
32	3. تحلیل چگونگی سیر تحولی مضامین
32	در درنگهائی دربارهٔ زیبایی شناسی
32	(1) کار روی آثار ادبی و فکری
36	الف) رابله و پیدایش سرمایه داری
38	ب) دکارت
40	پ) پاسکال و آگاهی طبقاتی
41	ت) دیدرو و ماتریالیسم
43	ث) آلفرد دو موسه : فرد و جامعه
45	مسئلهٔ [روند خلاقیت هنری] در متافلسفه
53	مضمون مبارزه و تاریخت
55	«خلق آگاهانهٔ زندگی به مثابه اثر هنری»
55	در کتاب «حضور و غیاب»
58	زندگی و شناخت در اثر هنری
65	وهله ها : بازی و جدی
68	رمی هس : یادداشتی بر چاپ دوم
71	هانری لوفور
71	تأملاتی دربارهٔ زیبایی شناسی
72	پیشگفتار
75	فصل 1
75	شکست زیبایی شناسی
90	فصل 2
90	مارکس و انگلس، دربارهٔ زیبایی شناسی
119	فصل 3
119	محتوا

120.....	الف) محتوای زیست شناختی هنر
124.....	ب) محتوای هیجانی و عاطفی
126.....	پ) محتوای عملکرد
150.....	فصل 4
150.....	شکل
154.....	1. بی واسطه و با واسطه
157.....	2. دیالکتیک شکل
162.....	فصل 5
162.....	زمینه آزادی
162.....	1. پایان میانجی ها
165.....	2. شیوه های جدید
167.....	3. پایان ناخودآگاه زیبایی شناسی
168.....	4. تأخیر خودآگاه

پیشگفتار مترجم

اگر بخواهم درباره انتخاب چنین کتابی برای ترجمه «چیزی» بگویم، به این قرار است که نیت اصلی من ترجمه این کتاب به زبان فارسی نبود بلکه می خواستم با نظریات متفکر ماتریالیست و کمونیست فرانسوی هانری لوفور بطور مشخص در زمینه زیبایی شناسی به شکل عمیق تری آشنا شوم و در جوار اندیشه های او قرار بگیرم. در نتیجه، آنچه را که به نام ترجمه در اینجا به خوانندگانم پیشنهاد می کنم حاصل چنین تلاشی برای خواندن نوشته های این نویسنده است.

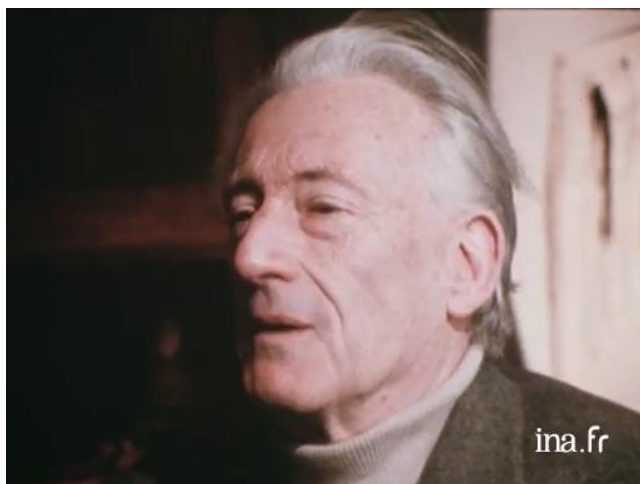
برای کندوکاو نوشته ها و نظریات هانری لوفور، انگیزه های دیگری نیز برای من وجود داشت. کنجکاوی در رابطه با جهان هنر و فلسفه هنر، و از بین دیدگاه ها و تعاریف رنگارنگ، از دیدگاه مارکسیستی، جایگاه هنر و هنرمند در جامعه و احتمالاً هنر به مثابه یکی از ابزارکارهای مداخله انسان در سیر تحول اجتماعی (یعنی در مبارزه طبقاتی)، طرح موضوعاتی مانند «ازخودبیگانگی» و به طریق اولی «ضرورت و چگونگی از خودبیگانه زدائی» که به شکل پراکنده در تمام نوشته های هانری لوفور مطرح شده به ویژه در کتاب «نقد زندگی روزمره»، نظریات اتوپیائی مانند «زندگی در جایگاه اثر هنری یا تولید زندگی به عنوان اثر هنری»... و کشف تازه تری از تاریخ و بن مایه های فکری که جامعه اروپا را در سال های 68 تحت تأثیر قرار داده بود. از یک سو نزدیکی و آشنائی تازه با این جریان فکری و اجتماعی نزد متفکران اصلی آن _ از جمله انگیزه های من برای مطالعه و ترجمه هانری لوفور بوده است.

با وجود پیشگفتار رمی هس، برای معرفی هانری لوفور از ویکیپدیای فرانسوی با حفظ تقسیم بندیهای آن و مطالب دیگری نیز مانند تفسیر «مصاحبه تلویزیونی»¹ در سال 1970 استفاده کرده ام. با وجود این برای آشنائی عمیقتر با این فیلسوف مارکسیست به زبان فارسی بهتر است به مقدمه استادانه ای که «رمی هس» برای انتشار «درنگهای درباره زیبایی شناسی» (چاپ دوم 2001) نوشته است، کمی دورتر مراجعه کنیم.

¹ <http://www.ina.fr/fresques/jalons/fiche-media/InaEdu04623?video=InaEdu04623>

هانری لوفور

Henri LEFEBVRE



هانری لوفور متولد 16 ژوئن 1901 در ارژمو (در لاند، جنوب غربی فرانسه) و به سال 1991 در ناوارنس (پیرنه آتلانتیک، جنوب غربی فرانسه) درگذشت. او جامعه شناس، جغرافی شناس و فیلسوف بود («تحلیل گر مارکسیست»، به شکلی که خودش طی یکی از مصاحبات تلویزیونی می گوید در دانشگاههای فرانسه تدریس می کرد.

زندگینامه

او در رشته فلسفه در دانشگاه سوربن تحصیل کرد، سال 1920 دیپلم گرفت. از سال 1930 تا 1940 استاد فلسفه بود. در سال 1940 به جنبش مقاومت فرانسه پیوست. از سال 1944 تا 1949 مدیریت ایستگاه رادیوی شهر تولوز در «پخش رادیویی فرانسه» را به عهده داشت.

طی سالهای 1950 تمایلات مارکسیستی او که قاطعانه با روش استالینی مخالفت می کرد، موجب شد که در سال 1958 حزب کمونیست فرانسه او را اخراج کند.

در سال 1960 او [بیانیه 121 نفر] را امضا کرد. مانیفست 121 نفر «بیانیه در مورد حق نافرمانی در جنگ الجزایر» بود که توسط روشنفکران و دانشگاهیان و هنرمندان فرانسوی به تاریخ 6 سپتامبر 1960 در مجله «وریه - لیبرته» (حقیقت - آزادی) منتشر شد. این گروه در تدام «گروه خیابان سن-بنوا» شکل گرفت. مبتکران اولیه گروه 121 دیونی ماسکولو و موريس بلانشو بودند. این بیانیه اجازه داد که گروهی از شخصیتها با تمایلات مختلف ولی با روحیه آزادیخواهانه و به طریق اولی با تمایلات چپ متشکل شوند. این

تشکلات برای آینده جنبش چپ افراطی در فرانسه حائز اهمیت خواهد بود. این گروه در عین حال از نادر تشکلات روشنفکری است که علیه سیاست ژنرال دوگل فعال می گردد.

سال 1962، هانری لوفور به عنوان استاد جامعه شناسی در دانشگاه استراسبورگ و سپس از 1965 تا 1968 در دانشگاه پاریس 10 در نانتر (حومه پاریس) به تدریس اشتغال داشت. او مستقیماً دانشجویان را تشویق می کرد که در جنبش 68 شرکت کنند. سرانجام او در سیر تحولی خود به [مؤسسه شهرسازی پاریس] پیوست.

به مناسبت در گذشت تحلیل گر مارکسیست، هانر لوفور، مجله فلسفه رادیکال نوشت :

«پرکارترین روشنفکر مارکسیست فرانسوی در شب 28-29 ژوئن 1991، کمی پس از نودمین سال تولدش درگذشت. طی تلاشی طولانی که بارها در دورانهای مختلف آلامد شد، نه فقط در سیر تحولی فلسفه بلکه در زمینه های جامعه شناسی، جغرافیا شناسی، علوم سیاسی و نقد ادبی نیز تأثیر گذار بود. سال 2009 برای نخستین بار کتابهای متعددی درباره او منتشر شد.

آثار

نقد زندگی روزمره

در طرح و پردازش «ماتریالیسم دیالکتیک» نزد هانری لوفور، فرد و کارآیند اجتماعی عینی نقش مرکزی را به عهده خواهد داشت. هانری لوفور با پیشنهاد انسان شناسی آلترناتیو، ضرورت رهایی زندگی روزمره از ساخت و ساز نظام سرمایه داری را مطرح کرد، یعنی در جایی که زندگی اجتماعی تحت اشکالی که طبقات حاکم به آن تحمیل کرده سازماندهی شده است. عادت، با زمانیت ساختگی، به دلیل غیر تاریخی بودن آن، هیچ عملکردی بجز بازتولید و تکرار مناسبات سلطه مدار در جامعه طبقاتی ندارد.

روزمره گی را باید به معنای انبار زیر زمینی تلقی کنیم که در آن قراردادهای و دروغهای قدرت ذخیره می شود. اینجا سدی وجود دارد که راه فانتزی و خلاقیت را در روند تکوین شیوه بیانی خاص و مستقل می بندد.

بر این اساس امتیازی که هانری لوفور برای هنر قائل می شود، نه به مفهوم استقلال آن بلکه به مفهوم وسیله ای برای تجربه زیبایی شناختی که بتواند خصوصیت ناموجه قراردادی بودن شیوه زندگی روزمره را نشان دهد. هنر مدرن شرایط حذف روزمره گی را مطرح می کند. این نظریات در رابطه با تجربه و تأملات جریان سوررئالیست مطرح می شود که هانری لوفور در دوران جوانی اش در آن شرکت داشت. سه جلد کتاب «نقد زندگی روزمره» (1947، 1961، 1981) این نظریات را به شکل عمیق مورد بررسی قرار می

دهد. نقد زندگی روزمره یکی از مراجع الهام «سیتوآسیونیست انترناسیول» (وضعیت گرائی انترناسیونال) و پس از ماه مه 1968 تأثیرات حائز اهمیتی پیدا کرد.

در معرفی «نقد زندگی روزمره» (2009) هانری لوفور به عنوان فیلسوف فرانسوی معرفی شده که برداشت نظری مدرنی از مارکسیسم به عنوان روشی برای بررسی زندگی روزمره عرضه کرده، و مفهومی که پیش از همه مطرح می باشد «از خودبیگانگی» و «نقد دولت» است (مراجعة شود به مقدمه روی هس در کتاب «درنگهایی درباره زیبایی شناسی» نوشته هانری لوفور) یعنی موضوعاتی که در قلب نظریات مارکس جای دارد.

جغرافیا

سپس، هانری لوفور به شکل کاملاً مشخص به مسائل شهر سازی و منطقه شهری به عنوان قلب شورش زیبایی شناختی علیه روزمره می پردازد. از دیدگاه او انسان دارای نیاز اجتماعی و انسان شناختی است که در تأملات نظری در زمینه شهر و خاصه شهر سازی مد نظر قرار نگرفته است. نیاز به تخیل در بینش شهر سازی بفراموشی سپرده شده و اثری از آثار آن در تجهیزات تجارتي و فرهنگی دیده نمی شود. در رویارویی با مسائل مدنیت شهری و شهردار، هانری لوفور ضرورت حق نوینی را مطرح می کند و آن را حق برخورداری از شهر و مدنیت می نامد. در آخرین کتاب خود تحت عنوان «تولید فضا» اهمیت فضا را که همواره سیاسی ست به شکل برجسته ای مطرح می کند. فضا محصول جامعه است، هر جامعه و ارزشی باید فضای خود را تولید کند و به همچنین در فضا است که تقابل ارزشها در فراسوی آزمون فضا انجام می گیرد.

مصاحبه تلویزیونی با هانری لوفور

15.05.1970

آدرس ویدئو

<http://www.ina.fr/fresques/jalons/fiche-media/InaEdu04623?video=InaEdu04623>

مصاحبه با هانری لوفور که در سال 1970 پخش شد به ما اجازه می دهد سیر تحولی این فیلسوف مارکسیست را پی گیری کنیم. از آموزش مسیحیت و کشیش منشی قطع نظر کرده و در دانشگاه سوربن به تحصیل فلسفه می پردازد و با نشریات پیشگام همکاری می کند. مطالعه مارکس و هگل موجب نزدیکی او به مارکسیسم و سپس در سال 1927 به حزب کمونیست فرانسه می پیوندد. هانری لوفور در انزوای دانشگاهی

خود به بررسی سالهای پیش از جنگ جهانی دوم می پردازد. در کوران سالهای اشغال فرانسه به جنبش مقاومت می پیوندد، در سال 1948 برای مرکز ملی مطالعات علمی برگزیده می شود. سرانجام او به یکی از مهمترین فیلسوفان حزب کمونیست فرانسه ارتقاء می یابد و با خشونت تمام به اگزیستانسیالیسم ژان پل سارتر حمله می کند. مخالفت او با روش های استالینی موجب می شود که حزب کمونیست او را به سال 1958 از حزب اخراج کند، با وجود این او در اعتراضاتش ثابت قدم باقی می ماند.

تحلیل های او روی موضوع جامعه شناسی شهر نشینی و نقد جامعه مصرفی متمرکز می شود. از سال 1965 به عنوان استاد دانشگاه نانتر (در حومه پاریس) بین دانشجویان به تدریس مارکسیسم می پردازد و جنبش 68 تا حدودی متأثر از نظریات او می باشد. با وجود فروپاشی اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی، او تا پایان زندگی اش به کمونیسم وفادار باقی ماند. از آثار او می توانیم «آگاهی راز آمیز» را نام ببریم که در سال 1936 منتشر شد و «نقد زندگی روزمره» در سال 1947.

در این مصاحبه او از بینش و تحلیل خود از تاریخ یاد می کند و آن را به «گورستان بزرگی» قابل تشبیه می داند، زیرا به باور او فاصله زیادی بین نظریات مطرح شده و آن چه واقعاً به اجرا گذاشته شده وجود دارد. هانری لوفور انقلاب فرانسه و انقلاب اکتبر 1917 را برای نمونه مطرح می کند : نظریات فرموله شده تا حدود زیادی بدست بازیگران رویدادها گم و گور شد. به همین علت او به شکل ضمنی سوء استفاده از سیستم حاکم در اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی را به باد انتقاد می گیرد. این دیدگاه که از وهله نخست ناامیدانه بنظر می رسد، در پیوند با «اتوپی» سرنوشت دیگری می یابد، زیرا اتوپی علی رغم ناممکن بودنش به موتور حرکت انسانی تبدیل می شود.

حمید محوی

گاهنامه هنر و مبارزه. پاریس. 2. فوریه 2019

پیشگفتار رمی هس

هانری لوفور و فعالیت خلاقانه

درنگهائی دربارهٔ زیبایی شناسی سال 1949 نوشته شد ولی به دلیل سانسور چهار سال بعد برای نخستین بار یعنی در سال 1953 به چاپ و انتشار رسید. این دورانی ست که هانری لوفور، عضو حزب کمونیست فرانسه، در جایگاه فیلسوفی ناسازگار بازشناسی شده است. او را به انشعاب گرائی متهم می دانستند. به همین علت انتشارات سوسیال (انتشارات متعلق به حزب کمونیست فرانسه) کار چاپ کتاب «روش شناسی علوم» را متوقف کرد و هرگز منتشر نشد. این کتاب دومین جلد از رسالهٔ «در روشنائی ماتریالیسم دیالکتیک» که در 8 جلد پیش بینی شده بود، فقط جلد اول آن تحت عنوان «منطق صوری و منطق دیالکتیک» منتشر گردید. در این رساله، هشتمین جلد به زیبایی شناسی اختصاص داشت (شکل و محتوای هنر - یا - شکل هنر و محتوای آن)، یعنی موضوعی که تمایل دائمی نویسندگان را برای بررسی مسائل زیبایی شناسی نشان می داد. درنگهائی دربارهٔ زیبایی شناسی را می توانیم به مثابه طرح مقدماتی و برنامه ریزی شده برای رساله ای گسترده تری تلقی کنیم.

در متن مبارزات داخلی حزب، هانری لوفور در مقالهٔ «مجموعه و باقیمانده» به سال 1958 از ترفندی یاد می کند که برای خارج کردن «درنگهائی دربارهٔ زیبایی شناسی» از کشوی میز سانسورچی ها به کار بسته بود و موجب اجتناب از تکرار سرنوشتی شد که «روش شناسی علوم» دچار آن شده بود :

«تأملات تحلیلی در این کتاب مختصر، از محدودهٔ مشخص رئالیسم سوسیالیسم فراتر می رفت. چهار سال از تحویل متن می گذشت و هنوز منتشر نشده بود. هیچ کلامی از سوی گمرکات اندیشه مطرح نشد (از او نامی نمی برم، نه به این علت که به او احترام می گذارم، بلکه به این جهت که او را شایسته نمی دانم که حتا نامی از او برده شود).

کتاب گم شده بود. برای من به مثابه کودکی بود که در وضعیت جسمانی بیمارناک و بسیار وخیمی بسر می برد. در این صورت به عوارض و عیب و ایرادهای او فکر نمی کنیم، و تنها او را دوست داریم. می خواستم او را نجات دهم. ولی با کدام مرهم

قهرمانانه؟ روزی فکری به ذهنم راه یافت، خیلی احساس افتخار می کردم، امروز کمتر چنین احساسی دارم. در آغاز متن یک جمله از ژدانوف نوشتم و سعی کردم تا جایی که ممکن است کلی و عادی باشد (جمله از حقیقتی کلی می گوید «اثر هنری باید هارمونی داشته باشد.»). با این حیلۀ ننگ آور، می خواستم کنایه ای طنزی آمیز باشد علیه تعصب خشک ژدانوف و نشانی باشد در ابراز مخالفت با او. به جمله ژدانوف یک جمله از کارل مارکس ضمیمه کردم که کاملاً آن را اختراع کرده بودم (در نوشته های مارکس جمله ای وجود دارد کمی با آن شباهت دارد، ولی مفهوم خاصی داشته و محدودتر است): «هنر والاترین لذتی است که انسان به خود عرضه می دارد» (بدون مرجع). جمله ای که خیلی دوست داشتم و هنوز هم دوست دارم، و حقیقی به نظرم می رسد و مطمئناً برای آنهایی که از هنر استفاده نامتعارف می کنند و آن را تنها در خدمت دولت می دانند، دست و پا گیر می شود»².

این ترفند به هدف اصابت کرد :

«با مارک ژدانوف³ و مارکس، کتاب مثل نامه پستی فرستاده شد و از سد مختلف سانسورچی ها عبور کرد. به مدد نام ژدانوف کتاب به چندین زبان در دموکراسی های مردمی و اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی ترجمه شد.»

روشن است که همه درباره منشأ و مرجع این نقل قول از مارکس می پرسیدند :

«از 20 کشور سیل نامه بود که سرازیر شد. مارکسیست ها از خودشان می پرسیدند و از من می پرسیدند. این جمله مارکس در سرآغاز کتاب از کجا می آید؟ بلوای دیوانه واری راه افتاده بود. برخی تمام آثار مارکس را برای پیدا کردن این جمله دوباره خوانده بودند. یا فشاری بی فایده بود، و نامه ها بی پاسخ باقی ماند.»

علاوه بر این، کتاب خوانندگان زیادی پیدا کرد :

«این کتاب کوچک، گویا که در اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی دریافت خوبی داشته و بین دانشجویان طرفداران زیادی پیدا کرده است.

طرح چند نکته ای که از چهارچوب رایج فراتر می رفت، موجب بحث و گفتگوهای پر شوری بین آنها شد و این بحث و گفتگوهای پر شور بجائی رسید که نگاه منتقدانه از بالا را ضروری ساخت، و به همین علت چند مقاله در مجلات بزرگ منتشر کردند. پس از تردیدهائی چند، سرانجام مشکل اساسی این کتاب را کشف کردند. آیا نویسنده ننوشته

² H.Lefebvre, La somme et le reste, Paris, Méridiens klincksieck, 3^e édition 1989. P 539

³ Jdanov

است که عناصر حسی و هیجان شهوانی می تواند در رابطه با آثار هنری - بین تماشایی و اثر - تحریک شود؟ که هیجان و درک زیبایی شناختی عناصر نازل را در حد والاتری ارتقاء بخشیده و تغییر شکل می دهد؟ چه مصیبتی و چه سقوط اخلاقی! چه مار خوش خط و خالی که می خواهد «ارزش» های در حال زوال بورژوازی و حساسیت شهوانی بی بند و بار را بین جوانان اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی گسترش دهد.

در نتیجه استقبال دانشجویان به بهای غرش رعد و برق اخلاق گرایان شوروی تمام شد. «از دیدگاه اهالی شوروی و بین آنهایی که هنوز آلوده نشده اند، نگاه کردن به مجسمه و یا نقاشی بدن لخت (وقتی ملاقات با چنین آثاری را برای آنها مجاز بدانند و در اختیارشان قرار دهند) یک نگاه کاملاً فکری تلقی می شود. بر اساس موازین و اصول، تصمیم گرفتند که «تمرکز آتش» را روی این موضوع تنظیم کنند. تصور می کنم بتوانم شادی مطلوب این حراست کنندگان را وقتی به کشف «رویزیونیست» نزد نویسنده نائل آمدند حدس بزنم که از آغاز علیه آن مبارزه کردند. و می توانم حدس بزنم که با این حساب و از آنجائی که حق بجانب بودند، چه گواهینامه ای برای خرد آگاه خودشان صادر خواهند کرد! و می بینیم که در رابطه با چنین کتابی و بسیاری از دانشجویان سوسیالیست، چگونه رفتار می کنند، که حاضر به بریدن فرد آدمی به دو نیمه نیستند که نیمی خردمند و اخلاقی و شایسته هنر باشد و نیمی دیگر مادی، نازل و در نتیجه محکوم به زوال اخلاقی. و تمام این موضع گیری ها را نیز به نام ماتریالیسم و رئالیسم سوسیالیست و اخلاق سوسیالیستی توجیه می کنند. نمی دانم چه تعدادی این گونه ریاکاری هائی را که به نام سوسیالیسم انجام می گیرد و به همین گونه ریاکاری های بورژوازی را نفی می کنند؟ نمی دانم.»⁴

برای انتشار اثر در درون حزب می بایستی به این شکل عمل کرد تا آزادی در زمینه خلاقیت کاملاً نفی نگردد... در بازخوانی این کتاب، می بینیم که حاوی عناصر متعددی از تفکر خاص لوفور است که دوران شکل گیری خود را می پیماید... از سال 1958 هانری لوفور به محدودیت های «درنگهائی درباره زیبایی شناسی» آگاه است، ولی برای ما حاوی تأملات پر اهمیتی است که باید آن را در ضخامت آثار این فیلسوف مورد بررسی قرار دهیم. هانری لوفور باید از «رئالیسم سوسیالیسم» دفاع کند. ولی با وجود تمام محدودیت هایش، در برابر گذشت زمان مقاومت کرده است. بسیاری از نظریات : در مورد اثر هنری برای مثال، زمان خلاقیت، مبارزه در هنر و مانند اینها... در کتابهای دیگر و در زمینه های دیگر مطرح گردیده است... علاوه بر این، هانری لوفور در طرح نوشته هایش در سالهای 1946-1948 (دائماً روی طرح مسائل کار می کند) در نظر داشت که

به بررسی های گسترده ای در زمینه زیبایی شناسی پردازد... ولی رساله مربوطه هرگز تحقق نیافت، با وجود این موضوع اثر هنری و هنر دائماً در نوشته های او در زمینه های متنوعی که حوزه پژوهشهای او را تشکیل می دهد در اشکال پراکنده قابل مشاهده است.

علاوه بر این، برخی از مسائل که به شکل ضمنی در این کتاب مطرح شده (به مثابه مثال رابطه دیالکتیک بین زیربنا و روبنا)، و از دیدگاه نویسنده کافی و روشن نبوده در نوشته های دیگر او در اشکال روشنتری مور بررسی قرار گرفته است. این کتاب با وجود تمام محدودیت هایش از دیدگاه ما می تواند گواه بر دوران خاصی باشد و به ویژه دورانی که نظریات هنری لوفور در حال شکل گیری بسر می برد.

در آغاز کتاب هنری لوفور می گوید که بین فیلسوفان تنها افلاطون و دیدرو هنرمند بوده اند. برای خوانندگان جوان باید یادآوری کنم که هنری لوفور در تأثر تلاشهایی داشته، اگر چه خیلی زود از آن قطع نظر می کند. هنری لوفور شعر نیز می سروده و نوازنده پیانو نیز بوده است. از موسیقی دانان مورد علاقه او می توانیم از شومن نام ببریم. در نتیجه اگر هنری لوفور مثل سارتر اثر ادبی مهمی به وجود نیاورد ولی دائماً به موضوع اثر هنری پرداخته است.

«درنگهایی درباره زیبایی شناسی» کاملاً نایاب شده بود و صدمین سال تولد هنری لوفور را فرصت مناسبی دیدم تا این کتاب ارزنده را مجدداً منتشر کنم. هنری لوفور به تاریخ 16 ژوئن 1901 به دنیا آمد و ژوئن 1991 در 90 سالگی در گذشت. در واقع سال 2001 مصادف است با صدمین سال تولد و دهمین سال درگذشت او. انتشار مجدد برخی از آثار این استاد به مناسبت این دو سالگرد مضاعف از دیدگاه بسیاری از دوستان او ضروری بنظر می رسید و در عین حال فرصت تازه ای خواهد بود برای خوانندگان جوان تا با تفکر او آشنائی پیدا کنند. زیرا باید مشخصاً یادآوری کنیم که هنری لوفور همواره الهام بخش بسیاری از پژوهشگران در تمام کشورها و در زمینه های متنوع بوده و هست.

پیش از این که به تحلیل مسائل جانبی این نوشته و سرنوشت موضوعات و انتشار این کتاب پردازم، معرفی این نویسنده را برای خوانندگانی که با آثار او آشنائی ندارند ضروری دانستم. زیرا برای این دسته از خوانندگان مشکل خواهد بود که چنین کتابی را در تلاقی با مجموعه نوشته های هنری لوفور متصور شوند. با وجود این خوانندگانی که به این توضیحات نیازی نمی بینند می توانند فوراً به متن کتاب مراجعه کنند.

1. زندگی و آثار هانری لوفور

هانری لوفور فیلسوف فرانسوی، با قرن جدید در منطقه پیرنه به دنیا آمد، و می بایستی با تمام مباحث بزرگ فلسفی «جهان مدرن» رویارویی کند.

او نیچه و اسپینوزا را در سن پانزده سالگی خواند. در این دوران خود را برای تحصیل در رشته مهندسی آماده می کرد، ولی سینه پهلوی خیلی شدیدی موجب شد که او دوره آمادگی اش را در مدرسه پلی تکنیک در دبیرستان لوئی لو گراند متوقف کند و برای ادامه تحصیل در رشته حقوق و فلسفه به اکس- آن - پروانس برود. طی نخستین دوران تحصیلش ریاضیات به شکل پایدار هانری لوفور را متأثر ساخت. آیا بی آن که این دوره یکساله ریاضیات تخصصی را بگذراند، می توانست این همه به منطق و فنون علاقه نشان دهد؟ احتمالاً نه... با وجود این در رابطه با موريس بلوندل در اکس - آن - پروانس تشویق می شود که عمیقاً به فلسفه بپردازد.

از آموزش های موريس بلوندل، هانری لوفور شناخت خوبی از فلسفه کاتولیک بدست آورد، و به ویژه با فلسفه آگوستین مقدس آشنا شد. ولی رابطه لوفور با این فلسفه که خود را با آن درگیر می بیند، کمی پیچیده بنظر می رسد و بی گمان علت چنین رابطه ای را باید در نامتعارف بودن شیوه فکری استاد او، موريس بلوندل به مثابه کاتولیک جستجو کنیم که راه چندان دوری نمی رود. در واقع موريس بلوندل خود را ارتدکس می دانست. هانری لوفور از طریق مطالعه آگوستین قدیس ضدیت خشونت باری را علیه سنت ارسطویی و علیه منطقی که طی سالها دوام یافته بود ابراز می دارد.

در سن بیست سالگی به پاریس می آید و با پی یر مورانژ، نوربر گوترمن، ژرژ پولیتزر و ژرژ فریدمن آشنا می شود و گروه کار تشکیل می دهند و مجله «فلسفه» را راه اندازی می کنند. این گروه کوچک در رقابت با گروه سورآلیست ها فعالیت می کند. نقطه مشترک «فیلسوف ها» تضاد آنها با ایدئولوژی حاکم (برگسون) در سوربن و فلسفه روشنفکری لئون برونسویگ و آلن است. در نتیجه این گروه در جستجوی راه مستقلی برای خود می باشد. هانری لوفور به مطالعه شوپنهاور و شلینگ می پردازد.

امروز بازخوانی مجله «فلسفه» به مثابه چهار راهی بنظر می رسد که در سیر تحولی خود به «اگزستانسیالیسم»، «پدیدار شناسی» و «هستی شناسی» تبدیل می شود. کتاب «اگزستانسیالیسم» نوشته هانری لوفور همزمان با «درنگهای درباره زیبایی شناسی» منتشر شد (2001)، در نخستین بخش آن چشم اندازی از این دوران و این گروه

از فیلسوف ها را ترسیم می کند که بعداً در سال 1959 در کتاب «مجموعه و باقی مانده» دوباره مورد بررسی قرار می گیرد.

ملاقات بین گروه فیلسوف ها و سوراالیست ها مشکلاتی را به همراه دارد و مشاجرات حاکی از فقدان درک متقابل است. هانری لوفور با ترستان تزارا پس از مقاله ای که درباره دادائیسیم (1924) می نویسد متحد می شود.

هانری لوفور در عین حال با مکس ژاکوب آشنا می شود، در این دوران لوفور هگل و مارکس را کشف می کند، و وقتی تصمیم می گیرد که وارد حزب کمونیست شود، رابطه آنها به هم می خورد. باید دانست که طی سالهای 1920 در دانشگاه های فرانسه توجه خاصی به هگل و مارکس نشان داده نمی شد. اگر آندره بروتون موجب می شود که لوفور منطق هگلی را کشف کند، لئون برونشویگ او را از نوشتن تز درباره این متفکر منع می کند! سیر تحولی هانری لوفور به همینجا متوقف نمی شود و او در ادامه مطالعه هگل، مارکس را کشف می کند.

هانری لوفور تحت تأثیر این کشف تئوریک قرار می گیرد. درواقع، لوفور به دلیل مبارزه سیاسی نیست که کارل مارکس را مطالعه می کند، بلکه آنچه برای او اهمیت دارد، نظریه است. او به مثابه فیلسوف مارکسیسم را مطالعه می کند. هانری لوفور پیشگویی مارکسیسم را در سطح دکترینال می پذیرد، یعنی تزی که از دیدگاه او متعاقباً توسط استالین و استالینیسم روی نظریه [انحلال دولت]، زیر پا گذاشته می شود. هانری لوفور در همان آغاز مطالعاتش در آثار کارل مارکس، فردریش انگلس و لینن نقد رادیکال دولت را کشف می کند. در نتیجه از دیدگاه هانری لوفور متارکه ای سیاسی (و نه فلسفی یا معرفت شناختی) بین کارل مارکس و طرفداران بعدی او روی می دهد. برای هانری لوفور بین کارل مارکس و باکونین اختلاف نظر بنیادی وجود ندارد، و فقط سوء تفاهماتی پیرامون موضوع [دوران گذار] دیده می شود.

کشف فکری تفکر مارکس به سال 1928 موجب پیوستن هانری لوفور و گروه فلسفه به حزب کمونیست شد، و به موازات آن با گروه سوراالیست ها نیز تبادل نظر داشتند... 1928، کمونیسم یک جریان بیشتر نیست و هنوز به نهاد تبدیل نشده و دستگاه حزبی در سطح نازلی به سر می برد و علاوه بر این با تضادهای مختلفی درگیر است. هانری لوفور با تعبیر مارکس به مثابه حریف سوسیالیسم دولتی به این جریان کمونیستی می پیوندد. هانری لوفور به قدرت شوروی در روسیه باور دارد. بی آن که از واقعیت امور در روسیه آن دوران اطلاعی داشته باشد، و همین موضوع است که به سوء تفاهم و اختلاف نظر بین او و حزب کمونیست دامن می زند و این اختلاف نظر

سی سال بطول می انجامد⁵. بعدها هانری لوفور توضیح می دهد که جریان کمونیستی در انکشاف خود از بین آنارشیستها عضو می گیرد و نه افراد قدرتمدار. اگر بسیاری به اصول گرا و به جزم اندیش تبدیل می شوند، هانری لوفور به خودش وفادار می ماند و همین خصوصیت موجب می شود که او دائماً در رابطه با خط مشی رسمی در اپوزیسیون قرار گیرد. از سوی دیگر، تنها خواندن نوشته های کارل مارکس و تکرار «پیشگوئی» برای جریان کمونیستی (نباید اصول منجمد شده را به کار بست بلکه باید روش کارل مارکس را برای اندیشیدن به موضوعات جدید بکار برد) او را نزد مبارزان عادی که خاصه تجربه گرا هستند مضمون جلوه می دهد.

نخستین مشکلات به مناسبت «مجله مارکسیست» بروز کرد که در 1928-1929 حذف شد. گروه فیلسوف ها پیش از این مجله «اسپری» و «فیلوسوفی» را منتشر کرده بودند. پیوستن به حزب او را بر آن داشت که مجله مارکسیست را راه اندازی کند که مرحله تازه ای در سیر تکوینی گروه بحساب می آمد. مورانژ، گوترمن، فریدمن، پولیتزر و نیزان در ایجاد این مجله شرکت کردند. در واقع این مجله خیلی باز بود (یعنی چهار چوب و موضوع مشخصی نداشت). اکثر شرکت کنندگان از اکونومیسم که تفکر مارکسیستی این دوران را متأثر ساخته بود اجتناب می کردند. این مجله در آن دوران به مثابه تحلیلگر مسائل مطرح بود و همین خود به تنهایی از دیدگاه رهبریت جنبش کمونیستی تحمل ناپذیر تلقی می شد.

هانری لوفور در این مورد می گوید: «کوچکترین انحراف ایدئولوژیک به عملیات پلیسی منتهی می شد». سرانجام فقدان امکانات مالی موجب توقف انتشار مجله مارکسیستی شد. «مدیریت حزب از ورشکستگی مجله بی اطلاع نبود...» پس از این ماجراجویی گروه فیلسوف ها از هم پاشید. گوترمن که با همکاری لوفور بین 1930 و 1938 حدود 800

⁵ مترجم: فکر می کنم که باید بین تبلیغات امپریالیستی علیه کمونیسم و انتقادات و بحث و جدل های داخلی - بین کمونیست ها - تفاوت قائل شویم. که مترجم را به تبلیغ برای تبلیغات امپریالیستی متهم نسازند. آن چه در این جا موضوع مرکزی می باشد سیر تحولی اندیشه هانری لوفور و موضوعات مشخصی است که او مطرح می کند. حال «واقعاً در روسیه شوروی» چه می گذشته ... در هر صورت می تواند به مثابه مباحث درونی از دیدگاه مارکسیستی مورد توجه ما باشد و بدانیم که اختلاف نظریات مشخصاً روی چه موضوعی بوده است. و امیدوارم برخی به بهانه موضع گیری های سیاسی و ایدئولوژیک او، از طرح مسائل بسیار مهمی که در عرصه خلاقیت هنری مطرح می کند قطع نظر نکنند. در هر صورت شوروی از هم پاشیده و به مثابه تجربه تاریخی با شکست مواجه شده است. و مطمئناً آخرین تجربه نخواهد بود و برای این که آخرین تجربه نباشد بسیار آموزنده خواهد بود که ما مشخصاً به موضوع اختلاف نظریات پی ببریم. یعنی چیزی که ما واقعاً به آن نیازمند هستیم، زیرا وقتی موضوع استالین مطرح می شود، کمتر به موضوع اختلاف نظریات و محتوای بحث می پردازند. به همین علت این گونه بحث ها در شرایط حاضر بین طرفداران و مخالفان استالین بیشتر شبیه اشاره و کنایه است تا طرح مباحث مشخص. در این جا ما دست کم می دانیم که یکی از مسائلی که از دیدگاه لوفور موضوع حذف دولت بوده که از دیدگاه او استالین به چنین ضرورتی پاسخ نگفته است. متأسفانه استالینیستهای ایرانی در این رهبر سیاسی یک پیغمبر و ابر مرد می بینند و هر گونه انتقادی را در نطفه خفه می کنند و آن را به تبلیغات امپریالیستی نسبت می دهند. چنین رویکردی تصور نمی کنم مسئله ای را حل کند. در ثانی به انحصار درآوردن قدرت دولت پرولتری در دستهای یک نفر و یا یک اقلیت هر چند کارشناس همان چیزی است که در یک تمدن متعالی نباید اتفاق بیافتد. در هر صورت استالین یک فرد منفرد نبوده و یک جریان سیاسی در شوروی سابق را تشکیل می دهد.

صفحه از مارکس و به همین اندازه از انگلس ترجمه کرده بودند، و به همین ترتیب «دیباچه های دیالکتیک هگل»، فرانسه را به قصد ایالات متحده ترک کرد، مورانژ به شهرستان...رفت و هانری لوفور در دبیرستان شهر پریواس (در اردش) به تدریس فلسفه پرداخت. او در عین حال که در چهار چوب حزب کمونیست مبارزه می کرد، به نوشتن ادامه می دهد. به همکاری گوترمن آثار دوران جوانی مارکس را در مجله «اوان- پست» منتشر کرد. در این مجله نخستین فصل کتاب «آگاهی راز و رمز مدار»⁶ منتشر شد. موضوع مرکزی این کتاب چیست؟ در این کتاب می گوید که نه آگاهی فردی و نه آگاهی جمعی نمی تواند به مثابه شاخصی برای حقیقت مطرح باشد. اشکال آگاهی متعدد است. جامعه مدرن تماماً بر اساس ناآگاهی بنیانگذاری شده، یعنی ناآگاهی نسبت به ارزش اضافی. طبقه کارگر نیز به ساخت و ساز بهره کشی خودش آگاه نیست. طبقه کارگر این بهره کشی را در بر اساس ناآگاهی به تحقیر زندگی می کند. هیچ کاری مشکلتر از به آگاهی رساندن این طبقه به وضعیت خود نیست. چنین امری به فاشیست ها اجازه می دهد که بازنمائی های تحریف شده و معکوس را به آنها تحمیل کنند. فاشیسم می تواند خود را بجای سوسیالیسم معرفی کند زیرا معکوس جلوه دادن روابط ممکن است. در عمل آگاهی خودشان را دخالت نمی دهند، بلکه بر عکس ناآگاهی خودشان را دخالت می دهند.

این کتاب بین جنبش کمونیستی به شکل خیلی بدی دریافت شد. سانسور شوروی خدمات رسانه ای را برای آن منع کرد. ژرژ پولیتزر مقاله انتقاد آمیز تندی علیه هانری لوفور نوشت، به طوری که موریس تورز آن را جزم اندیشانه و سکتاریستی تلقی کرد. در واقع کتاب هانری لوفور و گوترمن مسائلی را مطرح می کند که جزء مسائل حزب تلقی نمی شد. در آن دوران (1936)، کمونیست ها در بالا آمدن نازیها وهله ای گذرا می دیدند که نمی توانست دوام بیاورد. «آگاهی راز و رمز مدار» بین سال های 1933 و 1935 (بخشی از آن در نیویورک) نوشته می شود، و کتاب نفرین شده بود. کمونیست ها آن را مردود دانستند، و چند سال بعد در آتش نازی ها به خاکستر تبدیل شد.

طی همین سال ها ژرژ پولیتزر بر این باور بود که سیاست در حیطه مبارزان نیست و «تنها رهبران سیاسی، رئیس، حق بیان روی مسائل را در اختیار دارد.» این دورانی است که ژرژ پولیتزر بلند پروازی های علمی اش را ترک می کند، طرح هائی مانند «روانشناسی عینی» و موضع گیری اولیه اش در رابطه با روانکاوی.

این دوران متأثر از گمانه زنی هائی چند بین مبارزان کمونیست است. هانری لوفور متوجه پل نیزان می شود که مکاتباتش را با دقت و ظرافت فکری بیشتری می نویسد و

⁶ Conscience mystifiée. Ed Syllepse 1999

سعی می کند او را به جایگاه بالاتری هدایت کند...چنین فضائی مانع از این نمی شود که هانری لوفور در حزب باقی نماند، بلکه در آنجا تکیه گاهی برای فعالیت هایش می دید و در این مورد می نویسد: «فکر می کنم که بارها به دلیل فعالیت مبارزاتی بر بحران های شخصی غلبه کردم». او تلاش می کند تا قطب انتقادی علیه آموزش فلسفه در دبیرستان پریواس ایجاد کند. با همکاری افراد دیگری، «دفاتر ضد-آموزش» را منتشر می کند.

می گویند که سال های 1930 مصادف است با فعالیت گسترده ترجمه (به همکاری نوربرت گوترمن) و معرفی آثار هگل، مارکس و لنین. هانری لوفور کار ترجمه را با متون دیگری تکمیل می کند که به معرفی مارکسیسم اختصاص می دهد (ماتریالیسم دیالکتیک، 1939، سپس مارکس و آزادی به سال 1947، مارکسیسم 1948، برای شناخت تفکر مارکس، سال 1948 و مانند اینها).

هانری لوفور طی جنگ جهانی دوم در حزب باقی ماند. این موضوع موجب شد که دولت ویشی او را از پست استادی بر کنار کرده و خود او را نیز تحت تعقیب قرار دهد. او در منطقه پیرنه در یک انباری پنهان می شود. او آرشیو «کامپن» (دره کامپن در پیرنه) را بررسی می کند. طی این تجسسات به جامعه شناسی روستا علاقمند می شود، و آن را بعدها به مثابه موضوع پژوهشی و تز انتخاب می کند.

فوراً پس از جنگ، هانری لوفور امکان انتشار پیدا می کند. در این دوره است که «اگزیستانسیالیسم» را می نویسد و این جریانی را که توسط ژان پل سارتر هدایت می شود افشا کرده و آن را ابهام آمیز و خطرناک معرفی می کند، و نخستین جلد از کتاب «نقد زندگی روزمره» نیز در همین تاریخ نوشته می شود که موضوع آن از دیدگاه نظری برای هانری لوفور آینده در خسانی را ترسیم می کند. در بخش دوم این نوشته مطالب بیشتری درباره این دوران خواهیم داشت.

در سال های 1950 هانری لوفور هنوز عضو حزب کمونیست باقی مانده زیرا مبارزه درونی - مبارزه ایدئولوژیک، نظریه پرداختی و سیاسی - علیه استالینیسم آغاز شده است. در این دوران هانری لوفور بحثی را علیه نظریات رایج در حزب را آغاز می کند، موضوع او «علوم پرولتاریائی» است. گره گاه منازعه روی موضوع «منطق» تمرکز می یابد. او نخستین جلد «رساله منطق» را در انتشارات حزب به چاپ می رساند ولی پیش از خروج آن، جمع آوری شده و از انتشار آن جلوگیری به عمل آوردند. کتاب دیگری که به روش شناسی ریاضیات و علوم اختصاص داشت، اگر چه به چاپ رسید ولی هرگز منتشر نشد. برای هانری لوفور دوران سختی بود زیرا نمی توانست در بطن حزب بقبولاند

که معادله یک به علاوه یک مساوی با دو می تواند به همان اندازه در مسکو یا پاریس صحیح یا اشتباه باشد. هانری لوفور علیه منطق طبقاتی مبارزه می کند. هیچ نتیجه گیری عملی از انتشار مقاله استالین درباره زبانشناسی حاصل نشد. بر این اساس فعالیت اپوزیسیون هانری لوفور شکل می گیرد و از سال 1953 یعنی سال درگذشت استالین فعالیت می گردد.

از سال 1948 او در مرکز مطالعات علمی کار می کند، و نسخه نهائی تز پژوهشی اش را به پایان می برد که در مخفی گاه خود در پیرنه طی دوران جنگ آغاز کرده بود. او در این تز جامعه شناسی منطقه روستائی « واله دو کامپن » را مورد بررسی قرار می دهد. درباره پیرنه مطالب دیگری نیز می نویسد (تحت عنوان « پیرنه » که سال 2000 منتشر شد).

لوفور در سال های 1947 - 1955 بررسی های متعددی را به نویسندگان بزرگ فرانسوی اختصاص می دهد (دکارت، دیدرو، پاسکال، موسه، رابله) تا ساخت و ساز جریان فکری پیرامون آزادسازی انسان را نشان دهد. کمی دورتر ما به این موضوع بازخواهیم گشت که به سخنی دیگر باید آن را به مثابه نمونه و بازنمائی ادبی نظریاتی تلقی کنیم که در « درنگهای درباره زیبایی شناسی » مطرح شده است.

هانری لوفور می خواهد نشان دهد که ما نمی توانیم این نویسندگان را به دلیل بورژوائی بودن تفکراتشان نفی کنیم و کنار بگذاریم، بلکه باید ببینیم که چگونه نزد آنها نظریات شکل می گیرد، و چگونه شرایط پیدایش ماتریالیسم دیالکتیک از این آثار استخراج شده است.

در این دوران است که هانری لوفور طی نگارش مقالاتی چند توصیه می کند پیشرفتهای مدرن در زمینه منطق، رایانه و سبیرنتیک به مارکسیسم ضمیمه شود، ولی نه فیلسوف های روسی و نه متفکران کمابیش رسمی حزب کمونیست فرانسه مانند روزه گارودی گوش شنوائی در این زمینه نداشتند. در نوشته ای تحت عنوان « راه کارهای نوین » نظریات نوینی را مطرح می سازد که 20 سال بعد شنیده می شود (به ویژه نظریه ای که ضرورت برنامه ای را مطرح می کرد که می بایستی پیش از کسب قدرت تدارک دیده شود). حزب به این موضوعات توجهی نشان نداد و به چند شعار ساده انگارانه بسنده کرد. سپس موجی از رویدادها به سرعت به وقوع پیوست. افشاگری های گزارشات خروشچوف از آنچه جبهه اپوزیسیون می توانست تصور کند فراتر رفت. دوران اخراج از حزب. هانری لوفور در سال 1958 اخراج شد. او به سوی افق های دور دست بادبان می

گشاید، به مثابه فیلسوف روی استقلال فکری اش اصرار می ورزد ولی به مارکسیسم وفادار باقی می ماند.

پس از «مجموعه و باقی مانده»، کتابی مهم با 780 صفحه که لوفور آن را بین ژوئن و اکتبر 1958 می نویسد (در شرایط سیاسی بسیار خاصی که در فرانسه وجود دارد) چشم انداز کلی زندگی فلسفی و ماجراهایش را با حزب ترسیم می کند، و به نگارش کتابهای مهمی می پردازد. او به همکاری گی دوبور در تعریف و تهیه اصل و اساس نظریه ای که بعداً به نام «انترناسیونال سیتوآسیونیست» شهرت یافت شرکت می کند، ولی دوستی با گیدوبور دیری نمی پاید و متارکه خشونت باری بین آنها صورت می گیرد. با وجود این، برخورد با سیتوآسیونیست ها موجب شد که هانری لوفور قویا برای کار نوشتاری تحریک شود. نقد او درباره زندگی روزمره که در پایان دوران جنگ آغاز شده بود، دوباره در دست تحریر قرار گرفت و او نسخه جدیدی از مقدمه نقد زندگی روزمره را نوشت که در سال 1958 برای بار دوم منتشر شده بود. جلد دوم «بنیادهای جامعه شناسی روزمره» به سال 1961 منتشر شد. در این سال هانری لوفور وارد دانشگاه می شود و در استراسبورگ در مقام استاد در دانشگاه به تدریس می پردازد. از سال 1965 در نانتر (دانشگاه پاریس 10 در حومه پاریس) به تدریس اشتغال دارد. و به این ترتیب هانری لوفور را می بینیم که ماجراجویی هایش را در تدریس دانشگاهی را در سن 60 سالگی آغاز می کند. تا سال 1958 با وجود شهرتی که به نام نامی مبارز کمونیست داشت، و با وجود همه آثار مهمی که نوشته بود، راه ورود به دانشگاه را بر او بسته بودند. به بیانی خاص، شاید این موضوع علی رغم تمام گریزهایش بتواند روشنگر اقدامات و تجربه های نوین او باشد. در استراسبورگ و به همین گونه در دانشگاه نانتر نفوذ قابل توجهی در توده دانشجویان دارد و نادر هستند اساتیدی که تا این اندازه مثل او روی دانشجویان تأثیر گذاشته باشند.

هم زمان، هانری لوفور نگارش «بیانیه کمون» را آغاز می کند که سال 1965 منتشر شد. او «مقدمه ای بر مدرنیته» را به سال 1962 و «متا فلسفه» (یا رساله فلسفه - و یا - فلسفه فلسفه) را به سال 1965 می نویسد. کتاب متافلسفه در آلمان طرفداران زیادی پیدا می کند و هنوز هم طرفدار دارد. با این کتاب هانری لوفور به مثابه نظریه پردازی نزدیک به مکتب فرانکفورت تلقی می شود.

کتاب های این دوران، توسط سدها دانشجویی خوانده می شود که بعداً در جنبش مشهور به ماه مه 1968 شرکت فعال خواهند داشت.

در این دوران آلتوسر در مدرسه عالی شروع به تدریس می کند، و «برای مارکس» و «خواندن سرمایه» سال 1965 منتشر می شود. آلتوسر و نظریه او در باره «مفهوم متارکه در معرفت شناسی» نزد مارکس فرصت تازه ای برای بحث و مجادله ایجاد می کند.

هانری لوفور هر نظامی را نفی می کند، و جهان بورژوا، سرمایه داری کالائی، جهان پول و منافع را در معرض توفان انتقاداتش قرار می دهد. و هم زمان علیه طرفداران علم گرائی، پوزیتیویستها و ساختارگرایان به مبارزه می پردازد، و بر این اساس بن مایه های نظری جنبش اعتراضی را پایه ریزی می کند. این نظریات در دانشکده جامعه شناسی نانتر (پاریس 10 در حومه پاریس) یعنی جایی که به تدریس اشتغال دارد شکل می گیرد. خیلی به سرعت، اکثر دانشجویان به تحلیل انتقادی از زندگی گذشته، امور جنسی، زندگی روزمره، شرایط عینی جامعه موجود که هانری لوفور مطرح می کند، می گروند. هانری لوفور در عین حال دانشجویان را تشویق می کند که موضوعات پژوهشی و تفکر خودشان را توسعه دهند، یعنی روشی که پیش از می 1968 چندان رایج نبود و دانشجویان تنها نظریات استاد را تکرار می کردند. به این ترتیب است که آموزش های هانری لوفور، همکاران و همفکران دیگری پیدا می کند، مانند اوژن انریکز⁷، ژان بودریار⁸، رنه لورو⁹، هانری ریموند¹⁰ و مایته کلاول¹¹.

موضع هانری لوفور طی رویدادهای می 68 در جایگاه فیلسوفی است که از دیدگاه اجتماعی ناظر تحقق نظریاتش در سطح جریان اجتماعی، و مفاهیمی که از خیلی سالها پیش فرموله کرده بوده می باشد. به همین علت او را در جایگاه پدرخوانده جنبش 68 بازشناسی کرده اند.

هانری لوفور کار را به همینجا رها نمی کند و ادامه می دهد. بین سال های 1968 و 1980 کتاب های متعددی منتشر می کند و به او اجازه می دهد که نظریاتش را در زمینه سیاست مشخصاً مطرح سازد.

«مانیفست تفاوتنگرا» (1970) در باره مفهوم تفاوت به او اجازه می دهد که خط فاصلی با تفکر دولوز در مورد مسئله «تفاوت» ایجاد کند. این کتاب راهی را نشان می دهد که می توان برای رهائی از استانداردیزاسیون (همشکل سازی) عمومی در پیش گرفت که جامعه بروکراتیک و مصرفی را در کشورهای توسعه یافته تهدید می کند. کتاب «پایان

⁷ Eugène Enriquez

⁸ Jean Boudrillard

⁹ René Lourau

¹⁰ Henri Raymond

¹¹ Maïté Clavel

تاریخ» که در حال حاضر ما آن را منتشر کرده ایم رویکردهای تاریخی هگل و مارکس را با قرائت نیچه به شکل برجسته مطرح کرده، و به همین گونه در کتاب «فراسوی ساختارگرایی» (1971) مقالاتی را که در گذشته علیه آلتوسر نوشته بود گردآوری می کند. چندین کتاب درباره فضا و شهر : «حقوق بهره مندی از شهر» (1968)، «از روستا تا شهر» (1970)، «تفکر مارکسیستی و شهر» (1972)، «فضا و سیاست» (1973) و به ویژه «تولید فضا» (1974).

پس از نگارش «هگل، نیچه، مارکس یا سرزمین سایه ها» هانری لوفور سنتزی را روی مسئله دولت آغاز می کند. «درباره دولت» چهار جلد می نویسد. این کتاب در 1700 صفحه به ویژه اهمیت خاصی دارد. در این کتاب مفهوم روبنا را به سطح ثانوی منتقل می کند، لوفور تحت تأثیر بررسی های لورو¹² به بررسی مفهوم نهاد می پردازد، و دولت را به مثابه یک ابر- نهاد تعریف می کند که کار نهاده سازی ها را هماهنگ می سازد.

در این مدت، هانری لوفور بازنشست شد و از این پس کار تدریس در دانشگاه نانتر را متوقف می کند، ولی دائماً به مسافرت می رود و در اقصا نقاط جهان در کنفرانس ها شرکت فعال دارد، خیلی می نویسد و خیلی می خواند. از سال 1978 دائماً به فلسفه می پردازد، تراژدی های یونانی را مطالعه می کند، و بر این باور است که کلید فلسفه، کلید جهان را در این زمینه باید جستجو کرد. به باور او اساطیر حرفی برای گفتن ندارند، بلکه در تراژیک است که باید به کندوکاو پرداخت. هانری لوفور راه حل را بیشتر در پرومته می بیند تا دیونیزوس. پرومته! تصویر دهشتناک و شگرف، زنجیر شده به صخره توسط قدرت حاکم و به جبر آسمانی. ولی پیغام پرومته آزادی است. آزادی پس از مرگ خدایان فراخواهد رسید. زئوس قدرتش را از دست می دهد. ولی خود پرومته نیز می تواند بمیرد!

هانری لوفور بیشتر در تراژدی جستجو می کند تا در درام، زیرا از دیدگاه او، در تراژدی پیروزی بر زمان و مرگ تحقق می یابد. تراژدی قهرمان تراژیک را به زندگی بازمی گرداند و در ظهورش مرگ خود را دوباره زندگی می کند. در اینجا است که می توانیم به فلسفه برسیم. چنین رویکردی می تواند خیلی دور از مارکسیسم بنظر رسد. ولی نه چندان دور. آیا خود مارکس نگفته است که با پرومته انطباق هویتی دارد؟ هانری لوفور این موضوعات را در کتاب «تفکر چیست» (1985) دوباره مورد بررسی قرار می دهد.

¹² R.Lourau

مسیری که هانری لوفور در پیش می گیرد در کتاب «حضور و غیبت» (1980)¹³ منعکس شده و همزمان با کتاب «تفکر به جهان تبدیل شده است» منتشر می شود، یعنی کتابی که در آن هانری لوفور یک بار دیگر مارکسیسم را مورد بررسی قرار داده و می پرسد آیا باید مارکس را رها کنیم؟ چنین نقد و داوری بسیار مشکل بنظر می رسد، با وجود این در اینجا هانری لوفور دوباره به نظریاتی می پردازد که پیش از این در نخستین تعبیراتش از کتاب «سرمایه» مطرح کرده بود. از دیدگاه او مارکس در قطب مخالف استالین واقع شده و بزر ضد-دولت را می کارد، یعنی موضوعی که امروز بیش از هر زمان دیگری بدان نیازمند هستیم.

در کتاب «حضور و غیبت» موضوع مرکزی در پیوند با عرصه فلسفه مطرح می شود. آیا پس از مارکس می توانیم فلسفه بافی کنیم؟ هانری لوفور به این پرسش پاسخ می گوید. در این کتاب او نظریه فلسفی خود را درباره بازنمائی عرضه می کند. بازنمائی چیست؟ میانجی بین هستی و نیستی: تمام مسئله این است که بدانیم آیا شناخت می تواند - یا نمی تواند - از این میانجیگر (یعنی بازنمائی) برای درک واقعی هستی قطع نظر کند. امانوئل کانت چنین اعتقادی نداشته است، ولی مارکس فلسفه را فرامی خواند تا از بازنمائی که همواره توهم آمیز است خارج شود، در حالی که نیچه فلسفه و بازنمائی هر دو را نفی کرده و به فراسوی آن فرامی خواند و بر این باور است که درک واقعی هستی تنها از عهده [ابر-انسان] برمی آید.

پس از ترسیم مفهوم بازنمائی از دیدگاه تاریخی، هانری لوفور نتیجه می گیرد که بازنمائی یک پدیده اجتماعی و روانشناختی بوده و نمی توان از آن قطع نظر کرد ولی باید دانست و دست به انتخاب زد. باید بازنمائی های بارآور و مفید را انتخاب کرد که شناخت جهان واقع را ممکن می سازد و اجازه می دهد که از بازنمائی های توهم آمیز که تنها موجب شیفتگی بی حاصل می باشد و مانع تحول اجتماعی می گردد اجتناب کنیم.

این کتاب را به مفهومی خاص می توانیم ترازنامه آثار فلسفی هانری لوفور تلقی کنیم، که به شکل گسترده به نظریات کارل مارکس و همچنین اسپینوزا و فلسفه یوحکیم دو فلور¹⁴ تکیه دارد. کتابی شگفت آور که به فرهنگ عمیقی و به ویژه به تفکری در حال حرکت و جوشش تکیه داشته «و به سوی تحقق جهان بی بدیلی نیل می کند که هرگز تحقق نیافته و چشم اندازی را ترسیم می کند که به روی تمام افق های مدرنیته گشوده

¹³ La présence et l'absence

¹⁴ Joachim de Flore

شده است»¹⁵. هانری لوفور در جایگاه فیلسوف و جامعه شناس کسب اعتبار کرد. کتاب «حضور و غیبت» دورانی از فلسفه را مطرح می کند. وجه بارز این کتاب، در این نکته نهفته است که یک بار دیگر به فلسفه باز می گردد و نشان می دهد که فلسفه نمی تواند محدود باشد و به افکار جزمی محصور گردد. فلسفه بازی فکری نیست که به روی خودش بسته شده باشد، بلکه ابزاری است برای کند و کاو واقعیت.

تفکر هانری لوفور در پایان زندگی اش به چه سوئی حرکت می کند؟ مشکل بتوانیم به چنین پرسشی پاسخ بگوئیم. این نویسنده ای که ده ها کتاب نوشته است، هانری لوفور آثار خودش را به مثابه آثاری به تمام و کمال رسیده اعلام نکرد، بلکه مسائلی را که او مطرح کرده همچنان به شکل باز مطرح هستند. هانری لوفور به آثار هنری باز می گردد. او روبرت موزیل را دوباره می خواند. از دیدگاه او «مرد بی کیفیت»¹⁶ رمانی است در وصف انحلال جهان مدرن. قهرمان رمان موزیل از جایگاه و به مثابه فیلسوف حرف می زند، او فلسفه اش را با به حساب آوردن فن و فن آوری مطرح می کند ولی آنرا پشت سر می گذارد. در کنار رمان موزیل، آثار شکسپیر، تراژدیهای یونان، و (نظریه فاجعه - ها) نزد رنه توم¹⁷ را مطالعه می کند. هانری لوفور مشاهده می کند که تراژدی یونانی به یونانیان اجازه داد که زندگی کنند، و بپذیرند، جهان خودشان را بپذیرند. در نتیجه

تراژدی همراه است با یک تأیید یا پذیرش. رنج و مرگ در تراژدی نفی شده است. نیچه این موضوع را حدس زده بود و هانری لوفور آن را کشف کرد...

برای هانری لوفور فروپاشی دیوار برلن یک شوک عظیم بود و در پایان زندگی اش به همین موضوع می اندیشید. او در ماه ژودن 1991 درگذشت. کمی پیش از این رویداد، مطالبی در مورد طرازنامه کمونیسم مطرح کرده بود، و آنرا ملال آور تلقی می کرد که قادر به بیان اتوپی نبوده و نمی تواند نقد روشنی از زندگی روز مره عرضه کند.

اگر بخواهیم آثار هانری لوفور را در یک کلمه تعریف کنیم، می توانیم آن را پیرامون مفاهیم ماجراجویی و فعالیت آفرینشگرانه تلقی کنیم. هانری لوفور هیچ گاه زندگی را

¹⁵ C.Delacampagne

¹⁶ یا «مرد بدون خاصیت» در ترجمه های رایج فارسی اثر رابرت موزیل نویسنده اتریشی. او در این اثر جهانی ترسیم می کند که در فاجعه ای که وین میعادگاه آن می باشد در حال فروپاشی ست.

¹⁷ René Thom. Théorie des catastrophes

مترجم: رنه تام ریاضیدان فرانسوی، عضو آکادمی علوم، در سال 1958 مدال فیلد (معادل جایزه نوبل*) در ریاضیات را برای آثارش در زمینه «تئوری فاجعه» دریافت کرد. تئوری فاجعه عبارت است از نگاهی تازه به هر گونه تحول که به شکل ناگهانی و پیشبینی ناپذیر و دراماتیک به وقوع می پیوندد. در این مصاحبات که از ریاضی تا رویان شناسی، زیان شناسی تا انسان شناسی و تا تاریخ، رنه تام خطوط اصلی نظریه فاجعه را در پیوند با مضامین علمی دوران ما، از فیزیک اتمی تا بیلوژی هسته ای، پیشرفت علمی و تکنولوژی در نقاط مفصلی پیچیده بین جامعه و علم با روحیه ای نقادانه مورد بررسی قرار می دهد.

از ساخت و پرداخت های نظری جدا ندانسته است. از دیدگاه اوهر دو با هم تداخل پیدا می کند. این طرز تلقی در کتاب « درنگهایی درباره زیبایی شناسی » یا در «اگزستانسیالیسم» حضور دارد. هانری لوفور در متن بحث و جدل های فکری و به همین گونه شخصی با جریان های پیشگام (گروه فیلسوف ها، سورآلیست ها، مارکسیستها، جنبش اپوزیسیون در حزب کمونیست، سیتوآسیونیست ها، جنبش دانشجوئی...) بود که فعالیت فلسفی اش را گسترش داد (به مثابه متفکر، نظریه پرداز و نویسنده).

هر بار، رویارویی یک ماجراجوئی تازه بود. آشنائی با اثر کارل مارکس فلسفه را از دیدگاه هانری لوفور زیر علامت سؤال می برد و این پرسش را برای او مطرح می سازد که پس از مارکس چگونه می توان به فلسفه پرداخت؟

در نتیجه، هانری لوفور چشم انداز تازه ای مطرح می کند : متا فلسفه¹⁸.

باید روی اهمیت هانری لوفور به مثابه فیلسوف مارکسیست تأکید کنیم. او تفکر واقعی مارکس را پیرامون دو محور اصلی مورد بررسی قرار داد : نظریه از خود بیگانگی و نقد دولت.

هانری لوفور بر این باور است که نظریه از خود بیگانگی در سراسر کتاب [سرمایه] مطرح گردیده، و مفهوم کار [از خود بیگانه زا- از خود بیگانه شده] به این نظریه می انجامد که سرمایه در رابطه با عملکرد (پراتیک) به مثابه قدرت مطلق از خود بیگانه زا- از خود بیگانه شده به شکل مستقل تبلور می یابد. آنچه هانری لوفور در [متافلسفه] مطرح کرده است، زنجیره ای از مفاهیمی است که ساختار یا نظام فکری خاصی را تشکیل نمی دهد. این مفاهیم از عملکرد بر می آید و به عملکرد نیز باز می گردد :

«فضای اجتماعی»، «تفاوت»، «روزمره»، «راز و رمز مداری»، «جهانی» و «از خود بیگانگی» مفاهیمی را در برمی گیرند که در رابطه با یکدیگر بوده ولی نظام فکری مستقلی و خاصی منتهی نمی شود. نقش این مفاهیم خمیر مایه بوده و به همین عنوان به کار گرفته شده است. چنین مفاهیمی جامعه معاصر را بارور ساخته و در آن حل شده است. از همین رو با مفاهیم فلسفی کلاسیک که در ساختار و چهار چوب فلسفی باقی می ماند، متفاوت و قابل تفکیک است. از دیدگاه هانری لوفور، جایگاه مفاهیم در مبحث

¹⁸ Métaphilosophie

معرفت شناختی اهمیت خاصی ندارد، بلکه مسیر و جایگاه آن در عملکرد و در زندگی روزمره است که در اولویت قرار می گیرد.

از این دیدگاه می توانیم بگوییم که کار هانری لوفور کارکرد مؤثری داشته است. برای مثال، او طرح نظریه از خودبیگانگی طرفداران زیادی بین جوانان، استعمارزده ها و زنان... پیدا کرد. روند قاطعانه ای که این مفهوم پیمود کاملاً مفهومی قدیمی آن را باطل ساخت. هانری لوفور به مثابه فیلسوف مفهوم دیگری را عرضه کرد. دیالکتیک دائمی بین زندگی هانری لوفور و نظریه پردازی خصوصیت تعیین کننده رابطه او با فلسفه بوده و به عبارت دیگر چنین رابطه ای را باید به مثابه نوآوری او در زمینه فلسفه تلقی کنیم. زندگی عملی و نظریه پردازی به شکل متقابل یکدیگر را غنی می سازد.

آثار هانری لوفور، بی آن که بخش انتشار نیافته را به حساب بیاوریم، 68 عنوان را در بر می گیرد. می توانیم بگوییم که این کتابها در روند تاریخی یا دوران های مختلف نوشته شده است. بین 1920 تا 1991 هانری لوفور بی وقفه می اندیشد و می نویسد. برخی از موضوعات او (مارکسیسم، هگل، نیچه، شهر سازی، شهر، جهان مدرن، نقد زندگی روزمره...) در طول زندگی او دائماً مطرح شده است. اعتماد او به تحول، حرکت، تلاش دائمی برای تشریح اکنون با تکیه به گذشته برای گشودن راه برای تحقق در آینده، آثار او را به عامل محرک واقعی در فلسفه تبدیل کرده است.

من به سهم خودم، از سال 1967، با وجود بررسی های خیلی پراکنده در جهات مختلف فکری (خیلی نزدیک به شیوه زندگی هانری لوفور)، بی وقفه آثار هانری لوفور را خوانده ام. وقتی مسئله ای پیش می آمد و نیاز به اندشیدن احساس می شد، او به عبارتی خاص مرجع خوبی بود.

در آثار هانری لوفور بیان مطالب به سبک محاوره ای حضور پر رنگی دارد، آنهایی که با آثار او آشنائی دارند، سخن محاوره ای را همراه با متن احساس می کنند. او شنوندگان را محسوس خود می سازد، حتا اگر شنونده به خواننده تبدیل شده باشد. خواننده در رابطه با متن احساس می کند که مخاطب حرفهای او واقع شده و سرانجام رویکرد ناسازگار این متفکر نامتعارف را می پذیرد. آیا این شناختی را که من از شخص او دارم می توانم به شما منتقل کنم؟ آیا امروز دانشجویان جوان من تمایلی برای کشف هانری لوفور نشان خواهند داد؟ مطمئن هستم. آنچه در آن تردیدی وجود ندارد، بی آن که تبلیغات زیادی صورت گرفته باشد، چاپ و انتشار چهارم کتاب «تولید فضا»¹⁹ استقبال

¹⁹ La production de l'espace

عمومی خوبی بعمل آمد. آیا از دیگر دوران های فکری هانری لوفور به همین شکل استقبال خواهد شد؟ چگونه باید تفکر او را مطرح کنیم؟

کارهای خود من، تنها اگر بخواهم به دو کتابی که در سال 2001 منتشر کردم اشاره کنم، یعنی «وهله خلاقیت» (به همکاری هوبرت دو لوز) «مفهوم تاریخ» (به همکاری کریستین دولوری-موبرجه)، خیلی مدیون هانری لوفور است. با توجه به اهمیتی که آثار لوفور دارد، فکر می کنم کار روی توضیح برخی مضامینی که هنوز کاملاً در آثار او به شکل منسجم و مستقل مطرح نگردیده (مانند: نظریه وهله (یا زمان)، نظریه بازمانده ها، روش قهقرائی - پیشرفت، جهانی، نظریه مبارزه تا پای مرگ...) یکی از راه هائی است که می تواند به گسترش و تداوم پژوهش های او بیانجامد.

2. مفهوم طرح در درنگهائی درباره زیبائی شناسی

و

انتقاد از خود نزد هانری لوفور

شرایط سیاسی عمومی را دیدیم که هانری لوفور سعی در تشکل نظریاتش داشت. سالهای سخت پس از جنگ 1940-1945 او را با سانسور درونی حزب کمونیست فرانسه مواجه می سازد. ولی او با نهاد حزبی بازی می کند. او درون حزب است ولی سعی می کند به نوعی نهاد حزبی را از درون تحلیل کند. شیوه کار او عرضه تحلیل، و انتشار آن است، و هدف او تحریک تفکر مارکسیستی در درون حزب است، زیرا به باور او جریان فکری و حزبی نظریات مارکس و روش او را به نفع جزم اندیشی بفراموشی سپرده است. بر این اساس، چندان بی فایده نخواهد بود که کتاب «مجموعه و باقی مانده»²⁰، به ویژه فصل «سه نگاه گذرا به مسئله جزم اندیشی» بازخوانی شود که نقل قول های یادآوری شده در این مقدمه از آنجا استخراج شده است.

از دیدگاه هانری لوفور باید حزب را از گروهی که نظارت ایدئولوژیک آن را به تصرف خود در آورده از یکدیگر تفکیک کنیم. موضع گیری انتقادی او روشنفکران محافظه کار درون حزب را هدف می گیرد، بی آن که خود را در بیرون قرار دهد و به مثابه انتقادات راست گرایان از بیرون جلوه کند. از دیدگاه او، نکته حائز اهمیت، همواره موضع گیری در رابطه

با طرح بنیادی مارکسیسم است. به همین علت است که با وجود تمام پر حرفی ها و زوائد، کار هانری لوفور به شکل بنیادی نهادینه ساز است. آن کاری نهادینه است که نهادینه را بر اساس [وهله بنیانگذار] آن به پرسش بگیرد. ولی بر عکس، [نهادینه شده] با تحریف اصول بنیادی به نام ضرورت بروکراتیک عمل می کند.

در سطح ایدئولوژیک، انحراف بروکراتیک تفکر جزمی را فرامی خواند، که به عبارتی خاص نفی پیچیدگی واقعیت است (نمی خواهد بپذیرد که واقعیت می تواند پیچیده

در اینجا این مفهوم را به شکل [وضعیت آفرینشگرانه] یا [روند خلاقیت] می نامیم که عبارت است قابلیت یا پتانسیل وضعیت آفرینشگرانه، یا مجموعه شرایط عینی و ذهنی که به فرد اجازه خلق اثر را می دهد. این مفهوم کار هنرمند را در کارگاهش مورد بررسی قرار می دهد. و خواننده به یاد داشته باشد که در تمام موارد.

باشد). در این مورد مبارزه ایدئولوژیک وجود دارد که در واقع مبارزه ای پیچیده است و دائماً باید مواظب چپ و راست بود...

هانری لوفور سال 1975 در مورد ژان پل سارتر می گوید که نویسنده «نقد خرد دیالکتیک» مبارزه ای را که در درون حزب جریان داشت نفهمید، و او را به این دلیل سرزنش می کند که تنها با آنهایی که دستگاه حزبی را در اختیار گرفته بودند گفتگو کرده است.

در مورد جزم اندیشی رایج در نهاد حزبی، او می نویسد: «مبارزه علیه جزم اندیشی، کمدی حجیمی با صد صحنه مختلف است که روی صحنه جهان بازی نمی شود، بلکه گروه اندکی از مغزهای کوچک متفکر را در بر می گیرد که در اثر تلاش از کار افتاده، و گاهی با مهارت و چابکی و گاهی با فقدان آن سعی می کنند هدایت امور را بدست گیرند.»

بین مداخلات درونی، در مورد کتابی که او درباره «دیدرو» نوشته بود، حذف بخشهایی از آن را به او تحمیل کردند. هانری لوفور انتشار کتابش را به بهای سازشکاری بدست آورد. ولی صفحات حذف شده در «دیدرو» را در «درنگهایی درباره زیبایی شناسی» جای داد: «یک صفحه مضمون از دیدگاه مأمور تفتیش عقاید به «درنگهایی درباره زیبایی شناسی» منتقل شد، یعنی تمام متن در آنجا ضمیمه شد.»²¹

ولی خارج از این بازیها، هنری لوفور در پی ایجاد اثر بود. حال ببینیم که هنری لوفور در «مجموعه و باقی مانده» یعنی در زندگینامه فلسفی اش چگونه درباره «درنگهای درباره زیبایی شناسی» حرف می زند و داوری می کند؟

«کتاب بسیار نازل، این «درنگهای درباره زیبایی شناسی» از آغاز دچار این اشتباه بود که مفاهیم رایج نزد «واقعگرایان سوسیالیست» را در مورد شکل و محتوا پذیرفت، در حالی که می بایستی روی وحدت آنها (هیچ محتوایی بدون شکل وجود ندارد) و تحلیل اشکال خاص زیبایی شناسی تکیه می کرد. با وجود این فکر می کنم که حاوی مطالب معتبری بوده و سرآغازی است برای طرح برخی مسائل و مضامین.»²²

در خواندن کتاب «درنگهای درباره زیبایی شناسی» احساس می کنیم که موضوع «واقع گرایی سوسیالیست» به چهار چوبی تعلق دارد که تفکر هنری لوفور باید پیرامون آن گسترش یابد. ولی گسترش طرح بررسی او نقطه آغازی است که متعاقباً می توانیم چگونگی آن را به پرسش بگیریم. هنری لوفور در درنگهای درباره زیبایی شناسی سه پرسش اساسی مطرح می کند :

پرسش 1 : چه عاملی اثر هنری را از چیزهای دیگر، از محصول تولید شده (قابل بازتولید به کمک فن آوری، در عملکرد اجتماعی) تفکیک می کند؟

پاسخ : اثر هنری به معنای تسلط و تصاحب طبیعت توسط انسان در قطعه ای کاملاً منسجم و متناسب از طریق تلاش (تلاش فردی) و کار هنرمند برای حساسیت فردی تماشاگر (شنونده یا خواننده) است. در نتیجه اثر هنری جایگاه تسلط و تصاحب کلیت جهان توسط انسان اجتماعی است. از سوی دیگر، اثر هنری حاوی جریان دیالکتیک درونی می باشد. چند صفحه درباره جریان دیالکتیک درونی تابلو (بین دو قطب : تابلو در جایگاه ابژه و ابژه در تابلو) نوشت شده است.

پرسش 2 : «چگونه مفهوم از خودبیگانگی در زیبایی شناسی مد نظر قرار می گیرد و وجه کاربردی آن کدام است؟»

پاسخ : برای هنرمند و برای اثر هنری مبارزه ای علیه از خودبیگانگی از درون از خودبیگانگی جریان دارد. موضوعی که ما را مجبور می سازد که مفاهیمی مانند هنر مقدس، هنر اساطیری و غیره را دوباره مورد بررسی قراردهیم، یا دست کم تنها از زاویه دید تقدس و اسطوره ای مد نظر قرار ندهیم، بلکه از دیدگاه انسانی، به مثابه مبارزه ای علیه از

خودبیگانگی و برای آزادی در بطن از خودبیگانگی مذهبی یا جادویی و راز و رمز مدارانه مورد بررسی قرار دهیم.

پرسش 3 : «آیا اختلاف و یا ناهمخوانی بین اثر هنری و اشیاء عملی و روزمره وجود دارد؟»

پاسخ محدود : آری. پاسخ نا محدود : نه، و به شکل ضمنی در متن می بینیم که اثر هنری را به مثابه کلیتی یگانه که جریانی نامحدود و کیهانی را در خود جای می دهد تعریف می کند، در حالی که اشیاء عادی به تولیدات عمومی تعلق دارد و به عبارت دیگر مفهوم آن محدود است. با وجود این، هنر در زندگی عملی و روزمره نفوذ می کند، در اینجا است که شیوه بیان تشکل می یابد.

خواهیم دید که هانری لوفور در اثر بعدی اش از پاسخ محدود فاصله می گیرد و تعریف متقاعد کننده تری از اثر هنری عرضه می کند. در واقع، پرسش اصلی برای او منشأ جهانشمولیت اثر هنری خواهد بود. در نتیجه نقد خود را در کتاب «مجموعه و باقی مانده» مطرح می سازد :

«با وجود چنین توضیحاتی، می بینیم که کتاب « درنگهای درباره زیبایی شناسی » به حل قاطعانه مسئله بنیادی که صراحتاً مطرح کرده نائل نمی آید. جهانشمولیت اثر هنری از کجا منشأ می گیرد؟ (جهانشمولیت توسط ایدئولوژی مارکسیسم دروغین در مورد نظریه «بازتاب» غیر قابل درک گردیده و غالب مارکسیستها آن را نفی کرده اند، و عموماً نظریه نسبیت گرای پلخانوف را مطرح می کنند و بر این باور هستند که مجسمه ونوس الزاماً برای فردی از افراد قبیله هوتنتوت در آفریقا زیبا نیست. بطوری که مسئله به شکل باز باقی می ماند، مگر این که نظریه آندره مالرو را بپذیریم)²³.

نیازی نیست که ما به چنین انتقاداتی بپردازیم، زیرا خود هانری لوفور در نوشته هایش به این گونه مسائل می پردازد. بنظر من بهتر است به برخی نظریات مهمی بپردازیم که در آثار پژوهشی بعدی او مطرح می شود. حال ببینیم که مضامین « درنگهای درباره زیبایی شناسی » چگونه در آثار او گسترش می یابد.

²³ La somme et le reste. P 336-337

3. تحلیل چگونگی سیر تحولی مضامین

در درنگ‌های درباره‌ی زیبایی‌شناسی

خواندن تأملاتی در باب زیبایی‌شناسی وقتی جالب خواهد بود که آثار هانری لوفور را بخوبی بشناسیم. چنین خوانشی نشان می‌دهد که در سال 1949 این کتاب کوچک مسائل بسیاری را مطرح می‌سازد که بعداً در سر تا سر آثار این فیلسوف و مردم‌شناس گسترش می‌یابد. برخی مضامین دوباره مورد بازبینی قرار گرفته و توسعه می‌یابد. در اینجا می‌خواهم با انتخاب چند موضوع به ویژه به بررسی تحولاتی بپردازم که در نقد مفهوم اثر آفرینشگرانه در «درنگ‌های درباره‌ی زیبایی‌شناسی» مطرح شده: کار روی آثار ادبی و فکری، موضوع [وضعیت آفرینشگرانه]²⁴ در کتاب «متا فلسفه»، موضوع «مبارزه تا پای مرگ» و تاریختی که هانری لوفور سعی می‌کند آن را در «درنگ‌های درباره‌ی زیبایی‌شناسی» با سرنوشت هنر در رابطه مفصلی قرار دهد، و این مضمون را نیز دوباره در نوشته‌های دیگر مورد بررسی قرار می‌دهد (یعنی نظریاتی را که در مورد تاریخ مطرح کرده بود)، و نظریات مرتبط به [دوران اثر هنری] در تمام پژوهش‌های او به شکل پراکنده مطرح می‌گردد، ولی به ویژه این بررسی‌ها را در کتاب «حضور و غیبت» مشاهده می‌کنیم. ما این مقدمه را با اشاره به موضوعی که در رابطه با مفهوم [روبن] مطرح بود و به شکل برجسته در «درنگ‌های درباره‌ی زیبایی‌شناسی» مطرح گردیده به پایان می‌بریم.

1) کار روی آثار ادبی و فکری

طی سال‌های 1947-1955 هانری لوفور مطالبی درباره‌ی نویسندگان بزرگ فرانسوی (رابله، دکارت، پاسکال، دیدرو، موسه) پیرامون نظریه‌ی آزادی انسان نوشت. بر این اساس، تحلیل آثار نزد لوفور به ابزاری برای درک سیر تحولی و پیشرفت اندیشه تبدیل می‌شود. در اینجا با نظریه‌ای نزدیک به نظریه‌ی هگل در مورد جریان تاریخی خرد روبرو می‌شویم. حال باید به تحلیل این بررسی‌ها بپردازیم که به عبارتی خاص باید آن را جلوه‌گاه زمینه‌ی ادبی در وجه نظریه‌ی پردازانه‌ی تلقی کنیم که در «درنگ‌های درباره‌ی زیبایی‌شناسی» مطرح گردیده است.

هانری لوفور می‌خواهد نشان دهد که نمی‌توانیم این متفکران را به بهانه‌ی تعلق طبقاتی به طبقه‌ی بورژوا به یکباره مردود بدانیم، بلکه باید آنها را به مثابه عناصری در سیر تکوین

²⁴ Poièsis (La Poïétique)

مراحل تاریخ تفکر تلقی کنیم. باید چگونگی تشکل نظریات را مورد بررسی قرار دهیم، و ببینیم که چگونه ماتریالیسم تاریخی در این آثار شرایط تحقق ظهور خود را استخراج کرد.

این بررسی ها را باید با تحقیقات جرج لوکاچ در چشم انداز واحدی در نظر بگیریم که از سال 1934 درباره بالزاک، استاندال و واقعگرایان آلمانی و غیره نوشت. پیش از این ما به نزدیکی نظریات این دو نویسنده اشاره کردیم. هانری لوفور « درنگهای درباره زیبایی شناسی » را سال 1949 نوشت و سال 1953 منتشر شد، و جرج لوکاچ کتاب بالزاک و واقعگرایان فرانسوی را سال 1951 منتشر کرد. وقتی نسخه آلمانی این کتاب در برلن منتشر شد، از نزدیکی نظریات این دو نویسنده شگفت زده می شویم.

کتاب «بالزاک و واقعگرایان فرانسوی» توسط پل لاوو از آلمانی به فرانسه ترجمه شد و به تاریخ 1967 در انتشارات «ماسپرو» به چاپ رسید، این کتاب برای دومین بار به سال 1998 در انتشارات «لا دکوورت» منتشر شد. ترجمه خیلی دلپذیری است و به عبارتی خاص به متن اصلی وفادار باقی مانده و خواننده می تواند سیر نظریات جرج لوکاچ را پی گیری کند. با وجود این، خواندن دقیق متن می تواند به ما نشان دهد که بخش مهمی از پیش زمینه فلسفی کاملاً در ترجمه به دلیل انتخاب کلمه حذف شده و کلمات فرانسوی مختلفی به کار برده شده است. برای مثال «وهله تاریخی - با برهه تاریخی - یا - دوران تاریخی» که در انتشارات آلمانی 22 بار تکرار شده (با پیش زمینه هگلی) به شکل «عنصر» و غیره ترجمه شده است، ولی نه هرگز به مفهوم فرانسوی «برهه تاریخی» که هانری لوفور دائماً در «تأملاتی در باب زیبایی شناسی» به کار برده و در سنت قدیمی فلسفه نیز رایج است. بطور کلی ابهامات دیگری در ترجمه روی داده است که رابطه نوشته های لوکاچ و لوفور را که روی محور فکری هگل واقع بوده را مخدوش ساخته است. به همین علت نزدیکی اندیشه این دو نویسنده برای خواننده فرانسوی زبان ممکن نبوده است.

از دیدگاه هگل، «فیگور» (یا شکل) مفهومی بنیادی است که مبین عنصر حساس بوده که در آن معنویت تجلی یافته، و به عبارت دیگر به ماده ای اطلاق می گردد که به حالت معنوی و روحی درآمده است. بر این اساس، کار هنرمند عبارت است از استفاده از چنین اشکال قابل بازنمایی، تقلیدی، برای انتقال بار معنایی به اشکال طبیعی. در نتیجه معنویت در هنر تنها می تواند در اشکالی که بخود می گیرد تجلی کند و باز نمایی شود. به عهده فعالیت آفرینشگرانه خواهد بود که برهه های مختلف تاریخی را تنظیم کرده و به معنویت اجازه شکل گیری دهد. این تنظیم و ترکیب پردازی است که به شکل اجازه می دهد تا بار معنایی را در خود جذب کند. دیالکتیک شکل گیری و محتوای معنوی تعیین کننده اشکال مختلف هنر است.

برای هگل، «برهه تاریخی» یا «برهه زمانی» را ابتدا هرگز نباید به مفهوم زمان تلقی کرد. چرا که به مفهوم فاصله زمانی نیست. «برهه تاریخی» را باید به معنای زمان حرکت یا جنبش به مفهوم فیزیکی آن تلقی کرد (در مکانیک از زمان یک ماشین ساده حرف می زنند)²⁵.

منشأ ریشه شناسی واژه لاتین به کار برده شده توسط هگل «مویمنتوم»²⁶ است و نه «مومنت»²⁷ (به معنای لحظه). هر دو واژه لاتین به فرانسه و به آلمانی به شکل «مومنت» ترجمه و تلقی شده است که موجب اختلال در معنی این دو واژه شده که در زبان لاتین وجود نداشته و هر دو واژه از یکدیگر قابل تشخیص و تفکیک است. مفهوم هگلی «وهله، یا، زمان» در واقع به معنای روند و حرکت است، و وجوه و مراحل یک حرکت دینامیک را مشخص می سازد. علاوه بر این، نزد هگل، این واژه نمی تواند تنها به مفهوم وهله های پی در پی تلقی شود، زیرا وهله ها منطبق بر یکدیگر و یا در تضاد با یکدیگر قرار می گیرند.

وهله (زمان یا لحظه تاریخی نزد هگل) به مثابه عنصر تکوین یافته مشخص (وجه تمایز، به شکلی که هربرت مارکوزه در هستی شناسی هگل می گوید) و به مثابه تضادی که در آن نهفته که متعاقباً به نفی آن می انجامد، از طریق وهله ای برتر که واقعیت آن را بیان می کند می تواند به تحول آن بیانجامد و از آن عبور کند. گذار، یا فراگشت²⁸ گذار و دستیابی به مرحله نوینی را ممکن می سازد، ولی عناصر باطل شده و قدیمی را در خود حفظ می کند. وهله وقتی قابل درک است که در عین حال با وهله ای که آن را نفی می کند در تقابل قرار گیرد، و چنین امری در چشم انداز وهله ای که تنش و تضاد بین دو وهله متضاد را پشت سر می گذارد. دیالکتیک هگل مجموعه وهله جهانشمول و نفی منحصر بفرد که از خود در وجه منحصر بفرد عبور می کند، و خودش نیز توسط وجه جهانشمول برای ایجاد منحصر بفرد نفی می گردد، و مانند اینها.

در اینجا این مفهوم را به شکل [وضعیت آفرینشگرانه] یا [روند خلاقیت] می نامیم که عبارت است قابلیت یا پتانسیل وضعیت آفرینشگرانه، یا مجموعه شرایط عینی و ذهنی

²⁵ Le moment d'une [force](#) $\vec{F}$ s'exerçant au point P par rapport au pivot O , est le [pseudovecteur](#) :

$$\vec{M}_{\vec{F}/O} = \overrightarrow{OP} \wedge \vec{F}$$

زمان نیرو یا وهله نیروی «اف» که به نقطه «پ» روی نقطه «او» وارد می شود

²⁶ movimentum

²⁷ momen

²⁸ Aufhebung

که به فرد اجازه خلق اثر را می دهد. این مفهوم کار هنرمند را در کارگاهش مورد بررسی قرار می دهد. و خواننده به یاد داشته باشد که در تمام موارد.

در نتیجه نیروی این مفاهیم فلسفی را می بینیم که در چهار چوب زیبایی شناسی با مفاهیمی مانند از خودبیگانی، شکل، و غیره برخورد داده می شود.²⁹

...

نقطه مشترک بین لوفور و لوکاچ در کتاب درنگهایی درباره زیبایی شناسی آشکار می شود. یک هنرمند، یک اثر هنری در صورتی به مثابه هنرمند و اثر هنری اصیل مطرح می گردد که بتواند سنتزی از دوران تاریخی انسان عرضه کند. اثر هنری باید در زمینه شکل و محتوا هر آنچه را که در عصر خود موجود است گردآوری کند. علاوه بر این، اثر هنری با حضور خود باید چشم انداز جهان ممکنات را نشان دهد... جرج لوکاچ بازمی بیندازد از این در رابطه با آثار ادبی به تحلیل محتوا می پردازد، و برخی مفاهیم مانند نوع، خصوصیت، شکل را مطرح می سازد. ولی چنین مفهوم پردازی های کاربردی در رابطه با برخی از نویسندگان مشخص، یا برخی آثار مشخص برای هانری لوفور بیگانه نیست و نظریاتش را در بررسی تعدادی از آثار ادبی مشخص به کار می بندد.

روش هانری لوفور بر این اساس است که در بررسی هایش سعی می کند از حیطه آنچه که نویسندگان و یا متفکران می توانستند در محیط زیست اطرافشان مشاهده کنند، پا فراتر نگذارد. هانری لوفور روی این نکته تأکید و پافشاری می کند که یک اندیشه، همواره بیش از آن چیزی است که فرد اندیشمند قادر به بیان آن بوده است. فرد اندیشمند به دورها نگریسته است. هانری لوفور به آن چیزهایی که او (فرد متفکر) مشاهده کرده و در عین حال به آن چیزهایی که قادر به رؤیت آنها نبوده و ندیده است توجه نشان می دهد. روش هانری لوفور برای نقش شبکه رویدادها و وضعیت ها نسبت به ساختار، و به عبارت دیگر برای عناصر مقدماتی نسبت به کلی و عناصر متحرک نسبت به عناصر ساکن ارجحیت قائل است. روش او تحلیلی و تاریخی-و-جامعه شناختی است.

بر اساس این روش، ساختار تنها یک وهله از فرآیند تحول (شدن) است، زیرا شامل عناصر مشترکی می باشد که مراحل پی در پی این وهله را تشکیل می دهد. این روش، در نتیجه مفهوم و ساختار را مورد بررسی قرار می دهد. «به دور از حذف عناصر ساختاری، این روش در پی بازشناسی و توضیح آن است.»³⁰

²⁹ Gérard Bras, Hegel et l'art, Paris, presse Universitaire de France, Paris 1989

³⁰ La somme et le reste(1958), 3^e éd., 1989.p.561

ولی روش هانری لوفور عناصر ساختاری را به مثابه «جمع‌ی ساده از داده‌های تجربی» در نظر نمی‌گیرد. آنچه را که او در پی بازشناسی آن می‌باشد، جوهر و ماهیت اصلی ساختار اثر هنری است. در نتیجه هیچ ماهیتی ابدی نیست، اگر وجه ساختاری وجود دارد، ولی باید دانست که این وجه دائمی نیست.

اعتبار ساختار به مثابه وهله تنها به شکل موقتی معتبر است. اگر جوهر و ماهیت (ساختاری) را بی آن که فراشد را نیز در نظر بگیریم، بررسی‌های ما تهی خواهد بود زیرا زندگی درونی آن را ندیده گرفته ایم. فراشد و گذار (از قدیم به جدید) همواره در حال تکوین و حرکت است.

فراشد (فرا شدن - تحول یافتن - آفرینش اثر هنری طی فرآیندی مشخص) به تنهایی بسیار غنی بوده و بسیار پیچیده تر از جوهر و ماهیت است. از دیدگاه هانری لوفور این نقطه مفصلی بین ساختار و فراشد است که روش دیالکتیک را تعریف می‌کند.

در اینجا اندکی به آثاری می‌پردازیم که هانری لوفور این روش را در وضعیت‌هایی به کار می‌بندد که با اولویت قائل شدن برای تاریخ نویسندگان به جای تاریخ انتشار آثار آنها، به برخی شیوه‌های «هنر تفسیر» (هرمنوتیک) نزدیک می‌شود.

الف) رابله و پیدایش سرمایه داری

کتاب رابله برای هانری لوفور فرصتی تازه برای بررسی «بورژوازی جوان و فرانسه جوان است»³¹. هانری لوفور تنها پس از 160 صفحه‌ای که به تشریح و تحلیل وضعیت پیدایش آثار فرانسوا رابله (1494-1553) اختصاص می‌دهد، به بررسی «زندگی ارزشمند گرگانتوآی کبیر، پدر پنتاگروئل»³² می‌پردازد. به این ترتیب او قرون وسطی، جامعه روستائی و پیدایش بورژوازی را مورد بررسی قرار می‌دهد. هانری لوفور بین تولد سرمایه داری و آثار فراسوا رابله پیوند تنگاتنگی را مشاهده می‌کند. در نتیجه می‌بینیم که رابله برای هانری لوفور فرصتی را فراهم می‌سازد که روش خود را از روش‌های دیگر و به ویژه از لوسین فور تفکیک کند، و بر آن است تا از اثر هنری به استخراج متن اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی نائل آید. شادی رابله منحصر بفرد نیست «در خودش و

³¹ Rabelais, p.40-43

³² Gargantua

برای خودش». شادی او [هم بافت مدار]³³ است. ابتکارات زبانی او ریشه در زندگی روستائی دارد.

این کتاب فتح استقلال تفکر ملی در رابطه با قدرت روم را نشان می دهد. او نشان می دهد چگونه رابله زبان جدیدی را تحمیل کرد. رابله یک پیشگام بود. مطمئناً نمی توانست فراتر از چشم انداز زمان خود را ببیند، ولی «بزرگتر از دیگران، فراتر از چشم انداز را دید. بر مبنای دوران خود، دورترها را دید و مفهوم تازه ای از انسان عرضه کرد. مفهوم و نظریه ای بدون ایده آلیسم، نظریه ای بر اساس مشاهده و اطمینان : قابل انعطاف بودن «طبیعت انسان»، پیشرفت بی حد و مرز او وقتی که شرایط مساعدی برای او فراهم آید.»³⁴

و هانری لوفور اضافه می کند :

«امکان رشد قانون بنیادی چنین طبیعتی است، و مربی تنها باید تکیه گاهی باشد برای شکوفا شدن آن تحت شرایط ضروری جهان خارج. محیط مساعد اجازه می دهد که رشد به شکل کامل انجام گیرد، و در نتیجه مربی جزئی از آن است. مربی هم زمان باید نوجوان تحت آموزش را بشناسد، و از قوانین رشد انسان و مجموع علوم شناخت کافی داشته باشد. از مربی انتظار دارند که بذل توجه خاصی نسبت به نوجوان داشته باشد، و به شیوه هنرمندانه راهنمای او در کسب کیفیتهای انسانی باشد.»

بر این اساس است که هانری لوفور می تواند رابله را درک کند و او را در این کتاب به مثابه یکی از «نوابغ» تفکر فرانسوی و جهانی به ما معرفی کند. این نبوغ در پنج جهت گسترش می یابد. ابتدا، او تفکر تازه ای را ابداع می کند. در زمینه زیبایی شناسی، اثری به وجود می آورد که بین قصه، رمان و شعر واقع شده است. او مبتکر «خنده» ای است که عمل می کند : این خنده حاکی از نفی و تخریب بوده، و گذار از این یک دوران را اعلام می کند. او مبتکر روش تربیتی دیگری است که بر اساس امکانات بی مرز انسان ساخت و سامان یافته. و سرانجام، رابله نظریه سیاسی نوینی را مطرح می کند.

این کتاب امروز دوباره منتشر شده، و معرف رابله به مثابه «چهره» رنسانس است.

³³ Contextualisé _contextuel

همبافت مدار. همبافت محور. هم وضعیت نگارانه. در وضعیت قراردان در متن خاص

³⁴ Rebelais, 2^eéd. Paris, Anthropos, 2001,p.204.

ب) دکارت

کتاب هانری لوفور درباره دکارت با اعتراض به تعبیر ایده آلیستی آغاز می شود، ولی به همچنین علیه تعبیر ماتریالیستی افراطی که باز سازی واقعیت را خارج از متن و تاریخ بازسازی می کند: «یک فشار به راست و یک فشار به چپ، برای گشودن راه»³⁵

وجه تمایز نوشته های او درباره دکارت را باید به مثابه جزئی از مبارزات نویسنده علیه جزم اندیشی در درون حزب تلقی کنیم. هانری لوفور با مراجعه به نوشته های لنین نشان می دهد که بزرگترین اندیشمندان در عرصه فلسفه بر مبنای ایدآلیست ترین تمایلاتشان به ماتریالیسم رسیدند. تضادهای بزرگترین نظام های فلسفی در نظام دیگری حل می گردد. هر اندازه کندوکاوهای فیلسوف یا ادیب عمیقتر باشد بی آن که همیشه به آن آگاهی داشته باشد بیشتر به نقطه تحول نزدیک می شود. بر این اساس هانری لوفور بر آن است تا نشان دهد که ایدآلیست ترین بخش آثار دکارت، یعنی اثبات وجود خدا که با تکیه «کوژیتو» (اصطلاح فرانسوی به معنای فرد آگاه به خود) تحقق می پذیرد، به واژگونی انجامیده و به ماتریالیسم تبدیل می شود، این موضوع را ما به ویژه در برداشت های اسپنوزا و لایبنیتس از نوشته های دکارت می بینیم. هانری لوفور در کتابی که درباره «دکارت» نوشته (صفحه 293)، می گوید:

«تاریخ شناسان ماتریالیست در عرصه شناخت نمی توانند ناگهان با بی اعتنائی متافیزیک دکارت را _ به ویژه در مبحث هستی شناختی _ نفی کنند. در نتیجه ایدآلیسم باید مورد بازشناسی تاریخی قرار گیرد، یعنی موضوعی که هیچ وجه مشترکی با بازسازی ایدآلیسم ندارد.»

«فرضیه نهائی» ضروری است، زیرا به ضد خود تحول می یابد، با آن به وحدت رسیده و از خود عبور می کند (تحول می یابد). هانری لوفور نشان می دهد که ایدآلیسم عینی در تاریخ خیلی غنی تر از ماتریالیسم به مفهوم رایج کلمه بوده است. او در این مورد (در همان کتاب دکارت صفحه 235) می نویسد:

«تاریخ ایدئولوژی مطمئناً پیچیده تر از آن چیزی است که ماتریالیسم کوتاه بین تصور می کند... محکومیت کلی ایدآلیسم به مثابه توده ای از اشتباهات به همان اندازه اشتباه است که اشتباه ایدآلیسم.»

این کتابی که هانری لوفور به شکل منتقدانه در کتاب دیگرش «مجموعه و باقیمانده» (صفحه 164-165) بازنگری می کند، توسط مارکسیستها به شکلی که باید و

شاید دریافت نشده و در غالب موارد آن را به مثابه اقدامی برای بازسازی ایدآلیسم تلقی کردند. هانری لوفور این فقدان درک مارکسیستها را از یک سو به شرایط سخت آن دوران، و از سوی دیگر به برخی ابهامات یا فقدان دقت از سوی خودش توضیح می دهد :

«چندین موضوع مقدماتی که کاملاً به شکل روشن مطرح نشده بود، ترس از جزم اندیشی که حرکت را دچار انفعال می کرد و مبارزه علیه فشارها به صرف نیروی زیادی نیاز داشت.»

هانری لوفور در ارزیابی این کتاب می گوید مسئله که در سر تا سر کتاب مطرح شده تحول فلسفی است. و می خواهد نشان دهد که ایدآلیسم و ماتریالیسم جمع ضدینی را تشکیل می دهد که باید از آن عبور کرد، نوسانات دیالکتیک می تواند هم زمان ابهام آمیز و منطقاً تناقض آمیز جلوه کند. به اندازه کافی نشان نمی دهد که راه حل سیر تکونی در تحول فلسفی در عمل و در رویارویی با واقعیت تحقق می پذیرد. (مجموعه و باقی مانده، صفحه 164).

پ) پاسکال و آگاهی طبقاتی

بررسی پاسکال شامل دو کتاب است. نخستین کتاب در سال 1949 نوشته شده و دومی سال 1954. هانری لوفور در مورد نیّت برنامه ریزی شده خود در بررسی پاسکال تأکید می کند که بر آن است تا نویسنده را با «متانت تمام» مورد بررسی قرار دهد، و مدعی می شود که هیچکس پیش از او به این شکل قاطعانه و با میانه روی درباره پاسکال ننوشته است. هانری لوفور بر آن است تا «یانسنیسم»³⁶، آثار پاسکال و خود مسیحیت را به مثابه وقایع تاریخی تلقی می کند که از هم اکنون می توانیم مشخص کنیم. او بر آن است تا به شکل عینی و از دیدگاه تاریخی جایگاه این ایدئولوژی ها را مشخص نماید و 150 صفحه را به بررسی دوران اختصاص می دهد. اگر ساختار اقتصادی قرن هفدهم را مورد بررسی قرار می دهد، به بررسی اوضاع سیاسی نیز می پردازد. طبقات اجتماعی را در چشم انداز دولت سلطنتی و مخالفان ترسیم می کند. هانری لوفور تاریخ سیاسی یانسنیسم ترسیم می کند و طی این بررسی به نقش سیران مقدس³⁷ می پردازد که یانسنیسم را در فرانسه گسترش می دهد، نقش ژزوئیت ها و ژزوئیتیسم و جریان های سیاسی دیگر در آن دوران. سپس آثار علمی پاسکال (ریاضیات و فیزیک) را مورد بررسی قرار می دهد.

جلد دوم به آثار فلسفی اختصاص دارد. هانری لوفور نشان می دهد که پاسکال چگونه با عناصری که در دسترس داشته، و در فراسوی زندگی روزمره و تجربیات زندگی، و به همچنین کتابهایی که خوانده، و به طور مختصر با عناصری که در محیط زیست او بوده به تشکل نظریاتش نائل آمده است. او در عین حال که به بررسی محدودیت های چشم انداز پاسکال می پردازد، نشان می دهد که تا چه اندازه نسبت به معاصران خود وسعت

³⁶ Jansenisme

مترجم (از ویکیپدیای فرانسه): یانسنیسم یک جریان مذهبی و سپس سیاسی است که طی قرن هفدهم اساساً در فرانسه در واکنش به برخی تحولات کلیسای کاتولیک و مطالبات گرائی سلطنتی به وجود آمد. تعریف یانسنیسم مشکل برانگیز است، زیرا یانسنیتها خودشان این نامگذاری را قبول ندارند، و خودشان را تنها کاتولیک می دانند. با وجود این، این جریان وجه مشخصه هایی دارند که عبارت است از تأکید اکید روی نظریات اگوستین مقدس درباره «مرحمت و بخشایش الهی» که به مثابه نفی آزادی انسان برای انجام کارهای نیک و کسب رهایی مطرح می باشد. از دیدگاه آنها چنین امری تنها به مرحمت و بخشایش الهی بستگی دارد. یانسنیست ها به دلیل ایمان راسخ و مخالفتشان با «انجمن عیسی یا ژزوئیت ها» و «کاسیوستیک» به همچنین مخالفتشان را با ابر قدرت خیلی قدرتمند سریر مقدس (پاپ). از پایان قرن هفدهم، این جریان مذهبی با مسائل سیاسی نیز ادغام می گردد. مخالفان سلطنت مطلق غالباً به مثابه یانسنیست بازشناسی می شدند. یانسنیسم در قلب اصلاحات کاتولیک به منسّه ظهور رسید. نام این گروه مدیون نام کشیش و نویسنده کتاب بیعت گذار «اوگوستینوس» است، یعنی ایپرس کورنلیوس یانسن، که سال 1640 منتشر شد.

³⁷ saint-Cyran

داشته است. پرسشی که از دیدگاه نظری در رابطه با این کتاب مطرح می باشد، این است که تا چه اندازه روشنگر افق آن دوران و یا افق طبقاتی آن دوران بوده است. هانری لوفور این موضوع را در برخورد با نظریات لوکاچ و گلدمن مورد بررسی قرار می دهد. «آگاهی طبقاتی»، «چشم انداز»، «افق»، «دیدگاه» آیا کلمات مترادفی هستند؟ هانری لوفور پاسخ می گوید، آری و نه. هانری لوفور می خواست نشان دهد که آنچه را که پاسکال دیده است، فراتر از آن چیزهائی بوده که دیده است. یعنی فاصله بین واقعیت و آگاهی³⁸.

هانری لوفور بر این باور است که در قرن هفدهم نمی توانیم بخودی خود از آگاهی طبقاتی حرف بزنیم. پایگاه طبقاتی دکارت (1596-1650) و پاسکال (1623-1662) نزدیک به هم است ولی با وجود این، نظریات فلسفی عمیقاً متفاوتی را مطرح کرده اند. اگر برای ترسیم آگاهی طبقاتی آن دوران بخواهیم از طریق بررسی تشابهات این دو متفکر به نتیجه برسیم، مطمئناً به بیراهه رفته ایم.

در این بحث، آنچه باید مورد توجه قرارگیرد، برتری روش شناختی در بررسی مسائل نسبت به روش ساختارگرا می باشد. دلیل دیگری که هانری لوفور مطرح می کند: تحول آگاهی طبقاتی است، نظریات یک طبقه طی تاریخ تحول می یابد.

ت) دیدرو و ماتریالیسم

هانری لوفور بین سال های 1948 و 1949 «دیدرو» را نوشت و در نگارش این کتاب چند هدف را پی گیری می کرد. نخستین هدف، چنین بود که می خواست نشان دهد که دیدرو با مشکلی کمابیش با مشکلی مشابه به مشکل خود هانری لوفور در عصر معاصر مواجه بود: به این معنا که می بایستی ماتریالیسم را در شرایطی مطرح کند که ایدئولوژی های نئو فئودال هنوز زنده و فعال بود. از یکسو، دیدرو نیازمند گردآوری افراد مختلفی پیرامون خود بود که همکاران دایره المعارف را تشکیل می دادند، اصلاح طلبان رژیم گذشته، و از سوی دیگر می خواست نظریه ماتریالیست خود را به شیوه ای مطرح کند که نهادینه شود، به این معنا که آن را وارد زبان و فرهنگ سازد، و خلاصه آن را به شکلی مطرح و رایج سازد که از این پس ایدئولوژی بورژوا از ایدئولوژی فئودال قابل تفکیک باشد. او با ایجاد جبهه چپ پیرامون کار دایره المعارف موفق به ایجاد سازش

³⁸ گلدمن کتابی تحت عنوان «خدای پنهان» به سال 1956 منتشر کرد که برداشت دیگری از پاسکال را عرضه می کند که بیشتر ساختارگرا بنظر می رسد. بحث و جدالی بین او و هانری لوفور صورت می گیرد که در «مجموعه و باقیمانده» مطرح شده است (سومین چاپ صفحات 565 تا 573)

عمومی شد، و در عین حال با نام مستعار نظریاتش را در باب تعبیر طبیعت منتشر ساخت.³⁹

یکی دیگر از اهداف کتاب بررسی ظهور دیالکتیک نزد دیدرو بود. مطرح ساختن چنین نظریه ای در سال 1949 خیلی مشکل بود، زیرا مارکسیست ها می خواستند اصلیت نظریه منحصر بخودشان باقی بماند و هر گونه پیشینه ای بر این نظریه را حذف کنند. هانری لوفور می خواست با برجسته ساختن پیروزی تناقض آمیز ایدالیسم روسو در دورانی که دیدرو در رابطه با تفکر ماتریالیسم انقلاب می کند، پیچیدگی تاریخ نظریات را نشان دهد. دیدرو از اصطلاح دیالکتیک استفاده می کند. گفتگوهای او چیزی فراتر از شکل زیبایی شناختی بوده و به کارگران تأثر اجازه می دهد که نظریات تناقض آمیز را در تنظیم صحنه به نمایش بگذارند. ولی در این مورد، هانری لوفور مرز دیدرو را مشخص می کند و نشان می دهد که دیدرو با وجود چنین گفتگوهای نمی توانست بین دیالکتیک و ماتریالیسم نقطه مفصلی ایجاد کند. هانری لوفور می نویسد :

«دیدرو دیالکتیسمین به دنیا آمد، او به شکل دیالکتیک دلیل و برهان می آورد، ماتریالیست است، ولی هرگز برای او قابل تصور نبود که تفکر دیالکتیک را در رابطه مفصلی با نظریه ماتریالیسم قرار دهد. چنین وحدت عالی تری به شناخت دیگر، فضای اجتماعی و سیاسی دیگر و طبقه اجتماعی دیگری نیازمند بود. با وجود این، در این زمینه نیز تلاشهایی انجام می دهد ولی سرانجام از چنین کاری باز می ایستد...»⁴⁰

هانری لوفور در اینجا نیز آن نظریه دائمی و مشخصی را مطرح می کند که تمام اثرش مطرح کرده که عبارت است از رابطه تنگاتنگ بین پیدایش نظریه و پیدایش اجتماعی، این نظریه را رنه لورو⁴¹ در پژوهش هایش ادامه می دهد.

کتابی که در سال 1983 دوباره، با تصحیحات و به روز شدن مراجع، منتشر شد، کشف واقعیت را توسط دیدرو نشان می دهد که دائماً در نوشته هایش تعمیق می بخشد و در مفاهیم منسجم تر مطرح می سازد. هانری لوفور نشان می دهد که چگونه دیدرو با «تفکیک انواع ادبی» که در دوران کلاسیک ساخته و پرداخته شده بود، متارکه کرد و به اشکال نوینی در آفرینش ادبی دست یافت. نوشته هایش : مقاله، قصه، داستان کوتاه، رمان، ملودرام، گفتگو نوعی بازنمائی جاندار ماتریالیسم را تشکیل می داد. کتاب هانری لوفور (دیدرو و نظریات بنیادی ماتریالیسم) یک نوع دفاعیه برای مارکسیست ها بنظر

³⁹ Pensées sur l'interprétation de la nature

⁴⁰ Diderot ou les affirmations fondamentales du matérialisme, 2^e éd, Paris, Arche, p.111.

⁴¹ René Lourau

می رسد، تا به این اثر توجه نشان دهند، یعنی اثری که در آن «تحول بارور، مملو از رویارویی گذشته و آینده، تکوین یافته و مجازی، مرگ و زندگی است».

از دیدگاه مضمون فعالیت خلاقانه، باید فصل بلندی را یادآوری کنیم که هانری لوفور به زیبایی شناسی نزد دیدرو اختصاص می دهد که می تواند موضوع تحلیل و بررسی موشکافانه قرار گیرد. ولی در اینجا باید روی این موضوع پافشاری کنیم زیرا دیدرو برای هانری لوفور یکی از مراجع دائمی بوده و در همین کتاب « درنگهای درباره زیبایی شناسی » نیز حضور دارد.

«دیدرو به مثابه وهله ای از آگاهی و تأمل در دورانی است که فرا رسیدن انقلاب را آماده و اعلام می کرد، و در عرصه فرهنگی، فلسفی، ادبی وهله ای کاملاً انتقادی بود. آثار تخریب گر دیدرو _ خواهر زاده رامو، ژاک قضا و قدری _ یکی از موضوعاتی که در جه اول اهمیت برای آن دوران تلقی می شود، و به همین گونه برای دوران ما نیز که با تجزیه طبقاتی یک طبقه و جامعه رو برو شده است. «طوفان نقد» و آثاری قویاً منفی که وزش آن تا دوران ما ادامه یافته است.

نظریه دیگری را که در این کتاب می بینیم، این است که کار نویسنده به «درخواست و یا نیاز اجتماعی» پاسخ می گوید. این نظریه در رابطه با نظریه پیدایش تفکرات و پیدایش اجتماعی⁴² قابل بررسی می باشد.

ث) آلفرد دو موسه : فرد و جامعه

کتاب هانری لوفور در بررسی «موسه» از دیدگاه مطالب و مسائل جانبی جذبه خاصی دارد، زیرا او بر آن است تا رمانتسم را توضیح دهد، و نشان می دهد که آلفرد دو موسه به یک مکتب خاص تعلق نداشته است.

«حتا در نخستین آثارش، که سن بیست سالگی تحت تأثیرات مستقیم سناکل (گروهی از نویسندگان جوان رمانتیک) نوشته بود، از موضع گیری و پذیرش برچسب گروهی امتناع می کرد.»⁴³

آلفرد دو موسه هیچ قاعده ای را تحمل نمی کند. او از آنهایی تقلید می کند که می ستایند : «پس او کیست: مردی آزاد که در جستجوی بشریت است، او فردی است که

⁴² Diderot ou les affirmations fondamentales du matérialisme, P.39

⁴³ Musset, P. 24

خویشتن خویش را جستجو می کند⁴⁴... در واقع، اهمیت این کتاب کوچک نفی شیوه ای است که بر حسب عادت در بررسی و تعبیر اثر آلفرد دو موسه در سال 1955 رایج بود، و نویسندۀ «لورنزا سیو»⁴⁵، که گوئی درگیر و دار دوگانگی درونی با خود بوده، و رنج و دردی کاملاً درونی، رواشناختی یا اخلاقی که گوئی فرد به شکل مبهمی مسئول آن است. لوفور قرائت دیگری از این اثر را مطرح می کند، و نشان می دهد که درون فرد مکان منازعات واقعی زندگی اجتماعی است. در نتیجه او برخورد بین فرد و جامعه را که در صحنۀ درونی جریان دارد نشان می دهد.

آنچه از تمام این آثار می توانیم نتیجه بگیریم، بلند پروازی بزرگ آن در ایجاد تاریخ تفکر «بورژوازی» (از قرن پانزدهم تا قرن نوزدهم) است و می خواهد نشان دهد که چگونه فلیسوف ها و نویسندگانی که به تاریخ گذشته تعلق داشته و تاریخ مصرفشان نیز گذشته است، اهمیت خودشان را از دیدگاه و در چشم انداز تاریخی حفظ کرده اند، و شایسته و بایسته است که دوباره خوانده شوند. مارکس نظام فکری خود را از هگل به عاریت گرفت، و فرصت بررسی تاریخ اندیشه را نیافت. در نتیجه هانری لوفور برنامه نقادانه خود را برای پاسخگوئی به این کاستی تنظیم کرده بود که در عین حال توسط جرج لوکاچ نیز مورد بررسی قرار گرفته بود. تحقیقات جرج لوکاچ برای هانری لوفور اهمیت تعیین کننده و چراغ راهنمای او در «درنگهایی درباره زیبایی شناسی» بحساب می آید.

هانری لوفور در زمینه ادبیات و اندیشه سنگ بنای نوینی را بنیانگذاری کرد. او راه تازه ای را گشود. علی رغم محدودیت های برخی متن هایش، که لوفور در کتاب «مجموعه و باقی مانده» به آن اشاره دارد، آنچه بیش از همه اهمیت دارد، روش است، روش مارکس، تجربی و در زمینه ای که کمتر مورد بررسی قرار گرفته است. با بکار بستن روش بازگشت به گذشته و پیشرفت، و رفت آمد بین گذشته و اکنون بر آن است تا وهله هایی از تاریخ تفکر و ادبیات را مشخص سازد. نویسندۀ مجموعه ای از دوران خود است، و بر اساس تسلطی که بر زمانۀ خود دارد، نسبت به معاصران خود افق دورتری را می بیند و ممکناتی را که در فراسوی زمانه نقش می بندد، تشخیص می دهد.

⁴⁴ Musset, p.24

⁴⁵ درام رمانتیک نوشته آلفرد دو موسه 1833 Lorenzaccio

مسئله [روند خلاقیت هنری] 46 در متافلسفه

در کتاب «متافلسفه» (1965) ما با انکشافات برد بلند نقد هنر و نقد اثر هنری سروکار داریم که در تداوم تحقیقات و بررسی های «درنگهای درباره زیبایی شناسی» واقع شده است. در اینجا از این دیدگاه بررسی جامع متافلسفه ممکن نیست. در اینجا ما تنها به یادآوری خطوط فکری هانری لوفور و قید بخش هایی به مثابه مرجع برای مطالعه احتمالی آن در آینده بسنده خواهیم کرد.

یادآوری می کنیم که این کتاب بین اوت 1963 و نوامبر 1964، ابتدا برای پاسخ گوئی⁴⁷ به «نقد خرد دیالکتیک» نوشته ژان پل سارتر (سال 1960) و سپس طی همین بررسی در رابطه با بالا آمدن ایدئولوژی ساختارگرا. در مورد هدف دوم، هانری لوفور، با قرائت مقاله رولان بارت⁴⁸، موضوع ساختارگرائی را به مثابه ایدئولوژی مطرح کرد (که طی ده سال آینده دائماً علیه آن به مبارزه ادامه داد). او توضیح می دهد که وقتی کلمه «ساختار» به شکل متنوع مطرح می گردد بی آن که مفهوم کلمه را به روشنی بیان کند، و وقتی تعاریف نوینی دریافت می کند، فلسفه ای به نام «ساختارگرا» ظهور پیدا می کند. این مسئله در سال 1959 نیز مطرح شده بود. ولی آیا واقعاً ساختارگرائی را باید یک مقوله فلسفی بدانیم؟

در زمینه عملی، تخصصی که موتور ماشینی را برای تعمیر و یا تنظیم پیاده می کند به شکل «ساختاری» فکر می کند. هانری لوفور نشان می دهد که متخصص فنی یا کارگر هر یک از قطعات یدکی را بر اساس شکل و کارکرد آن در نظر می گیرد. از دیدگاه او مجموع قطعات چیزی فراتر از حاصل جمع و پیوست آنها است « به این معنا که مجموعه دارای کارکرد است و کار می کند.

با وجود این، موتور قابل تجزیه به قطعات کوچکتر بوده که هر یک مفهوم و جایگاه خاص خود را در کلیت دارا می باشد و این کلیت (موتور) از ترکیب قطعات تشکیل شده است.

⁴⁶ Poïèsis, Poïétique

پیش از این در یادداشت (22) درباره این کلمه در زمینه فرهنگ واژگان ریائی شناسی مطالبی نوشتیم، در اینجا اضافه می کنیم که ترجمه روند خلاقیت هنری نیز مناسب بنظر می رسد، به معنای رابطه هنرمند با اثری است که می آفریند. کار هنرمند در کارگاهش. این مفهوم را نباید با خود اثر هنری یکی پنداشت.

⁴⁷ درباره بحث و جدل ژان پل سارتر و هانری لوفور به کتاب رمی هس «هانری لوفور و واقعه قرن» مراجعه کنید...
⁴⁸ Roland barthes, in Lettre nouvelles, février 1963.

قطعات بر اساس شکل یا کارکرد دسته بندی می شود. متخصص فنی که سیستم کارکردی را بازسازی می کند یک کارشناس ساختارگرا است.

ولی در جایگاه ایدئولوژی، ساختارگرایی به منطق، روش کلی، مردم شناسی، و حتا هستی شناسی تبدیل می شود. ساختارگرایی را به تمام حوزه های شناخت مرتبط می دانند و به مثابه نقطه مفصلی و رابط بین علوم _ علوم انسانی و علوم طبیعی _ تعریف می کنند. ساختارگرایی در عین حال در رابطه با خلاقیت هنری و به مثابه خط رابطی بین تمام هنر ها با یکدیگر قابل بررسی می باشد. این آن موضوعی است که هانری لوفور در قرائت متن رولان بارت که به نام مدافع مدرسه تازه تأسیس ساختارگرا به میدان آمده مورد انتقاد قرار دهد. رولان بارت ساختارگرایی را به مثابه شیوه بیان (فعالیت، اندیشه، زندگی) تعریف می کند، و نه کاملاً به مثابه نظریه فلسفی.

«می بینیم که چرا باید فعالیت ساختارگرا را مطرح کنیم : خلاقیت و اندیشه ساخت و ساز جهانی است که به اولی شباهت دارد، نه برای بازنمایی مجدد و تکراری آن، بلکه برای قابل درک ساختن آن» (رولان بارت. نوشته های جدید، فوریه 1963، صفحه 74)

هانری لوفور وسعت و طنین فلسفی را یادآور می شود :

«فعالیت ساختارگرا، فعالیت انسان ساختارمنش است (از این تعریف انسان فعلی مد نظر است، انسان مدرن و نه انسان گذشته گرا!). این انسان ساختارمنش واقعیت را قطعه قطعه می کند و سپس آن را دوباره ترکیب می کند. با وجود این واقعیتی را تولید نمی کند : بلکه شبیه سازی می کند، کار تولید در روند تولیدی وارد نمی شود و چیزی به وجود نمی آورد، بلکه بر اساس شبیه سازی و تقلید عمل می کند. انسان ساختارمنش به جهان طبیعی، جهان از پیش ساخته ای می افزاید که بازنمایی مجدد و تکرار آن نیست، بلکه درک (قابل درک بودن) آن را جایگزین می کند. این انسان ساختار منش، انسان فن و فن آوری است، زیرا فن جوهر هر گونه خلاقیت خواهد بود. فعالیت ساختارگرا همواره با فن در رابطه بوده و بدان پیوسته است، و شامل دو عمل اصلی می باشد : برش یا قطعه قطعه کردن (به واحد های محدود، به اتم های معانی) و ترکیب.»⁴⁹

بر این اساس هانری لوفور در عین حال به تفسیر رولان بارت می پردازد «فاعل شناسنده (سوژه) (انسان، عامل ذهنی)، موضوع (از یکسو داده های واقعی، و از سوی دیگر موضوع ساخته و پرداخته شده _ تصنعی)، رابطه صوری آنها (تحلیل، فن آوری، ترکیب، شبیه سازی، قابل درک). آیا روش تحقیق، مردم شناسی، جهان بینی خاصی را

⁴⁹ Métaphilosophie, 2^e éd.p.165

مطرح نمی کند (که به حامل معانی و اشکالی تبدیل شده ولی اجازه می دهد که از طریق فنون شبیه سازی شود)، یعنی نوعی فلسفه؟ مگر این که بتوانیم آن را به مثابه نوعی اسطوره شناسی نوین در پیوند با اولویت فن، و مستقل از جهان و موجود آدمی تلقی کنیم»...

و ادامه می دهد :

«فلسفه کی؟ چه نتیجه ای در بر دارد؟ این انسان ساختار منش کیست؟ چهره او کدام است؟ اینها پرسش های ما هستند. تفکر چنین انسانی نوین خالی از لودگی نیست، این گونه بنظر می رسد که انسان ساختار منش آشکارا پای مصنوعی را به پای طبیعی و جاندار ترجیح می دهد. مطمئناً پای مصنوعی مفید بوده و کارکرد دارد. بی گمان پای مصنوعی قابل درک تر از پای طبیعی و جاندار است که جایگزین آن شده. پای مصنوعی تا جای ممکن از پای طبیعی تقلید می کند، و حتا ممکن است که برخی ساختارها را آشکار سازد. ولی چه پاسخی می توانیم به این انسان ساختار منش بدهیم، چگونه می توانمی به او نشان دهیم که تنها پای طبیعی و جاندار دارای معنی است، که زندگی جاندار معنی دارد، اگر چه مانند شبیه مصنوعی سازی دارای خصوصیات کامل (و قابل تجزیه و تفکیک) نیست.»⁵⁰

هانری لوفور نشان می دهد که تضاد بین ساختارگرایی و نگرش تاریخی به مراحل آغازین پیدایش جامعه شناسی باز می گردد. او سن-سیمون⁵¹، و سپس اوگوست کنت⁵² را باز خوانی کرد که ایستائی اجتماعی (عناصر ایستا) و پویائی اجتماعی (عناصر پویا) را از یکدیگر تفکیک پذیر دانسته و برای اولی اولویت قائل شده است.

«به دلیل تضاد داخلی خاصی، اثبات گرایی به فلسفه تبدیل شد، و حتا فلسفه تاریخ، با رویکردی هدایت شده علیه تاریخ و تفکر تاریخی.»

این تضاد پنهان بین ساختار و تاریخ وقتی بر ملا می شود که جامعه معاصر آمریکا که تاریخ طولانی نداشت تشکیل گردید و برای گسترش تجربه گرایی⁵³ و اثبات گرایی پر رنگ با بکار بستن اشکال نوین ریاضی فرصت مناسبی فراهم آورد، در حالی که تفکر تاریخی رو به زوال گرایید.

⁵⁰ Ibid, p.166

⁵¹ Saint-Simon

⁵² August Comte

⁵³ Empirisme

آنهايي که مي بايستي نمايندگي آن را (تفکر تاريخي) به عهده بگيرند و گسترش دهند، مارکسيستها بودند که در بحث و جدل هاي فلسفي نابارور غرق شدند و مسائل نظريه پرداختي بنيادي را نديده گرفتند. اين است چهارچوب نظريه پردازانه اي که هانري لوفور در کتاب [متافلسفه] مطرح مي کند.

بر چه اساسي و چگونه اين کتاب براي موضوع فعاليت هنري و خلاقانه راه گشا بوده است؟ در سطح کلي، هانري لوفور در [روند خلاقيت هنري] آن وسيله اي را باز شناسي مي کند که خروج و گريز از ساختار را ممکن مي سازد و فصل را روي موضوع تقليد به پايان مي برد، و مي نويسد :

«از اين پس سه موضوع سرنوشت ساز خواهد بود : طبيعت _ انسان هاي ديگر _ استقلال فن آوري (ماشيني - خودکار). دومين موضوع، مبارزه خدشه ناپذير بين گروه هاي انساني (ملت ها و طبقات) که پس از چند بحران به پايان خواهد رسيد. در هر صورت، تقريباً به مسائل و مشکلات چنين مبارزه اي آگاه هستيم. سومين موضوع آن است که روزي از روزها مهمترين پرسش ها مطرح خواهد کرد. و از هم اکنون نيز مطرح شده است. سومين موضوع آن است که انسان را در مقابل بنيادي ترين مسئله قرار مي دهد، يعني مسئله تسلط بر طبيعت و به ويژه تسلط بر طبيعت خاص خود. يا روند خلاقيت در درجه اول اهميت قرار مي گيرد، و در سطح اول، در رابطه مستقيم بين انسان و «طبيعت» يا «هستي». يا اينکه انسان تحت تسلط اثر قرار مي گيرد، در اين جا يک بار ديگر يا يک بار بيشتر مرگ بر زندگي چيره مي شود. اين بار، مرگ از زندگي تقليد مي کند » آنرا به کاریکاتور مبدل مي سازد.⁵⁴

در واقع، در زمينه فعاليت هاي هنري، وقتی تصاوير نمادينه به مثابه موضوع بازنمائي مطرح مي شود، تقليد (شبيه سازي) نيز ژرف و بارور بنظر مي رسيد.

«در روزمره مدرن است که تقليد (شبيه سازي) به شبيه سازي سطحي الگو، قالب هاي تکراري و کليشه اي و به تصاوير، بازنمائي هاي نمايشي بزرگان جهان تبديل مي شود. شبيه سازي با از دست دادن ژرفائي که در گذشته نشان مي داد، به شيئي دو بعدي

مترجم : (برگرفته از ويکپديا به زبان فرانسه) : آمپيريسم _ تجربه گراني مجموعه نظريات فلسفي را گویند (با کاربردهائي در زمينه منطق، روانشناسي و زبان شناسي) که تجربه حسي را منشأ تماميت شناخت معتبر و تماميت لذت زيبائي شناختي معرفي مي کنند. تجربه گراني خاصه در مقابل نظريه فطرت و نظريه شناخت از پيش تعيين شده قرار مي گيرد.

راجريکون Roger Bacon، فيلسوف مکتب اسکولاستيک، پيشگام تجربه گراني : فيلسوف هائي مانند فرانسيس بيکن، جان لاک، جرج برکلي، داوید يوم و ديگران از تجربه گراني دفاع کرده اند. تجربه گرايان براي باور هستند که شناخت بر اساس تراکم مشاهدات و مسائل قابل اندازه گيري ممکن مي گردد.

⁵⁴ Métaphilosophie, 2^e éd.p.223

تنزل یافت که از این پس می توانست به شکل مبتدلی زندگی روزمره مدرن را پر کند. در این مدرنیته، چه کسی شبیه سازی شده نیست؟ چه چیزی تقلید نیست؟ (...) ولی هیچ اصلیتی را تضمین نمی کند. در این مدرنیته، تقلید به روشنترین و کاملترین شیوه بیان حاکم تنزل می یابد، با وجود این ماشین آن را از آن خود ساخته و بازنمائی واقعیت دو بعدی را مادیت می بخشد.⁵⁵

هانری لوفور طی تحقیقاتش به چندین تعریف از انسان روبرو می شود: انسان سازنده، انسان خردمند، انسان اهل بازی. و چندین تعریف دیگر نیز خود او اضافه می کند:

«انسان روزمره. انسان به مثابه روزمرگی. انسان باید در زندگی روزمره به خویشتن خویش تحقق ببخشد. در روزمره ای متفاوت از آنچه در پیرامون خودمان می یابیم. انسان، انسان شبیه ساز است. تحول و تقلید دو محور فعالیت انسان است. او تقلید می کند، از خودش تقلید می کند، در گفتار، در حرکت، در زندگی عملی. ابداع و تقلید به شکل تناوبی در کار انسان حضور دارد. از چه چیزی تقلید می کند؟ خورشید، خدایان، اربابان، ساکنان المپ، بت ها و سرانجام ماشین ها. هجو طبیعت در اشکال تصنعی و ساختگی، با کپی کردن الگوهای انسانی به کاریکاتور سازی خود می پردازد، در رابطه با تقلید اصل و قاعده و سنجه قائل می شود: اخلاق، فلسفه، و غیره.» ولی «انسان شاعرانه است _ انسان اهل هنر و شاعرانه است. او در روند خلاقیت و با آن به دنیا می آید، و با دوری جستن از روند خلاقیت (شاعرانه)، موطن اصلی اش، می میرد. او باید روند خلاقیت را بازیابد.»⁵⁶

بازشناسی [روند خلاقیت _ زیستگاه فعالیت هنری] _ رابطه فرد هنرمند و خلاق با اثرش در کارگاه خلاقیت _ به مثابه _ و _ به معنای _ فعالیت بنیادی برای انسان، اجازه می دهد تا به سوی ممکنات در فراسوی افق آفاق دور دست نیل کند. «مبارزه علیه طبیعت»، هر چند که بنیادی باشد، تمام مناسبات انسان با طبیعت را مطرح نمی سازد، این مبارزه به وسیله ابزارها و روش های فنی انجام می گیرد. ولی مناسبات مفروض شده را در عین حال باید در حالت یگانگی درک کنیم، حتا در حرکت تسلط جویانه و حتا وقتی مبارزه و تضاد وجود دارد. چنین مبارزه ای عین [روند خلاقیت] یا «وضعیت آفرینشگرانه» است. و در آثار با سهمی از تردید، حضورش را اعلام می کند، به این

⁵⁵ Ibid, p.224

⁵⁶ Ibid, p.225

مفهوم که شعر _ هنر _ جزئی از ممکنات خواهد بود و شانس خاص خود را خواهد داشت.

در متافلسفه (متافلسفه یا ژرف اندیشی در باب خرد دوستی) بخش مهمی به شهر به مثابه اثر هنری اختصاص دارد، موضوعی که هانری لوفور آن را بین سال های 1967 و 1974 طی هفت کتاب به شکل گسترده مورد بررسی قرار می دهد: «شهر اثر هنری است. : خلاقیت و حرکت دائمی .»⁵⁷ او آنچه را که هایدگر در مورد معابد گفته بود عمومیت می بخشد، هانری لوفور «پلیس» (دولت شهر) و شهر را مورد بررسی قرار می دهد و این تنوعات را در مورد «شهر باستانی» نفی می کند.

«آگورا نماد شهر یونانی است که در قلب و مرکز آن واقع شده است : مکان مقدس و مهمان نواز، مکان گردهمائی و حاکمیت شهروندان. بازار نماد شهر رمی است، و در فراسوی شهر بینش رمی از زمان و مکان، جامعه و تمدن ترسیم شده است : مکانی منزوی بر اساس ممنوعیتها، مکانی که برای قدرت حاکم به یاری مذهب (کشیش های رمی و پیشگویان) از خود علیه فرماندهان نظامی حراست می کرد، مکانی که بناهای دولتی متمرکز بوده و بر حقوق نهادینه نظارت دارد.»⁵⁸

هانری لوفور نشان می دهد که در «پلیس» (دولت شهر) و در «اورب» (شهر در دوران باستان)، در هر یک به شیوه خاص خود طی تاریخ شکل و شکل گرائی خاصی ایجاد کرده است. بر این اساس هر دو تولید کننده اثر بوده اند : «لوگوس» (منطق) حاصل شهر یونانی، و حقوق حاصل شهر رمی بود. تفاوت از کجا منشأ می گیرد؟ آیا می توانیم این موضوع را درک کنیم؟ آیا می توانیم سرنوشت آن را پی گیری کنیم؟ شانس، ملاقاتی خوشوقت؟ خواست سیاسی فرماندهان با استعداد یا ژنی؟ تعیین کننده های جغرافیائی، قومی، اقتصادی، سیاسی؟ پرسش مورد نظر در ادامه مطرح می شود. ابتدا، هانری لوفور موضوع آفرینشگری را در بنیاد تولد دو شهر مطرح می کند، یعنی روند آفرینشگری که مقدماً در کار و عمل بوده و بر اساس تشکل چنین عملی (پراکسیس) تحکیم یافته و متحول شده است⁵⁹ :

⁵⁷ Ibid, p.140

⁵⁸ Ibid, p.140

⁵⁹ مترجم : در یاد داشت شماره 22 و 41 مطالبی درباره کلمه «پوئزیس» (روند یا وضعیت آفرینشگری) مطرح کردیم. در اینجا علاوه بری «پوئزیس» باید از «پراکسیس» بگویم و تفاوت این دو کلمه توضیحاتی مطرح کنیم.

ارسطو بین «پوئزیس» (وضعیت آفرینشگرانه _ یا _ روند آفرینشگرانه) و «پراکسیس» (عمل) تفاوت قائل شده است. عمل غایت و هدف درونی دارد (کاری که بخوبی انجام گیرد و هدفش خودش است) ولی «پوئزیس» (خلاقیت یا تولید) هدفش تولید چیزی است که به خدمت گرفته می شود، به این معنا که هدفش در بیرون از عمل فرد واقع شده است. در نتیجه

«آفرینشگران چه بنا کردند؟ شاید «چیز دیگری» جز آنچه می دیدند یا تصور می کردند. مطمئناً نوعی شیوه زندگی، در حد یک اثر. شاید نوعی درک یا بازنمایی زمان و مکان، در حالی که آنها تنها در فکر ساختن و ایجاد شهر بودند. بر این اساس جریان دیالکتیکی که به راه افتاد، مناسباتی که به دلیل گفتگوهای مکاتب بین توده ها، افراد و نظریات در ابهام به سر می برد به شکل منسجم به هم نزدیک ساخت.»⁶⁰

هانری لوفور برای اثبات نظریه اش در مورد کار خلاق و اثر تولید شده، موضوع شهر را انتخاب می کند. او بین «پلیس» (دولت شهر) و «اورب» (شهر)⁶¹ تفاوتی بنیادی کشف می کند که به تاریخ بنیانگذاری آنها نسبت می دهد:

«در چنین دورانی، خلاقیت، گفتار و عمل هنوز از یکدیگر قابل تفکیک نبود. مراسم مذهبی و آداب اولیه (آداب اولیه در اینجا باید به مثابه نحوه بنیانگذاری شهر و داستانهای مرتبط به آن تلقی شود) صحنه پردازی نبود، بلکه شیوه ای بود برای پذیرش نتایج وضعیت ایجاد شده، و به عهده گرفتن حفظ اثر نوین، برای ابدی ساختن و ابدی شدن در آن. مقدس _ تقدس، پیش از آن که نهادینه شود، خیلی پیش از آن که به رفتار و سپس به نمایش کمدی راه یابد و پیش از آن که به مثابه عنصر توجیهی (عنصر توجیهی یعنی همان چیزهای مقدس) برای انتقال اثر کار مشترک عمومی به عرصه خصوصی و تصرف اربابان تبدیل شود، در بنیانگذاری شهر شرکت داشته است. در این صورت مشکل بتوانیم بین بیانگذار، بنیانگذاری شده تفاوتی قائل شویم و مشکل بتوانیم آنها را از یکدیگر تفکیک کنیم. با وجود این می توانیم برای درک بهتر از یگانگی اولیه و سپس جدائی مابعدی که در بطن این یگانگی صورت گرفت، به سرچشمه های اولیه بازگردیم. انشعابی که در عین حال تولید کننده تاریخ بود و توسط تاریخ نیز به وجود آمد، دوران هائی که باید آن را دوران های تولید انسان توسط خود او از نقطه آغاز طبیعت تلقی کنیم، این دوران انسان ساز از خودبیگانه ساز و در عین حال بارور بود.»

در نتیجه، شهر به مثابه خود شهر تولید کننده اثر و مولد خلاقیت معرفی می شود و برای ماثل، شهر به منسبه ظهور رسیدن «لوگوس» (منطق) را ممکن ساخت، هراکلیت، ابداع فلسفه، شیوه بیان، اثر هنری.

هانری لوفور می خواهد بگوید که «پوئزیس ریشه در پراکسیس رایج دارد _ و سپس می خواهند به نقد زندگی روزمره از دیدگاه آفرینش اثر بپردازد.

⁶⁰ Métaphilosophie, p.140

⁶¹ Polis /Urbs

هانری لوفور در متافلسفه مسائلی را که در کتاب « درنگ‌های درباره‌ی زیبایی شناسی » آغاز کرده بود گسترش می دهد. در زمینه‌ی ساختارگرایی، هنر، به همان شکلی که فرد، تاریخ، تراژدی، دیالکتیک، و غیره به رسوبات تنزل می یابد. و هنر؟

«هنر مدرن را به مثابه مفهوم نهائی، مفهوم تمام مفاهیم مطرح می کنند، وهله ای که تمام هنرها و هنرمندان در آثارشان و از طریق آثارشان دست به کار تخریب عظیمی هستند. و چنین کاری را نیز از راه های مختلف انجام می دهند : از راه فن، هجو پردازی، تلاش های قهرمانانه برای نوآوری، از راه سکوت.»⁶²

از دیدگاه هانری لوفور پیکاسو نماد این خود تخریبی دائمی اثر، فن، و خود نقاشی است. آیا پیکاسو وجود دارد؟ نه . تنها یک پیکاسو وجود ندارد :

«نزد او تمام نقاشی، تمام تاریخ هنر، بازخوانی شده، مورد استفاده قرار گرفته، و تماماً در یک هولوکاست عظیم و دائمی مورد تخریب قرارگرفته است. در ادبیات جبهه‌ی تخریب و خود تخریبی از دادائیستها و با تریستان تزارا آغاز شد. نخستین دوران سورآلیست به بکت از طریق آنتونن ارتو منتهی می گردد. در اوج قله‌ی این آتش فشان ملکولم لاری، خود تخریبی اثر هنری و هنرمند به مضمون اثر هنری تبدیل می شود»⁶³. در موسیقی، این جریان انباشته از جریان های موسیقی سریال، موسیقی الکترونیک، موسیقی الکترو آکوستیک و نهایتاً ترکیبی و غیره است.»⁶⁴

یکی دیگر از مضامین در کتاب « درنگ‌های درباره‌ی زیبایی شناسی » : موضوع «روزمره» است. در متافلسفه، لوفور به انکشاف نظریه ای می پردازد که «واقعیت» به وسیله علم و فن، همراه با دعای خیر هنر، به تحکیم روزمره می انجامد.

«در نتیجه، هنر نمی تواند چنین روزمره ای را تحمل کند، و به مثابه عنصری بیرونی و خاص فرهنگی، با آن تلاقی یابد و یا آن را متحول سازد. در انکشاف نابرابر عمومی، روزمره به مثابه بخش واپس مانده، در کشورهای صنعتی پیشرفته جانشین بخش استعماراتی و عقب افتاده در گذشته شده است. روزمره هنر و فرهنگ را زیر علامت سؤال می برد _ با آن در تضاد قرار می گیرد _ زیرا در خارج از آن واقع شده است.»⁶⁵

در زمینه فلسفه، در کتاب « درنگ‌های درباره‌ی زیبایی شناسی » (فصل اوّل)، هانر لوفور به بررسی نظریه افلاطون _ هنر تقلید است _ می پردازد ولی از ارسطو تنها به اشاراتی

⁶² Ibid, p.221

⁶³ Tristan Tzara, Samuel Beckett, Antonin Artaud, Malcolm Lowry

⁶⁴ Note 70,p.299

⁶⁵ Ibid,p. 221

چند بسنده می کند. در متافلسفه به طور مشخص نظریه ارسطویی هنر به مثابه تقلید (طبیعت و غیره، به ویژه در صفحات 195، 196 و 253 تا 262 در متن کتاب فرانسوی) را مورد بررسی قرار می دهد. لوفور موضوع را از دیدگاه تقلید مورد بررسی قرار داده و یک بخش کامل را زیر عنوان «تقلید و عمل (پراکسیس)» به این موضوع اختصاص می دهد. این تحلیل تا امروز ادامه یافته، زیرا دو فیلسوف بزرگ معاصر آلمانی گونتر گباور و کریستوف ولف یک کتاب مهم با این مضمون منتشر کرده اند⁶⁶

ارسطو هنر را از رابطه با وضعیت آفرینشگرانه تفکیک کرده و آن را در تقلید مستقر می سازد.

در کتاب «درنگهایی درباره زیبایی شناسی» بخش مهمی را به بررسی هنر به مثابه شناخت و به همین گونه جایگاه شناخت در هنر اختصاص داده است. همین تأملات در متافلسفه پی گیری شده است (ص 207).

مضمون مبارزه و تاریخیت

هانری لوفور خواننده آثار هگل است. هگل به انکشاف و شکل ضمیر آگاه در مبارزه باورداشت. مضمون مبارزه در «درنگهایی درباره زیبایی شناسی» حضور دارد. این موضوع به شکل مبارزه علیه طبیعت مطرح می شود. اثر (اثر هنری) در رویارویی انسان با طبیعت به وجود می آید. ولی به تدریج بر اساس پیشرفت ضمیر آگاه تاریخی، هنرمند بیش از پیش درگیر مبارزه برای زندگی و مبارزه طبقاتی می شود.

صفحات بسیار جالبی به منازعاتی که هنرمند درون سازی کرده و یا وقتی که به نحوی می بایستی به موضع گیری سیاسی خاصی متعهد شود، اختصاص یافته است. خلاقیت، حرکت خلاق نمی تواند از تحرک تاریخی و مبارزات جاری بگریزد.

خلاقیت مانند طرح نمی تواند از راه فلسفه ضمیر آگاه⁶⁷ (نظریه دکارتی بازخوانی و تصحیح شده توسط فیشته و هوسرل) قابل درک باشد. هر گونه آگاهی شامل عمل،

⁶⁶ G.Gebauer, Ch.Wulf, Spiel, Rirtual, geste, Mimetisches Handein in der Sozialen Welt, Rororo, Hambourg, 1998

(رمی هس یادآور شده است که این کتاب در دست ترجمه است و به زودی به زبان فرانسه نیز منتشر می شود).

⁶⁷ Philosophie de la conscience

مترجم: در اینجا من این اصطلاح را به شکل تحت الفظی ترجمه کردم. مطمئناً چیزی به نام [فلسفه ضمیر آگاه] وجود خارجی ندارد، و بیشتر به شیوه نگارش نویسنده، رمی هس تعلق دارد. برای روشن ساختن مطلب، باید ریشه ضمیر آگاه (کنسیانس) را در زبان لاتین جستجو کنیم که از دو بخش تشکیل شده Consientia _ cum /scientia ، «کوم» به معنای [با]

نیّت در رابطه با «غیر»، شیء یا هدف قرار می گیرد. هر گونه آگاهی فردی یا اجتماعی با فرافکنی همراه است. هر گونه ضمیر آگاه به زمینه استوار نیازمند است و در جستجوی ایجاد پایه و اساس می باشد (ولی بیهوده، زیرا چگونه می توانیم در حرکت ذهنی ناب خود پایه ای بجز خود این ذهنیت بیابیم؟).

در نتیجه می توانیم از راه ضمیر آگاه و فلسفه ضمیر آگاه به کلیت تاریخ دسترسی پیدا کنیم. باید از طبیعت، رویارویی با طبیعت، و از مبارزه برای قدرت حرکت کنیم.

در متافلسفه، هانری لوفور به نقد ژان پل سارتر می پردازد که در «نقد خرد دیالکتیک» در جستجوی تفکر تاریخی و تاریخت در چهار چوب ذهنی ضمیر آگاه است. این موضوعی است که برای هانری لوفور قابل قبول نیست. زیرا، چگونه می توانیم آزادی را بدون تعیین کننده مضاعف آن درک کنیم: یعنی تسلط بر طبیعت، و طبیعتی که در انسان از محدودیت هایش آزاد شده؟

بر این اساس روش ساختارگرا را مورد انتقاد قرار می دهد که برای آن درک کلیت هیچ مفهومی ندارد. نا ممکن است. کلیت و تمامیت عملیاتی و قابل بررسی نیست.

(...)

هانری لوفور نشان می دهد که وجه تاریخی، تاریخت وجود انسان در فرضیه ساختارگرا زائده ای که از طریق تحلیل سیستم ها بر جا مانده چیز بیشتری نیست و یادآوری می کند که:

«تاریخ انسان از طبیعت جدائی ناپذیر است، و طبیعت نیز تاریخ خاص خود را دارد. اگر چه حقیقت این است که انسان طبیعت را به تصرف خویش در می آورد و طبیعت خاص خود نیز از طبیعت بر می آمد، ولی آنچه که از طبیعت در خود او وجود داشته در روند تسلط انسان بر طبیعت تغییر و تحول می یابد. بر این اساس از خودبیگانگی و ازخودبیگانه زدائی نقش شگفت انگیز و پیچیده ای بازی می کند، به طوری انسان اجتماعی با حذف خود به خود تحقق می بخشد، و به شکل متقابل با ریشه کن شدن ریشه می دواند... با پیشرفت، انسان بخشی از آنچه را که ایجاد شده بوده از بین می برد

و «سیانسیا» به معنای علم است. یعنی وقتی که ما دست به عملی می زنیم، و یا احساس می کنیم و غیره... هم زمان به آن آگاهی داریم. این آگاهی می تواند درجات مختلفی داشته باشد، از درجه ابهام آمیز تا روشنائی کامل. در فلسفه می آموزیم که تفاوتی بین آگاهی از جهان پیرامون و آگاهی از خویشتن خویش وجود ندارد، و آنچه که درباره خودمان بدان آگاهی داریم همواره در رابطه با آگاهی از رابطه ای است که با جهان پیرامون و افراد و انسانی های دیگر داریم. با وجود این، آگاهی مفهوم ثابتی ندارد، در زبان محاوره ای و نزد فلاسفه می تواند مفاهیم مختلفی داشته باشد. فلاسفه نیز این آگاهی را در اشکال مختلف تعریف کرده اند.

و بخش دیگر را حفظ می کند. زمان خطی در روند تحولات تعیین کننده نیست، و نه حتی زمان به مثابه سیر دوار.» (متافلسفه صفحه 145)

(...)

نظریه «پراکسیس» به مثابه مبارزه در «درنگهای درباره زیبایی شناسی» مطرح می شود، و بعداً در «متافلسفه» و سپس در کتاب «پایان تاریخ»⁶⁸ گسترش می یابد. این کتاب نظریات هگل، مارکس و نیچه را مطرح می کند، و در عین حال نئو هگلیانیسم، نئو مارکسیسم و نئو نیچه ایسم را مورد انتقاد قرار می دهد. او تأملاتش را روی سه متفکر بزرگ مدرنیته در مورد کاملاً مشخصی متمرکز می سازد: یعنی موضوع پایان تاریخیت، خروج از تاریخ. به این معنا که فرد و جامعه از این می توانند زندگی پسا تاریخی داشته باشند، و برای ایجاد تحولات نوین مبارزه کنند. در این جا ما وارد جهان اتوپی ها می شویم. بر این اساس، پرسش این است که آیا خلاقیت هنری هنوز می تواند مفهومی داشته باشد؟

چنین پرسشی یک بار دیگر در کتاب «در باب دولت» مطرحی می شود. در این جا ما با یکی از نظریات دائمی هانری لوفور روبرو هستیم که در قرائت او از متن هگل منشأ می گیرد. یک روز باید به روشنی مفهوم «مبارزه تا پای مرگ» را که لوفور در سنت تاریخی مارکسیسم توضیح می دهد مطرح کنیم (هانری لوفور این متن را چند دقیقه پیش از حوادث نیویورک طی 11 سپتامبر 2001 به پایان می برد، و چنین موردی نشان می دهد که تفکرات او پیوسته متوجه مسائل جهانی بوده و منابع نوینی برای کندو کاو اشکال نوین «مبارزه تا پای مرگ» را در اختیار ما می گذارد).

«خلق آگاهانه زندگی به مثابه اثر هنری»

در کتاب «حضور و غیاب»

موضوع اثر هنری هیچ گاه از نوشته های هانری لوفور به دور نبوده و فراموش نشده است. به مثابه مثال، جای آن دارد که فصل «به سوی رمانتیسم نوین» را در کتاب «مقدمه ای بر مدرنیته» (1962) بازخوانی کنیم و ببینیم که او چگونه تمایل نسل جوان سال های 1960 را وقتی که «شیوه زندگی» را جایگزین طرح اثر هنری می کنند مورد

⁶⁸ H.Lefebvre, La fin de l'histoire, Paris, Anthropos, 2^e éd. 2001

بررسی قرار می دهد. این دوران مصادف است با بررسی های گی دوبور⁶⁹ در رابطه با نظریاتی که در کتاب «جامعه نمایش» مطرح می کند و هانری لوفور نیز در این دوران رابطه تنگاتنگی با [موقعیت گرایان]⁷⁰ دارد.

«جوانان معترض بجای خلق اثر در جستجوی شیوه زندگی هستند. آنها با پیشداوری منفی (در مقام سنجۀ از پیش تعیین شده) هر اثری را که مولد شیوه زندگی نوینی نباشد مردود می دانند... و مشخصاً آنچه را که در سورآلیسم انقلابی بنظر می رسد تداوم بخشیدند ولی نظریۀ زیبایی شناختی آن را نفی کردند. آنها بر این باور بودند که کار هنر به پایان رسیده و در شیوه زندگی، کار، دوست داشتن، بازی کردن جذب شده است. آنها به پایان کمابیش نزدیک و یا تحقق یافته «جهان بیان هنری» به مثابه جهانی جدا از زندگی باور داشتند. هنری که به نام هنر سوسیالیسم می شناسیم نیز از موضع گیری انتقادی مطلق نسل معترض در امان نمی ماند. آنها «مدرنیته» را سرزنش می کردند که در مجموع، دنیا را به صحنۀ نمایش تهوع آور تبدیل کرده و همچنان به این روند ادامه می دهد. برنامه آنها کدام است؟

از دیدگاه آنها برای زندگی، هیچ دلیلی بجز بازآفرینی زندگی خویشتن خویش وجود نداشت، به شکلی که افراد، انسان های رها شده پس از پاسخگوئی به نیازهای مقدماتی، به تدریج آرزومندی هائی را در سر می پروراندند، نیازهای مسخ شده، آنها با بازشناسی چنین نیازهای، شرایطی را که از بیرون تحمیل شده بود نفی کردند، و در پی بازآفرینی بی وقفه زندگی خودشان و تحقق شرایطی اقدام کردند که در حد و حدود خود آنها باشد. در نتیجه، در مجموع به تمام اشکال و در تمام سطوح مبارزاتی طبقۀ کارگر پیوستند و تمام مخالفت ها، فراخواست ها در رفتار افراطی جوانان و هنرمندان تجلی کرد. این «اصول فراخواستی» به باور آنها، در عین حال حاوی اتوپی به مثابه ابداع و به مثابه تجربه بود. اتوپی (موقتی، تاریخی) از دیدگاه آنها کاملاً قابل توجیه است، زیرا به مثابه محوری عمل می کند که آرزومندی ها روی آن فرافکنی می شود، و در عین حال انحلال ایدئولوژی، ایدئولوژی جهان جدا شده و روزمرۀ فقیر و کاملاً محروم.⁷¹

در این صورت خوشحالی هانری لوفور قابل درک خواهد شد که از دیرباز و همیشه به زندگی از دیدگاه اثر و به مثابه اثر می اندیشید. ولی علاوه بر این، موقعیت شناسان (سیتوآسیونیست ها) مفهوم کار جمعی (کار یا عمل به مفهوم نقطۀ مقابل نظریه) را

⁶⁹ H.Lefebvre, La fin de l'histoire, Paris, Anthropos, 2^e éd.2001

⁷⁰ Situationniste

⁷¹ H.Lefebvre, Introduction à la modernité, Paris, minuit, 1962,p.335 et 336

به برنامه آنها ضمیمه کردند. و این همان چشم اندازی است که هانری لوفور کاملاً روی آن تمرکز دارد. بر این اساس، جنبش انقلابی دارای محتوایی کلی شد که تمام مسائل اجتماعی را در بر می گرفت. ولی جنبش انقلابی در عین حال به امر تجربی گرایش پیدا می کند، و چنین گرایشی (تجربی) متحقق نخواهد شد مگر در رابطه مفصلی و تنگاتنگ با مسائل گروهی و نه افراد منزوی و منفرد. هانری لوفور در مورد ساخت موقعیت (موقعیت سازی) می نویسد :

«ایجاد موقعیت در فراسوی فروپاشی مفهوم نمایش به معنای مدرن کلمه آغاز می شود...موقعیت بر این اساس برای کار تجربی (بخوانید برای زندگی) توسط سازندگان آن ایجاد می شود. نقش «تماشاچی» به مثابه فرد غیر فعال یا سیاهی لشکر کاهش یافته و سهم فعالان شرکت آنهایی که از این پس بهتر است بجای بازیگر آنها را «زندگی کننده» بنامیم افزایش می یابد.»⁷²

کمی بعد (1965)، ولی در پیوند با همین نظریات، کتاب ارزشمند «بیانیه کمون» را می نویسد، کتابی که هانری لوفور طی آن وهله انقلابی را به مثابه جشن تلقی می کند : به معنای اثر و حرکت. او از روز 18 مارس 1871 با شکوه و جلال یاد می کند، و سپس به بررسی سیر تنزلی جشن به سوی درام و تراژدی می پردازد.

«می دانیم که تراژدی و درام به مثابه جشن های خونباری مطرح هستند که طی آن شکست تحقق می یابد، و به قربانی شدن و مرگ آن قهرمان و ابر انسانی می انجامد که با سرنوشت زورآزمایی کرده است. شور بختی به شکوه و جلال تبدیل می شود، و شکست به درسی برای قدرت و امید در قلب زدوده از ترس...»⁷³

و کمی دورتر می نویسد :

«جشن حاوی درام بود، درام مفهوم بنیادی خود را باز می یافت : جشن عمومی و واقعی، جشنی که مردم در آن شرکت فعالانه داشتند و برای مردم به پا می شد، جشنی عظیم به همراهی قربانی داوطلبانه بازیگر اصلی در کوران شکست تراژیک او...بر این اساس است که ما شیوه بیان «کمون» را در عین حال به شکل اثر و عمل عینی تعریف می کنیم.»(72)

بر این اساس، انقلاب یک اثر تلقی می شود، یعنی اثر انسان در مقام جامعه. در اینجا دامنه بحث به زیبایی شناسی انقلاب، و جنبش ناب بنیانگذار گسترش می یابد.

⁷² Idem, p.336

⁷³ H.Lefebvre, La proclamation de la commune, Paris, Gallimard, 1965, p.21

ولی هانری لوفور به ویژه در کتابی که خیلی دیرتر می نویسد، تحت عنوان «حضور و غیاب» دیدگاه زیبایی شناختی خود را مطرح ساخته و به شکل منسجمتری به موضوع اثر هنری می پردازد.

برای هانری لوفور اثر انسان، زندگی او، تولید خود او به مثابه اثر است - به عبارت دیگر نظریه بر این اساس است که فرد می تواند به زندگی اش به مثابه اثر تحقق ببخشد. در عین حال چنین اثری، در کار، عشق، بازی، اثر هنری...تحقق عینی می یابد. موضوع وهله ها در اثر هنری و خلاقیت در کتاب «حضور و غیاب» مورد بررسی قرار گرفته است. در این کتاب، هانری لوفور نظریه وهله ها را با موضوع اثر هنری و موضوع خلاقیت تلاقی می دهد(73). این کتاب را باید به مثابه بررسی نظریه بازنمائی تلقی کنیم. هانری لوفور نشان می دهد که مضمون بازنمائی در همه جا دیده می شود: در زبان جاری، فلسفه یا زیبایی شنائی و غیره. آیا می توانیم به مفهوم کلی این کلمه که تمام مفاهیم خاص را تعریف کند دست بیابیم؟ به عبارت دیگر، آیا می توانیم به تشکل مفهوم و نظریه بازنمائی نائل شویم؟ هانری لوفور در کتاب «حضور و غیاب» در پی پاسخگوئی به چنین پرسشی است. این کتاب به مثابه درنگهایی در باره بازنمائی (نمایش) مطرح می باشد. هانری لوفور نشان می دهد که مضمون [بازنمائی] کمی در همه جا دیده می شود، در زبان جاری، فلسفه، فلسفه زیبایی شناسی و غیره. آیا می توانیم به مفهومی کلی از این کلمه (زیبائی هنری) دست یابیم که تمام مفاهیم خاص را به شکل منسجم تعریف کند؟ به عبارت دیگر، آیا می توانیم به تشکل مفهومی فلسفی و نظریه ای در رابطه با بازنمائی نائل آئیم؟ هانری لوفور در کتاب «حضور و غیاب» در جستجوی پاسخ به چنین پرسشی است. پاسخ به چنین پرسشی مستلزم تحلیل عمیق مسائلی است که مطرح می سازد: حضور و غیاب. از دیدگاه هانری لوفور مفهوم بازنمائی گسترده تر و بارورتر از ایدئولوژی، تحیل و نماد است.

زندگی و شناخت در اثر هنری

اثر، اثر هنری از آنجائی که خاص انسان است، مستلزم احترام بوده و برد اخلاقی دارد. باید از نظریه پردازی در این زمینه که می خواهد درس بدهد اجتناب کنیم. در اینجا ما با یکی از مضامین کتاب حاضر یعنی «تأملاتی در باب زیبایی شناسی» سروکار روبرو می شویم که به بررسی روابط بین زیبایی شناسی و شناخت می پردازد.

تمدن یک اثر پراکنده است. اثر نمی تواند بی آن که کلیتی را تشکیل دهد تحقق یابد.

«در هر اثری، سرانجام می توانیم وجوه مختلفی را بازشناسی کنیم: فنی، شناخت، تمنا و آرزومندی، کار، بازی، جدیت، اجتماعی و فرا اجتماعی، و غیره.» (صفحه 197 در حضور و غیاب)

تعریف و تعبیر کردن یک اثر بستگی به بازشناسی این وجوه مختلف در هم پیچیده دارد. زیرا مستقل ساختن و یا مستقل دانستن یک وجه، به مثابه مثال تمرکز روی وجه اقتصادی، اثر را از بین می برد...

«اثر وجوه مختلفی را در برمی گیرد، ولی اصلیت آن چیزی فراتر از حاصل جمع عناصر، منابع و شرایط تشکیل دهنده آن است. اثر هنری شکل خاصی را عرضه می کند که دارای محتوای کثیرالشکل است _ حسی، عاطفی، فکری _ با اولویت این و یا آن درجه از حساسیت، این و یا آن مفهوم، فن و ایدئولوژی، ولی بی آن که چنین اولویتی دیگر وجوه اثر را حذف کند.» (صفحه 197، حضور و غیاب)

اثر نقطه تلاقی بین زندگی و «چیز» ساخته و پرداخته شده است. این نظریه نیز یکی دیگر از نظریاتی است که در «تأملاتی در باب زیبایی شناسی» مطرح شده. هانری لوفور توضیح می دهد که [بازنمایی] میانجی بین این دو می باشد. زندگی همچون جریانی سیال است که شوالیه های شناخت و قهرمانان علم گرائیت آن را تنزل داده و سرانجام حذف می کنند... بر این اساس، مسئله به شکل جستجوی راه حل برای به تعریف درآوردن و مفهوم بخشیدن به زندگی مطرح می گردد. البته نباید این موضوع را در حالت مطلق در نظر گرفت و نباید آن را نفی کرد.

(...)

خلاف رویکرد علمی و علم باور که تمایل داشت به ساخت و پرداخت شناختی مطلق دست یابد که در متارکه با زندگی بود، هنرمند اما بر اساس زندگی (بخوانید آنچه که به تجربه زندگی خود او تعلق دارد) حرکت می کند. «آفرینشگر اثر هنری در تجربه زندگی است که به مثابه هنرمند تولد یافته و بنمایه های اثرش را جستجو می کند.» (حضور و غیاب. صفحه 199). با وجود این، هنرمند در بستر این زندگی ماندگار نشده و به افق های دورتری می اندیشد، و در نتیجه اقامتگاه او (در بستر زندگی) همیشه موقتی بنظر می رسد. آفرینشگر اثر هنری ابتدا از زندگی الهام می گیرد، و در همین رابطه الهام آمیز و تلنگرهای اولیه و حیاتی است که به آفرینش اثر نائل می آید. ولی آفرینشگر اثر خود را دائماً از زندگی را رها می سازد حتا اگر دوباره به آن باز گردد. او در بیان زندگی می کوشد. ولی این بیان در حرکتی امکان پذیر می گردد که مملو از تضادها و منازعات مختلف است. علاوه بر این، آفرینشگر اثر هنری از محیط اطراف خود شناخت و داده

هائی را جذب می کند. آفرینشگر فاعل است. ولی او فاعلی نیست که از پیش وجود داشته باشد و از طریق اثر خود را بیان می کند، نه، بلکه این آفرینش اثر است که او را به وضعیت فاعل ارتقاء می بخشد. فاعل در حرکت و روند شاعرانه (برای روند شاعرانه مراجعه شود به 22 و 44)، حرکتی که به اثر شکل می بخشد.

خلاف سازنده ساده، آفرینشگر هنری تضادهای کار آفرینش هنری را زندگی کرده و آنها را با کسب بیشترین شناخت ممکن پشت سر می گذارد. در خلق اثر هنری، شناخت و زندگی بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند. در حالی که فرد سازنده اشیاء غیر هنری از محصول تولیدی خود سلب مالکیت می شود، فرد خلاق و هنرمند در قلب اشکالی که به وجود آورده باقی می ماند. آفرینشگر هنری از فرد دانشمند نیز قابل تفکیک است، نه به دلیل شناخت و دانش علمی یا فقدان آن، بلکه به دلیل مسیری که به اثر هنری منتهی شده و شناخت و دانش خاصی را در روند خلاقیت سازگار ساخته است. در اینجا شناخت و زندگی در مقابل یکدیگر نیستند و تضادی با یکدیگر ندارند. شناخت به کار بازگشت به زندگی می آید. فرد دانشمند دانش و شناخت را روی هم انباشت می کند. هنرمند به زندگی مراجعه می کند تا آن را وسعت بیشتری ببخشد. او به هیچ وجه در پی تحت اختیار گرفتن زندگی نیست. اگر هنرمند برای شناخت یا فن امتیاز قائل شود، این رابطه متناقض بین زندگی و شناخت به «تکلف گرایی»⁷⁴ می انجامد. کار هنر، به اوج رساندن و متجلی ساختن زندگی است _ می توانیم بگوئیم که کار هنر حتا بازنمایی مجازی زندگی در اشکال زیبایی شناختی تحول یافته و تغییر شکل یافته است.⁷⁵ هنر و خلاقیت

⁷⁴ Maniérisme

⁷⁵ مترجم: برای آنهایی که به زبان فرانسه آشنائی دارند و در عین حال به کار ترجمه علاقمند هستند، باید توضیح دهم که جمله: «کار هنر، به اوج رساندن و متجلی ساختن زندگی است _ می توانیم بگوئیم که کار هنر حتا بازنمایی مجازی زندگی در اشکال زیبایی شناختی و تحول یافته و تغییر شکل یافته است» ترجمه جمله ذیل است

Le travail de l'art, c'est d'exalter le vécu, voire de le transfigurer. (page LVI)

و بخش دوم جمله فارسی تنها برای ترجمه آخرین فعل در جمله اصلی پیشنهاد شده، یعنی «ترانسفیگوره». یک جمله ترکیبی از «ترانس» و «فیگوره» «trans» «de l'autre côté» = به زبان لاتین یعنی «آن سو» یا «سوی دیگر» است.

«Figurer» به معنای «به ثبت رسیده در جایی... فهرست، کتاب و غیره»، بازنمایی کردن، اشاره کردن، نشان دادن و ترسیم کردن از طریق اشکال... در نتیجه «ترانسفیگوره» به معنای ترسیم یا بازنمایی و شکل ثانوی - در اینجا - شکل ثانوی زندگی است. نه بازنمایی ساده و کپی برداری ساده از زندگی. بلکه به معنای چهره ای تغییر شکل یافته از زندگی که در مقابل و یا در آن سوی چهره واقعی زندگی باید درک شود. زیرا اگر کار هنر تنها بازنمایی ساده زندگی می بود، در این صورت فعل «فیگوره» باید به کار بسته می شد، ولی «ترانسفیگوره» یعنی در آن سوی زندگی که مستلزم تغییر و تحولاتی - اینبار - زیبایی شناختی در بازنمایی زندگی می باشد. من در این جا «ترانسفیگوره» را به شکل «بازنمایی ی مجازی زندگی در اشکال زیبایی شناختی، تحول یافته و تغییر شکل یافته» ترجمه کردم. این معنا در عین حال خیلی به مفهوم «والاگرایی» نزدیک است. بر این اساس می توانیم بگوئیم که هنر شکل والاگرایی یافته زندگی و واقعیت موجود است. در هر صورت مفهوم والاگرایی (به توضیح زیر توجه کنید) باید کمابیش به شکلی که در فرهنگ واژگان روانکاوی و روانشناسی مطرح می باشد، در بررسی و تشخیص اثر هنری، مد ما نظر ما باشد.

در وجوه مشخصه بازنمائی تحول می یابد. خلاقیت از یکسو از راه «تکانشی»⁷⁶ یا تداعی معانی آزاد، به شکل زنده و بازیافتن چیز گمشده یا فراموش شده به شکل فوری، و از سوی دیگر از راه وسعت چشم اندازه‌ها و کثرت معانی تحقق می یابد. آفرینشگر هنری بازنمائی های فعلی را نه تنها از راه کار روی نوشتار پشت سر می گذارد بلکه از چشم اندازه‌های موجود نیز فراتر می رود. در اینجا می بینیم که یکی از مضامین کتاب «تأملاتی در باب زیبایی شناسی» کاملاً به شکل مابعدی دوباره مورد بررسی قرار می گیرد.

هانری لوفور با خلاقیتی که احتمالاً به شکل درس تدریس کنند مخالف بود. خلاقیت، خواست نهادهائی است که می خواهند برای تولید اثر هنری چهار چوب ایجاد کنند، ولی چنین سیاسی تنها به تخریب اثر می انجامد. خلاقیت از نظم دیگری تبعیت می کند. خلاقیت در مدار حاشیه ای نظام عمل می کند. حاشیه نشین ها محصول نظام هستند. ولی در حاشیه، اگر چه افرادی در مدار مرزی نظام به سر می برند، ولی موفق می شوند که نظام را به چالش بکشند و آن را با نگاه و اندیشه اندازه گیری کنند، و سرانجام به شکل شناخت انتقادی نائل آیند. هانری لوفور می نویسد :

«در حالی که افراد در سطح توده ها تنها گوشه ای از محل زندگی، اطراف، گروه ها و منافعشان را می بینند و درک می کنند، فردی که در مرز سیستم به سر می برد تنش هائی را متحمل می شود که می تواند برای دیگران قابل تحمل نباشد: به این معنا که

Sublimation

در نتیجه می توانیم بگوئیم در رابطه با فعالیت هنری، کار هنری یا کار هنر، از جمله این دو مفهوم در کنار یکدیگر برای تشخیص اثر هنری ضروری خواهد بود، «ترانسفیگوراسیون» و «سوبلیماسیون» هر دو در یک مفهوم واحد شرکت دارند و معنای تغییر و تبدیل و تغییر شکل و محتوا را به ذهن ما مسترد می کند. و هر دو از ارتقاء معنا می گویند. در این صورت نوآوری در هنر به تنهائی موجه نخواهد بود، بلکه باید حاوی ارتقاء معنی باشد. متن فروید درباره «مجسمه موسی اثر میکل آنژ» دست کم یکی از بهترین و مؤثرترین متن هائی است که می تواند این موضوع «ارتقاء معنائی» را در جهان خلاقیت هنری به روشنی به ما نشان دهد. او نشان می دهد که چگونه میکل آنژ داستان فرود موسی از کوه را بیان می کند و در معنای این داستان به شکل والاگرایانه تحول ایجاد می کند. موسی ی میکل آنژ آن موسی ای نیست که تحت تأثیر خشم دستور قتل عام صادر می کند، موسی ی تاریخی نیست، موسی ی میکل آنژ فردی است که بر خشم خود غلبه کرده و «برای نجات کتیبه ها از عمل خشونت آمیز امتناع می کند». در نتیجه ما می توانیم این نمونه از کار هنری را به مثابه «ترانسفیگوراسیون و سوبلیماسیون» در کار هنر تلقی کنیم، به مفهوم واقعه و شخصیتی که به شکل والاگرایانه و به شکل نوآورانه ای ارتقاء یافته است. چنان که در موسی اثر میکل آنژ می بینیم بازنمائی زندگی و تاریخ در شکل والاگرایانه ممکن شده است. البته این حس غلبه بر خشم، از آن خود میکل آنژ است که به شکل عینی در زندگی شخصی خود آن را زندگی کرده و طبیعتاً آن را در اثرش منعکس ساخته است.

⁷⁶ Spontanéité

فرهنگ دهخدا : «ارتجالی. کسیکه از روی انگیزه آتی و بدون فکر قبلی عمل می کند(روانشناسی : تکانشی)».

او در عین حال در درون و بیرون به سر می برد، سازگار شده و در عین حال حذف شده است، بی آن که کاملاً جدا شده باشد... فرد مدارهای حاشیه ای و به عبارت دیگر مرزنشین از راه هائی عبور می کند و مسیرهایی را در پیش می گیرد که ابتدا غیر عادی بنظر می رسد ولی بعدها به مسیری کاملاً عادی تبدیل می شود. او خط مرزی بین دو منطقه درونی و حاشیه ای را می پیماید ولی به سوی افق نیل می کند. برای او پیش می آید که از مرز سرزمین های موعود عبور کند، ولی وارد آن نمی شود. چنین گزینشی به آزمون های او تعلق دارد.

او پیوسته در فکر سرزمین ها و چشم اندازه های دیگری به سر می برد، تا این که سرانجام در دور دست ها به کشف سرزمین تازه ای نائل می آید. کشف ناشناخته ها اصل بنیادی حرکت و آرزومندی او را تشکیل می دهد.» (حضور و غیاب، 2001. صفحه 214).

این مضمون در «تأملاتی در باب زیبایی شناسی» وجود دارد، و به شکل نظریه هنرمند به مثابه فردی که در مرز بین دو دوران زندگی می کند مطرح شده است. هنرمند به گذشته تکیه می کند تا آینده را درک کند. این نظریه را در عین حال باید با بخش نتیجه گیری در کتاب «رابطه» مقایسه کنیم که هانری لوفور آن را به تاریخ 1952 و 1953 نوشته است :

«کندوکاو واقعیت از طریق تخیل، خنده شادی به او اجازه می دهد تا توهمات را از ممکنات بازشناسی کرده و قابل تفکیک سازد (مذهب، راز و رمز مداری، اسطوره). طی مرحله گذار از یک دوران به دوران دیگر، بین دو شیوه تولیدی مختلف، رابطه نبوغ روشنگری داشت. او در گذشته به تجسس می پرداخت تا باطل شده را در چشم انداز ممکنات قابل تفکیک سازد. بر این اساس او نه تنها به بیان دوران خود نائل می آید، بلکه به فراسوی آن نیز راه می یابد یعنی جهان ممکنات آینده و بزرگترین حاکمیت آزادی.» (هانری لوفور، رابطه، دومین انتشار 2001. صفحه 214)

نظریه دیگری که در «تأملاتی در باب زیبایی شناسی» مطرح شده، مبارزه اثر برای تداوم یافتن است. اثر هنری لحظه ای فرار، زیبایی فناپذیر و گریز پا، عمل و یا فرد قهرمان را جاودانه می سازد... اثر حاوی زمان است و آن را حفظ می کند. اثر هنری روند تحولی را متبلور می سازد. در نتیجه اثر دارای زمان خاص خود می باشد. اثر هنری اگر چه کار بحساب می آید از تقسیم کار می گریزد. ولی محصول تولیدی نیست، حتا اگر در معرض خرید و فروش قرار گیرد. اثر هنری بی قیمت بوده و یک کلیت را تشکیل می دهد.

آدورنو در کتاب «زیبائی شناسی» پیشنهاد می کند که اثر هنری را به مثابه «موناد لایبنیتسی»⁷⁷ تلقی کنیم. چنین امری به این معنا است که اثر هنری «مثل آسیاب بادی» نیست که بی مقدمه و به سادگی بتوانیم وارد آن شویم. ملاقات و یا رابطه با اثری هنری به شکل فوری و آنی و بی مقدمه امکان پذیر نیست، اگر چه بتوانیم به شکل فوری با آن رابطه حسی برقرار کنیم.

اثر هنری اثری هنری است، و از دیدگاه های بی شماری تشکیل شده، و چشم اندازه های کمابیش روشنی را در رابطه با آثار دیگر نشان می دهد، یعنی در رابطه با تمامیت جهان... چنین تعریفی از اثر هنری که اثر هنری را به مثابه «موناد» تعریف می کند تا حدودی جوهر اثر هنری را به فراموشی می سپارد _ ندیده می گیرد _ ولی می توانیم مزیت چنین نگرشی را در نشان دادن چگونگی ملاقات با اثر هنری در حالت کلی بدانیم.

⁷⁷ Monade leibnizienne

این قطعه به یادگار ایمان مطلق و امیر سلطان . در فیس بوک. گروه فلسفه

https://www.facebook.com/groups/falsafeh/699772280037580/?comment_id=700705233277618¬if_t=like

واژه موناد از لغتهای خاص لایبنیتس است که وی به جوهرهای بسیط این لقب را میدهد. وی معتقد است جهان از نقاطی مثل نقطه های هندسی تشکیل شده است که ابعاد ندارند و معقولند. این اجزا را لایب نیتس موناد یا جوهر فرد می نامد. موناد ها واپسین پاره های تشکیل دهنده واقعیت هستند موناد ها از آنجایی که اندیشنده هستند پس باید وجود هم داشته باشند.

لایب نیتس منشا نفسانی تصور جواهر را با خود آگاهی مرتبط می داند و مفاهیم مابعد الطبیعی دیگر از قبیل علت و معلول و فعل ...ملاحظه ی خود من است. اما بر خلاف دکارت معتقد بود که این حقایق اولیه یگانه حقیقت بی واسطه نیست و آنها قضایای ضروری نیستند بلکه بر تجربه ی مستقیم و بی واسطه مبتنی اند. ما برای اثبات جهان خارج دلیلی نداریم ولی از حیث اخلاقی یقین داریم که اجسام وجود دارند. این اجسام مرئی متعلق حواس و تقسیم پذیرند. پس اجسام مرکب از جواهر بسیط فاقد اجزائند. موناد ها امتداد و شکل ندارد، فاقد پنجره اند موناد ها بشمار اند و نمی توانند به طریقی جز از طریق خلق موجود شوند و جز از طریق فنا نابود نمی شوند موناد ها تعدادشان بی نهایت است مکان را اشغال نمی کنند . به عبارت دیگر چون لایب نیتس از جان و نفس انسان به موناد پی برده است و موناد بسیط و اصیل است فقط ابداعی است و جز بمشیت خالق معدوم نمی شود لذا هم موناد وهم نفس به وجهی روحانی هستند . خداوند موناد است نفس هر انسان موناد است و بالاترین اجزای سازنده عالم هم همه مونادند. موناد ها چون نیرویشان محدود است فعل و تاثیر شان محدود و از طرف دیگر به خاطر مقدار نیرویی که دارند دارای مقاومت هستند. به همین خاطر در همدیگر تداخل نمی کنند و هر مونادی یک نقطه ی مابعد الطبیعی غیر ممتد است و لایب نیتس آنرا ماده ی نخستین می نامد. در تکمله نوشته دوست عزیزم مونادها همگی هماهنگی پیشین بنیاد دارند. مانند یک گروه سمفونی که اگر هر کدام جدا هم بنوازند باز شما ترکیب آنها را سمفونی می شنوید. هیچ دو مونادی نمی تواند مانند هم باشند. مونادها جزءهایی هستند همانند کل و کلی همانند جزء. برای مطالعه بیشتر علاوه بر کتاب خود لایب نیتس می توانید به کتاب مونادولوژی رابرت لتا نیز مراجعه کنید

اثر بی اندازه غنی و پیچیده، و در حدی است که هیچ تحلیلی قادر به نشان دادن تمامیت آن نیست، و علاوه بر این همواره به شکل باز، و به مانند، دفتری گشوده برای تجسسات جدید است. به عبارت دیگر اثر به روی تمام گشوده است...» (صفحه 204).

در این دوران است که هنری لوفور موضوع وهله ها را به شکل دائمی و منظم مورد بررسی قرار می دهد.

اثر هنری مرکز انسجام موقتی اجزائی است که در حال پراکندگی به سر می برد. موضوع هنری هیچ ارتباطی با موضوع علمی ندارد. تحلیل اثر هنری بی حد و مرز و پیشبینی ناپذیر است.

از دیدگاه هنری لوفور، اثر هنری مکان انسجام و تراکم احساسات، تأثیرات، و بازنمائی ها ذهنی هنرمند است، ولی همیشه کلیت آن پیرامون یک مرکز سازماندهی می شود. این مرکز می تواند یک هیجان حسی باشد و یا پیرامون بازنمائی انتخاب شده ای واقع شده باشد. مفهوم مرکزیت اثر در حرکت، شناخت خصوصیات، عناصر اجتماعی و ذهنی قابل بازشناسی می باشد. هر جزء با کلیت اثر در رابطه مفصلی قرار می گیرد. اثر هنری بی آن که موجودی طبیعی باشد، مجموعه ای کلی با خصوصیات جاندار است. بین جزء و کل، زندگی جریان دارد. این زندگی در فراسوی مرکزیت اثر سازماندهی می شود، با آگاهی به امر که مرکزیت اثر می تواند جابجا شود، و مکان آن تغییر کند، و یا پنهان شود ولی همواره حضور دارد. عناصر حاشیه ای پیرامون مرکز و در پیوند با آن به شکل موقتی یا دائمی شکل گرفته و تحول می یابد این مرکز جایگاه گره اثر است. مرکز و اجزاء حاشیه ای ترکیب اثر را تشکیل می دهد.

هنرمند از روزمره در امان نیست. هنرمند نیازمند یک مکان، یک فضا برای خوردن، خوابیدن و جایی برای کارکردن است. ولی خلاف افراد عادی، فرد هنرمند اما در روزمره غرق نمی شود. تسلیم روزمره نمی شود. بلکه با وجد این که در روزمره زندگی می کند، از آن فاصله می گیرد. فرد هنرمند و خلاق از روزمره بازنمائی هائی را که بدان نیازمند است استخراج می کند ولی در رابطه با روزمره فاصله می گیرد (خود را از بند روزمره رها می سازد). فیلسوف نیز سرنوشت مشابهی را زندگی می کند. ولی با این تفاوت که فیلسوف بیشتر تمایل دارد که در فاصله باقی بماند. ولی هنرمند در فاصله از زندگی روزمره اقامت نمی گزیند. هنرمند فضای کار آفرینشگرانه خود را ایجاد می کند. بر این اساس او از مراتب این فاصله گیری با روزمره برای ارتباط با آثار دیگر و با تأثیرات دیگر استفاده می کند. با وجود این نزدیکی خاصی بین هنرمند و فیلسوف وجود دارد، ولی بدان آگاه نیستند.

در رابطه با امور اجتماعی نیز به همین گونه است. آفرینشگر اثر هنری مانند فیلسوف در جامعه ریشه دارند و در آن در حالت ذوب به سر می برند. ولی در کوران کار خلاق، مانند عشاق، بزهکاران، تمایل دارند که در فضای فرا-اجتماعی مستقر شوند. تفکیک زندگی اجتماعی و فرا-اجتماعی نزد آفرینشگران هنری آنان را مظنون جلوه می دهد. نمی دانیم چگونه می توان همزمان در دو فضائی که در ادامه یکدیگر واقع شده اند زندگی کرد: کارکرد اجتماعی و فعالیت هنری. سال 1980، هنری لوفور نظریه ای را که در کتاب «درنگهای درباره زیبایی شناسی» مطرح کرده بود و مدعی شده بود که هنرمند باید با آگاهی طبقاتی در مبارزه طبقاتی شرکت داشته باشد متارکه کرد. سال 1949 بر این باور بود که هنرمند نمی تواند در چنین فاصله و تفکیکی که سی سال بعد توضیح می دهد باقی بماند.

«روشن است که این وهله ها در سیر زمان یکی جایگزین دیگری نمی شود، اگر چه تماشا، درک و دریافت اثر هنری نیازمند زمان است. نظم زمانی یک داده از پیش تعیین شده نیست، بلکه عامل دگرگونی پذیر است که بستگی به وضعیت روحی فردی دارد که اثر هنری را درک و دریافت می کند. آغاز (وهله اولیه) اختیاری است، با وجود این، همه وهله ها از آغاز حضور ندارند.» (صفحه 215)

وارد شدن به یک اثر هنری، (ملاقات با هر اثری)، کشف سرزمینی را ماند که در آن اتویی حکمفرمائی می کند. در واقع در هر اثر هنری همیشه وهله اتویی جوهر وجودی آن را تشکیل می دهد. هنرمند با تخیلاتش کار کرده است، او به ممکنات و ناممکنات اندیشیده، دور و نزدیک را دیده است. در چنین روندی او خود را از بند واقعیت رها نموده و شیوه نگرش، درک و نوع زندگی دیگری را پیشنهاد می کند. هنرمند آزادی، سرنوشت، خرد و نابخردی را تعریف می کند. خلاصه، او حضور و غیاب بودن یا نبودن را بیان می کند. اثر هنری در واقع دعوتی است به تحقق و شکوفائی.

وهله ها: بازی و جدی

در حرکت و روند آفرینشگرانه دو وهله بازی و جدی با یکدیگر ادغام می شود. این مضمون ها در «تأملاتی در باب زیبایی شناسی» وجود دارد. ایجاد یا خلق اثر هنری نیازمند نظام مندی، سازماندهی و طرح خاصی است. این وجه را وهله جدی در کار خلاق می نامیم. ولی در عین حال، اثر هنری نوعی ماجراجویی نیز هست، ماجراجویی و حتا نوعی بازی که طی آن مانند هر بازی دیگری با مشکلات و موانع خاصی روبرو می شویم که باید از آن عبور کنیم و پیش برویم. بازی، مانند عشق یا جشن فرصت رایگانی است

برای صرف انرژی و وقت زیاد. ولی بازی خیلی بیش از این است. بازی حاوی هدف و در نتیجه خطرات آن است. هر اقدامی برای خلق اثر، طی سیر تکوینی آن، مخاطراتی در بر دارد: شکست، ناتمام رها کردن کار، روبرو شدن به موانع. به همان شکلی که در هر گونه بازی قواعدی برای بازی کننده ها وجود دارد، برای آفرینشگر هنری نیز قواعدی وجود دارد که او در آغاز کار برای خود در نظر می گیرد. برای رسیدن به مقصد، باید از موانع عبور کند، و با نیروهای بازدارنده مقابله کند. هنرمند در برخی موارد باید رو در رو با آن مقابله کند، و یا از آن را دور بزند. چنین طرحی به استراتژی و تاکتیک نیازمند است. تاکتیک اجازه می دهد که منابعی را که در مسیر پیدا می کند برای پیش روی در راهی که استراتژی هموار ساخته به کار ببندد، ولی در برخی موارد باید طرح اولیه را دوباره بازخوانی کند. بر این اساس، در کار خلق اثر موضوع گیری منسجم و جدی حضور دارد که سکان را هدایت می کند، ولی بی آن که با روحیه جدی و قوانین خدشه ناپذیر، سنگین و رسمی مسیر را بپیماید. برای ادامه راه هنرمند اشکالی را مانند رقص اجرا می کند.

«وهله بازی نه تنها مستلزم خطرات احتمالی است بلکه حاوی عناصر اتفاقی (مثبت و منفی) نیز می باشد، گشایش به سوی چشم اندازه های جدید، ماجراجویی، کشف ناشناخته ها و شاید عناصر اسرار آمیز...وهله جدیت موجب نگانی از بابت بخطر افتادن اهداف و اهمیت آن است» (216)

این فصل از کتاب «حضور و غیاب» که ما برای آشنائی به مسیر فکری هنری لوفور به تفصیل بر اساس کتاب تأملاتی در باب زیبایی شناسی مورد بررسی قرار دادیم، با تأملاتی در باب تفکیک بین کالا و اثر هنری و الغای کار به پایان می رسد.

در حالی که کالا به شکل یکسان و تکراری تولید می شود، اثری هنری مقوله ای است که در عرصه اکتسابی واقع شده، موضوعی که حاکی از نیل آن به وضعیت مستقل می باشد. اثر هنری از زمان-و-مکان خاصی به شکل عمودی عبور کرده و بر آن تسلط می یابد و بر این اساس تمام قطعات پراکنده در انسجام و وحدت اثر هنری دگرگون می سازد. اثر «اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، فنی دانش و در عین حال بازار و غیره را در بر می گیرد. به دور از وضعیت مستقل، اثر هنری پیوند ارتباطاتی برقرار ساخته و دارای نقش میانجی همگانی است.» (صفحه 217)

اثر هنری حامل غایت کار هنری است. در حالی که نظام سرمایه داری و سوسیالیسم دولتی بر آن بوده اند تا تنها برای کار فضای تولید ایجاد کنند، بلکه آن را به فضای تسلط نیز گسترش دهند، وهله آفرینش هنری کار را به فعالیتی خاص یعنی نوعی نفی کار تبدیل می سازد.

«گذار از کار به نفی-کار مستلزم جابجائی نفع اجتماعی به تولید اثر است، از کار تولیدی به فعالیت هنری، و در نتیجه از کمیت به کیفیت، از ارزش مبدله به ارزش مصرفی. جابجائی مشکل که بدون تغییر مسیر ممکن نیست.» (صفحه 217)

رمی هس : یادداشتی بر چاپ دوم

درنگهائی در بارهٔ زیبائی شناسی

مدیر کلکسیون «آنتروپولوژی»

دومین چاپ «تأملاتی در باب زیبائی شناسی» اثر هانری لوفور، در جریان بازیابی و انتشار آثار این فیلسوف به مناسبت صدمین سالگرد او صورت می گیرد. ما در این چاپ یادداشت هائی را که نویسنده در پیکرهٔ متن نوشته بود، به پائین صفحه منتقل کردیم.

گردهمآئی صدمین سالگرد او (ژوئین 2001) دانشگاه پاریس 8 (دانشگاه سن دونی در حومهٔ پاریس) پذیرای 200 شخصیت بود که از کشورهای مختلف آمده بودند و طی سه روز ادامه یافت. آرنو اسپیر⁷⁸ در گزارشی که برای «اومانیه» تدارک دیده بود، تحت عنوان «لوفور: بازگشت» 11 ژوئیه 2001، از نسل جدید خوانندگان هانری لوفور یاد کرده است که من در اینجا اجازه می خواهم تا بخشی از آن را یادآور شوم.

«این گردهمآئی برای تکرار گذشته صورت نگرفته است، بلکه برای عبور از آن و گزینش زندگی، اثر و تفکر هانری لوفور به هدف درک آن در حال حاضر. در مجموع، ابتکار عمل به شکل گردهمآئی! بسیاری از شرکت کنندگان این گردهمآئی فوراً و مستقیماً از دفاتر کار خودشان بیرون آمدند. هانری لوفور می دانست چگونه مخاطبان خود را به سخن وادارد. و بهتر از این حتا می دانست چگونه به آنها گوش کند. بسیاری از فرهیختگان بخود می بالند که در زمان حیات این فیلسوف بزرگ در محضر او بوده اند. بسیاری از دانشجویان جوان سرسختانه کارهای او را مطالعه کردند و تحت تأثیر ذخیرهٔ فرهنگی گرانبهائی قرار گرفتند که در لابلای اثر پنهان مانده بود. 68 کتاب که به 30 زبان ترجمه شده، بسیاری از خوانندگان از جدیت و تازگی موضوع شگفت زده شدند. برخی از ایتالیا، آلمان، بریتانیای کبیر، ایالات متحده، برزیل، مراکش، و از کشورهای دیگر آمده بودند. به طور متوسط 150 جایگاه به شکل دائمی در اشغال شرکت کنندگان بود. و برآستی چنین

⁷⁸ Arnaud Spire

آرنو اسپیر متولد 1939 روزنامه نگار در «اومانیه» ارگان حزب کمونیست فرانسه و فیلسوف فرانسوی است.

استقبالی فراتر از تدارکات و سازماندهی بود که ما برای این گرد همآئی پیشبینی کرده بودیم ...»

مجموعه ای از سخنرانی طی نوامبر 2000 پیش از این برگزار شده بود که گروه «فضای مارکس» سازماندهی آن را به عهده داشت. سپس با کارگاهی به مدیریت لابیکا⁷⁹ و سپس مجموعه سخنرانی دیگری در سپتامبر 2001 برگزار شد.

به موازات این تمهیدات فهرستی از پخش الکترونیک مشوق بررسی آثار هانری لوفور بود : 26 متن مهم برای گردهمآئی ژوئن 2001 نوشته شد.

در چهار چوب صدمین سالگرد، انتشارات «آنتروپو»⁸⁰ مجدد چندین کتاب منتشر کرد : تولید فضا (چهارمین چاپ)⁸¹، فضا و سیاست (دومین چاپ)⁸²، از روستا تا شهر (سومین چاپ)⁸³. این کتاب ها در تداوم حق استفاده از شهر⁸⁴ که تمام آنها برای اولین بار توسط انتشارات آنتروپو بین سال های 1968 و 1974 منتشر شد، و کاملاً طبیعی بود که ما این سرمایه های انتشاراتی مان را دوباره فعال سازیم. سپس، «اگزیستانسیالیسم» (چاپ دوم)⁸⁵، پایان تاریخ (چاپ دوم)⁸⁶ و رابله (چاپ دوم)⁸⁷ که چاپ اول آن توسط انتشارات دیگری به چاپ رسید. در نتیجه چندین کتاب طی این امسال به مثابه سدمین سالگرد هانری لوفور دوباره منتشر شد. هدف ما این بود که امکان کشف یک فیلسوف و جامعه شناس و مهم قرن بیستم را برای خوانندگان معاصر فراهم سازیم.

انتشارات آنتروپو کار چاپ آثار او را با کتاب بعدی یعنی «تداوم حیات نظام سرمایه داری : بازتولید مناسبات تولیدی»⁸⁸ ادامه خواهد داد، ولی کتاب های دیگری نیز که هرگز منتشر نشده بود به چاپ خواهد رسید.

⁷⁹ G. Labica

⁸⁰ Anthropos

⁸¹ Production de l'espace (4^e édition)

⁸² Espace et politique (2^e édition)

⁸³ Du rural à l'urbain (3^e édition)

⁸⁴ Droit à la ville

⁸⁵ L'existentialisme (2^e édition)

⁸⁶ La fin de l'histoire (2^e édition)

⁸⁷ Rabelais (2^e édition)

⁸⁸ La survie du capitalisme : La reproduction des rapports de production

از ورونیک دوپون و تامارا تیمر به خاطر کمک هایشان برای آماده سازی چاپ این کتاب
سپاسگزار می‌کنم.

رمی هس

مدیر کلکسیون «آنتروپولوژی»

هانری لوفور

تأملاتی دربارهٔ زیبایی شناسی



پیشگفتار

این کتاب کوچک که به کلکسیون «مسائل» تعلق دارد و عینیت رئالیسم نوین، رئالیسم سوسیالیستی را زیر علامت سؤال نمی برد، بلکه بر عکس رئالیسم سوسیالیستی را به مثابه یک دست آورد تحقق یافته در نظر می گیرد.

در تمام زمینه های هنری، واقعیات نوین به شیوه بیانی نوینی نیازمند است. مبارزات در سطح تاریخی و جهانی به واقعیات نوینی انجامیده. زندگی و مبارزات ملتها، زندگی و حرکت طبقه ای که ملت ها را به جنبش واداشته و هدایت می کند. چنین واقعیاتی همانا دست آوردها و واقعیات به دست آمده را تشکیل می دهد، در نتیجه شیوه بیانی و سپس در مبارزه خلاق برای واقعیت نوین جایگاه خاص خود را جستجو می کند. در حال حاضر تمام این مسائل به اندازه ای شناخته شده است که در عرصه تئوری می توانیم موضوع رویکرد آن را حل شده بدانیم. رئالیسم نوین به شکل خودبخودی و در عین حال با رویکردی [اندیشه پایه] روی ویرانه های هنر بورژوا به وجود آمد. رئالیسم نوین پس از ابطال هنر بورژوا، و بر اساس مسائل حل نشده برای هنرمندانی که در چارچوب بورژوازی در حال زوال باقی مانده بودند، و به ویژه بر اساس واقعیات نوین به وجود آمد.

به عهده پیشگامان خواهد بود که در عرصه فکری، در مباحثات انتقادی نتایج مفاهیم نوین را توضیح دهند. موضوعی که در نخستین گام های نظری مطرح می گردد : موضوع انواع : وضعیت نوعی، شیوه بیان نوعی، وجود و اثر نوعی، و غیره می باشد.

ولی چنین موضوعی نشان می دهد که رئالیسم سوسیالیست نیاز به توضیح و تحلیل بیشتری دارد. رئالیسم سوسیالیست مسائلی را مطرح می سازد، بی آن که موجب نفی آن گردد. زیرا رئالیسم سوسیالیست پاسخگوی یک نیاز تاریخی است - خود بخودی و در عین حال آگاهانه - ما باید آگاهی و شناخت را به مثابه بخشی از فعالیت زیبایی شناختی نوین دائماً افزایش دهیم، و بر این اساس همیشه به شکل عمیق تری این آگاهی را با زندگی جاری در پیوند تنگاتنگ قراردهیم.

هدف از نگارش این کتاب مختصر تأملاتی چند در باب رئالیسم سوسیالیسم به مثابه تمایلی است که در سطح تاریخی و جهانی رایج گردیده و به واقعیتی اجتناب ناپذیر تبدیل شده است.

باید دانست که رئالیسم نوین تأملاتی را در زمینه مسائل بنیادی ضروری می سازد. رئالیسم سوسیالیست موجب تحولاتی در زمینه نظریات بنیادی هنر شده و چنین تحولاتی آن را از غنای بیشتری برخوردار ساخته است. بر این اساس رئالیسم سوسیالیست به شکل مابعدی مسائل قدیمی زیبایی شناسی و تاریخ هنر را روشن ساخته و موجبات سیر تحولی آن را فراهم ساخته است.

چنین تأملاتی درباره پدیده نوین و آگاهی به تمام پیامدها و اصول آن، بازخوانی گذشته از دیدگاه جدید، نسخ نظریات باطل شده و کار بست مفاهیم نوین، چنین تأملاتی را از دیدگاه سنتی فلسفه می نامند. در عین حال تا حدودی می توانیم بین تأملات فلسفی در زمینه علوم و تأملات زیبایی شناسی یا هنر تشابهاتی قائل شویم. انگلس می گوید: ماتریالیسم همگام با هر کشفی که علوم طبیعی را متحول می سازد باید وجهه تازه ای کسب کند. بی آن که هنر و شناخت را یکسان بینداریم، با وجود این باید دانست که در بررسی هنر می توانیم بخشی از شناخت را بازشناسی کنیم و علاوه بر این شناخت هنر موجب غنای شناخت می گردد. می توانیم بگوییم که تا حدودی تفکر فلسفی در بررسی دست آوردهای هنری و به همین گونه علمی آنها را غنی ساخته و بر این معبر خود را نیز متحول ساخته است.

می توانیم بگوییم که زیبایی شناسی برای هنر مشابه نظریه در جهان علم است. نظریه علمی و منطق به خودی خود به شکل منزوی فاقد ارزش است. نظریه اگر در متارکه با شناخت عینی و جهان جاندار باشد همانند زمین بایر خشک و بی حاصل خواهد بود. هرگز نظریه علمی و منطق (صوری یا دیالکتیک) نمی تواند جایگزین رابطه مستقیم با شیء عینی شود و معادل تلاش برای درک محتوای عینی باشد. با وجود این، نظریه علمی به مثابه روش نقش اساسی دارد.

نظریه علمی یا نظریه شناخت روشنگر عملکرد بوده و مفاهیم را در اشکال روشن مطرح ساخته و آن را هدایت می کند و در عین حال تنها از دیدگاه عملکرد زمینه مطروحه داری معنی خواهد بود. از همین رو بین شناخت عینی (علوم، علوم مختلف بخشهای مختلف آن) و نظریه علمی، داد و ستد دائمی وجود دارد.

به همین گونه، اندیشه فلسفی می تواند و باید همواره از هنر به مثابه فعالیت عینی (اشکال متنوع هنری) به بررسی نظری یا زیبایی شناختی بپردازد. بر این اساس به همان شکلی که نظریه شناخت وجود دارد، نظریه هنر از دیدگاه ماتریالیسم دیالکتیک نیز قابل بررسی می باشد (برای پاسخگوئی به برخی اعتراضات، فوراً بگوییم که هنر مارکسیست

وجود ندارد، ولی موضوع مورد بررسی ما می تواند نظریهٔ مارکسیست در رابطه با هنر تعیین شود. این موضوع از بیست سال پیش شناخته شده بوده است).

تا زمانی که شرح کامل این نظریه مطرح گردد، یادآوری نکاتی چند را ضروری می دانم. رئالیسم نوین به ویژه در فرانسه به پیروزی های مضاعفی دست یافته است.

پیروزی منفی : ورشکستگی هنری که به شکل مستقیم یا غیر مستقیم، باز یا بسته، زوال بورژوازی را بیان می کند، این ورشکستگی به روشنی حتا نزد مبتدیان امری آشکار بنظر می رسد. در تمام زمینه ها، چنین هنری بین نامتعارف و ذهنیت گرائی بایر و خشک در نوسان است، و حداکثر این است که به داستانک های مختصری دلخوش باشند.

پیروزی مثبت : آثار مکتب نوین در درک محتوا و پردازش شکل به سرعت پیشرفت می کند. اگر چه هنوز به حد متکاملی نرسیده، ولی تأثیرات شگرفتی داشته است.

در نتیجه وقت آن رسیده است که از این دست آوردها به اصول پردازیم و خطوط کلی نظریه را ترسیم کنیم.

هائری لوفور

فصل 1

شکست زیبایی شناسی

می توانیم درباره ضرورت و فواید نظریه عمومی زیبایی شناسی گفتگو کنیم. در این جستار دست کم یک نکته انکار ناپذیر بنظر می رسد: و آن هم این است که تلاش هائی را که در زمینه زیبایی شناسی عمومی در گذشته انجام گرفته، باید نزد فیلسوفان جستجو کنیم. و نه این که هنرمندان و نویسندگان مطالب بسیار پر اهمیت، و مشاهدات عمیق و بسیار مفیدی در رابطه با آثار و عصر خود بر جای گذاشته باشند، ولی نوشته های آنان در این زمینه (زیبائی شناسی یا فلسفه هنر) به ندرت در حد نظریه ارتقاء پیدا کرده است.⁸⁹

در نتیجه بررسی فلسفه در گذشته و نگرش هائی که درباره هنر مطرح کرده اند، اهمیت به سزای خود را حفظ کرده است. با وجود این، به این علت که فلاسفه باب و فصل زیبایی شناسی را در انحصار خود داشتند، نباید برای ما جای شگفتی داشته باشد که با زنجیره ای از شکست های آنان در این زمینه روبرو شویم. این فیلسوفان به استثناء افلاطون و دیدرو هنرمند نبودند، ولی در جایگاه فیلسوف هنر [یا زیبایی شناس]، درباره فعالیت نظریه پردازی کرده اند که در خارج از آن به سر برده و حتا با آن بیگانه بوده اند. از سوی دیگر، در جایگاه فیلسوف، درباره زندگی و انسان و جهان نیز نظریه پردازی کرده اند که در رابطه با این موضوعات نیز کمابیش و یا به شکل جزئی در بیرون از آن به سر برده اند. نظریات زیبایی شناسانه، چنان که مصطلح است، به «سامانه»⁹⁰ بستگی دارد.

⁸⁹ برخی از بزرگترین آنها احکام یا داوری هائی در ابعاد عمومی و کلی مطرح کرده اند. به مثابه مثال گوته: چه نکته ای مهمتر از تکیه روی اهمیت موضوعات را مطرح کرده است، که زیبایی شناسی بدون آن بی سرنوشت خواهد ماند. (گفتگو با آکرمن. انتشارات گالیمار. صفحه 40)

⁹⁰ Système

در نتیجه باید گوش به زنگ این نظریات هنری نزد فلاسفه باشیم که چگونه در وجه «سامانه شناختی»⁹¹ مرتکب اشتباه می شود : یعنی اشتباهاتی که مشخصاً در تلاش برای گردآوری عناصر متشکله در پیکره سامانه - در سامانه سازی⁹² - روی داده است. نظریات هنری به شکل اجتناب ناپذیری مابعدالطبیعه و ایده آلیست، و در نتیجه راز و رمز مدار بوده است.

تمام سامانه ها و نظام های فکری از هم گسیخته و دیر یا زود فروپاشیدند، و انسجام خود را از دست دادند. در نتیجه برای ما بازسازی قطعات پراکنده خیلی مشکل خواهد بود. چرا؟ به این علت که بر اساس ذهنیات و رفتار فردی خاص، بینشی محدود به یک دوران و یک طبقه سامان یافته بوده، و الزاماً همین بینش محدود را مطرح کرده و در نبود آگاهی به چنین محدودیتی آن را جهان شمول می پنداشته است. در نتیجه مجموع نظریات زیبایی شناختی محدودیت های سامانه را منعکس می کرده است. از سوی دیگر، سامانه های از هم گسیخته و پراکنده، به شکل جزئی و پاره های جدا از یکدیگر به نحو خاصی دوام آورده و یا از بین رفته اند. علاوه بر این باید دانست که نظریه زیبایی شناختی نزد این و یا آن فیلسوف، به سخن دیگر قطعاتی از آنها می تواند تاریخ خاص خود را داشته، و تأثیراتی بر جای گذارد که با سرنوشت خود «سامانه» به مثابه کلیتی جداگانه متفاوت است.

برای مثال، جریان افلاطون گرایی را در نظر بگیریم. زیبایی شناسی افلاطونی تأثیرات شگرفی داشته و هنوز هم دارد. افلاطون گرایی به شکل مستقیم و غیر مستقیم در غالب مکاتب و نزد هنرمندان، و در همه زمینه ها نفوذ آشکاری داشته است. افلاطون نظریه زیبایی را مطرح کرد : زیبایی ابدی و مطلق. اشیاء یا موجودات زنده «زیبا» هستند زیرا در آنها [پندار]، پندار «زیبایی کمال مطلوب» انعکاس یافته است.

برای بازیابی مفهوم اصلی این نظریه در عهد یونان، و بازسازی آن در چهار چوب متافیزیک افلاطونی، کار پژوهشی بسیار گسترده ای ضروری خواهد بود. چه کسی می تواند به ما اطمینان دهد که چنین تلاش عالمانه ای بیهوده نخواهد بود؟

در نتیجه می توانیم به بررسی آن چه افلاطون و افلاطونیان طی قرون و اعصار به نوعی برای ما بر جا گذاشته اند - و آنانی که شیفته هنر و زیبایی بودند از آن برگرفته و حفظ

در این نوشته برای «سیستم» به تبعیت از برخی ترجمه ها واژه «سامانه» را به کار بردم. در اینجا «سامانه» در عین حال به معنای نظام فکری نیز هست.

⁹¹ Systémique

⁹² Systémisation

کرده اند - خشنود باشیم. ولی در این مورد نیز کار بازسازی تاریخی حجیم و بسیار مشکل خواهد بود، زیرا تأثیرات افلاطونیت مضاعف بوده است.

از یک سو، محرک پژوهش نزد هنرمندان، نقاشان، شاعران گردیده، و تعیین کننده مضمون کمال مطلوب دوران های متعددی بوده است. در عین حال، افلاطونیت در منشأ بی مایه ترین نظریات هنری رنگ پریده نیز دیده می شود.⁹³

باید منتظر قرن نوزدهم می بودیم تا این بت، فتیش، مجسمه یخ زده که ریاست گردهمائی های آکادمی ها را به عهده داشت، روی ستونش به لرزه بیافتد. ولی می بینیم که بعدها در اشکال کم رنگ تر، با وجود این سرسختانه دوباره در نظریه «هنر برای هنر» ظهور می کند.

در قرن نوزدهم، هنرمندان و نویسندگان به درستی فراخواست نوینی را مطرح کردند و مدعی حق بیان چیزهای «زشت» شدند، به این ترتیب بود که رامبو به زیبایی ناسزا گفت. آنها به اندازه ای در این راه پیش رفتند که امروز می توانیم بپرسیم آیا وقت آن نرسیده که زمینه زیبایی شناسی را نه در بعد مطلق بلکه در راستای نسبیت ها ساخت و سامان تازه ای ببخشیم، زیرا سرانجام، انسان نوین به اندازه ای قدرت و آگاهی در اختیار گرفته که ما می توانیم شیوه بیان تحول یافته او را به مثابه موضوع مد نظر قرار دهیم، یعنی باززائی زیبایی انسانی. ولی چنین امری هیچ ارتباطی به افلاطونیت نخواهد داشت.

تاریخ شناسان با کشف نسبیت در زمینه زیبایی، افلاطونیت را به باد انتقاد گرفتند. هر دوران، هر تمدن نظریه خاصی را در باب زیبایی مطرح کرده است. مارکسیست ها به سیاق تاریخ شناسانه برای این انتقادات پایه و اساس استوار و مفهوم عینی ایجاد کردند: و نشان دادند که هر طبقه، هر قوم و یا ملتی، در شرایط مساعد برای خلاقیت و بیان هنری، نظریه زیبایی شناسانه خاص خود را مطرح کرده است. پلخانوف در کتاب «هنر و زندگی اجتماعی»⁹⁴، به روشنی خصوصیت تاریخی «زیبائی ناب» را نشان داده است. از همان آغاز، نظریه زیبایی با سوء تفاهماتی چند در هم آمیخته بود.

⁹³ برای یادآوری چند جمله از زیبایی شناس آلمانی وینکلمن، نظریه پرداز آلمانی قرن هجدهم درباره زیبایی از دیدگاه یونان: «زیبائی خاطره کمال غایی و سپهری است... آرامش مناسب ترین وضعیت برای زیبایی است... زیبایی مانند شفاف ترین آبی است که چشمه ای بر گرفته شده که به همان اندازه فاقد مزه است که گوارا.

⁹⁴ G. Plékhonov. L'art et la vie sociale. Editions Sociales. 1953. P.109

«سطوح و پیکره‌هائی که با خط کش و پرگار تعیین شده اند نه تنها در رابطه با پیکره‌های دیگر زیبا هستند، در عین حال به خودی خود نیز زیبا بوده و موجب لذت می‌شوند» (فیلبوس).

افلاطون در کتاب معروفش تحت عنوان «فیلبوس»، بی‌گمان دو چیز، دو فعالیت یا دو سطح مختلف از فعالیت «روحی یا معنوی» را با هم مخلوط کرده و اشتباه می‌گیرد: (یک) _کنجکاوِ کاملاً ذهنی و فکری ناب نسبت به اشکال هندسی، (دو) _ و هیجان حسی در رابطه با واقعیت بیرونی یا یک اثر «زیبا». اشتباهی که با توجه به فلسفه افلاطونی به مثابه ایدئولوژی حاکم در آن دوران، اجتناب‌پذیر به نظر می‌رسد.

در اینجا می‌بینیم که افلاطون به شکل اغراق آمیزی هنر و شناخت را با یکدیگر در هم آمیخته، و به شکل اغراق آمیزی هیجان حسی، احساس خاص زیبایی شناختی را نیز به کنجکاو و جذبه‌های فکری و عقلی بسط داده است. در نتیجه می‌بینیم که افلاطون وجه حسی و هیجان انگیز اثر هنری را به نفع وجه فکری، ایدئولوژیک و ذهنی⁹⁵ تنزل می‌دهد. این ادغام اشتباه آمیز و چنین تنزلی در حس زیبایی شناختی، متعاقباً ابهامات و مشکلاتی را در زمینه زیبایی شناسی به وجود آورد.

و با وجود این، نظریات افلاطون درباره هنر هنوز برخی وجوه زنده و پر بار خود را حفظ کرده است. افلاطون روی اهمیت آموزش هنری و در نتیجه آموزش مدنی و سیاسی پافشاری کرده است.

آثار هنری، به مثابه آثار زیبا، که توسط همگان بازشناسی می‌شود، می‌تواند حساسیت هر یک از شهروندان در جایگاه عضوی از اعضای جامعه سیاسی را پیرامون سنجه‌های مشترک متشکل کند. اثر هنری اگر چه نمی‌تواند بر اساس قوانین و قواعد اخلاقی و یا حقوقی مورد داوری قرار گیرد، با وجود این به دلیل مداخلاتش در سطح اجتماعی و نسبت‌هائی که با جامعه دارد، با امور اخلاقی و حقوقی نیز بیگانه نیست. کاربرد درست هنر اجازه می‌دهد که بین عادات (حساسیت، عملکرد) و خرد هماهنگی برقرار شود، یعنی هماهنگی ضروری در زندگی شهروندان و خوشبختی آنها. هنرمندان می‌توانند و

⁹⁵ آیا کوبیسم فضای ذهنی در سه بعد هندسی را محسوس نساخته است، یا محسوس را به ذهنیت تبدیل نکرده است؟ باید پرسیم، اگر کوبیسم با تبدیل حس به ذهن، به زیبایی شناسی افلاطونی پیوسته است، در شرایط تاریخی (شرایط طبقاتی) که ذهنیت‌گرایی فوق‌العاده دوران مدرن را احیا کرده است. ولی شاید کوبیسم باید با هم زیستی و تضاد هر دو وجه، عر دو تعبیر مشخص گردد. در این صورت هر دو وجه به شکل متضاد (در نتیجه در حالت بی‌ثبات) در آن وجود دارد یعنی ذهنی سازی حس و محسوس ساختن امر ذهنی. وقتی نقاشی آبستره، به کوبیسم گرایش پیدا می‌کند و رنگ و شکل را به خدمت نوعی کیمیای ذهنی در می‌آورد، و مفهوم والائی پیدا می‌کند، می‌تواند به مثابه شکل «مدرن» ذهنیت‌گرایی ایده‌آلیست افلاطونی تعبیر گردد.

باید «مکالمات» (فایدون، 177) را در چنین مفهومی بخوانند. از طریق آواز و رقص، انسان ها غریزه حیوانی را تابع خرد می سازند : که حاکی از نیاز به تخلیه انرژی و بیان شادی زندگی است. ریتم و میزان ضرب آهنگ ها نیازهای حیاتی را ساخت و سامانی انسانی می بخشد که از قوانین طبیعی والاتر است. بر این اساس، آواز و رقص را باید به مثابه ابزارهایی برای انسجام اجتماعی تلقی کرد، «زنجیری که ما را یکی به دیگری وصل می کند»⁹⁶.

بر اساس نظریات افلاطون، هنرهای زیبا مستعد استفاده صحیح و انحرافی بوده، در نتیجه باید آن را تابع سیاست کرد. افلاطون می گوید اگر آنها - یعنی هنرمندان - را به حال خودشان رها کنیم، در اغتشاش غرق خواهند شد (به ویژه شاعران و نوازندگان موسیقی). آموزش و پرورش شهروندان باید در پیوند با فرهنگ زیبایی شناختی باشد. نزد افلاطون خبری از هنر برای هنر نیست، اگر چه بعدها متافیزیک زیبایی شناسی نزد او به منشأ و توجیه کننده نظریاتی تبدیل شد که هنر را به منزلت فعالیت کاملاً بیگانه با زندگی عملی و اجتماعی تعبیر کرد⁹⁷.

بر این اساس، از روی تناقض شگرف و شگفت آوری، این متافیزیسین، افلاطون، نخستین نظریه پرداز زیبایی مطلق (بخوانیم مبتکر نظریه زیبایی مطلق)، در عین حال، به شکلی که جدانوف می گوید، نخستین طرفدار هنر «واقع گرا و اجتماعی» نیز هست. آنانی که با خشونت تمام به این نظریه حمله کردند، و در آن فقط نوعی نوآوری افراطی دیدند، ناآگاهی خودشان را نشان دادند. از همان آغاز پژوهش های فلسفی، افلاطون می دانست که هنر دارای خصوصیت سیاسی بوده و بر این اساس کارکردهای اجتماعی و سیاسی زیبایی را تعریف کرد.

این نمونه داوری درباره «سامانه» - نظام فلسفی - با وجوه متعدد نشان می دهد که در برخی موارد تناقض آمیز و تا چه اندازه می تواند مشکل باشد.

⁹⁶ Cf. Lois, I, 641 b à 660

⁹⁷ Léon Robin. Platon, p.306

لئون روبین 17 ژانویه 1866 - ژوئیه 1947 در شهر نانت در فرانسه به دنیا آمد، او تاریخ شناس فلسفه دوران باستان، و در دوران خود به مثابه استاد مسلم فلسفه افلاطون در فرانسه شناخته شده بود. آدرس اینترنت کتاب - متن کامل 1935 در فرمات پی دی اف به زبان اصلی

<http://www.bouquineux.com/index.php?telecharger=2658&Robin-Platon>

در مورد تفکر زیبایی شناختی در یونان، بررسی نظریات نظریه پرداز اصلی آن برای حل مسئله کافی نیست. این موضوع توجه مارکس و انگلس را غالباً بخود جلب کرده است، کمی دور تر به این موضوع خواهیم پرداخت.⁹⁸

در این جا می توانیم دیدرو را به مثابه مبتکر زیبایی شناسی مدرن تلقی کنیم. تحلیل های جزئی، «سالن ها» و نوشته هایش درباره نقاشی، انتقاداتش نسبت به آکادمیسم، برای ما اهمیت درجه اول خود را حفظ کرده است. او نظریه اش را بر اساس تجربه نویسندگی و بررسی هایش روی موضوع نقد هنری پایه گذاری کرد. ولی شکست این نظریه به همان اندازه معنی دار است. دیدرو به طرح مسائلی چند نائل آمد ولی نتوانست آنها را حل کند. او تفاوت بین اثر هنری و واقعیت فوری را مطرح کرد، در نتیجه او پی برد که اثر هنری از واقعیت برگرفته شده و از مرحله ساخت و پرداخت خاصی عبور می کند، چنین گذاری و چنین رابطه ای بین واقعیت به مثابه داده اولیه (فوری) مسائلی چند را مطرح می کند. او افلاطون را پی گیری نکرد و تصورش بر این بود که تفاوت بین کمال مطلوب و ناکامل بودن واقعیت موضوع را روشن می کند، و به مثابه تفاوت بین زیبایی مطلق و زشتی اشیاء است.

شکل های هنری بسیاری در اروپا پی در پی به وجود آمد و سپس ناپدید شد، تا این که چنین نظریه ای بتواند توسط نویسندۀ ای برجسته در قرن هجدهم قابل دفاع گردد. با وجود این تفاوت بین خود اشکال هنری نیز مسائلی چند را مطرح می کرد. به زبان «مدرن»، و عادی، تابلوی نقاشی با عکس تفاوت دارد، هر فردی می تواند این تفاوت را ببیند (اگر بپذیریم که عکس می تواند «ارزش» هنری داشته باشد، چنین امری مفروض می دارد که عکاسی های متفاوت و عکاس های مختلفی وجود داشته باشد!). اثر هنری، تابلوی نقاشی یا رمان دارای «موضوع» است، و هر هنرمندی به شکل خاص خودش آن موضوع را مطرح و بازنمائی می کند. در نتیجه هنرمند چه کار می کند؟ چگونه عمل می کند؟ چگونه گذار از اشیاء یا خمیر مایه اولیه را به موضوع، و از موضوع به اثر هنری را ممکن می کند؟ از طریق تقلید از طبیعت؟ تبعیت از شیء؟ یا ایجاد تغییر در آن؟ (به زبان مدرن «تغییر شکل دادن» به شیء؟) یا سرانجام از طریق نفوذ در عمق فضای واقعی، که اساسی تر از واقعیت فوری خواهد بود؟

دیدرو نتوانست به این مسئله پاسخ بگوید. دیدرو، اثر هنری را بعضاً نتیجه انتقال فکری شیء می دانست، به این معنا که فکر می کرد هنرمند برخی مناسبات را از طریق فکری

⁹⁸نوشته های مارکس و انگلس درباره دوران باستان در مجموعه ای تحت عنوان زیر گردآوری شده است

درک کرده و آن را به روی تابلو یا کاغذ منعکس کرده و به حالت تثبیت درمی آورد. و در برخی موارد دیگر، دیدرو بر این باور است که هنرمند بیش از هر فرد دیگری تحت تأثیر واقعیت یعنی داده های فوری و حسی در زندگی بوده و بیش از هر فرد دیگری طبیعت را درک می کند و قادر به تقلید از آن است. بر این اساس، در نتیجه، دیدرو بین (هنر شکل پایه) فرمالیسم (بیان مناسبات ذهنی انتزاعی بین اشیاء) و (هنر طبیعت پایه) ناتورالیسم (بیان واقعیت فوری) در نوسان است، و در عین حال واقع گرایی را - تنها می تواند - حدس بزند (بیان جوهر اصلی).

علاوه بر این، دیدرو نمی توانست تا نسبیت تاریخی پیش برود و درک کند که موجودات واقعی بیان شده - بازنمایی شده - از منشأ سلیقه، تمایلات، حساسیت ها و نظریات زمانه (و طبقه اجتماعی) متأثر بوده و به بیان آمده اند و از دیدگاه تاریخی واقعی هستند. او بر سر دو راهی قرار گرفته بود: یا تقلید کمابیش موفقیت آمیز از شیء، یا ارائه برداشت فردی (با ذهنیت فردی) و در نتیجه انتزاعی. تفاوت بین تقلید (کپی یا المثنی) از طبیعت فوری مشخص (ناتورالیسم) و واقع گرایی هنوز مطرح نشده و در دستور روز قرار نگرفته بود.

به این علت که او فکر می کرد و نمی توانست فراتر از محدوده نظریات معاصر و طبقاتی اش بیاندیشد - بورژوازی بالنده - دیدرو می توانست به برخی مسائل آگاهی یابد، ولی نمی توانست برای آنها پاسخی عرضه کند. پس از او، این گونه مسائل حل نشده به شکل غیر قابل حلی مطرح گردید، زیرا سعی کردند مناسبات «واقعیت» و «ایده آل» را در هنر جستجو کنند.

مسئله غیرقابل حل چنین است: از همان وهله ای که ما در هنر به وجود عنصر ناب ایده آل باور می کنیم و آن را می پذیریم، فوراً در خارج از جهان واقع قرار می گیریم، و با آن، کمابیش به روشنی، الزاماً متافیزیک و بازمانده ایده آلیست افلاطونی را نیز می پذیریم. در نتیجه بیهوده خواهد بود که بخواهیم به جستجوی رابطه بین این ایده آل و واقعیت پردازیم، مگر این که بخواهیم از دیدگاه تاریخی و اجتماعی آنانی را که چنین ایده آلی را مطرح کرده اند درک کنیم، یعنی موضوعی که صورت مسئله را کاملاً تغییر خواهد داد.

با وجود چنین شکست اجتناب ناپذیری، دیدرو برای ما در مقام آفرینشگر بزرگ نقد هنری و زیبایی شناسی، و استاد بزرگ در زمینه واقع گرایی کلاسیک و نقد باقی می ماند⁹⁹.

⁹⁹ درباره واقع گرایی کلاسیک. نامه انگلس به مینا کائوتسکی (Minna Kautsky) (26 نوامبر 1885). انگلس با چند یادآوری اثری را که در نامه اش نام برده می ستاید. «فکر می کنم خصوصیات فردی به حداکثر ترسیم شده اند، هر کدام یک الگوی

پس از دیدرو، در ردیف نظریه پردازان زیبایی شناس، باید از کانت یاد کنیم. در نتیجه از دیدرو تا کانت رویکرد کاملاً متفاوتی صورت می پذیرد، و به این شکل که تقابل بین [واقعیت] و [اثر هنری] که بازنمایی آن را به عهده دارد، به تقابل بین [محتوا] و [شکل] تبدیل می شود.

از دیدگاه کانت [شکل] ارجحیت دارد، و شکل است که اثر هنری را تعریف می کند. اثر هنری دارای وحدت، «هدف غائی یا غایت درونی» بوده و یک کلیت را تشکیل می دهد، این خصوصیت آن را (یعنی اثر هنری را) از تمام آثار دیگر، از تمام اشیاء دیگر قابل تفکیک ساخته و سبب هیجان و احساس زیبایی شناختی ست.

روشن است که برای کانت چنین خصوصیتی مستقل از محتوا، و به همین گونه مستقل از «محسوس» (چیزهائی که می توان از آنها درک حسی داشت) می باشد. علاوه بر این : وقتی محتوا ناپدید می شود، مانند آنچه در هنر مشخصاً تزئینی و دکوراتیف می بینیم، نقش و نگار، طرح های تزئینی برای ستون و غیره، در این صورت کانت می گوید که شکل در حالت ناب ظاهر می شود. بر این اساس کاری که کانت انجام داد گسترش فرمالیسم در زیبایی شناسی بود، که بی گمان زیبایی شناسی بورژوا نیز هست¹⁰⁰.

کانت توجهات را به روی خصوصیت واقعی هر اثر هنری جلب کرد : وحدت لحن و آهنگ و شیوه، و یا به شکلی که گاهی می گوئیم «هماهنگی»، سپس این خصوصیت را به شکل متافیزیک به مطلق ارتقاء داد. از دیدگاه او اثر هنری هیچ مفهومی و هیچ هدفی

فردی است، «این یکی» همان گونه که هگل مطرح می کرد...من به هیچ عنوان خصومتی با شعر های مشهور ندارم...» و برای مثال از بین آثار مشهور از تراژدی اشیل، کمدی آریستوفان، آثار دانت، سروانتز و رمانهای مدرن نام می برد. در نتیجه، او وجه مشخصه واقع گرایی را از طریق الگوپردازی و تمایلات تعریف می کند، یعنی از طریق درک آگاهانه تمایلات واقعی، در عمق جوهر واقعیت. مراجعه کنید به نامه مارکس به انگلس 15 آوریل 1869، درباره تفسیر هگل درباره دیدرو. انگلس هنوز مسئله ادبیات حزب، نقد از دیدگاه حزب را مطرح نکرده است (cf. Reval, Littérature et démocratie populaire, p.19, éditions de la Nouvelle Critique, 1950)

¹⁰⁰ فرمالیسم کانتی در اخلاق و در نظریه شناخت قابل بررسی بوده، و دارای منشأ و مفهوم عمیقی است. وقتی بورژوازی به سوی تثبیت حاکمیت خود نیل می کرد، جامعه به شکل مجموعه ای از خواست آزاد که توسط پیوندهایی مبنی بر قرارداد آزاد («قرارداد اجتماعی»، قرار داد «آزاد» کار) تجلی می کند. برای ایدئولوگ ها مناسبات اجتماعی از طریق این شکل حقوقی تعیین می گردد. در مورد علم، مشخصاً فیزیک، به ویژه هنوز از طریق شکل ریاضی قوانین (قوانین نیوتن) تعریف می گردد.

مسئله زیبایی شناسی برای کانت به شکل کاملاً صوری مطرح می گردد. او می پرسد چگونه دآوری سلیقه، «ارزش» زیبایی شناختی، و ارزیابی در رابطه با یک شیء، ممکن می گردد : و چگونه این دآوری می تواند جهان شمول و ضروری (یعنی حاوی عناصر از پیش شناخته و تعیین شده) باشد. بر این اساس مسئله به شکل انتزاعی و ذهنی مطرح می گردد. احساس زیبایی شناسی به شکل کاملاً خاص و نوعی خودش تجلی کرده و کاملاً جدا از شناخت، فایده، و وجه خدماتی تعریف می شود. (در کتاب نقد دآوری).

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/esthetique-histoire/5-l-esthetique-de-kant/>

به جز خودش ندارد. در نتیجه برای کانت اثر هنری فعالیت فردی بوده که هدف غائی آن خود اثر هنری است. بر این اساس، فعالیت که خودش را به مثابه هدف تعیین می کند چیزی نیست به جز بازی. بازی آزادانه تخیل و اندیشه که حاصل آن خلاقیت و مفهوم آن نیز ذهنی خواهد بود. تنها به این علت که تمام افرادی که آگاه بوده و دارای چنین قابلیت هستند، می توانند به این ازی آزاد بپردازند، و زیبایی می تواند به شکل بی واسطه و جهان شمول لذت بخش باشد (بدون مفهوم، به شکلی که کانت می گوید، بر این اساس هنر از شناخت قابل تفکیک می گردد).

در نتیجه این فلیسوف نظریه افلاطونی زیبایی را به مفهوم زیبایی مطلق و مستقل را نفی کرده و آن را به آفرینشگران هنر و مصرف کنندگان آن نسبت می دهد. و با وجود این کانت در همان سطح افلاطونی باقی می ماند، یعنی خارج از تاریخ. برای او زیبایی خصوصیات افلاطونی را حفظ می کند، زیبایی جهان شمول و ضروری بوده، و بنیاد چنین خصوصیات تنها در شکل ناب هنر، و در کارکرد فعالیت نهفته است که از هر گونه شرایط بیرونی، کارکرد اجتماعی، هیجان حسی مبرا می باشد.

از این پس، تمام نظریات هنری که بر مبنای بازی آزاد (شیلر)¹⁰¹، و به مثابه فعالیت فردی بی غرض و رایگان مطرح شد و جملگی به شکل مستقیم و یا غیر مستقیم از کانت منشأ گرفته و منشعب شده است، و به همین گونه، برخی نظریات «هنر برای هنر»¹⁰²، و حتا نظریه بسیار رایجی که ارزش اثر هنری را تنها به ساختار درونی نسبت می دهد (در رابطه عناصر و اجزاء، در ترکیب و ادغام عناصر در یک کلیت مستقل - ظاهراً - از هر گونه شرایط تاریخی و اجتماعی).

اشتباه این فرمالیسم از وضعیت تک بعدی آن منشأ می گیرد. وحدت صوری، وحدت لحن و آهنگ و شیوه به همان اندازه در مجسمه آفریقائی یا دوران باستان وجود دارد که در تابلوی کلاسیک، یا کلیسا، تابلوی باروک یا در یک رمان مدرن. مشخصاً به این علت که هر اثر هنری معتبر به مثابه یک کلیت منسجم تجلی می کند (انسجام بین شکل و محتوا، بین اجزاء و کل، و مانند اینها...)، با جدا کردن این خصوصیت مشترک در مجموع آثار هنری، و انتقال آن به حالت مطلق، هنوز چیزی درباره هنر و آثار هنری نگفته اند. نظریه انتقادی علیه فرمالیسم کانتی نه فقط [تاریخ] را مطرح می کند، بلکه علاوه بر

¹⁰¹Schiller

¹⁰²پلخانوف پی برده بود که هنر برای هنر، در تعلق دوران بورژوازی بوده، و هم زمان نبود سازگاری بین هنرمندان و محیط اجتماعی (بورژوا) ... (هنر و زندگی اجتماعی. ص 117 در انتشارات فرانسوی 1950). ولی پلخانوف فرمالیسم را به مثابه تمایل درون بودی ساختار جامعه بورژوائی تحلیل نمی کند

این، و به ویژه برای محتوای آثار هنری، برای [محتوای تاریخی] آنها حق تقدم قائل می شود.

هگل عمیقاً کاستی های «نقد داوری» را به مثابه کاستی های عمومی فرمالیسم کانتی درک کرده بود¹⁰³.

هگل مقدماً وحدت عینی اثر هنری را با خود اثر هنری و با دیگر فعالیت های انسانی تعیین کرد. وحدت اثر هنری تنها یک وحدت صوری نبوده، بلکه شکل و محتوا را در بر گرفته و حاوی عمیق ترین معنای ظاهر محسوس است¹⁰⁴.

به این ترتیب، من فقط می توانم در رابطه با اثر هنری «در آن غرق شوم و تا جایی که حتا خودم را نیز فراموش کنم». محتوا و شکل آثار هنری از غنای بسیار زیادی برخوردارند (محتوا و شکل هویت تاریخی داشته و از دیدگاه تاریخی تعیین شده است). اثر هنری امکاناتی را برای هدف مشخصاً زیبایی شناختی به کار می گیرد (فن، هیجان حسی، نیت و نظرات هنرمند)، ولی فنون، هیجانات حسی، نیات، نظریات، از مجموعه ای گسترده تر منشأ می گیرد که هنرمند در آن زندگی کرده و سعی می کند آن را به بیان بیاورد: «برای درک هنر، باید نگاهی به محتوای کل آگاهی خودمان بیاندازیم (...). پیش از همه در نخستین گام با نظام وسیعی از نیازهای مادی روبرو می شویم که برای پاسخ گوئی به آن صنایع متعددی کار می کنند، و به همین نسبت شبکه تجاری، کشتی رانی و هنرهای فنی. در سطح زیرین این بخش از فعالیت ها، جهان قوانین و حقوقی و زندگی خانوادگی، طبقات اجتماعی، کل عرصه وسیع دولت... در آخرین سطح شاخه های متعدد فعالیت ها را در تلاقی با علم می بینیم. در داخل این فضاها در عین حال فعالیت زیبایی شناختی در جریان است»¹⁰⁵.

هگل [محتوا] را که در فرمالیسم ناتوان کانت حذف شده بود، به زیبایی شناسی بازگرداند. در نتیجه، از این پس، چنین محتوایی به شکل ماهوی [تاریخی] و [عینی] تعریف می شود.

«نیاز کلی و مطلق که به زایش هنر می انجامد از این امر منشأ می گیرد که انسان دارای ذهن متفکر است... این ذهنیت باطنی انسان به دو شیوه قابل دسترسی می باشد: در نخستین وهله به شکل نظریه پردازانه... و در دومین وهله به شکل عملی.

¹⁰³ درباره زیبایی شناسی هگل. نامه انگلس به کنراد اشمیت (لندن، 1 نوامبر 1891): «به شما زیبایی شناسی را توصیه می کنم. وقتی روی آن کمابیش کار کردید، شگفت زده خواهید شد.» با یادآوری آغاز کتاب زیبایی شناسی هگل (مقدمه) نقد بارز ناتورآلیسم. علیه زیبایی شناسی کانت، فرمالیسم در فصل سوم جلد اول

¹⁰⁴ زیبایی شناسی هگل فصل اول
¹⁰⁵ زیبایی شناسی، بخش عمومی. فصل 1، بخش

انسان به مثابه ذهن متفکر به دلیل قابلیت غریزی در بازتولید خود، در رابطه با واقعیت بیرونی - شیء - و بر اساس آن چه در درون او وجود دارد، اشیاء بیرونی را متحول می کند، تغییر می دهد. این فعالیت انسان آزادانه انجام می گیرد... و برای کسب لذت از چیزهایی که از جهان باطنی او به شکل واقعیت بیرونی تجلی کرده است... این نیاز اشکال متنوعی به خود می گیرد، و حتا اثر هنری به مثابه شیوه تولید خویشتن¹⁰⁶.

هگل در این متن هنر را به کار انسان مرتبط می سازد، و به فعالیت عملی که از طریق آن انسان با متحول ساختن طبیعت، خود را متحول ساخته و در خود تغییر ایجاد می کند. چنین امری در عین حال برای انسان اجتماعی (یعنی برای هنر از دیدگاه تاریخی) و برای انسان به مثابه فرد (یعنی برای هنرمند، فرد خلاق) مطرح می باشد.

ولی این موضوع در زیبایی شناسی هگل به همان شکلی مطرح می گردد که در دیالکتیک او. هگل، زیبایی شناسی اش را با نظریه پردازی های کاملاً نظری و راز و رمزمدارانه در هم می آمیزد. به شکلی که مارکس در مقدمه سرمایه (انتشارات فرانسوی) نوشته است، برای بهره برداری از زیبایی شناسی رازآمیز و راز و رمزمدار نزد هگل، باید آن را واژگون کرد و مفهوم خردگرایانه و انقلابی به آن بخشید.

در واقع با انتقاد قاطعانه از فرمالیسم کانت، هگل می پذیرد که کانت دیدگاهی را مطرح ساخته «که ما راهی به جز پذیرش آن نخواهیم داشت، و هیچ اعتراضی به آن وارد نیست»، و آن هم این است که پایه و اساس هر فعالیتی در «ذهن باطن نهفته که خود را آشکار ساخته و بی نهایت است».

تاریخ هنر مانند تاریخ ذهن آگاه (پدیدار شناسی) یا تاریخ شناخت (منطق) چیزی نیست به جز تاریخ اشکال و درجات و تنوعات پیاپی ای که اندیشه (برای تجلی و تجسم در زمان و محسوسات) بدان ملبس بوده است. هنر بیان و تجلی اندیشه مطلق است. محتوای هنر، که در ظاهر امر حاصل فعالیت و اجتماعی به نظر می رسد، در نهایت از اندیشه تشکیل شده است. هنر دارای همان محتوایی ست که مذهب. هنر ممکن است در دوران حاکمیت روح مذهبی و فلسفی دچار فروپاشی شود و از بین برود! اندیشه مطلق در مقام زیبایی در هنر تجسم می یابد. اندیشه زیبا در تاریخ هنر به مثابه اندیشه مطلق در تاریخ جهانشمول تحقق می یابد.

به همین گونه تاریخ هنر می تواند به شکل نظریه پردازانه متشکل شود. اندیشه مطلق و زیبایی به شکل احساسی مبهم در سایه های احساس والاگرا به منصف ظهور می رسد. در این مرحله، اندیشه «مضطرب»، «ارضاء نشده» به جستجوی ماده می گردد ولی

¹⁰⁶ Aesthetik, I, 41-42, trad. Guterman et Lefebvre dans Morceaux choisis de Hegel, p282.

نمی یابد، در این صورت سعی می کند با «اعمال خشونت» ماده را به سوی خود ارتقاء دهد، ولی تنها می تواند نماد بسازد، و هنر در شرق با اشکال نمادینه آغاز می شود. سپس، اندیشه شکل و ماده مناسب خود را می یابد، پس از هنر نمادینه، فصل هنر کلاسیک فرا می رسد، در هنر یونان، محتوا با اکتساب شکل مناسب، محتوای حقیقی، تحت اشکال واقعی تجسم می یابد. ولی هنر کلاسیک یک هنر محدود است که روح به ارضای نیازمندی هایش باور دارد. در این مرحله نیز اندیشه مداخله می کند تا به این ارضا پایان ببخشد، و وحدت محتوا و شکل را در هم می شکند تا دوباره نظم نمادینه را برقرار سازد، یعنی «از طریق بازگشتی که در عین حال یک پیشرفت است». در این مرحله متعالی تر، هنر رمانتیک یا مسیحی به ظهور می رسد که گشایشی است به سوی بی نهایت الاهی شناختی.

در هر دورانی، برای هر درجه از پیشرفت، هگل مدعی ایجاد اشکال هنری در جزئیاتشان است: معماری، مجسمه سازی، نقاشی و موسیقی، تراژدی و کمدی، و غیره.

منشأ مفاهیم عینی که در زیبایی شناسی هگل یافت می گردد، متعدد و هوشمندانه بوده و در توده ای از دیدگاه های نظری ادغام گشته و از نظرها پنهان مانده است. به همین گونه در «پدیدارشناسی» یا «منطق»¹⁰⁷.

بر اساس آموزه های لنین، هگل را باید از جایگاه مادی گرا (با ابزار فکری مادی گرا) مورد بررسی قرار داد تا هسته خردگرایی که زیر پوسته ایده آلیست نوشته های او نهفته است قابل بازشناسی گردد (استالین).

از سوی دیگر بیهوده خواهد بود که ما بخواهیم پایه و اساس زیبایی شناسی را در نظریات هگل جستجو کنیم، زیرا مارکس آن چه را که می بایست و آن چه را که قابل بهره برداری بود، از پیکره نظریات هگل تفکیک کرد و آن را به روشی کاملاً علمی تحول بخشید. در نتیجه آثار کلاسیک مارکسیسم شامل ماتریالیسم فلسفی و روش دیالکتیک بوده که رجوع به هگل را بی فایده می سازد. با وجود این «زیبائی شناسی» هگل (مانند «منطق» او) تا اطلاع ثانوی، تنها نمونه در این زمینه است که حاوی بررسی جامع می باشد (مارکس). بر اساس توضیحات انگلس، مشکل به نظر می رسد که از دیدگاه

¹⁰⁷ مارکس از زیبایی شناسی هگل چندین نظریه بحث انگیز را استخراج کرد. به باور هگل، کمدی در هر زمانی ممکن نیست. مرحله پایانی هر دوران، عارضه بحرانی است که دوران از باورداشت هایش دست می کشد و دیگر به خود باور ندارد، و خودش را به ریشخند می گیرد و در کمدی و اشکال طنز آمیز خودش را نفی می کند. نظریه عمیق (دن کیشوت، آثار رابله یا تارتوف). نفی از طریق خنده تحقق می پذیرد (در آغاز 18 برومر لوئی بناپارت). متأسفانه برای ما دوران بورژوا به شکلی که قوانین هگلی مطرح می کند، در شادی به پایان نمی رسد! دوران بورژوا دلچسب ها و مسخره های خاص خود را دارد، ولی بیشتر خونبار و اندوهناک هستند، و کمدی آنها بیشتر تاریک است. آیا روزی خواهد آمد که بورژوازی در حال زوال مسخرگان بزرگی را به منصه ظهور برساند؟

پژوهشی بتوانیم زیبایی شناسی هگل را ندیده بگیریم (در مراجعی که پیش از این قید کردیم).

در نتیجه، بررسی نظام های فلسفی در زمینه زیبایی شناسی به ویژه حاکی از شکست آنها بوده است. ولی چنین امری به این معنا نیست که زیبایی شناسان از فلسفه و بررسی فلسفی کاملاً قطع نظر کرده و آن را بیهوده می دانند.

الف) حتا نزد افلاطون اشارات جالبی می یابیم که حاکی از نقش پر رنگ هنر در مدنیت یونان بوده (در چهارچوب شهر)، و دورانی که تأثیرات اجتماعی و سیاسی هنر ضروری و کاملاً طبیعی تلقی می شده است.

کانت نیز هنر و شناخت را از یکدیگر تفکیک می کرد، که در جای خود قابل تأمل است، او تفکیک های دیگری را قائل شد، مقولات زیبایی شناختی (خوشایند، جالب، قشنگ، زیبا، والا). از وقتی که نظامندی فرمالیستی ملغا گردید، این مقولات شایستگی آن را دارد که مورد بحث و گفتگوی عمیقی قرار گیرد.

نوشته های دیدرو نیز جذبۀ و اهمیت بی بدیل خود را حفظ کرده (به ویژه نقد او علیه آکادمیسم در نوشته هایی که به نقاشی اختصاص دارد).

زیبائی شناسی هگل، با وجود شکست بنیادی ساختار نظریه پرداختی آن، حاوی اشارات بسیار ارزشمندی است.

ب) تاریخ فلسفه (و نه بررسی «نظام فکری» به شکل جداگانه) به شکل ماتریالیست و دیالکتیک نشان می دهد که چگونه برخی نظریات فلسفی (نظریات طبقه حاکم در حالت شکوفائی و یا زوال) روی نویسندگان و هنرمندان تأثیر گذاشته و در محتوای ایدئولوژیک آثار هنری به شکل تنگاتنگ ادغام شده است. بی آن که بتوانیم هنر را به مثابه نوعی تجسم ایدئولوژی یا جهان بینی طبقه اجتماعی خاصی تعریف کنیم، یعنی موضوعی که هنر را با ایدئولوژی و تاریخ هنر را با تاریخ شناخت به شکل مخدوش تعبیر می کند.

پ) تاریخ فلسفه، از دیدگاه علمی دو تمایل اصلی را در فلسفه از یکدیگر تفکیک می کند، آنهایی که برای روح در رابطه با طبیعت اولویت قائل می شوند، و «آنانی که طبیعت را مقدم بر روح می دانند»¹⁰⁸.

¹⁰⁸ انگلس، «فویلر باخ. بررسی های فلسفی» انتشارات سوسیال (به زبان فرانسه) 1951 ص 25 و 26

قواعد ماتریالیسم دیالکتیک و انکشاف آن تاریخ فلسفه را مورد بررسی قرار می دهد. بر این اساس، فیلسوفان در دو جبهه تقسیم بندی می شوند. بررسی تاریخی نه از دیدگاه تواتر زمانی و جایگزین شدن یکی در رابطه با دیگری، یا ادغام آنها در هرج و مرج و بی قاعده.

آیا این گونه بررسی ها در مورد هنر نیز می تواند انجام گیرد؟ آیا تشکل و گسترش واقع گرائی اجتماعی (رئالیسم سوسیالیست) گذشته را به شکل خاصی روشن نمی سازد؟ آیا نمی توانیم کشف کنیم که به جای تواتر و جانشین شدن یک شکل به شکل دیگر در هنر، مکاتب و شیوه های بیانی، تنش و مبارزه ای دائمی بین دو جبهه و دو تمایل وجود داشته است؟

از یک سو، ایده آلیسم، یعنی فرمالیسم، انتزاعی، شیوه گرا، نفی واقعیت. و از سوی دیگر، تلاش به سوی واقع گرائی، یعنی تلاش برای درک عمیق واقعیت.

چنین است نخستین مسئله ای که در این جا مطرح می گردد.

در این فرضیه _ زیرا در این جا هنوز مسئله بر سر یک فرضیه است به عبارت دیگر ما هنوز این مسئله را به شکل فرضیه می توانیم مطرح می کنیم _ تفاوت های مهمی بین تاریخ ماتریالیست فلسفه و هنر بر جا می ماند، و نباید آنها را منطبق بر یکدیگر بدانیم. در واقع، تنش نزد هنرمندان - حتا بین تمایلات واقع گرا و ایده آلیست - در عین حال مبهم تر، ذهنی تر و دردناک تر از فیلسوفان بود.

در تاریخ فلسفه، بیش از یک فیلسوف (دکارت، هگل) در فراسوی مفاهیم قدیمی و اشکال ایدئولوژیک از بین رفته به واقعیات نوین و اساسی دست یافتند، بر این اساس تضادهای مخربی را وارد اثر فیلسوف - نظام فکری او - می ساختند. در تاریخ هنر، این گونه به نظر می رسد که وجه ایده آلیست مکاتب در عین حال وجه ضعیف، سرد و بی مایه و از دور خارج شده نیز بوده و که آنها را دچار ورشکستگی می کند. ولی در اثر هنری و شخصیت هنرمند، تنش می تواند بارور باشد، و تا مفاهیم قدیمی نیز می تواند گسترش پیدا کند. در این مورد می توانیم به مثابه مثال از بوتیچلی نام ببریم، در آثار او تضاد بین رنسانس و قرون وسطی، بین چند خدایی و مسیحیت، بین احساس و ایده آل ناب، بین عدالت به باور ساوانارول و زندگی پر تجمل خاندان مدیچی، بین زیبایی آفرودیت و راز و رمز باکره مقدس، این رویارویی درونی جزء لاینفک نبوغ هنری او و توانائی (محتوا) اثر او می باشد. بوتیچلی مفهوم تازه ای در رابطه با مضامین دوران باستان و مسیحیت از دور خارج شده به وجود آورده است. او به شکل شگفت آوری زمینی و آسمانی را به هم آمیخته است، باکره های با لطافت و ونوس ملانکولیک.

در نتیجه شاید تضادها در هنر نزد هنرمندان تأثیر متفاوتی نسب به تضاد در فلسفه نزد فیلسوفان داشته باشد، که این موضوع را نیز باید از نزدیک مورد بررسی قرار دهیم.

با وجود این به نظر می رسد که در تاریخ هنر تمایلات واقع گرایانه به شکل مقدماتی وجود داشته است، در اثر هنری و از طریق اثر هنری واقعیتی نوین که تا کنون پنهان مانده بوده در هنر تجلی کرده (کمابیش سریع، کمابیش موفقیت آمیز) و شیوه بیانی خود را می یابد. به مثابه مثال در نقاشی ایتالیائی، جیوتو، ماساچو (نقاشی دیواری «کارمین» در فلورانس)، تنتوره و غیره.

در این جا واقعیت های اجتماعی مطرح هستند. حتا تاریخ شناسانی که مارکسیست نیستند، امروز این موضوع را پذیرفته اند. وانتوری و مادام اسکایرا وانتوری¹⁰⁹ (21) در توضیحاتشان درباره نقاشی ایتالیائی می نویسند، اثر جیوتو از «زندگی اجتماعی، شهامتش، مبارزاتش، پیروزیهایش» الهام می گیرد.

از آگاهی به واقعیات نوین، در مرحله ای خاص ضرورت نگرشی انتقادی به «ارزش ها»، حاصل می آید، نه تنها برای اندیشه، بلکه برای احساسات (به ویژه برای چشم).

¹⁰⁹ M.Venturi et Mme Venturi, La peinture italienne ; 1850.p.48

فصل 2

مارکس و انگلس، دربارهٔ زیبایی شناسی

آن بخش از نوشته های مارکس و انگلس که به موضوع زیبایی شناسی مرتبط می باشد، کتاب حجیمی معادل بیش از پانصد صفحه را در بر می گیرد (اشعار دوران جوانی مارکس، نامه های متعددی که در مورد نویسندۀ های مختلف نوشته و نظایر آن نیز جزئی از این نوشته هاست). با وجود این، ارزش و محتوای این نوع نوشته ها هنوز کاملاً به درستی مورد بررسی قرار نگرفته است.¹¹⁰

در اینجا باید بپرسیم که چه رابطه ای بین این نوشته های پراکنده، تحلیل ها و نظریاتی که به شکل مختصر مطرح شده وجود دارد؟ از بررسی چنین نوشته هائی، نتیجه می گیریم که آن چیزی که این قطعات پراکنده را با یکدیگر پیوند می زند به نظریۀ هنری و یا جامعه شناسی هنر نمی انجامد، بلکه عنصر متشکل آن از جهان بینی نوینی منشأ می گیرد که مارکس و انگلس کشف کردند: ماتریالیسم تاریخی و دیالکتیک.

انسان اجتماعی از طریق کار و فعالیت هایش به خود تحقق می بخشد، و با تحول بخشیدن به طبیعت خود را متحول می کند. تاریخ چیزی نیست به جز «تولیدات انسان به واسطۀ کار انسان». مفهوم کار و [عمل راهبردی] در عرصۀ اجتماعی¹¹¹ در برخی از

¹¹⁰ تفسیرهای انگلس دربارهٔ واقع گرائی در «نامه به مینا کائوتسکی» که پیش از این در مرجع زیر منتشر شده است.

Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa, p.216-229 du recueil, etc.

¹¹¹ Praxis

مترجم: [عمل راهبردی در عرصۀ اجتماعی] اصطلاحی است که مترجم برای کلمۀ «پراکسیس» در نظر گرفته است. در زمینهٔ فلسفه و روانشناسی فعالیت جسمانی و فکری - روانی را گویند که بر اساس نتیجۀ مشخصی سامان یافته باشد. [عمل راهبردی در عرصۀ اجتماعی] فوراً بر اساس هدفی که پی گیری می کند بازشناسی می شود.

در فلسفۀ مارکسیسم: مجموعه اعمالی را که انسان به هدف متحول ساختن طبیعت و جهان انجام می دهد، یعنی عمل راهبردی او را در ساختار اجتماعی با مناسبات تولیدی در مرحله ای خاص از تاریخ مشخص می دارد. لنین آن چه را که نزد مارکس هنوز در سطح مفهوم بود به اجرا گذاشت، و عمل راهبردی را به مثابه عمل راهبردی در انقلاب به کار بست.

منبع <http://www.cnrtl.fr/definition/praxis>

نوشته های هگل نیز دیده می شود، ولی هنوز در حد احساس بوده و در بررسی های نظریه پردازانه عنصری حاشیه ای به نظر می رسد، در حالی که مارکس و انگلس از همان نخستین نوشته هایشان به آن ابعاد گسترده ای بخشیده و مفاهیم تازه ای را عرضه کردند. کار و عمل راهبردی در عرصه اجتماعی («پراکسیس») به مرکز اندیشه آنان در رابطه با کشف جدیدشان درباره نقش تاریخی پرولتاریا تبدیل شد، و با آگاهی به این امر که از دیدگاه آنان پرولتاریا پیش از همه به مثابه فاعل شناسنده فلسفه آزادی انسان، و سپس به مثابه تکیه گاه اجتماعی و سیاسی، و به مثابه عنصر اصلی در سیر تحولی جهان تلقی گردید. جریان حرکت تاریخی صرفاً به مبارزه پی گیر علیه طبیعت محدود نیست، بلکه به مبارزه بین طبقات اجتماعی نیز گسترش می یابد. ضرورت کار و تولید فزاینده شرایط استثمار انسان از انسان را فراهم ساخت که پرولتاریا به آن پایان خواهد بخشید.

در نتیجه :

الف) کار انسانی نه تنها اشیاء منفرد و منزوی یا ابزارآلات را تولید می کند، بلکه جهان انسانی را نیز به وجود می آورد (البته نه فقط طبیعت مادی بلکه «طبیعت انسان» را نیز در مجموع متحول می کند).

فعالیت خلاقانه در هنر نه می تواند یک فعالیت کمال مطلوب باشد و نه نظریه پردازانه، و نه منفرد و نه خود به خودی. فعالیت هنری را باید به مثابه کاری خاص و با کیفیت والا دانست که بر اساس مجموع کارهای انسانی و فعالیت و کار پی گیر توده هائی که طبیعت را متحول می کنند، ممکن می شود. اثر هنری محصولی (یکتا و استثنائی) را گویند که هنرمند طی کار با ابزار و با به کار بستن فن آوری خاصی روی ماده طبیعی به وجود می آورد.

ب) اثر هنری، کار وسیع انسان ها و توده های انسانی را در شیئی خاص (استثنائی، یگانه) تمرکز داده و متراکم می سازد. اثر هنری بیان عالی چنین شکلی از بازنمایی جهان و انسان در فراسوی کار او می باشد : مرحله ای ممتاز، آذرخشی که در لحظه ای مشخص بخش کوچکی از نتیجه به دست آمده از کار تدریجی، مداوم، ابهام آمیز و عمیق توده ها را روشن می کند. شکوفائی روی چنین پیش زمینه ای به بار می نشیند، هنر نمی تواند از آن (توده ها) جدا باشد زیرا ذات هنر به آن بستگی دارد. با وجود این بین کار (فعالیت اجتماعی) و اثر هنری، تلاشی طولانی در ساخت و ساز، و بیان آن فاصله می اندازد که

تعیین کننده شکل خاص هنر است. همین فاصله بین کار و شناخت وجود دارد. برای روشن کردن این موضوع، اگر بخواهیم از اصطلاحی که در بالا به کار بردیم استفاده کنیم، می توانیم بگوییم که بین شکوفائی گل ها و زمین، به اندازه ساقه و شاخه ها فاصله وجود دارد.

پ) در نتیجه هنر محصول کار است، ولی یک کار مشخص. هنرمند در شرایط خاص دوران خود و با فنون و ابزارکار موجود، و در چهار چوب تقسیم کار و مناسبات اجتماعی موجود به آفرینش هنری نیل می کند. ولی در عین حال، هنرمند در محدوده این چارچوبها محصور نمانده و تلاش او بر این است که چنین موانعی را در هم نوردیده و از آنها عبور کند. در حالی که کارگران دیگر عموماً با محدودیت های چارچوب تقسیم کار اجتماعی و موانعی که در فعالیت آنها وجود دارد، و با واقعیات جزئی روبرو هستند، ولی هنرمندان بر آن هستند تا با کلیت محتوای زندگی و فعالیت های اجتماعی معاصر خود رابطه برقرار کرده و آن را درک کنند.

ت) در واقع، انسان (ذات انسان)¹¹² در کوران تاریخ پیوسته تحول یافته و غنی شده است. و باید دانست که مفهوم ثروت از دیدگاه اقتصادی، مفهوم واقعی و جاندار آن را غالباً مخدوش کرده است. در حالی که ثروت واقعی و جاندار همانهایی هستند که، به مثابه مثال، ما در اندوخته های گرانبهای شیوه بیانی : در «فرهنگ غنی» و «اندیشه های غنی و بالنده»، و مانند اینها می یابیم. به همین نسبت، مالکیت خصوصی رویکرد عمیق تصاحب طبیعت و کاربرد آن را توسط انسان مخدوش کرده و به سطح نازلی واداشته است.

«در زبان اقتصاد سیاسی به جای ثروت و فقر، انسان ثروتمند و نیاز انسانی به ثروت مطرح می گردد. انسان ثروتمند فردی است که به کلیت جلوه های زندگی نیازمند است...» (دست نوشته اقتصادی-فلسفی 1844، به زبان فرانسه، صفحه 154 انتشارات گارنیه فلاماریون 1996)

این ثروت اندوزی که گویای سطح رشد و توسعه تمدن است، از طریق تصاحب و ایجاد دگرگونی در طبیعت تحقق می پذیرد _ از طریق تحول در غرایز حیوانی و تبدیل آن به نیاز انسانی که بیش از پیش از پیچیدگی های خاصی برخوردار می شود (به مفهوم

¹¹² مترجم: موضوع «ذات انسان» در کتاب «نقد مارکسیسم درباره نظریه روانکاوی» نوشته کاترین کلمان - پی یر برونو - لوسین سو مطرح گردیده است. به بخش «ماتریالیسم تاریخی و روانکاوی» نوشته لوسین سو نیز مراجعه کنید.

تحولاتی که در طبیعت خود انسان روی می دهد) _ و سرانجام از طریق تشکل روابط بیش از پیش پیچیده بین انسان ها. در طول تاریخ و در رابطه با انکشاف نیروهای مولد (تسلط انسان بر طبیعت) انسان به قدرت های تازه ای دست می یابد - فعالیت، نیاز، قدرت انسان در رابطه با اشیاء جهان و در رابطه با خود انسان توسعه می یابد.

فعالیت زیبایی شناختی یکی از نتایج رشد نیروهای مولد و انکشاف قدرت انسان است. هنرمند خلاق نیاز و الهامات بسیار ارزشمندی را ابراز می دارد، و با نیازی که برای آفرینش اثر هنری از خود نشان می دهد از دیگرانی که تنها به مصرف یا دریافت آثار بسنده می کنند قابل تفکیک است. هنرمند به شیوه خاصی در پی پاسخ گوئی به الهامات و نیازهای درونی اش بوده و آرزومندی او در ایجاد شیئی غنی و انباشته از مفاهیم غنی، یعنی اثر هنری - اثر هنری خود او - می باشد.

هنرمندان نیز در طول تاریخ به سهم خود علیه عوامل بازدارنده و عوامل فقر فرهنگی و هنری، جهت انکشاف خلاقیت و پیشرفت مبارزه کرده اند. هنرمند به شکل ابهام آمیزی علیه آن چیزی مبارزه می کند که مارکس، در آثار جوانی اش، با واژگانی که هنوز به هگل تعلق داشت، «ازخودبیگانگی» نزد انسان می نامید.

هنرمندی که عصر بورژوائی می خواست او را به مثابه عنصری حاشیه ای، بی بدیل و شوریده و دیوانه معرفی کند، بر عکس، فردی عمیقاً سالم و از جمله اجتماعی ترین افراد جامعه است: هنرمند از خود بیگانه زدا ترین بوده و به همان نسبت آفرینشگر و بزرگ می تواند باشد که با از خود بیگانگی فاصله می گیرد!

این «ازخودبیگانگی» که باید عناصر بازدارنده و تنزل دهنده احساسات، فرهنگ و زندگی را جزئی از عوارض آن بدانیم، با ساخت و ساز نظام [تقسیم کار] و پیامدهای آن از یک سو، و تقسیم جامعه به [طبقات] مختلف و نتایج آن از سوی دیگر، در پیوند تنگاتنگ می باشد. یعنی با [مالکیت «خصوصی»]. درک چنین روابطی برای هر یک از تشکلات اقتصادی اجتماعی تحلیل دقیقی را ضروری می سازد.

ث) انسان یک موجود اجتماعی است. انسان¹¹³ به مثابه موجودی جاندار، در حیات نوع بشر، در زندگی طبیعی و در تمامی طبیعت شرکت دارد. فرد به مثابه موجودی آگاه، در انکشاف تاریخی جامعه شرکت دارد، و بخشی از محتوای عظیم آن تحت تأثیر او بوده و

¹¹³ از موضوع کاربرد کلمه «فرد» در این جا قطع نظر می کنیم، به طور کلی فرد به هر موجود انسان در هر جامعه ای اطلاق می گردد، یعنی موضوعی که تا حدودی کاربرد آن در زبان نامتعارف و اغراق آمیز به نظر می رسد، زیرا فرد به مفهوم کاملاً مشخص تنها در قرن هجدهم به منصه ظهور رسید

هست. به مثابه موجودی آگاه، هوشمند و متفکر، و متحرک، الزاماً در حرکت یک طبقه اجتماعی شرکت دارد (در تمام ادوار تاریخی از انحلال جامعه نخستین یا جامعه بی طبقه تا الغای طبقات در جامعه کمونیستی). او در عین حال می تواند این و یا آن چیز را داشته باشد و یا نداشته باشد، به این و یا آن ابزار کار یا شناخت دسترسی داشته باشد و یا نداشته باشد.

بر این اساس، هر «فردی» هر چند که «فردیت او باشد که فرد او را تشکیل دهد» مارکس می گوید که این فرد با تمام جامعه ای که در آن زندگی می کند در رابطه کمابیش عمیقی به سر می برد، و هرگز هیچ فرد منحصر بفردی نمی تواند خود را جدا از ذخیره و میراث چنین مناسباتی تعریف کند. به زبان انتزاعی رایج بین فیلسوفان، به این عبارت است که این فرد در مقام وجودی خود، موجودی طبیعی بوده، ولی در مقام ذات وجود انسانی اش، محصول انباشت ثروت و انکشاف فرهنگ و تمدن است.

با وجود این باید دانست که چنین مشخصاتی در کنار یکدیگر ردیف نمی شوند بلکه در رابطه ای دیالکتیکی، یکی روی دیگر تأثیر می گذارد. زندگی طبیعی تحت تأثیر تعیین کننده های تاریخی و اجتماعی تحول می یابد. انگلس در باب سیر تحول طبیعی نوع بشر می گوید: دست انسان تنها یک ابزار کار نیست، بلکه محصول کار او بوده و به شکل موجز گویای انکشاف طبیعی نوع بشر است¹¹⁴. تولید به مثابه فعالیت اجتماعی، تنها شیء را برای فرد تولید نمی کند، بلکه فرد را نیز برای شیء تولید می کند (مارکس).

فرد، موجود انسانی در بادی امر با جهان ارتباط حسی، طبیعی و فوری دارد: دیدن، شنیدن، چشیدن، بوئیدن. در نتیجه پیش از همه سامانه های جاندار طبیعی او هستند. ولی به مثابه ابزار برای انسانی که کار می کند، با شیء تولیدی انطباق می یابد، و در عین حال واقعیت به دست آمده با زندگی طبیعی انطباق می یابد. «نحوه ای که سامانه های حسی انسان در رابطه با اشیاء عمل می کند، جلوه گاه واقعیت انسان است.»

چشم، دست، گوش بر مبنای انکشاف عمومی تحول می یابد (به همان عبارتی که مارکس از سال 1844 یادآور می شود، همین امر اساس روانشناسی را تعریف می کند)¹¹⁵.

حس های انسان اجتماعی از حس های انسان غیر اجتماعی متفاوت است. چشم قادر به تشخیص اشکال، ساختارها و مجموعه هائی شد که فوراً قابل تشخیص و شناسائی نیست. «چشم از وقتی انسانی شد که شیء آن به شیئی اجتماعی تبدیل گشت.»

¹¹⁴ انگلس این نظریه را در بخش های مختلف «دیالکتیک طبیعت» مطرح می کند.
¹¹⁵ یادآوری که باید بر اساس تحقیقات مکتب پاولوف به ویژه درباره زبان پی گیری کرد

چشم به مثابه عضو طبیعی و داده ای فوری، در فرایندی طبیعی و در عین حال اجتماعی، به چشم واقعاً انسانی تبدیل می شود. چشم واقعیتی پیچیده را جذب کرده و در آن نفوذ می کند، و به این ترتیب به عضو عقلی و انسانی تبدیل می گردد.

مارکس فرمول جالبی در این مورد مطرح می کند، حواس در عمل به نظریه پرداز تبدیل می شود. اندامی که در مناسبات طبیعی وجود دارد، محتوای متکامل تری را جذب کرده و به ابزاری در زندگی اجتماعی تبدیل می شود، ولی از همین طریق می تواند تحت شرایط خاصی به هدف تبدیل شود. درک بینائی تحول یافته، اشیاء خاص خود را جذب کرده، و به فعالیتی ویژه تبدیل می شود، و بر این اساس است که روی خود تأثیر می گذارد.

«با وجود این، در جامعه، واقعیت عینی به واقعیت نیروی انسانی، واقعیت انسان، و در نتیجه به واقعیت نیروی خاص خود او تبدیل می شود. اشیاء برای او (برای انسان) به وسیله ای برای عینیت بخشیدن به خود او تبدیل می شود، اشیائی که بیانگر و عینیت بخش او بوده ... نحوه ای که اشیاء به تعلق او در می آیند به طبیعت بستگی دارد ... برای چشم شیء همانی نیست که برای گوش، و انگیزه و هدف چشم و گوش با یکدیگر متفاوت است...» (مارکس)

نیاز به زیبایی - زیبایی شناختی - ، فعالیت هنری در همین سیر تحولی عمیق و اساسی در انکشاف بشریت منشأ می گیرد.

بر این اساس، مفهوم زیبایی شناختی از دیدگاه تاریخی با مفهوم طبیعی در رابطه مفصلی قرار می گیرد.

وقتی که عضو حساس غنی می شود و به عبارتی با تبدیل شدن به حامل طبیعی، جلوه گاه و اندام فرهنگی در مرحله ای مشخص به «اندام آموزش دیده» تبدیل می شود (از طریق زندگی و فعالیت اجتماعی و نه تنها توسط فرهنگ به مفهوم کاملاً ذهنی کلمه)، در این صورت هنر به وجود می آید. به این ترتیب از گوش و صدا موسیقی به وجود می آید. برای گوش که با موسیقی آشنائی ندارد و تربیت شده نیست، زیباترین موسیقی نیز هیچ مفهومی نخواهد داشت. برای چنین گوش (گوش یا عضو شنوائی آموزش ندیده) زیباترین قطعه موسیقی «شیء نیست، به این علت که شیء - پدیده - برای من تنها می تواند جلوه گاه قدرت و توانائی و قابلیت وجود خود من باشد» (مارکس)

جریان دیالکتیک بر اساس رابطه متقابل اندام وارۀ طبیعی و اجتماعی بوده، و قدرت وجود فردی من در خود دارای «قابلیت ذهنی» نیز می باشد. به این معنا که مفهوم یک شیء تنها در رابطه با مفهوم مربوط به آن در خود من دارای معنی می باشد، و «تا

جائی پیش می رود که در حد همین مفهوم است». ولی، به شکل متقابل، قابلیت و تمایل ذهنی من شیء را درک می کند، آن را می یابد - یا آن را ایجاد می کند. به طور خلاصه تاریخ کار در عین حال تاریخ قدرت های بنیادی انسان است: به شکل عینی و ذهنی.

در نتیجه مارکس به پرسش بنیادی که زیبایی شناسان آن را به حالت تعلیق در آورده بودند پاسخ می گوید. اشکال هنری مختلف از کجا منشأ می گیرد؟ اشکال هنری از شیوه های مختلف آفرینش زیبایی منشأ نمی گیرد، از مقولات مختلف دآوری سلیقه (خوشایند، جالب، زیبا و والاگرا) نیز منشأ نمی گیرد - قالب های مختلف نظری نیز نمی تواند منشأ اشکال هنری باشد. اشکال مختلف هنری از ادراکات حسی منشأ می گیرد. این موضوع روشن است. در واقع، مارکس می بایستی نقد رادیکال ایده آلیسم را به تحقق می رساند تا به این حقیقت ساده و شفاف می رسید. در این جا نیز مانند هر کجای دیگر مارکسیسم به درک صحیحی نائل آمده و جهان را آن چنان که هست کشف می کند. مفهوم و درک نزد انسان با درک حسی و حساس ادغام می شود و بر این اساس به آن مفهوم زیبایی شناختی می بخشد.

در نتیجه در بادی امر به همان اندازه هنر وجود دارد که فعالیت های حسی که قابلیت جذب خیل مفاهیم بزرگ را نیز داشته باشد: نقاشی، موسیقی، مجسمه سازی (به مثابه عنصری بصری و ملموس)، رقص و غیره.

ولی هنری که بر اساس حس بویائی و یا چشائی به آفرینش اثر انجامیده باشد وجود ندارد، به جز در مواردی که به بازی های زبانی و کاربرد اغراق آمیز زبان باز می گردد: عطر سازی یا آشپزی به مفهوم واقعی کلمه در زمینه زیبایی شناسی (فلسفه هنر) به هنرها تعلق ندارد.

اثر هنری در اصل شیئی حساس بوده و از نوع کاملاً مشخصی می باشد.

«تنها از طریق انکشاف عینی ثروت های فرد آدمی است که ثروت واقعیت ذهنی انسان (گوش موسیقی شناس، چشم حساس به زیبایی اشکال، و به طور خلاصه لذت انسان و احساساتی که قادر به آن است) به احساساتی تبدیل می شود که به مثابه قدرت انسان تجلی می کند...»

احساسات را در این جا نه تنها باید به معنای پنج حس عادی تلقی کرد، بلکه احساسات دیگری مانند احساس عشق و نیاز جنسی را نیز باید جزء آنها دانست.

هیچ یک از این احساسات از دیدگاه انسانی به جز در «طبیعتی انسانی شده» یعنی طبیعتی که وجهه انسانی پیدا کرده، وجود خارجی ندارد. احساسی که تنها به نیاز ابتدائی طبیعتی بستگی داشته باشد، احساسی محدود و ابتدائی خواهد بود. فردی که گرفتار زندگی روزمره بوده و در تنگدستی به سر می برد در برابر زیباترین نمایش نیز واکنش حسی از خود نشان نخواهد داد. باید به شکل عینی وجود انسانی توسعه پیدا کند تا احساس انسان به شکل انسانی پرورش یابد و «احساس انسانی مرتبط به ثروت وجود انسانی» را به وجود بیاورد (مارکس). فقر، بی نوائی، استثمار، اختناق مانع چنین انکشافی می شود. بر عکس، مبارزه علیه استثمار و اختناق زمینه را برای گسترش «ذات انسانی»¹¹⁶ فراهم می سازد. این موضوع همان چیزی است که مفهوم اصطلاح ذهنی «ازخودبیگانگی» را تشکیل می دهد¹¹⁷.

در این جا مختصراً یادآور می شویم که امروز، در اواسط قرن بیستم، مدت های مدید است که طبقه کارگر دورانی را که خود را با مفهوم «ازخودبیگانگی» تعریف می کرد، از طریق نفی بورژوازی یا به طور کلی از طریق «نفی» پشت سر گذاشته است (آثار مارکس جوان). زیرا پیوند بین علم مارکسیست-لنینیست و جنبش کارگری به تحقق رسیده است.

نه تنها پیشگام طبقه کارگر قادر به ایفای نقش رهبر سیاسی بوده بلکه نشان داده است که در تمام زمینه ها سهم به سزایی داشته، و حتا با جهشی به جلو به ویژه در زمینه هنر، به ایجاد جریان واقع گرایی اجتماعی (رالیسم سوسیالیست) جامعه عمل پوشانده است.

اگر آثار مارکس جوان آموزه های اصولی ارزشمندی را مطرح می کند، ولی به تمام پرسش پاسخ نمی گوید. و عین مکتب گرایی مارکسیست خواهد بود اگر بخواهیم با استخراج چند دیدگاه و جمله هر چند منسجم از این آثار، نظریه ای کلی و جامع برای هنر

¹¹⁶ مترجم : در واقع من این جمله نویسنده را تعبیر کردم و اصطلاح «ذات انسان» را به کار بردم که در واقع متعلق به لوسین سو است (در پی نوشت شماره 3). به این ترتیب کار خواننده کمی مشکل خواهد شد... به طور خلاصه منظور رابطه با میراث فرهنگی است. انسان دیگر در رابطه با طبیعت نیست و از این پس انسان با فرهنگ و ذخیره انسانی سروکار دارد. انسان در رابطه با این ذخیره فرهنگی است که به انسان امروز تبدیل می شود. بر این اساس است که کمونیست ها می گویند : «نظام سرمایه دار دشمن نوع بشر» زیرا نظام سرمایه داری و جامعه طبقاتی مانع انسان شدن انسان است و دسترسی به ذخیره فرهنگی - ثروتی که باید به ثروت وجود انسانی بیانجامد - را انحصاری می سازد و به این ترتیب مانع گسترش بشریت می گردد. بر این اساس مبارزه طبقاتی، از دیدگاه من، در شرایط جامعه طبقاتی و سرمایه داری (دشمن نوع بشر و محدود کننده انکشاف بشریت امروزی و پیشگام)، دست کم، اگر نه یگانه راه که یکی از راه های پیوستن به بشریت امروز می باشد. و این موضوعی است که هانری لوفور در این جا به خوبی مطرح می کند. از سوی دیگر، باز هم از دیدگاه من، منحصر ساختن ثروت به یک طبقه و یا گروه، در رابطه با ذخیره فرهنگی و ثروت موجود، به صرف انحصاری ساختن آن عملکرد انحرافی پیدا می کند (در واقع همه چیز را به انحراف می کشد). به همین علت تنها آثاری به مثابه اثر هنری ماندگار می شوند که در گسترش نوع بشر کوشیده باشند. به مثابه مثال اثر هنری که از نژاد پرستی و یا اختناق... دفاع کند و یا تشویق کند را نمی توانیم متصور شویم.

¹¹⁷ متن دست نوشته های 1844. P25-26. Recueil Lifschitz

و یا تمایلات نوین را تعریف کنیم. در این صورت باید به نوشته های بعدی و کلاسیک های مارکسیست و به همین گونه به تجربیات اخیر مراجعه کنیم.

وقتی دوران انقلاب اجتماعی فرا می رسد و طرحی نو در بنیادهای اقتصادی می افکند و در نتیجه موجب انکشاف و رشد نیروهای مولد می گردد، بر این اساس، «تمام روبناها با تمام عظمتی که می تواند داشته باشد، کمابیش به سرعت دچار فروپاشی می شود. در مشاهده چنین تحولاتی، همواره باید بین تحولات مادی شرایط اقتصادی تولید-قابل مشاهده از طریق علوم طبیعی و اشکال حقوقی، سیاسی، مذهبی، هنری یا فلسفی، و سر انجام اشکال ایدئولوژیک، دست به تفکیک بزنیم، یعنی مواردی که از طریق آنها افراد به منازعه پی می برند و بر آن احاطه پیدا می کنند.»¹¹⁸، این متن از یکی از نوشته های کلاسیک مارکس استخراج شده است.¹¹⁹

در نتیجه هنر به مقولات روبنایی تعلق داشته و در پیوند تنگاتنگ با هر یک از روبناها دیگر مجموعه خاصی را تشکیل می دهد. با آگاهی به این امر که هنر ویژگی های خاص خود را دارد. به مثابه مثال، (در قرون وسطی) وقتی هنر در پیوند تنگاتنگ با مذهب قرار می گیرد، با وجود این کاملاً در آن ادغام نمی گردد و سرنوشت مشابهی پیدا نمی کند.

اشکال هنری در شرایط تاریخی مشخص، یعنی متناسب با میزان مشخصی از رشد نیروهای مولد (در رابطه مشخصی بین انسان و طبیعت، و میزان مشخصی از تسلط انسان بر طبیعت) پدیدار می گردد. اشکال هنری مبنی بر بنیاد اقتصادی، و بر اساس مناسبات تولیدی (اصطلاح حقوقی مناسبات تولیدی) و مناسبات طبقاتی مشخصی به وجود می آید. و باید اضافه کنیم که اشکال هنری در رابطه با روبناها فلسفی، ایدئولوژیک، سیاسی به منصف ظهور می رسد. واقع گرائی اجتماعی (رالیسم سوسیالیست) به مثابه روبنای شیوه تولید سوسیالیستی به وجود آمد که می بایستی در ثبات و تحکیم آن شرکت داشته باشد.

ولی کلمه «روبا» نباید به مفهوم انتزاعی تعبیر شود، یعنی نباید به شکلی تعریف شود که گویی موضوع به ساختاری مصنوعی مربوط بوده که روی ساختار اقتصادی و نیروهای مولد بنا شده یا به عبارتی روی آن کار گذاشته شده است. این کلمه به این معنا است که هنر نمی تواند از مناسبات عینی بین آدمیان (بر اساس داده های مشخص) جدا باشد - و نمی تواند از تلاش برای آگاهی یافتن به مشکلاتی که تنظیم

¹¹⁸ مارکس، انگلس. بررسی های فلسفی. ص 73

¹¹⁹ ادامه این متن در استالین: درباره زبان شناسی

این مناسبات به همراه دارد، و برای قابل درک ساختن آن از طریق شیوه بیانی و بازنمائی، باز بماند.

تلاشی که در جامعه طبقاتی یعنی جایی که استثمار انسان از انسان بیداد می کند همواره پوچ و بیهوده به نظر رسیده به دور باطل می انجامد. به عبارت دیگر هنر بن مایه خود را از زندگی روزمره می گیرد و مانند هر کار دیگری روی ماده اولیه، به آن شکل خاصی می بخشد - شکل هنری - و باز هم به این معنا که برای بیان مناسبات انسانی و اجتماعی شکل خاصی ابداع می کند. بر چنین مبنایی اساس است که هنر به روبنا تعلق دارد، ولی در کار و زندگی روزمره ریشه داشته و با رشد نیروهای مولد و درجه تسلط انسان بر طبیعت در رابطه تنگاتنگ می باشد.

با تحول در زیربنا اشکال هنری نیز با روبنایی که به آن تعلق داشته از بین می رود. ولی چه چیزی از بین می رود؟ در دوران مشخصی، تمایلی خاص، شکلی از اشکال هنری دچار اضمحلال و فروپاشی می شود و یا کم رنگ می شود (و به تنظیمات دیگری میدان می دهد، به مثابه مثال آثار طنز آمیز یا کمیک که تمسخر آمیز هستند، مثل دن کیشوت ناپدید می شود). ولی این اشکال کاملاً از بین نمی رود. شماری از این آثار، و مشخصاً آنهایی که نمونه های بارز نوع خود هستند، عمیق ترین و زیباترین آنهایی که در چار چوب شکلی که به خاموشی گرویده است، مفهوم و ارزش و قدرت تهییج خاصی را حفظ می کنند. در این جا، روی این نکته، موضوع بسیار مهمی دیده می شود که موجب طرح مسائل خاصی می شود و باید توجه ما را به خود جلب کند.

چگونه باید این موضوع را درک کنیم؟ پیش از همه یادآور می شویم که اشکال هنری در پیوند با عناصر دائمی و باثبات قابل بررسی هستند : واقعیات ملی و مردمی بیان شده، زبان، عنصری که اخیراً استالین با قدرت تمام روی آن پافشاری کرد - و به همین ترتیب اثر هنری در پیوند با محتوای عملی هنر، یعنی اثر هنری به مثابه شیء مورد استفاده، وسیله و یا ابزار ارتباطی بین افراد.

در این جا ما با تفاوت و در عین حال هم سانی هنر و علم روبرو هستیم.

در جهان هنر مانند جهان علم، دوران های از دور خارج شده با داده های جدید در هم زیستی به سر می برد. آثار قدیمی هم چنان جذبه ها و وجوه زنده خود را برای ما حذف می کنند، آثار قدیمی را از زوایای تازه ای مشاهده می کنیم. بر این اساس است که می توانیم نتیجه بگیریم که جذبه های آثار بزرگ پایان ناپذیرند.

ولی تاریخ هنر خیلی بیشتر از تاریخ علم دچار سانحه شده است. تاریخ شناسان گاهی مکاتب و شیوه های آفرینش هنری پر قدرتی را کشف می کنند که خیلی باشتاب ناپدید

شده اند. به این ترتیب است که می بینیم که در جهان هنر مانند جهان علم نتایج گذشته الزاماً همیشه دوام نیاورده و به ذخیره هنری برای زمان حاضر نمی انجامد.

پیش از این ما روی برخی عناصر با ثبات و با دوام تأکید کردیم: درباره تشکل احساس زیبایی شناختی در _ و _ از طریق انکشاف قدرت و تسلط انسان بر طبیعت، در _ و _ از طریق انکشاف تمدن. کمی دورتر به رابطه بین این نوع عناصر خواهیم پرداخت، به مثابه مثال رابطه بین هنر و فرهنگ ملی، زبان و غیره.

حال در این جا باید کمی به عناصر فناپذیر پردازیم. هنر نه بیشتر از علم تنها از طریق مبارزه طبقاتی تعریف پذیر نیست. با وجود این، مبارزه طبقاتی (کمابیش بر اساس زمان و زمینه ها) در هنر تجلی می یابد، و در برخی مواقع و برخی زمینه ها، به ویژه وقتی شیوه تولید سوسیالیستی دست به کار ساخت و ساز روبناهای خاص خود می شود، می تواند در موضع اصلی قرار گیرد. در این مرحله، پرولتاریا با تکیه به شناخت و آگاهی با ایجاد تحول در جهان، خود را نیز متحول می سازد، یعنی مقدماً با تحول بخشیدن به زیربنای اقتصادی. برای چنین تحولی، حرکت سیاسی - یعنی دولتی که به خواست طبقه کارگر تحول یافته - نقش تعیین کننده دارد. در نتیجه طبقه کارگر با ایجاد تحول، دست آوردهای دوران بورژوازی را از نو بازسازی کرده و تعمیق می بخشد. طبقه کارگر برای ایجاد چنین تحولی موضع انتقادی اتخاذ کرده و به بازخوانی ارزش ها می پردازد. طبقه کارگر، در چارچوب ملی و استقلال ملی فعال می گردد، می آفریند، مبارزه می کند.

در فراسوی چنین مبارزه ای، از طریق نقد آگاهانه و فعال است که فروپاشی روبناهای باطل شده هنر بورژوا را فراهم می سازد.

در اینجا تئوری جستجوی نسبت دقیق عناصر پایدار و ناپایدار را در مراحل بحرانی و تحولات تاریخی را ضروری می سازد. مبارزه طبقاتی در خود و به خودی خود خلاق نیست، بلکه جستجوی شیوه بیانی کامل، حقیقی از تمام مناسبات اجتماعی بر اساس زمینه ای مشخص (یا دقیقتر بگوییم از مناسبات جدید در مرحله تحول در زیربنا و تکوین انکشاف نیروهای مولد). ولی مبارزه طبقاتی مشخصاً یکی از همین مناسبات را تشکیل داده، و به مثابه وجه اصلی وضعیت تاریخی به سطح اول ارتقاء پیدا می کند.

با توجه به چنین مسائلی، حال باز می گردیم به تعریف اثر هنری (اثر هنری چیست؟) و هنرمند (هنرمند کیست؟).

هنرمند، آفرینشگر در هنر، فردی است که تمایلات خاصی را از خود نشان داده و نیازی بنیادی برای انکشاف و تحقق بخشیدن به خویشتن خویش در شیئی حساس را ابراز

می دارد (در این مورد با دانشمندان، فیلسوفان و مردان عمل متفاوت است). در این جا ما تنها به تعریف هنرمند پرداختیم، و نه هنر. و علاوه بر این، بی گمان چنین تعریفی هنوز کامل نیست و مثل موضوع پیشین یکی از وجوه هنرمند را تعریف می کند: بنیاد فردیت او در انکشاف عمومی جامعه و تمدن است.

اثر هنری محصول کاری است که «ماده ای» را به تصرف درمی آورد (ماده ای که ممکن است از ساختار خیلی منسجم و از پیش ساخته شده ای برخوردار باشد، مانند زبان). کار هنرمند که از سطح تخصصی بالائی برخوردار است، از چهار چوب تقسیم کار تخصصی، در مرحله ای مشخص، فراتر می رود. به این ترتیب هنرمند می تواند صنعتکار باشد، ولی از چهارچوب تقسیم کار حرفه ای فراتر رفته و عناصر تخیلی و بازیگوشانه ای را دخالت می دهد.

به طور کلی، هنرمند از طریق مبارزه ای دشوار و در برخی موارد نا امیدکننده سعی می کند از محدوده ها و موانعی که جامعه برای فعالیت های شخصی او ایجاد می کند، عبور کند (یعنی وقتی که موانعی در جامعه وجود داشته و مانع انکشاف شخصی هنر مند شود).

هنرمند می کوشد تا تمام بار فرهنگی و دست آوردهای مرحله خاصی از تاریخ را در کالبد اثرش منعکس ساخته و بیان کند، او بر آن است که «کلیتی از جلوه گاه های زندگی» (مارکس) را در اثرش بگنجاند. اثر هنری همانند فرد آدمی به همان اندازه اصیل و بی بدیل است که در ژرفنای زندگی نفوذ کرده باشد (طبیعی و اجتماعی). چنین است بنیاد واقع گرایی در هنر (یعنی همان بنیادی که به تعریف انگلس اثر هنری باید بر آن تکیه داشته باشد: آثار هنری اصیل شخصیت هایی را بازنمایی می کند که فردیت آنها برجسته و نوعی بوده و تمایلات عمیق و اساسی آنها در واقعیت زندگی ریشه دارد).

هنرمند، آفرینشگر در هنر، عمیقاً آزاد است. ولی کلمه آزادی را باید به معنای عینی آن به کار ببریم و نه به شکل انتزاعی. هنرمند نمی تواند با استناد به حکم آزادی اش، شرایط و محدوده زمانه خود، و طبقه اجتماعی خود را (در جامعه طبقاتی) به حالت تعلیق درآورد. کار او آزاد است، و نمی تواند آزاد نباشد، ولی چنین امری به این معناست که هنر مند از چار چوب نظم اجتماعی تقسیم کار که با خلاقیت زیبایی شناختی نیز نسبتی نداشته و از پیش وظایف مشخصی را برای هر یک از کارگران و کارمندان تعیین کرده، فراتر می رود. هنرمند باید بتواند در انکشاف حساسیت خود دست به آفرینش هنری بزند و به همین علت فراتر از حساسیت فرد عادی نیل کند که به کار خلاق هنری نیازی احساس نمی کند. ولی چگونه آگاهی، حساسیت، و فعالیت او از حدود فعالیت های

عادی عبور می کند؟ پاسخ این است که احتمالاً هنرمند با سپردن خود به عمیق ترین جریان های زندگی و واقعیت موفق به چنین گذاری می گردد.

نظریه هنری باید «ذهنیت» فرد هنرمند، یعنی توان حساسیت فردی، نیاز «درونی» او به ایجاد اثر را در محاسبات خود در نظر بگیرد. با وجود این نظریه هنری مجاز نیست که ذهنیت فردی را به شکل رمانتیک اغراق آمیز یا با تکیه به وضعیت درونی ناب ترسیم کند.

از آن جایی که بین همگان، هنرمند به مثابه فردی «غنی» خود را متمایز می سازد، نظریه هنری به هیچ عنوان نمی تواند شرایط اجتماعی و فنی، شرایط تاریخی توده ها و طبقات را دست کم پندارد. بر عکس: مسئله همواره روی ضرورت کشف مناسبات دقیق بین این عناصر مختلف تمرکز خواهد داشت: این عناصر عبارت است از: کیفیت و ماهیت نیاز زیبایی شناختی نزد فرد - اثر او (یعنی اثری که کمابیش موفقیت آمیز بوده است) - شرایط تاریخی - نیازهای توده ها و طبقات اجتماعی موجود - سطح رشد اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی.

به این ترتیب، یا این که برای هنر نوعی مابعدالطبیعه (متافیزیک) قائل می شوند، و در هنر، مطلق را از امور نسبی متمایز می سازند، ولی این نظریه از مدتها پیش برچیده شده است. و یا این که هنر را به مثابه مکان تمرکز و تراکم زندگی واقعی می بینند، که به ذات عمیق واقعیت دست می یابد. در نتیجه با چنین رویکردی به جهان هنر، بیش از پیش با مسائل و مشکلات واقعی سر و کار پیدا می کنیم.

مارکس در تعریف هنر جمله بسیار قابل تحسینی بر جای گذاشته و می گوید: «هنر عالی ترین لذتی است انسان که برای خود فراهم می سازد». مارکس کار خلاق انسان را به مثابه فعالیتی متعالی تعریف می کند. نزد او هنر عین شادی تلقی می گردد (به این معنا که فراتر از لذت و انگیزه های ذهنی مطرح می باشد). جهان هنر انسان را از محدوده هایش آزاد ساخته و هم چنان آزاد می سازد. هنر علاوه بر این برجسته ترین چهره های انسانی را در انواع و نمونه های مختلف نشان می دهد.

در عین حال، می بینیم که هنر همواره بیان نگرانی ها، دردها، جنبش ها، شورش ها و انقلاب ها بوده است.

البته همان گونه که در بالا اشاره کردیم، به یک عبارت خاص، هنر به انسان اجازه می دهد که از محدودیت های خود عبور کند، با وجود این باید دانست که فعالیت های هنری در محدوده های خاص آن است که می تواند دارای چنین کارکردی باشد. در مفهوم ذهنی کلمه، هنرمند علیه «از خودبیگانگی» مبارزه می کند، ولی در بطن همین

از خودبیگانگی که قادر به الغای آن نیست، آن را در برخی موارد حساس و سخت می سازد. به این معنا که وقتی مذهب انسان ها را زیر سلطه خود در آورد، هنر مذهبی شد و حالت تقدس به خود گرفت، به عبارت دیگر شیوه بیان مذهبی را برگزید. شیوه های بیانی دوران های تاریخی نتیجه همین تنش درونی است: به این معنا که شیوه بیانی ارتقاء می یابد و در عین حال تضعیف می شود، ستم و شورش، از خودبیگانگی و تلاش برای متحول ساختن از خودبیگانگی به ذخیره فرهنگی و هنری بالنده...

خاصه به این جهت که تنها طبقات حاکم بودند که می توانستند به ثروت دسترسی داشته باشند و بر آن بیافزایند، در نتیجه هنر در مجموع جلوه گاه بیان و در خدمت طبقات حاکم بود. در تاریخ، «ثروت معنوی» حساسیت، تفکر، فعالیت نمی توانست از ثروت مادی جدا باشد. در نتیجه، به طور کلی، هنر جزء جدایی ناپذیر سرنوشت طبقات حاکم بود و در حیطه قدرت آنها واقع شده بود. هنر در تجملات و شکوه طبقه حاکم و سپس در سقوط آن نیز شرکت داشت. با این وصف، اگر چه هنر غالباً بیان تمایلات طبقات حاکم بوده ولی از بین اعضای خود این طبقات حاکم به ندرت هنرمندی برخاسته و به ندرت الهام بخش و تعیین کننده محتوای هنری بوده که بین آنها ظهور پیدا کرده و موجب تحول آنها شده است (به این ترتیب می توانیم آثار ماساچو¹²⁰ را با معاصران او مقایسه کنیم که با قدرت دراماتیک فوق العاده، گدایان، بیماران، تضرع کنندگان، ستم دیدگان عصر اربابان شهری در ایتالای قرون وسطی - مردم - را نشان می دهد).

مشکل فوق العاده تاریخ هنر نیز در همین نکته نهفته است.

هنر قرون وسطی بیان چه چیزی بود؟ مذهب، بر اساس نظریات رایج - آیا بیان زندگی مردم و مردان مذهبی بود؟ آیا با وجود حاکمیت مذهب، تلاش های سایه آسای مردم و افراد را در زندگی بیان نمی کرد؟ (با وجود «از خودبیگانگی» مذهبی حاکم بر جامعه).

آیا بیان فئودالیتیه بوده و یا با وجود فئودالیتیه به مثابه طبقه حاکم، مناسبات خاص انسانی، در انطباق با چهار چوب شیوه تولید فئودالی را نیز بیان کرده است؟

روشن است که یکی دیگری را نفی نمی کند، و بستگی به آثار نیز دارد و نباید یک ستون - مجسمه را به همان شیوه ای تحلیل کرد که اشعار «کرتین دو تروآ»¹²¹. و باز هم روشن است که تلاش برای زندگی، علی رغم مذهب و فئودالیتیه در برخی موارد برجسته تر به نظر می رسد، و در هر صورت تضاد بین عناصر را باید جزء لاینفک آثار هنری بدانیم.

به تاریخ 1421-1428 Masaccio¹²⁰

Chretien de Troyes¹²¹

هنری که آن را مذهبی یا مقدس نامیده اند تماماً منفی نیست. بر عکس، تضاد بین منفی و مثبت به روشنی در آن قابل مشاهده است. نکته مهمی که باید به آن توجه داشته باشیم، مذهب نه به آن شکلی که خود را تعریف می کرد و هنوز هم تعریف می کند، بلکه مذهبی است که به شکل تاریخی وجود داشته : یعنی مذهب قرون وسطی در پیوند با فئودالیت به مثابه طبقه اجتماعی، و مناسبات آن با زندگی مردم و افراد.

شیوه های بیانی، اشکال هنری، سبک های ضد بشری، ضد طبیعی، ضد فیزیکی - دست کم در ظاهر آنها - وجود داشته ولی با وجود این، همه این عناصر روی واقعیات عمیقی بنیانگذاری شده بوده است : فقر و نتایج مستقیم آن «معنویت گرایی»، «ریاضت کشی» و نتایج مستقیم آن، - ستم و نتایج مستقیم آن «معنویت گرایی» و گریزهای راز و رمز مدارانه، ولی با تمام این اوصاف، مملو از تلاش های پی گیر برای درک انسان زنده بوده است. شیوه های بیانی، اشکال هنری، سبک هایی وجود داشته اند که بنیان هایشان بر اساس زندگی، انسان زنده و طبیعت بوده ، در برخی موارد به زندگی واقعی و ستم گران، و در برخی موارد دیگر به زندگی واقعی و شورش ستم دیدگاه تکیه داشته است.

در برخی مواقع این و یا آن تمایل نسبت به این و یا آن تمایل پیشی گرفته، و در نتیجه، بیان «ازخودبیگانگی» به مفهوم درون بودی آن نیست که به ایجاد سبک های شگفت انگیز انجامیده، بلکه شیوه بیانی نزد انسان از خودبیگانه در مبارزه و درگیر با تضادهایی بوده که باید به مثابه منشأ بازشناسی کنیم. مفهوم هنر مقدس یا اسطوره ای به سهم خود یک اسطوره است. هر هنری را باید انسانی بدانیم. هنری که انسان مدارانه نیست، به این مفهوم نیست که غیر انسانی است. تنش ها و تضادهایی که در هنر «مقدس» در قرون وسطی گسترش یافته به شکل بسیار حساسی به ما نزدیک است، به مثابه مثال در بازنمایی های مادر- باکره (مریم مقدس). یعنی مواردی که موجب بازشناسی ارزش زیبایی شناختی آنها نزد توده های مردم بوده است.

به این معنا که پیچیدگی مسائل، در عین حال، حاوی راه حل خودشان است. یکی از دست آوردهای اساسی و تعیین کننده مارکسیسم به مفهوم [طبقات اجتماعی] و [مبارزات] آنها به مثابه [موتور تاریخ] باز می گردد، که در این جا نیز می بینیم که طرح مسئله بیش از همه، راه حل آن را نشان می دهد. مسائل عبارت است از پژوهش و به کار بستن نظریه در بررسی دوران های مختلف، طبقات اجتماعی، آثار و انسان ها.

متن بنیادی مارکس را می‌توانیم در مقدمه ای که در «تأملاتی در باره نقد اقتصاد سیاسی»، در بررسی های فلسفی، صفحه 71، نوشته است باز بیابیم.

مسئله بینابینی ها. بین بنیاد اقتصادی و روبناهای ایدئولوژیک به طور کلی (و به طور خاص در رابطه با جهان هنر) لایه های تکوینی فاصله های بینابینی ایجاد می کند. منظور عناصر میانجی بین زیربناها و روبناها نیست، بلکه آن را باید به شکل طرح آغازین خودآگاهی، شناخت یا مفاهیم، و انعکاس ناکامل واقعیت تلقی کنیم.

روبناها بی وقفه روی یکدیگر تأثیر می‌گذارند، روبناها در عین حال روی زیر بناها و نیروهای مولد نیز در حد و حدود وابستگی شان به شرایط اقتصادی تأثیر می‌گذارند (انگلس روی این موضوع تأکید داشته است). به همین علت است که «پیش از آن که به پژوهش در زمینه ایدئولوژی و به ویژه بینش زیبائی شناختی بپردازیم، باید به دقت شرایط زیستی اقشار مختلف اجتماعی را مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم»¹²².

بزرگترین اشتباهی که تاریخ هنر را در معرض حملات ایده آلیست ها قرار می دهد، نتیجه تسامح در زنجیره عناصر بینابینی، بازمانده های تاریخ گذشته، «شرایط تعیین کننده توسط خود زمینه های مورد نظر...» بر اساس «موضوعات ذهنی موجود»¹²³ مناسبات مشتق شده از آن، تأثیرات ثانوی و نبود تعادل در انکشاف اشکال فرهنگی است.

به این ترتیب، در مورد هنر یونان می‌توانیم بگوییم که: اسطوره «نه تنها انبار مهمات هنر یونان را تشکیل می‌داده، بلکه به مثابه مادر شیر ده آن نیز بوده است»¹²⁴، و بر اساس زندگی اقتصادی و اجتماعی شهر یونانی و روستاهای حاشیه آن تکوین یافته است:

«هنر یونانی بر اساس اسطوره یونانی بوده، و به این معنا که طبیعت و شکل جامعه در اشکال ناخودآگاه هنری و تخیلات مردمی سامان یافته بوده است. به عبارت دیگر هنر یونانی مواد اولیه خود را از مجموعه تخیلات اسطوره ای که در سطح عمومی رواج داشته برداشت کرده است. در این جا آن چه که باید مد نظر قرار گیرد، هر اسطوره و هر محصول ناخودآگاه هنری نیست...» (مارکس). مقدمه ای بر تأملاتی در نقد اقتصاد سیاسی صفحات 21 تا 23)

¹²² انگلس به نقل از جدانوف در نوشته ای او تحت عنوان « درباره ادبیات، فلسفه و موزیک»

¹²³ انگلس «نامه به کونراد اشمیت»

¹²⁴ مارکس. مقدمه ای بر تأملات نقد اقتصاد سیاسی

حال پرسشی که می‌توانیم در این رابطه مطرح کنیم، این است که شکوه و بزرگی هنر یونان از کجا می‌آید؟ یکی از دلایل این است که موارد بینابینی ایدئولوژیک به هیچ عنوان انتزاعی نبوده و سرشت جاندار و زنده و مردمی خود را نگهداشته، و به عبارتی خاص مراحل تکوین هنری را تا نیمه راه پیموده بوده است، (و به این معنا که هنرمند یونانی از مواد اولیه ای بهره می‌برد که هنگام بهره برداری دست کم نیمی از آن خصوصیت هنری و تخیلی داشته است). با وجود اینکه جامعه یونانی که به سرعت در حال تقسیم بندی بود، ولی هنوز بیشتر به جامعه بی طبقه (جامعه اولیه) شباهت داشت و ایدئولوژی که آنها در فراسوی آن به وجود خودشان و مناسباتشان پی می‌بردند، هنوز خصوصیت انتزاعی پیدا نکرده بود.

شرایط تاریخی آثار هنری در تمام پیچیدگی‌ها، کنش‌های متقابل و تضادهای ساختار اجتماعی دوران مشخصی ریشه دارد. در مورد تأثیر گذاری و «نیروی عظیم روبنائی» (استالین)، می‌توانیم بگوییم که شکل روبناها را نه تنها باید از پائین به بالا بلکه از بالا به پائین پی‌گیری کنیم. روبناها، به ویژه هنر مشمول ذخیره معینی می‌باشد، زیرا هنر و هنرمندان تلاش می‌کنند تا بازنمائی زندگی واقعی را به شکل منسجم و قابل قبول عرضه کرده، و آن را در ساخت و سامانی نشان دهند که واقعیت موجود را توجیه کنند (در جامعه طبقاتی).

باید مناسبات انسان با طبیعت، میزان آگاهی نسبت به واقعیات طبیعی و قدرت تسلط انسان بر طبیعت - مناسبات اجتماعی، تقسیم کار، فنون به کار برده شده (که در آغاز جزئی از قدرت به دست آمده در رابطه با طبیعت بوده است) - طبقه‌های اجتماعی و مناسبات آنها با یکدیگر، ایدئولوژی‌های حاکم، انواع خصوصیات روانی و اجتماعی در زمینه فردیت افراد، مبارزه طبقاتی و سرانجام و به ویژه ایدئولوژی¹²⁵ را مورد بررسی قرار داد.

علاوه بر این باید همیشه به خاطر داشته باشیم که توضیح کامل امر ناممکن و دست نیافتنی بوده، و باید از خطر فضل فروشی در جستجوی چنین توضیحاتی اجتناب کنیم، و هرگز آن را به شکل تمام و کمال نپنداریم. در تمام جوامع گذشته، وقتی آدمیان به

¹²⁵ مشکل اساسی چنین بررسی‌هایی وقتی آشکار می‌شود که بخواهیم دوران تاریخی مشخصی را مد نظر قرار دهیم، به مثابه مثال، قرن هفدهم، قرن «کلاسیک» فرانسه. پلخائف (در کتاب هنر و زندگی اجتماعی، صفحه 257) تراژدی فرانسه و به ویژه آثار «کورنی» (نمایشنامه نویس) را به خرد گرایی فرانسه در قرن هفدهم نسبت می‌دهد. ولی پلخائف بازگشت برخی عناصر را ندیده می‌گیرد، به ویژه بازگشت احساسات و اندیشه‌هایی که به گذشته تعلق داشتند (که از قرون وسطی منشأ گرفته بودند: تعلقات گروهی و خانوادگی، مسئولیت اجتماعی، یعنی عناصری که به مثابه مثال در «سید» (ال سید که هالیوود نیز از آن یک برداشت سینماتوگرافیک عرضه کرده است). احساس تراژیک از مبارزه بین خردگرایی و چنین عناصری بر می‌آید، و نه خردگرایی به شکل منزوی. از سوی دیگر، عناصر سیاسی نیز دخالت دارد، به مثابه مثال آگاهی به واقعیت ملی.

شکل ناخودآگاه ولی بر اساس قوانین عینی که کاملاً نیز در حیطه تسلط آنها نبوده تاریخ خودشان را می ساختند، «ضروریات مکمل و بیان شده به عناصر اتفاقی تعلق داشته است»¹²⁶. جستجوی توضیح نباید به شکل مکتبی به جزئیات بپردازد.

در نتیجه موضع مارکسیسم در زمینه مسائل زیبایی شناسی روشن است. «هنر مارکسیست» وجود خارجی ندارد، به این معنا که مارکسیسم شیوه خاصی برای آفرینش اثر هنری پیشنهاد نمی کند. ولی نظریه مارکسیست در رابطه با هنر وجود دارد و – مانند هر نظریه ای – کاربرد¹²⁷ خاصی را مطرح کرده و روی این نوع کاربرد و هنرمندان تأثیر می گذارد.

نظریه مارکسیسم در رابطه با هنر با تضاد آشکاری روبروست. از یک سو، مارکسیسم اعلام می کند که به طور کلی روبناها و به طور خاص هنر در آخرین تحلیل تحت شرایط اقتصادی و اجتماعی قابل بررسی بوده و با از بین رفتن زیربناها، از بین می رود. از سوی دیگر، واقعیت این است که آثار هنری راستین و مهم و «زیبا» با وجود از بین رفتن شرایطی که پیدایش آنها را ممکن ساخته، بر جا می ماند و به پیکره یادمان ها و ذخیره فرهنگی می پیوندد: آثار هنری به زندگی زیبایی شناختی خود ادامه می دهد، و با وجود این که شرایط تاریخی آنها از بین رفته، روی افرادی که در شرایط تاریخی بسیار متفاوتی به سر می برند، تأثیر گذاری حائز اهمیتی دارد.

چنین تضاد آشکاری مسئله ای را در بر می گیرد که مارکس پیش از همه به روشنی فرموله کرده است: *مسئله «ارزش» آثار هنری پایدار و زندگی زیبایی شناختی آنها.* در این جا واژه «ارزش» به مفهوم زنده و جاندار آن مد نظر می باشد. موضوع به هیچ عنوان به این یا آن اثر در موزه عظیمی که آندره مالرو تصور کرده بود ارتباطی ندارد. هنر موزه ای مورد نظر ما نیست، بلکه هنر زنده: یعنی آثاری که به حیات خود ادامه می دهند زیرا – و به این علت که – با زندگی ما در پیوند تنگاتنگ هستند.

علاوه بر این، هر یک از ما می داند که در این جا مشکلی هست. هر دانشجویی می داند که «جهان یونانی» هنوز برای ما بیگانه است و از شیوه زندگی یونانیان اطلاع دقیقی نداریم. با وجود این تراژدی، کمدی، مجسمه، معماری یونان هنوز برای ما به نحوی خاص به مثابه الگو مطرح می باشد. و علاوه بر این، تفاسیر خبرگان نه تنها اجازه می دهد که آثار یونان باستان را بهتر درک کنیم بلکه حس بی واسطه زیبایی شناختی ما را در رابطه

¹²⁶ جمله ای که انگلس روی آن تأکید کرده است (در مرجع نام برده در بالا)

¹²⁷ Pratique

با چنین آثاری تحول بخشیده، و در برخی موارد به شکل معنی داری احساساتی را که این آثار به ما منتقل کرده اند متأثر می سازد.

به همان شکلی که پیش از این مطرح کردیم، مارکس پیش از همه و برای نخستین بار مسئله را در رابطه با این مورد خاص یعنی هنر یونانی، با قدرت و صراحت تمام مطرح کرده است. برخی از اشکال هنر یونان به شکل اجتناب ناپذیری از بین رفته است، به مثابه مثال، حماسه. باید دانست که برخی اشکال هنری تنها در شرایط اقتصادی نازل به منصه ظهور می رسد. در نتیجه، در عرصه هنری «برخی نمودارهای مهم تنها در سطح نازل گسترش یافتگی امکان پذیر است». این است مفهوم زیبایی شناختی اصطلاح «انکشاف نابرابر اشکال فرهنگی»، که لوکاچ در خوانش خود از متن مارکس، تعبیر اشتباه آمیزی از آن ارائه کرده، و تصورش بر این بوده که گویی جامعه ای که از سطح اقتصادی برتری برخوردار است، می تواند دارای فرهنگ و هنر نازلی باشد. در صورتی که جمله مارکس به این مفهوم است که جامعه ای که از سطح نازل اقتصادی برخوردار است در تولید برخی اشکال هنری می تواند از سطح برتری برخوردار باشد، و چنین اشکالی در عرصه هنری (به مثابه مثال، حماسه هومر) تنها در شرایط نازل اقتصادی می توانست به شکوفائی برسد¹²⁸.

حماسه به مثابه نوع و به مثابه نموداری حائز اهمیت با پیشرفت های اجتماعی از بین می رود. با وجود این هومر جذبه ها و تازگی فوق العاده خود را نگهداشته است (دست کم زیباترین قطعات آن).

اسطوره پردازی یونان از بین رفت، زیرا با شناخت و فنون نوین، و با افزایش قدرت تسلط انسان بر طبیعت سازگار نبود.

«مفهوم طبیعت و پیوندهای اجتماعی که در بنیاد تخیل یونانی و سپس هنر یونانی ریشه دارد، آیا می تواند با ماشین های خودکار سازگاری داشته باشد؟... تمام اساطیر بر اساس تخیل طبیعت را رام کرده و بر آن تسلط یافته، چنین ساز و کاری در شرایطی که نیروهای طبیعی در واقعیت تحت تسلط انسان قرار می گیرد، باطل می گردد... آیا ایلید با ماشین چاپ مناسبتی پیدا می کند؟ آیا سرودها، افسانه ها و «موزها» (در اساطیر یونان موزها نگهبانان هنر هستند) آیا با پیدایش تیپوگرافی ضرورتاً از بیم نمی روند؟ آیا شرایط ضروری برای شعر حماسی از بین نمی رود؟...» (مارکس. در متن یادآوری شده)

به باور مارکس مسئله در رابطه با هنر یونان، پیدایش حماسه و تراژدی در بطن و تحت شرایط انکشاف اجتماعی خاصی نیست. او در بررسی موشکافانه ای که انجام داده (در

¹²⁸مراجعه شود به روال، ادبیات و دموکراسی مردمی.

متن یادآوری شده در بالا) نشان می دهد که هنر یونان، حماسه و تراژدی در رابطه با شرایط اقتصادی، تاریخی و اجتماعی قابل بررسی می باشد. ولی.

«مسئله اصلی درک این نکته است که چگونه هنر یونان هم چنان موجب ارضای حس زیبایی شناختی ما شده و در برخی موارد به مثابه الگو و هنجارهایی مطرح بوده که غیر قابل دسترسی به نظر می رسد.»

(همین مسئله را می توانیم در مورد آثار برجسته دیگری مطرح کنیم و بپرسیم که چرا و چگونه شکسپیر و مولیر بین نویسندگانی هستند که بیش از همه در دموکراسی های مردمی و اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی به نمایش گذاشته شده است؟).

روشن است که آثار برجسته تا حدودی از شرایط تاریخی خود فاصله می گیرند. ولی چگونه؟ به دلیل محتوای ارزشمند؟ به دلیل مهارت به کار برده شده در شکل اثر؟ و یا این که گاهی این و گاهی آن؟ این است نمونه ای از پرسش هایی که می توانیم در این رابطه مطرح کنیم.

پلخانوف که یکی از کلاسیک های مارکسیست تلقی می شود، به چنین پرسشی پاسخ نگفته است. «هنر یکی از وسایلی است که موجب نزدیکی معنوی انسان ها با یکدیگر می گردد.»¹²⁹

ولی این تحلیل نشان نمی دهد که چگونه وسیله ای که در زمان هومر دارای اعتبار بوده، امروز نیز می تواند برای ما نیز معتبر باشد. پلخانوف اضافه می کند که «خوی خوی ها (قبیله ای از سیاه پوستان آفریقای جنوبی که شاخه ای از بوشمن ها هستند) در مهارت و کامل بودن مجسمه معروف ونوس در میلو¹³⁰ تردید خواهند داشت. این مجسمه یونانی کمال مطلوب زیبایی جنس مؤنث را باز نمائی می کند که مرتبط است به چندین نسل از گسترش نژاد سفید.»¹³¹

پس از باکره مقدس به مثابه کمال مطلوب مسیحیت، انشعابی به نفع کمال مطلوب دوران باستان صورت پذیرفت (مترجم: در دوران رنسانس) و سپس «جنبش آزادی» اروپای غربی (مترجم: معنای جنبش آزادیبخش در این جا انقلاب فرانسه به سال 1789 می باشد) از آن پی روی کرد. ولی چرا چنین انشعابی در الگوها، نمونه ها و کمال

¹²⁹ پلخانف. هنر و زندگی اجتماعی (ترجمه فرانسه صفحه 108)
¹³⁰ میلو جزیره ای در یونان. مجسمه ونوس در این جزیره واقع شده

¹³¹ پلخانف. هنر و زندگی اجتماعی (ترجمه فرانسه صفحه 109)

مطلوب را در یونان باستان جستجو کرده اند؟ پلخانوف بر این باور است و می گوید :
«یک امر ساده تاریخی است.»¹³²

در نتیجه، چنین امری به خدمت دلیل و برهان های ایدئالیستی می پیوندد. هیچ کاری ساده تر از این نیست که بگوییم : «از آن جایی که برخی آثار از شرایط تاریخی خود فاصله می گیرد، به این علت بوده است که به چیزی ابدی می پیوندد.» ایده آلیسم مسئله را مثل همیشه با حذف مسئله حل می کند.

ولی مارکس بر عکس این مسئله را مطرح کرده است. مارکس نه تنها تاریخ گذشته را حذف نمی کند (در این جا هنر یونان باستان)، بلکه بر این باور است که آثار هنری عهد باستان آن چنان جذبه ای را حفظ کرده است که هنوز هم می تواند در برخی موارد به مثابه هنجار و الگو مطرح باشد.

اشکال هنری بر اساس زیربنای مرتبته و نیروهای مولد که در سطح نازلی به سر می برند، شکوفا شده و به درجه مهارت بالایی دست می یابد. این رابطه معکوس چه چیزی را ثابت می کند؟ این رابطه نشان می دهد که هنر الزاماً به شیوه ای که علم پیشرفت می کند، گسترش نمی یابد، و خصوصیت آن بیشتر ناپیوسته و نابرابر است، اگر چه عناصر دائمی و پایداری را نیز گسترش می دهد. «بین سطح تولید مادی و سطح تولید هنری رابطه نابرابری وجود دارد». مفهوم پیشرفت نباید «به شکل انتزاعی رایج»¹³³ در نظر بگیریم. جامعه پیشرفته از دیدگاه اقتصادی می تواند اشکال هنری برتری نیز به وجود بیاورد، که آن را بازنمائی و بیان کند. (بر این اساس می توانیم از رمان واقع گرای اجتماعی - رآلیسم سوسیالیسم - یا علاوه بر این سینما یاد کنیم). هیچ بعید نیست که قطعه شعر حماسی را که سوسیالیسم از آن الهام گرفته، در جمع مردمانی که در جامعه سوسیالیستی به بیداری فرهنگی رسیده اند مورد استقبال قرار گیرد. ولی چنین موردی به جای آنکه تحلیل ما را بی اعتبار سازد، آن را تأیید می کند... (آیا پابلو نرودا نمونه بارزی نیست؟)

«تاریخ هنر» وجود ندارد، یعنی تاریخ مستقل، تاریخ مستقل هنر به مثابه فعالیت مجزا و تافته جدا بافته وجود ندارد. ولی مناسباتی بین زمینه کلی هنر و گسترش عمومی جامعه وجود دارد، ولی این مناسبات برابر نیستند. «تنها مشکل به طور کلی تشخیص چنین تضادهایی است»¹³⁴، در واقع از وقتی که تشخیص داده شود و به بیان بیاید، خود

¹³² همانجا

¹³³ مارکس. متن یاد شده

¹³⁴ همانجا

را آشکار می سازد¹³⁵. ولی موارد عینی، به مثابه مثال تداوم زندگی پایدار هنر یونانی یا شکسپیر و رابطه آنها با زمان حاضر را باید در اشکال نظریه عمومی مورد بررسی قرارداد.

علاوه بر این، همین مسئله در رابطه با روبناهای دیگر نیز مطرح است. انگلس درباره حقوق که به شکل نظری مطرح شده (حقوق صوری)، از مارکس به نقل می آورد¹³⁶ (28). حقوق رمی (در رم باستان) مبنی بر شرایط خاص تولید در رم بود (که مناسبات تولیدی در آن بر اساس مالکیت زمین و برده داری ساخت و سامان یافته بود). با وجود این انکشاف مناسبات تولیدی از دیدگاه حقوق قضایی خیلی متفاوت و مزیت بیشتری داشته (ولی پایه و اساس آن هم چنان مالکیت خصوصی بود) و شکل نهائی خود را از حقوق مدنی یا خصوصی رمی به عاریت گرفته بود. (این موضوع در مورد منطق صوری به همین شکل مطرح است، یعنی معاصر مرحله ای از شناخت باطل شده).

آثار هنری تنها به دلیل شکل آثار نیست که پایدار می ماند، زیرا اثر هنری سد در سد صوری وجود ندارد. پایداری اشکال هنری تاریخ گذشته برای فرد ماتریالیستی که با دیالکتیک بیگانه باشد قبل درک نیست زیرا پیچیدگی روابط، استقلال نسبی و پیوند های متقابل، و تضاد روبنا و زیربنا و یا هماهنگی آنها را نمی بیند. ولی برای ماتریالیست دیالکتیک هیچ مشکل غیر قابل حلی را مطرح نمی کند.

در مورد هنر یونان، مارکس مطالب ارزشمندی نوشته است که می تواند راهنمای ما باشد. تاریخ شناس ماتریالیست در زمینه هنر یونان باید اسطوره شناسی و اساطیر یونان، چگونگی ساخت و پرداخت و مفهوم آن را مورد بررسی قرار دهد. ولی اسطوره به مفهوم کلی آن را مورد بررسی قرار نمی دهد، اسطوره به مفهوم کلی آن نبود که به مثابه عامل بینابینی در فعالیت های یونانی به کار بسته شد _ یعنی نیروهای تولیدی، زیر بنای اقتصادی، مناسبات اجتماعی، زندگی واقعی در ساختار اجتماعی مشخص _ و هنر، یک اسطوره اصیل و در نتیجه می توانیم بگوییم که به مفهوم خاصی ملی بود.

در منشأ اساطیر، آئین و کیهان شناسی اسرارآمیزی کشف می کنیم که در عصر کارل مارکس هنوز شناخته شده نبود و در نتیجه او نیز شناختی از این موضوع نداشت. ولی نظریه او درباره ساخت و پرداخت اساطیر در اشکال عام و مردمی هنوز معتبر است.

در ساخت و پرداخت اسطوره شناسی زندگی توده های دهقان، مبارزات آنها علیه طبقه مالکان، علیه شاهزاده ها و پادشاهان، روابط بین شهر و روستا، مبارزات بورژوازی شهری و اشراف زمیندار، مبارزات مردم شهرها علیه اشراف و بورژوازی تجاری و غیره به شکل

135 همانجا

136 نامه به کنراد اشمیت

گسترده منعکس شده است. به همین علت مفاهیمی مانند عدالت، مجازات، سرنوشت، قهرمان به شکل زنده در اسطوره هرکول، پرومته، آتریدها و غیره حضور دارد. این مفاهیم نزد ملتی مشخص به وجود آمد و سپس مفهومی همه شمول و مفهومی خردگرایانه پیدا کردند. اسطوره پرومته نیز برای ما مفهوم استعاری و در عین حال خردگرایانه خود را حفظ کرده است. مارکس عمیقاً برای اسطوره ای که در دوران مشخصی از تخیلات مردم برخاسته، و تمثیل و نماد ساخته و پرداخته شده در بررسی های انتزاعی مابعدی، یعنی به طور مشخص بررسی روی آثار برجا مانده از گذشته، در دورانی که اساطیر علت وجودی خود را دیگر از دست داده اند، وجه تمایز قائل می شود.

تمثیل ها، نمادها، اساطیر ساختگی فروپاشی اسطوره شناسی را فراهم می آورند. اساطیر حقیقی ساخت و پرداخت توده های مردم بود که برای تشکل مناسبات نوین مبارزه می کردند. چنین اساطیری با موضوع دموکراسی در شهرها و روستاهای یونان در پیوند تنگاتنگ بود (ناکامل، برده دار ولی جاندار بود). در نتیجه چنین آثاری در محتوای خود ویژگی جاندارشان را حفظ می کنند (حتا اگر آثار هنری که از اساطیر منشأ گرفته و محصول هنرمندی خلاق بوده باشد، همین محتوا و ماده اولیه ای را گسترش می دهد که خود به تنهایی در آغاز زیبایی شناختی بوده است) و چنین موضوعی تنها به دلیل شکل زیبایی شناختی «کامل» یا بازمانده ایدئولوژیک آنها از دوران گذشته نیست.

تخیل خلاق، به شکلی که برخی مواقع مطرح می کنند، به مثابه کارکرد «روانشناختی»، منحصر به روند های درونی برخی افراد نیست. تخیل خلاق، بی گمان، دارای وجه فردی می باشد، ولی با وجود این دارای ابعاد اجتماعی نیز هست. برخی اشکال تخیلی در دوران خاصی به منصه ظهور می رسد و با گذشت زمان ناپدید می شود. در اسطوره پردازی یونان می بینیم که آگاهی ابهام آمیزی از رابطه با عناصر طبیعی وجود دارد، که از سوی دیگر با آگاهی ابهام آمیزی از روابط انسانی و مناسبات طبقاتی در هم آمیخته است. اسطوره پردازی ها برای استعدادهای خلاق هنری ساخت مایه های غنی و در عین حال ابهام آمیز و حساسی (غیر اندیشه پایه) در بر داشت که از پیش با احساس و خرد در هم آمیخته بود. هنرمندان این تصاویر را تا مرحله نهائی گسترش دادند: یعنی تا مرزهای آفرینش اثر هنری.

مارکس در پایان نظریاتش می گوید: «فرد آدمی نمی تواند دوباره به کودک تبدیل شود، بی آن که به دوران کودکی سقوط کند. ولی از سادگی ناب کودکی لذت نخواهد برد؟ و آیا در بازتولید حقیقت (در رابطه با گذشته) از سطح برتری برخوردار نخواهد بود؟ آیا این

سرشت کودکانه در هر دوه ای به شکل طبیعی دوباره زندگی نمی شود؟¹³⁷ چرا دوران کودکی جامعه بشری در زیباترین انکشاف خود نباید، به مثابه مرحله ای بازگشت ناپذیر، جذبه ای ابدی داشته باشد؟ کودکانی وجود دارند که بد تربیت شده اند و کودکان دیگری که برای سن و سالشان خیلی پیر به نظر می رسند. بسیاری از ملت های قدیمی به این مقوله تعلق دارند. یونانی ها کودکان عادی (نرمال) بودند. جذبه ای که هنر آنها برای ما دارد با سطح تولید ناچیز آنها در تضاد نیست، بلکه به طریق اولی نتیجه و حاصل آن است.

بر این اساس، مارکس بر این باور است که این موضوع که برخی آثار از متن تاریخی خود جدا می شوند با مفهوم پیشرفت بشر از دیدگاه تاریخی و ماتریالیستی در تضاد نیست. کاملاً بر عکس.

به این ترتیب، تاریخ هنر انباشته از عناصر اتفاقی (نا پیوسته) و در عین حال انباشته از برخی عناصر دائمی (پیوسته) بوده، به این معنا که با عناصر دائمی در پیشرفت انسان، فرهنگ، تمدن، و ملت ها در رابطه مفصلی به سر برده است. «ارزش» زنده پائیدار برخی از آثار هنری با این عناصر دائمی در پیوند تنگاتنگ است، یعنی با ذات مبارزات چند صد ساله انسان اجتماعی برای تسلط بر طبیعت و برای سازماندهی مناسبات اساسی در رابطه با خودش. اگر چه گسترش منزوی برای هنر نمی تواند وجود داشته باشد، ولی برخی آثار هنری بزرگ در توسعه اجتماعی و انسانی به شکلی مشابه به این و یا آن دوران جای می گیرد _ به مثابه دوران کودکی _ در رشد یک فرد آدمی.

هر ایدئولوژی موجب توهم افراد درباره خودشان می شود. پیشرفت های علمی، نقد و تاریخ علوم این توهمات گذشته را از بین می برد. بر این اساس، وقتی توهمات موجود در بطن آثار هنری برچیده شد، برخی آثار هم چنان زنده می ماند و تأثیر گذاری خود را حفظ می کند. در حالی که توهمات ایدئولوژیک در کوران پیشرفت ها از بین می رود، و در حالی که شناخت طی مراحل گوناگون پیش می راند، هنر به مثابه شاهدهی حساس، زنده و فعال از دوران های گذشته بر جا می ماند. بر این اساس هنر یونان سلامت، تازگی، نیرو و جذبه های کودکی شکوفان را باز تولید می کند...

¹³⁷ مترجم: موضوعی که در اصلاح روانکاوی «تعبیر مابعدی» می نامند، که به مفهوم آگاهی مجدد و کشف معانی مجدد و دیگرگونه از وقایع و خاطرات گذشته نزد فرد است. این موضوع بیشتر در چهار چوب تحلیل روانکاوی نزد تحلیل شونده ها مطرح می باشد.

ولی نوشته مارکس به تمام مسئله پاسخ نمی گوید. چگونه و چرا یونانیان چنین شانشی را داشته اند؟ چرا و چگونه اسطوره یونان، و سپس هنر، قادر به خلق چنین جذبه ای از دوران کودکی جامعه بشری بوده است؟ چه کسی این جذبه را در آنها بازشناسی می کند؟ چگونه و چرا طی قرون وسطی، رنسانس، در قرن هفدهم و طی انقلاب تأثیر پذیری از هنر یونان به شکل همگون و یکسان نبوده است.

آیا نباید نتیجه بگیریم که یونانیان در کوران مبارزات پی گیر سیاسی و اجتماعی علیه وجه بربر و بدوی فرهنگ خودشان به پیروزی دست یافتند؟ به گونه ای که وجوه بربر در نخستین کیهان شناسی اساطیری پس از آن در اساطیر بزرگ هضم شد و در فرقه های اسرارآمیز به حیات خود ادامه داد؟ آیا نباید چنین واقعیاتی را با مناسبات اجتماعی و مناسبات طبقات اجتماعی در شهرها و روستاهای یونانی در پیوند تنگاتنگ بدانیم؟¹³⁸

شاید می بایستی در عین حال به موضوعات دیگری نیز بیاندهشیم، که به مثابه مثال، یونانیان خرد را ایجاد کردند و بشردوستی (اومانیسم) را در نخستین اشکال تازه، و خود جوش آن کشف کردند؟ هنر شکل درخشانی از آفرینشگری های تخیل خلقی را نشان می دهد که تأثیرات چنین گرایش هائی را به سوی خرد، روشنایی، عدالت، خوشبختی بیان می کند. آشکار است که یک فرد «خوی خوی» (از قبیله های آفریقایی) توجه خاصی به مجسمه ونوس در میلو نخواهد داشت، با وجود این در هر دورانی که «اومانیسم» مفهوم زنده پیدا کرد - دوران های «اومانیسم» انقلابی - به هنر یونان روی آورده و یا دست کم آن را باز خوانی کرده است.

ولی شاید به همچنین اساطیر و هنر یونان به این دلیل مفهوم و جذبه خاص خود را برای ما حفظ کرده زیرا بیان ضعف ملاطفت آمیز دوران کودکی بوده و ضعفی است که هنوز با وجود تمام پیشرفت ها و تسلطی که در رابطه با طبیعت به دست آورده ایم احساس می کنیم؟

به عبارت دیگر ضعفی که ما امروز در رویارویی با طبیعت احساس می کنیم مستقیماً ما را به کاستی های دوران اولیه - دوران کودکی بشریت - باز می گرداند - یعنی احساسی مشابه - و همین رابطه مفصلی است که هنر یونانی را تا این اندازه برای ما جذاب جلوه می دهد. بر این اساس، اساطیر و هنر یونان در واقع داستان پیدایش قدرت

¹³⁸ Pléchanov. L'art et la vie sociale. Préfacé de J.Fréville.P.68

انسان و کشف انسان با تمام اغتشاشات، مبارزات، امید ها و شادی ها و نا امیدی ها در رابطه با چیزها و خود او خواهد بود.

مهمترین آثار تراژیک وقتی به منصه ظهور رسید که «عدالت» در مقابل «سرنوشت» قرار گرفت، و در دورانی به وجود آمد که مردم شهرها و افرادی پا به جهان گذاشته بودند که رسوم بدوی، «حقوق» اشرافیت زمیندار یا تجاری را نفی می کردند. از چنین مبارزاتی مفاهیم بسیاری بر جای مانده، و با وجود این که اساطیر پوشیده از افکار انتزاعی بود، ولی مفهوم خود را از چنین مبارزاتی به عاریت گرفت...

در نتیجه، علی رغم اساطیری که زاینده تخیلات انتزاعی بود، مفهوم آن را باید در پیوند تنگاتنگ با چنین مبارزاتی جستجو کنیم...

فراموش نکنیم که از سوی دیگر، مضمون و نوشته های دوران باستان برای «بشر دوستی» مرده الهام بخش بوده، البته به شکل مسخره ای زیرا برداشت آنها از چنین آثاری مکتبی و ذهنی بوده است.

در وجود وجه تاریخی و اجتماعی محتوای آثار هنری دیگر هیچ تردیدی وجود ندارد، به جز برای آنها که آگاهانه وجه تاریخی را نفی می کنند و نمی خواهند از دیدگاه تاریخی به بررسی آثار بپردازند.

در مورد «محتوای اثر هنری»، پلخانوف در کتاب «هنر و زندگی اجتماعی» توضیحات گرانقدری را مطرح کرده که از سوی دیگر می توانیم آن را تکمیل کننده نوشته های مارکس و انگلس بدانیم.

با وجود این، پلخانوف در هیچ کجا هیچ تحلیل روش شناختی از محتوا مطرح نمی کند. نظریه ای که مبنی بر آن برای «عامل روانشناختی»¹³⁹ در جوامع پیشرفته نسبت به عامل اقتصادی ارجحیت بیشتری قائل می گردد، چندان روشن نیست. آیا موضوع این است که محتوای روانشناختی آثار هنری یا محتوای ایدئولوژیک آن در حالت کلی متعلق به دوران خاصی بوده و در اذهان افراد منعکس شده است؟ آیا تشکل روانشناختی خاص، روحیه و یا خصوصیات ملی در چهار چوب مرزی، اقتصادی و سیاسی ملی بوده است؟ و یا خصوصیات روانی مرتبط به طبقه ای مستقل را باید از ملیت جدا بدانیم؟ یا موضوع به فردیت های روانشناختی مرتبط می باشد؟

¹³⁹ مارکس تنها رویکرد پژوهش علمی را نشان داده است. برخی نویسندگان معاصر، مارکسیست یا نزدیک به مارکسیسم به بررسی این موضوع پرداخته اند. پژوهش های آنها مانند تامسون، بونارد هنوز رضایت بخش به نظر نمی رسد.

در نتیجه، تحلیلی که پلخانوف در مورد محتوای آثار هنری مطرح کرده است، خیلی ابهام آمیز به نظر می‌رسد. به ویژه عنصر مردمی و ملی که اگر چه در تحلیل های عینی متعدد از نگاه پلخانوف پوشیده نبوده، با وجود این به نظر می‌رسد که در نظریه کلی آن را ندیده گرفته است.

ولی کاستی های تحلیل او به ویژه در رابطه با شکل و روابط شکل و محتوا است که باید مورد توجه ما قرار گیرد. پلخانوف که کاملاً به محتوای تاریخی، اجتماعی و ایدئولوژیک در آثار هنری آگاهی دارد، تنها از شکل حرف می‌زند ولی بی آن که دورتر برود. دیدگاه او تنها به ساخت و پرداخت ظرافت و مهارت منحصر می‌گردد¹⁴⁰، بی آن که به تحلیل خود عمق بیشتری ببخشد. هنر و فعالیت زیبایی شناختی به واسطه احساس زیبا و «لذتی از نوع خاص» تعریف می‌شود. پلخانوف می‌گوید: «طبیعت انسان به شکلی است که می‌تواند احساسات و مفاهیم زیبایی شناختی را درک کند.»¹⁴¹

ضرورت احترام برای مارکسیستی مانند پلخانوف که نقش تاریخی داشته است، مانع از این می‌شود که این دسته از تکرار مکررات نزد او را به تمسخر بگیریم. «قوانین عمومی طبیعت روانشناختی انسان»¹⁴² برای یک ماتریالیست چه مفهومی می‌تواند داشته باشد؟ آیا فعالیت و شکل زیبایی شناختی می‌تواند پیوندی با بازی داشته باشد¹⁴³؟ ولی به نظر می‌رسد که پلخانوف در این مورد مسائل مختلفی را با هم مخلوط کرده، به این معنا که منشأ فعالیت زیبایی شناختی در جامعه بدوی و نزد کودکان را از یک سو و از سوی دیگر ماهیت آن را در جوامع پیشرفته و نزد بزرگ سالان با یکدیگر مخلوط کرده است.

هیچ موردی قابل اعتراض تر از نظریه ای نیست که «دیدگاه زیبایی شناختی را در تقابل با دیدگاه خدماتی»¹⁴⁴ معرفی کند. بی گمان، چنین موردی از جمله اشتباهات اتفاقی است، زیرا می‌دانیم که پلخانوف همیشه روی محتوای ایدئولوژیک و حرکت مبارزه جویانه هنر تأکید کرده است. اثر هنری در جامعه پیشرفته، آن مورد استفاده ای را که گلدان، صندوق چوبی، سلاح حکاکی شده در گذشته داشت، دیگر ندارد. در جامعه ساده اشیاء روزمره غالباً خیلی زیبا بودند، و ارزش زیبایی شناختی دائمی از ارزش روزمره و خدماتی آن جدایی ناپذیر بوده و ابزار روزمره در عین حال به مثابه وسیله ای در مناسبات اجتماعی دارای کارکرد بود. اثر هنری در جوامع پیشرفته کارکرد سیاسی و اجتماعی پیدا

¹⁴⁰ پلخانوف. هنر و زندگی اجتماعی. ترجمه فرانسه صفحه 75

¹⁴¹ همانجا صفحه 55

¹⁴² همانجا صفحه 165

¹⁴³ همانجا صفحه 56

¹⁴⁴ همانجا صفحه 57

کرد. چهره پردازی ها به بزرگ نمایی، شکوه، قدرت و ثروت شخصیت های طبقه حاکم اختصاص یافت.

بناها، کاخ ها، کلیساها، قصرها جملگی آواز شکوه شهرها و سرزمین ها و در عین حال بزرگداشت سازنده آنها بود.

مضمون تبلیغاتی، همان گونه که در زبان معاصر می گوئیم، کاملاً موضوع تخیلات اساطیری را به حاشیه رانده است. حذف وجه خدماتی و عملکرد اجتماعی و سیاسی هنر، کاری نمی کند به جز تضعیف محتوای آن. به شرط آن که هنر را به مفهوم گسترده در نظر بگیریم، در این صورت می توانیم بگوئیم که خدماتی بودن هنر البته عنصر خاص و تعیین کننده ای نیست ولی با وجود این، جزء جدایی ناپذیر آن است. بینش لنینی در خصوص ادبیات، واقع گرایی اجتماعی عنصر اتفاقی و ابهام آمیز موجود در هنر را به عنصر آگاه در راستای حرکت پرولتاریا تبدیل ساخته و آن در انکشاف ساختمان سوسیالیستی سهم می کند. لنین می گفت : ادبیات باید یکی از عناصر مجموعه تلاش های پرولتاریا باشد.¹⁴⁵

در نتیجه تحلیل محتوای اثر هنری باید به شکل روش شناسانه انجام گیرد. زیرا محتوای هر اثر هنری اصیل چند وجهی بوده، متعدد و پر بار است.

کارکرد عملی هنر در عرصه اجتماعی، سیاسی یکی از وجوهی است که حتا می تواند تحت شرایط خاصی وجه غالب را تشکیل دهد : به این معنا که وقتی «نقد سیاسی از نقد زیبایی شناختی برگرفته شود»¹⁴⁶ (مائو تسه تونگ).

پلخانوف به شکل بارزی اولویت محتوا، وحدت محتوا و شکل در آثار بزرگ هنری، و در عین حال جدایی شکل و محتوا در هنر طبقه در حال زوال را به روشنی نشان داده¹⁴⁷، ولی به تحلیل شکل و شرایط وحدت آن با محتوا نپرداخته است.

مطمئناً، درام بورژوا و نمایش های غم بار قرن هجدهم با رشد بورژوازی در فرانسه هم آهنگ بود. این نوع نمایش ها چهره بورژوازی و مزیت های آن را در تقابل با اشرافیتی که در حال زوال بود بازنمایی می کرد. در چند صفحه پلخانوف به شکل برجسته ای محتوای

¹⁴⁵ Les commentaires de Reval, dans Littérature et démocratie populaire ; P.19

¹⁴⁶ Mao Tsé-Toung, textes Publié chez éghers.

¹⁴⁷ P.73-75

ادبیات قرن هجدهم و تحولات آن را مورد بررسی قرار می دهد¹⁴⁸(40). با وجود این، در این نوشته ها یک نکته مهم هم چنان در پرده ابهام باقی می ماند.

چرا نمایشنامه دیدرو، «پدر خانواده» نمایشنامه خوبی نیست و یا از مولیر و راسین کم اهمیت تر است، در حالی که «خواهر زاده رامو» از همین نویسنده برای ما از نمایشنامه های درجه یک به شمار می آید؟ به سادگی می توانیم این موضوع را نشان دهیم، زیرا «خواهر زاده رامو» پر محتوا تر از «پدر خانواده» است، به طور مشخص دیدرو در «برادر زاده رامو» اخلاق بورژوا را به باد انتقاد می گیرد، در حالی که در «پدر خانواده» همین اخلاق طبقاتی را ستایش می کند. در عین حال به راحتی می توانیم نشان دهیم که شکل نمایشنامه در «برادر زاده رامو» نسبت به «پدر خانواده» برجستگی خاصی دارد، گفتگوها زنده تر و تند تر است. در «برادر زاده رامو» رمانی که به شکل گفتگو نوشته شده، مضحک و خلاف اخلاقی است و دیدرو در این اثر نشان می دهد که مرد تأثر است. این موضوع را چگونه می توانیم توضیح دهیم؟

پلخانوف مسئله را باز نکرده است، تحلیل های او ما را به مسائل جدیدی روبرو می سازد: تعمیق محتوا، تحلیل شکل و رابطه با محتوا، ارزش پایدار یا آثار از دور خارج شده¹⁴⁹.

¹⁴⁸ P.175 et s.

¹⁴⁹ Indication de marx, recueil Lifschitz P.424 (sur le style) d'Engels ? p.430 (sur le style en littérature), etc.

فصل 3

محتوا

گوئی در برخی آثار بزرگ هنری چیزی فناپذیر و بی نهایت وجود دارد¹⁵⁰. در چنین آثاری، در دوران های مختلف که خیلی با یکدیگر متفاوت بوده، بر اساس نیازهای زیبایی شناختی شان به آن توجه نشان داده اند. دوران های مختلف ابعاد تازه ای را در «کلاسیک ها» کشف کرده اند و این روند ادامه دارد و متقابلاً هر دوره ای در این آثار گذشته دوباره خود را کشف می کند.

آیا واژه «بی نهایت» می تواند در مورد چنین محتوایی که پایان ناپذیر نامیدیم، به کار برده شود؟ شاید، ولی با این شرط که آن را مشخصاً به مفهوم بی نهایت متافیزیک به کار نبریم.

وجود انسان با تن جسمانی اش، در زندگی اش و با جنسیتش در چیزی بی نهایت شرکت دارد: یعنی در طبیعت مادی و زندگی. ولی، در عین حال، چه چیزی بسته تر و محدودتر از تن جسمانی، نیازهای طبیعی یا روزمره و رانش جنسی انسان می تواند وجود داشته باشد؟ بر این اساس، توان بی نهایت در خلاقیت طبیعی در همین عنصری که بیش از همه موجب محدودیت او می باشد، تجلی می کند، به مثابه مثال باروری در تولید مثل که به نیاز جنسی مرتبط است. به شکل مشابهی، اثر هنری بزرگ نیز به شیوه خاص خود به شکل اساسی به غایت خود رسیده، تمام شده و به عبارت دیگر تکوین یافته است. آیا چنین اثری با چنین مشخصاتی می تواند وجود بی نهایت طبیعت مادی، و نوسانات وسیع زندگی را القا کند؟ پاسخ به این پرسش، آری است. ولی از طریق چیزی انسانی، به مثابه مثال کشتی در دریا، سکوی ساحلی، موج شکن، یعنی چشم اندازی که توسط

¹⁵⁰ با احتیاط باید بگویم که هانری لوفور گویا به نظریه ای تکیه دارد که تمدن یونانی را کودکی بشریت و به نوعی آغاز تمدن تعبیر می کند. ولی من فکر می کنم که این نظریه که درباره وقایع 2400 سال پیش از این دآوری می کند، دست کم قابل تردید است. ولی وارد دانستن چنین تردیدی در مورد یونان به مثابه آغاز تمدن بشری و یا خودآگاه بشریت، از دیدگاه نسبیت ها موضوع اصلی را در نظریه پردازی هانری لوفور نفی نمی کند: یعنی خصوصیت بی حد در اثر هنری می تواند از شرایط تاریخی که از بطن آن و به واسطه هنر مند به منصه ظهور رسیده منشأ گرفته باشد. به ویژه آگاهی به قدرت انسان و بی حد و مرز بودن سیطره انسان.

انسان شکل گرفته است. بر این اساس واقعیت بی نهایت در چیزی محدود تجلی می کند (به عبارت دیگر می توانیم بگوییم، بی نهایت ترین در فراسوی محدودترین). در رابطه با هنر موضوع عبارت است از بی نهایت انسانی.

آیا ما در این جا با «اومانیسم» (انسان گرایی) در هنر یونانی روبرو نمی شویم _ یعنی دورانی که در عین حال تولد و کشف نخستین مراحل آگاهی انسان، و کشف قدرت انسان بر طبیعت، و گشایش به روی امکانات بی حد و حصر انسان را به ثبت رسانده، و شاید که خصوصیت پایان ناپذیری چنین هنری، از این کودکی شکوفان و نوید بخش تاریخی منشأ گرفته است؟

وقتی که مجسمه ونوس¹⁵¹ در جزیره میلو کشف شد، یا نسخه های دیگر، هیجان زیبایی شناختی خاصی وجودم را فراگرفت، به نحوی که پلخانوف توضیح می دهد، در مقابل خودم یک زن عریان نمی بینم، یک زن زیبا، کمال مطلوب زیبایی نژاد سفید را نمی بینم، بلکه بیان وجود انسانی را در آغاز دوران جوانی می بینم که شاد و آفرینشگر شادی بوده و در زمانی که در زهدانش نوید زندگی می دهد، و باروری زندگی هنوز هیچ پژمردگی به آن وارد نساخته و تنها در شکلی که هنوز دست نخورده باقی مانده خود را جستجو می کند. مجسمه (ونوس) شکل انسانی را به مثابه جهان، و به مثابه خود طبیعت، در مقابل من به نمایش می گذارد. بر این اساس، بی نهایت در ابعاد انسانی¹⁵²، در اشکال زیبا تجسم یافته، نزدیک و قابل دسترسی به نظر می رسد. ما را از خودمان جدا نمی سازد. بر عکس، ما را بر خودمان آشکار و متجسم می سازد، و محدودترین بخش از ما به شکل بی نهایت تجلی می کند. آن فردی که در ونوس تنها یک زن عریان را ببیند، در واقع هیچ چیزی از خصوصیت ویژه زیبایی شناختی این مجسمه یا تابلو، و سبک شکوهمند آن به مثابه شاهکار هنری، درک نکرده است.

الف) محتوای زیست شناختی هنر

در اینجا باید از محتوای زیست شناختی هنر بگوئیم. ولی برای روشن ساختن چنین موضوعی باید پرسیم که چگونه می توانیم چنین محتوایی را تشخیص دهیم؟ پیش از همه، رانش جنسی را، به ویژه، باید به مثابه عنصر جاندار و ضروری برای بسیاری از آثار

¹⁵¹ مترجم: مجسمه ونوس (آفرودیت برای رمی ها) که به سال 1820 در جزیره میلو کشف شد و به متعلق به 100 تا 130 سال پیش از میلاد است.

¹⁵² مترجم: توجه داشته باشیم که در این جا «بی نهایت انسانی» در واقع همانگونه که نویسنده در بالا هشدار می دهد، آن بی نهایت متافیزیک نیست، بلکه بی نهایتی است که در حیطه انسان و در چشم اندازی است که ساخته انسان می باشد و در عین حال آگاهی به امکانات بی حد و مرز انسان.

هنری بدانیم. تماشای یک مجسمه، یا خواندن یک رمان با تمام وجود انسانی ما ممکن می‌گردد (و نه با تمامی روح، به شکلی که افلاطون به آن باور داشت).

ناتاشا شخصیت رمان جنگ و صلح را به مثابه زنی دوست داشتنی، شخصیت های جوان رمان های الکساندر الکساندرویچ فادایوف، یا شخصیت مادو در رمان طوفان اثر اردنبرگ را ستایش می‌کنم.

اثر هنری، شیء محسوسی که از احساس برآمده و در معرض ادراک حسی قرار می‌گیرد، پوشیده از تعیین کننده های پیچیده طبیعی، روان شناختی و زیست شناختی است. اثر هنری از نوسانات جاندار طبیعی برمی‌آید و به نوسانات جاندار طبیعی انسانی باز می‌گردد که به تماشای اثر فرا خوانده شده است (بر این اساس، «تماشا» حاکی از انکشاف نوسانات جاندار طبیعت است).

اثر هنری مناطق نامکشوف و به حال خود رها شده زندگی طبیعی را به روز آورده و از آن پرده بر می‌کشد.

اثر هنری، همانند دوران جوانی و خود زندگی حتا، موجب جهشی طبیعی به سوی کمال و تکامل تلقی می‌گردد: و باید آن را به مثابه نیازی خود به خودی برای گسترش و پرورش درک حسی، لذت یا شادی تلقی کنیم.

به همین علت «آثاری» که تنها به ابعاد افسردگی دامن می‌زنند و تنها تهوع و نفرت را به منتهی درجه می‌رسانند، هیچ ارزش پایداری نخواهند داشت.

اگر بگویم که این ونوس و یا آن لدا (در اساطیر یونان، دختر تستیوس پادشاه آیتولیا) نه تنها در مقابل من دختران عریانی نیستند، حاضر _ یا غایب، چون که تنها «قابل مشاهده» هستند - چون که هیجان و شادی که در من به وجود می‌آورد، جانشین نمادینه یا مشتق از عمل جنسی «والاگرائی شده» را بازنمایی نمی‌کند. زیبایی شناسی روانکاوانه واقعاً پوچ است. به محض این که عنصر جنسی به صحنه می‌آید، به محض این که نگاه من تمنّای محروم شده ای را آشکار می‌کند، هیجان زیبایی شناختی اختر سوز می‌شود. و با وجود این نگاه من تمامیت او را تمنّا می‌کند، حضور این شکل عریان مطلوب تمنّای نگاه بوده، ولی رانش مفهومی عمومی پیدا می‌کند، یا حتا جهانشمول، وسعت یافته و عمیق - در عین حال پالایش یافته از برخی ترکیبات یا شرایط فوری - ولی احساس شهوانی در هنر از بین نمی‌رود، و در محتوا و در نحوه ای که محتوا در شکل تکوین یافته، ادغام می‌شود، و به اثر زندگی می‌بخشد، به شکلی که اثر هنری بی‌آن که نگاه زنده ای با آن ملاقات کند، هرگز به چنین جایگاهی دست نخواهد یافت.

در بررسی هنر از این زاویه، حتا می توانیم بگوئیم که تمایلات انتزاعی در هنر به علت اجتناب هنرمند از تمایلات مستقیم و غیر مستقیم نیروی جنسی و حیاتی بوده است. او به روشنی با آنچه که از هیجان حسی خود جوش منشأ می گیرد متارکه می کند. این و یا آن تابلوی نقاشی انتزاعی می تواند به شکل بدن زنی باشد که هنرمند عمداً به آن تغییر شکل داده است. چنین تغییر شکلی می تواند مفهوم تجسمی داشته باشد، ولی روی تابلو مانع از تحریک حیاتی می شود.¹⁵³

چشم من زنی را بازشناسی می کند، به طریق اولی از طریقی ادراک عقلی تن جسمانی زنی را باز شناسی می کنم (زیرا در این صورت فکر و اندیشه بیشتر در باز شناسی موضوع شرکت دارد تا ادراک حسی). در نتیجه، حتا اگر ترکیب تابلو و تناسب آن دارای مفهوم تجسمی باشد، چنین شکلی سرد و خشک و بی جان خواهد بود. نبود سلامت، معنای طبیعی سیال اثر هنری را از محتوا محروم ساخته و آن را به جهان انتزاعی پرتاب کرده، و اثر را به عرصه فکری و صرفاً فکری سوق می دهد، و چنین واقعه ای برای اثر هنری یعنی فرمالیسم.

چنین هنری، شناخت و احساس، یا خردورزی و درک حسی را مقوله یکسانی می پندارد. شکل انتزاعی، حتا وقتی که از دیدگاه تجسمی (پلاستیک) معتبر به نظر رسد، ناکامل است (اگر چه حتا اعتبار آن نیز می تواند زیر علامت سؤال باشد). وجه مشخصه ای برای تماشاگر اثر هنری دچار نقصان می گردد (که مشخصاً تماشا می کند و سعی می کند بفهمد به جای آن که آن را عمیقاً زندگی و یا احساس کند).

موضوع جنسیت تنها وجه مشخصه زیست شناختی در محتوا نیست. احساس نیرو و قدرت یا ترحم در رابطه با درد و رنج و هراس از مرگ، همانند «غریزه جنسی» به مثابه عناصر مقدماتی زندگی عادی و طبیعی به محتوای آثار هنری تعلق دارند. این عناصر مقدماتی زندگی، مانند رانش جنشی، در هر فردی دارای خصوصیت مشخص و محدود با مشخصه های زیست شناختی بوده، ولی در عین حال به مشخصه های نوعی نیز تعلق دارد، به این معنا که به نوع بشر، به زندگی هر موجود زنده ای تعلق دارد، به مثابه مثال هراس از مرگ و امیال طبیعی کسب قدرت برای پاسخگوئی به نیازها. این مشخصه های طبیعی در عین حال می تواند معنائی کلی داشته باشد: یعنی می تواند در اشکال زیبایی شناختی بازنمائی شود.

¹⁵³ مترجم: به نظر می رسد که هانری لوفور تحریک جنسی و تحریک حیاتی، نیروی جنسی و نیروی حیاتی را به شکل مترادف به کار می برد. در حالی که بالا تر نظریه روانکاوی را درباره زیبایی شناسی مردود اعلام می کند. و می دانیم که در نظریه روانکاوی لیبیدو نیروی جنسی و در عین حال نیروی حیاتی نیز هست.

به همان نحوی که در مورد غریزه جنسی توضیح دادیم، محدودترین عنصر طبیعی به بردار جهانشمول تبدیل می شود، به این علت که از پیش حاوی چنین مفهومی بوده، و به این علت که طبیعت و مرگ و زندگی را نزد فرد بازنمائی می کرده است.

علاوه بر این مگر نه این که همین نیاز جنسی و محدود، در اشکال عاشقانه و با تنوعات بی شمار آن مضمون بسیاری از آثار هنری را تشکیل می دهد؟ تمثالی از عناصر آن است، و همین عنصر است که به مفهومی برتر (غیر زیست شناختی) ارتقاء می یابد.

مثال دیگری که می توانیم مطرح کنیم، وحشت از مرگ به مثابه یکی از عناصر ضروری در احساس تحریک شده در رویارویی با واقعه تراژیک است. وحشت از مرگ، مفهوم جهانشمول و شکل زیبایی شناختی آن در مبارزه قهرمان بازنمائی می شود، قهرمان با مرگ رویارویی کرده و با پذیرش خطرات آن مبارزه اش را تا پایان و تا پای مرگ ادامه می دهد. در احساس تراژیک، وحشت از مرگ حضور دارد، به شکلی که ارسطو می گوید از عناصر فوری «پالایش یافته»، ترس، وحشت، ترحم در عین حال به اوج خود و به نهایت درجه رسیده، و حاکی از اعتراض و مبارزه زندگی در رویارویی با مرگ است. در نتیجه، احساس تراژیک، به مثابه خواست مبارزه برای زندگی نزد قهرمان، با شرایط تاریخی تحول می یابد. هیجان حسی در رابطه با مرگ قهرمان تراژدی یونانی یا شوالیه قرون وسطائی، با هیجان حسی مرگ قهرمان مبارزه پرولتاریایی و سوسیالیسم با یکدیگر تطبیق نمی کند. ارسطو (و به همین نسبت نیچه) در نظریه ایده آلیستی «پالایش» (کاتارسیس) عناصر تاریخی و نوعی را در عرضه متافیزیک برای تراژدی ندیده می گیرد.

علاوه بر این به طور کلی تر، رنگ و صدا، به مثابه عوامل شکل دهنده در عملکرد اجتماعی و آموزشی چشم و گوش را تحریک می کند. بر این اساس چشمی که آموزش دیده، به نیاز دیدن تبدیل می شود، اندامگان به سوی تکامل و انکشاف کارکرد طبیعی آن تمایل پیدا می کند، و در عین حال کارکردی متفاوت، یعنی روانشناختی و اجتماعی را گسترش می دهد.

بر این اساس، اثر نقاشی یا موسیقی یک شیء محسوس است، که در عین حال تا ژرفای زندگی تداوم یافته و آن را در اشکال متنوع به روز فرا می خواند. مفهوم زیبایی شناختی همانگونه که پیش از این دیدیم از بیرون به مفاهیم محسوس اضافه نمی شود. بلکه وسیله اندامگان به هدف تبدیل گردیده، عمل کرد خاص و درونی نزد فرد به بردار یا حامل اندام شناختی و اجتماعی و در عین حال جهانشمول، و عینی در بالاترین درجه آن تبدیل می شود.

موسیقی دان یا نقاش فردی است که به شکل طبیعی و جسمی و جنسی رنگها و صدا ها را دوست دارد، در آنها اوج درک حسی خود را می یابد، پیش از آن که بیان تمام احساساتش را جستجو کند. ولی باید چنین بیانی را در رنگ ها و اصوات جستجو کند. گذار از احساس به بیان، و گذار از امکانات طبیعی به تحقق خلاقیت هنری بی گمان به آموزش، فرهنگ و کار نیازمند است.

ب) محتوای هیجانی و عاطفی

محتوای هیجان زا و عاطفی آثار هنری به رفتارهای ابتدائی و نوعی که منشأ آن به جنسیت، هیجان و احساسات، و به ترس از مرگ و درد و رنج باز می گردد قابل تأویل نیست (یعنی در وجه روانشناختی به مفهوم گسترده قابل درک نیست). محتوای هیجان زا و عاطفی در عین حال از وسعت و ظرافت بیشتری برخوردار است. درجات گوناگون و بی شمار مهر و شفقت، مالیخولیا، خاطرات، امید، شجاعت ... جزئی از آن است... اگر این و یا آن قطعه از موسیقی موزارت را بتوانیم «مملو از مهر و عطوفت» تلقی کنیم، چنین مهر و عطوفتی در این قطعه خاص موزارت است. کلماتی که برای بیان به زبان می آوریم «شادی سبکبارانه» و مانند اینها هیچگاه آن احساس را کاملاً بیان نمی کند. به همین نسبت، یک «فوک» با کلاوسن کاملاً متعادل، آهنگ و حس عاطفی را بر می انگیزد که تحلیل و بیان آن در زبان پایان ناپذیر و وصف ناپذیر است (اگر چه ساختار موسیقائی و مضمون کاملی داشته باشد).

این موضوع ساده، نتایج مهم و شگرفی برای ماتریالیسم در بر خواهد داشت. محتوای حسی و عاطفی می تواند مورد تحلیل قرار گیرد، یعنی می تواند بازشناسی شود، با وجود این از چهارچوب تحلیل فراتر می رود. رابطه تحلیل _ شناخت _ با احساس به بیان آمده در اثر هنری با اندیشه در وجود آدمی قابل مقایسه و تشبیه است. و به همین دلیل، چنین محتوا می تواند مستقیماً از طریق بیان محسوس (به مثابه مثال موسیقائی) منتقل گردد، بی آن که از طریق شناخت و واژگان تحلیلی عبور کرده باشد.

هنرمند مستقیماً - بدون مفهوم، اگر چه اثر هنری مفاهیم و نظریات را گسترش می دهد - ولی قدرت و توانائی فرد دیگری را مخاطب قرار می دهد، این قدت و توانائی، قدرتی است که مشابه آن در خود او وجود داشته و به بیان آورده شده است.

در این جا دوباره همان موضوعی را که پیش از این مطرح کردیم، مشاهده می کنیم و می بینیم که قابلیت های طبیعی و حسی که از طریق آموزش شکل گرفته است، در اثر

هنری تجلی کرده و طی کار خلاق و ایجاد اثر هنری تحت تأثیر خودآگاه عمل می کند. اثر هنری می تواند درک و تحلیل شود، ولی با وجود این پیش از درک عقلی باید آن را زندگی کرد. به همین علت هنرمند و دریافت کننده اثر هنری (مصرف کننده اثر هنری) باید از اندیشیدن اجتناب کرده، و به شکل موقتی در محصول محسوس غوطه ور شوند (که به شکل محصولی فرهنگی، انسانی و اجتماعی عرضه شده است).

محتوای عاطفی با شکل گیری جدید در اشکال آثار هنری تغییر می کند. احساس توسعه می یابد، دقیقتر شده و ظرافت بیشتری پیدا می کند، و طی ایجاد اثر از طریق شیوه بیانی _ و در آن _ با احساسات عادی و مقدماتی فاصله گرفته و قابل تفکیک می گردد.

در وجه دریافت اثر هنری نزد مشاهده گر (شنونده و یا خواننده اثر)، هر بار اثر را به نحو متفاوتی دریافت می کند، اگر چه او تنها سعی می کند دریافت های حسی اش را تعمیق ببخشد. ولی هرگز اطمینانی وجود ندارد که او بتواند احساسی را که هنرمند از طریق اثرش منعکس کرده کاملاً باز تولید کند. علاوه بر این، هنرمند همواره می تواند و می خواهد تأثیر خاصی را ایجاد کند، یعنی احساسی را که درک می کند و بر آن تسلط دارد، این احساس را می خواهد بر انگیزد بی آن که با آن انطباق هویتی داشته باشد. چنین تحلیلی در مورد سه وجه مختلف (اثر هنری، هنرمند، دریافت کننده اثر) در رابطه با محتوای حسی-هیجانی-عاطفی که علی رغم تمام روابطشان از یکدیگر متفاوت و قابل تفکیک هستند، در نتیجه این بحث مسائلی را مطرح می سازد که بررسی آن در این جا برای ما ممکن نیست.

تنها این نکته را یادآور می شویم که انتقال مستقیم محتوای حسی و عاطفی شامل تفاوتی است که بعداً بروز می کند. نبود رابطه اجتماعی عینی، در نتیجه نبود جامعه و ارتباط، با حذف محتوا و ارتباطات، وجود هنر حذف می گردد. به همین جهت، فردگرایی شرایط وجودی هنر را از بین می برد. افراد منزوی تنها وجه منفی را منتقل می سازند (انزوا، مضطرب، خشن، سادیسم). یعنی موردی که موضوعات «هنری» - این نوع هنر فردگرا - را به شکل خاصی تعیین کرده و محدود می سازد. تنها طبقه ای نوین و شناخت نظری در رابطه با توسعه اجتماعی می تواند شرایط خلق اثر هنری را دوباره به وجود بیاورد.

محتوای حسی و عاطفی را باید به جای خود و پیش از همه به مثابه عنصری که دارای محتوای اجتماعی است تلقی کرد، در نتیجه می توانیم بگوییم که جامعه طبقاتی محتوای طبقاتی آثار را تعیین می کند، در عین حال چنین محتوایی با جامعه ای کمابیش ثابت از دیدگاه تاریخی در پیوند تنگاتنگ است (قوم، قبیله، شهر، مردم، و بعد ملت).

محتوای حسی در آغاز به ذهنیت شخصی تعلق دارد، که بدون آن نمی تواند در فرآیند ارتباطاتی تحقق یابد. این ذهنیت در روند آفرینش هنری و انتقال آن وجهه بارزتری دارد، ارزش محتوا با ارزش و ویژگی مناسبات اجتماعی مستقیماً در پیوند تنگاتنگ است، و به ذخیره آثار هنری موجود افزوده شده و شیوه ارتباطاتی را ارتقاء می بخشد. ولی آن جایی که محتوای حسی و عاطفی تنزل پیدا می کند، وقتی است که باطن آگاه فرد به روی خودش بسته می شود و روابط تنها از طریق «فتیش» (پول) و ذهنیت گرائی ممکن می گردد، در این صورت محتوای اثر و شیوه بیانی تنزل می یابد. از چنین دیدگاهی، امروز تنها طبقه بالنده - طبقه کارگر - است که شرایط ارتباطاتی عینی را برای هنر فراهم می سازد.

پ) محتوای عملکرد

آثار هنری، به شکل قابل ملاحظه و عینی (در کارکرد اجتماعی) پیوندهای مستقیم و غیر مستقیم، بی واسطه و با واسطه با امور عملکردی دارد. اثر هنری مفید است: به این معنا که در برخی موارد مانند یک گلدان به شکل مستقیم در زندگی روزمره افراد حضور دارد، و در برخی موارد دیگر به شکل غیر مستقیم تر، گسترده تر و اجتماعی تر مطرح می باشد، مانند ساختمانی که برای گردهمائی مورد استفاده قرار می گیرد.

اثر هنری، به مثابه محصول کار، همواره با فنون، و میزان رشد نیروهای مولد دوره ای مشخص در پیوند تنگاتنگ می باشد. در عین حال باید یادآوری کنیم که نظام تقسیم کار به هنر نیز مرتبط می گردد و بر این اساس، به مثابه مثال می توانیم هنرهای مرتبط به صنایع دستی را مطرح کنیم: هنرمند-صنعت کار هرگز در محدوده کاربرد مفید فوری فنون و فعالیت های تولیدی که به کار می بندد باقی نمی ماند. در این مفهوم، هنر او در پیوند با کارکرد اجتماعی دوره ای خاص از گزینه های فنی و محدودیت های جهان کار مرتبط به حرفه ای خاص، پا فراتر می نهد.

وقتی هنرمند صنعتکار کوزه یا گلدان یا صندلی می سازد، تنها ظرف و یا جایی برای نشستن نمی ساخته، بلکه در عین حال در پی تزئین زندگی ساده نیز بوده است.

چنان که دیدیم، هنر به مثابه بارزترین، عمیق ترین و منسجم ترین فعالیت انسان در چشم انداز تلاش های انسان برای تسلط بر طبیعت است (و تسلط بر طبیعت خاص خود او به مثابه انسان). در پایه و اساس چنین تسلطی بر طبیعت، نیروی کار نهفته است. چگونه هنر می تواند از عناصر مختلف نیروی های مولد یعنی ابزارها و فنون، و استفاده از آنها در سازماندهی مشخصی مستقل باشد؟

با وجود این، هنر از کارهائی که در راستای تسلط بر طبیعت، برد کمتری را در بر گرفته و تنها اشیائی را تولید می کند که کاربرد محدودی دارد، قابل تفکیک است. به عبارت دیگر هنر از اشیائی قابل تفکیک است که کاربرد روزمره دارد و به نیازهای مشخص و محدودی پاسخ می گوید، و بی آن که بخواهد بخش عظیمی از قدرت و آگاهی به دست آمده را (در مرحله ای خاص از سیر تحولی تاریخ تسلط انسان بر طبیعت) تا جایی که ممکن است در شیئی یگانه متمرکز سازد.

همان گونه که پیش از این گفتیم، هنر بارزترین، عمیق ترین و منسجم ترین شکل تسلط انسان بر طبیعت است (طبیعت خود انسان). در پایه و اساس چنین تسلط و تصاحبی، کار انسانی بوده که موجبات آن را فراهم آورده است. چگونه هنر می تواند از عناصر مختلف در طیف نیروهای تولید کننده، یعنی ابزارها و فنون، و کاربرد آنها در سازماندهی مشخص، مستقل و قابل تفکیک باشد؟

با وجود این، هنر از فعالیتهائی که در راستای تسلط بر طبیعت صورت می پذیرد و ابزارآلات تولید شده در همین راستا قابل تفکیک است، زیرا چنین ابزارها و فعالیتهائی غالباً عمق کمی داشته و کاربرد محدودی دارند، و با وجود این که دارای کاربرد روزمره بوده و مفید هستند، ولی عهده دار و حامل بردار مفاهیم گسترده نیستند، و هدفشان تمرکز بخش عظیمی از قدرت و آگاهی به دست آمده در شیئی یگانه نیست.

کار هنری در اشکال ممکن خود را از شرایط خاص هر شیوه تولیدی و هر طبقه، و محدودیت های موجود در تقسیم کار آزاد می سازد (که پیش از این آن را با تکیه به واژگان فلسفی «ازخو بیگانگی» نامیدیم). سفالگر می تواند اشیائی بسازد که زیبا و قابل استفاده نیز هست. ولی از وقتی که سفالگر در ساخت اشیاء تنها به وجه کاربرد روزمره آن بسنده می کند، در این صورت از زیبایی فاصله گرفته و اشیاء او دیگر فاقد وجه زیبایی شناختی خواهد بود و هنر او نیز دچار اضمحلال می گردد.

کار اجتماعی حاوی نیاز و فعالیت است به این معنا که نیاز فعالیت خاص را برای پاسخ گوئی به آن نیاز ضروری می سازد. فعالیت هنری نیز به نیازهای پاسخ می گوید که از نیازهای دیگر جدا نیست ولی با وجود این از آنها قابل تفکیک می باشد: نیازهای فوری روزمره برخی اشیاء، ولی نیاز در سطح گسترده تر که شیوه بیانی را نیز در بر می گیرد، نیاز خاص به ارتقاء اشیاء.

در این جا با مفهوم بسیار آشنای «تقاضا» یا «سفارش» اجتماعی روبرو می شویم. با توجه به چنین سفارش و یا تقاضای زیبایی شناختی، به ویژه از طریق تقاضای اجتماعی است که طبقه حاکم نفوذ و حاکمیت خود را اعمال می کند. «ناب» ترین شاعران،

«روانشناس ترین» رمان نویسان همواره برای پاسخگوئی به آن چشم انداز انتظارات عمومی نوشته اند که خریدار کتاب های آنها بوده است. تقاضای زیبایی شناسی که پایه و اساس آن در ساختار اجتماعی مشخصی نهفته است، خصوصیت ویژه ای داشته و خواهان برآوردن نوعی خاص می باشد. «مصرف کننده» شیء را مصرف نمی کند، می تواند از آن لذت ببرد (بهره مند گردد) بی آن که موجب تخریب آن شود و یا حتا غالباً بی آن که آن را در تصاحب خود داشته باشد.

به همچنین، شیء (هنری) می تواند با وجود منحصر به فرد بودنش پاسخ گوی نیاز زیبایی شناختی در سطح عمومی باشد، زیرا شعر می تواند از روی حافظه تکرار شود و یکی به دیگری منتقل گردد، و تابلوی نقاشی می تواند از طریق ابزارهای فنی نوین به تعداد بی شمار و ارزان قیمت در معرض فروش همگانی قرار گیرد.

تقاضا هم زمان در دو وجه اقتصادی و ایدئولوژیک در محتوای هنر مداخله می کند. تقاضا به مثابه وجه اقتصادی در رابطه با مصرف کنندگانی می باشد که به طبقه خاصی تعلق داشته و دارای قدرت خرید محصول هنری بوده و یا می تواند پاداش مادی هنرمندان را تضمین کند. و تقاضا به مثابه تقاضا در وجه ایدئولوژیک که باید به شیوه بیانی، شخصیت پردازی و نیازهای زیبایی شناختی پاسخ گوید، ولی با نیاز اقتصادی در پیوند تنگاتنگ قرار می گیرد. در نتیجه «تقاضا» در عین حال «سفارش» نیز هست.

تقاضا به نحو خاصی برای محتوا و حتا شکل اثر هنری نقش تعیین کننده دارد. همیشه، سلیقه حاکم، شیوه بیانی عمیقاً هدایت شده ای وجود داشته که از یک طبقه اجتماعی و طبقه اجتماعی حاکم منشأ گرفته است. به همین علت نیز هست که موضوع «تماشاگر» (دریافت کننده اثر هنری) و روابط بین هنرمند و دریافت عمومی اهمیت خاصی پیدا می کند، و امروز به مثابه موضوع پر اهمیتی مطرح می باشد.

بر این اساس فعالیت زیبایی شناسانه دارای بردار اجتماعی و بردار عملکرد مادی می باشد. اشیاء بی شماری که در زندگی روزمره ضروری بنظر می رسد، در عین حال، بردار و حامل فعالیت افراد سازنده و خلاق است. بین این اشیاء برخی از آنها به طیف اشیاء عادی تعلق داشته و تنها کمابیش مفید هستند، بی آن که معنای خاصی داشته باشند، برخی از آنها ویژگی های خاصی داشته و به طبقه و دوران تاریخی مشخصی تعلق دارد. بین تمام اشیائی که جهان انسانی را در زمان مشخصی تشکیل می دهد، اشیاء معنی داری را مشاهده می کنیم که بردار و حامل هیجانات حسی و خصوصیات است که در عین خدماتی بودن چیزی فراتر از آن را بیان می کند (بین این اشیاء، کلمات، تکیه کلام، فرمول، مضامین هیجان انگیز را می توانیم مشاهده کنیم).

گزینش خاصی در بطن فعالیت های اجتماعی صورت می پذیرد، توده ها و طبقات. درک هنر در دوران تاریخی مشخصی بی آن که ابزارها، منقولات، خانه، ساختار خانوادگی، سلیقه، مد، و غیره را مورد بررسی قرار دهیم ناممکن خواهد بود. هنرمند حاصل این ساخت و پرداخت های کند و عمیق را از طریق کار خلاقانه و هنری تمام مفاهیم را در شیئی یگانه متمرکز می سازد. هنرمند شیء جدید و منحصر بفردی را به مجموعه اشیاء موجود می افزاید که مملو از احساس است. با وجود این، این شیء به نیّت و مفهوم مشخصی ساخته و پرداخته شده است. به این معنا که پیچیدگی این «محتوای کارکرد» و از جمله مسائلی است که در چهار چوب بررسی علمی ممکن می باشد.

رابطه هنر با کار و عملکرد اجتماعی بر اساس مناسبات تولیدی، ادوار تاریخی و طبقات تغییر می کند. تشخیص کلی این رابطه به تنهایی الزاماً به طرح مسائلی چند می انجامد. در نتیجه، بررسی موشکافانه و دقیقی برای تفکیک تحولاتی که در دوران گذار از ابزار ساده به ماشین خودکار، و صنعتکار دستی به کارگر مدرن روی داده است ضروری خواهد بود.

همان گونه که پیش از این گفتیم، هنر بارزترین، عمیق ترین و منسجم ترین شکل تسلط انسان بر طبیعت است (طبیعت خود او). در پایه و اساس چنین تسلط و تصاحبی، کار انسانی بوده که موجبات آن را فراهم آورده است. چگونه هنر می تواند از عناصر مختلف نیروهای تولید کننده، یعنی ابزارها و فنون، و کاربرد آنها در سازماندهی مشخص، مستقل باشد؟

در این جا تنها یک نکته مهم را یادآور می شویم. در دوران صنایع دستی بخش بسیار مهمی از جهان هنر به شکل بی واسطه به ابزارها، فنون، و تولید اشیاء روزمره در پیوند تنگاتنگ بود. امروز، در دوران انکشاف صنایع، فعالیت خلاقانه در زمینه هنری از فنون فاصله گرفته و دور می شود (تحت شرایطی که از این پس فنون به کار فردی بستگی ندارد) و به گروه های انسانی، تمایلاتشان و نیازهایشان نزدیک می گردد، یعنی به توده ها و طبقات. هر اندازه فنون پیشرفت می کند، به همان اندازه انسان _ اجتماعی _ اهمیت بیشتری پیدا می کند. کدام انسان، یعنی کدام طبقه اجتماعی؟ این همان موضوع مرکزی خواهد بود که در اینجا باید مورد بررسی قرار دهیم. تحولات «تمدن صنعتی» و به طور مشخص تبدیل جامعه بورژوازی به جامعه سوسیالیستی از طریق حرکت پرولتاریا نیازهای نوین و محتوای نوین هنری را به وجود می آورد. این نیازها، این محتوا با دارا بودن بنیاد عملی در زندگی و حرکت مردم و توده ها نمی تواند از طریق نظریه پردازی آشکار شود. نظریه پرداز باید آن چه را که در زندگی عینی روی می دهد مورد بررسی قرار دهد و در فرمول های مناسب مطرح کند. در نتیجه نظریه پردازان مدرن

در زمینه هنر (فلسفه هنر - زیبایی شناسی) با دقت تمام باید تلاش های نوین در زمینه بیانی را مورد بررسی قرار دهند، و هیچ موردی در رابطه با کشورها و جوامعی که عملکرد اجتماعی و یا ساختار اجتماعی آنها تحول یافته را ندیده نگیرند و به تسامح از آن چشم پوشی نکنند... به این معنا که تا چه اندازه نظریه پردازان بورژوا در زمینه هنری از زندگی روی برمی گردانند، و به امور عقیم و فرمالیستی تکیه می کنند. موضوع مرکزی تنها این نیست که از آهن، سنگ مرمر، بتون یا فولاد چه اشکالی به وجود می آید، بلکه باید بدانیم که چه کسی به چه هدفی و برای پاسخ گویی به چه نیازی بتون و فولاد را به خدمت می گیرد. علاوه بر این، در دوران انکشافات عظیم فنی، رابطه هنر با فن دچار تحول شده و از این پس آن رابطه تقریباً بی واسطه که در هنر صنعتکاران دستی وجود داشت، از بین رفته است.

وقتی نقاشان می گویند که دوران تابلو (که با بورژوازی متولد شد) به پایان رسیده، و دوران نقاشی دیواری (هنر اجتماعی) فرارسیده است، این نظریه را باید با دقت تمام مورد توجه قرار دهیم. در هر صورت، چنین نظریه ای معنای خاصی دارد، و حاوی پیغام جدیدی است. ولی احتمالاً از دیدگاه تاریخی مشخص در رابطه با برخی کشورها کمی زودرس به نظر می رسد. شاید هنوز امکان مادی برای این هنر اجتماعی (نقاشی دیواری) وجود نداشته باشد، و یا احتمالاً هنوز محتوا و مضامین آن فراهم نیامده باشد. وقتی برخی از نقاشان سعی می کنند تابلوهای تاریخی را باززایی کنند، که از دوران ژریکو و دولاکروآ به فراموشی سپرده شده یا به آکادمیسم روی آورده اند، شاید شکل مناسبی برای گذار تابلوی سنتی کلاسیک و هنر نوین را کشف کرده اند که هنوز ناممکن است...

و این تنها یکی از مسائل بی شماری است که می توانستیم مطرح کنیم. از سوی دیگر ممکن است، و حتی به قطع یقین که بینش هنری ما - از محتوا و شکل اثر هنری - متأثر از «ارزش ها»، احساسات و فنون دوران های گذشته باشد که از دوران ماقبل (صنایع دستی، و دوران بورژوا) به عاریت گرفته ایم.

نقد هنری در این جا کارکرد اصلی خود را آشکار می سازد: یعنی تشخیص تأخیر آگاهی در رابطه با زندگی، بازمانده های کارکرد اجتماعی از دور خارج شده یا نبود درک امکانات. یعنی تأخیر شکل در رابطه با محتوا. چنین مسائلی در حالت انتزاعی قابل حل نیست.

باید فروتنانه به تحلیل آثاری پرداخت که پرولتاریا به مثابه طبقه بالنده، یعنی طبقه ای که به تخریب ساختار طبقاتی جامعه دست می زند، و به مثابه طبقه پیشاهنگ و حاکم، خود را در آنها کشف کرده، بازشناسی و بیان می کند. پرولتاریا در چنین آثاری محتوای جدیدی را مطرح می سازد و با ایجاد تحول در اشکال قدیمی، اشکال نوینی را به وجود

می آورد. علاوه بر این باید این آثار را با تکیه به شناخت علمی هنر یعنی زیبایی شناسی هوشیارانه مورد نقد و بررسی قرارداد.

زیر نفوذ انکشافات صنعتی در شیوه تولید سرمایه داری، و به همچنین به دلیل مسائلی که نظریه هنری هنوز از عهده پاسخ گویی به آنها برنیامده، موضوع تفکیک بین وجه خدماتی و «ارزش» زیبایی شناختی، و از سوی دیگر تفکیک بین فن و هنر مطرح می شود. برخی بر این باور هستند که هر گونه شیء خدماتی و مفید زشت است (اثر هنری نتیجه یک بازی، حرکت رایگان و آزادانه در رابطه با ساختار اجتماعی موجود می باشد). برخی دیگر به شکل موشکافانه تری هنر و فن را به مثابه فعالیت های قابل تفکیک از یکدیگر تعریف می کنند.

اشتباه هر دو تعریف، یعنی ویژگی یک جانبه، محدود و ذهنی آنها را در این جا باید نشان دهیم. حقیقت این است که محتوای جدید - یعنی چیز تازه در محتوا - به کندی و به تدریج شکل می گیرد.

زشتی اشیاء بی شمار که مدرن می نامند از کجا می آید و چگونه مد روز آنها را باب روز می سازد و خیلی زود نیز از دور خارج می سازد؟ از وجه خدماتی آنها - گوئی وجه خدماتی قابل اعتراض است - یا بیهودگی آنها که خیلی زود مورد اعتراض قرار می گیرد؟ فنون صنعتی، یا به کار بستن مکانیکی شگردهای قدیمی برای محتوای جدید؟

کافی است که به یکی از مثال های آشنا اشاره کنیم : مشکلاتی که آرشیوتکت ها برای ساخت اشکال نوین با استفاده از فنون و مواد جدید با آن مواجه می شوند (بتون و فولاد)، و از سوی دیگر نیازهای جدید (مسکن، ساختمان های عمومی). آنها مقدماً این محتوای عملی جدید را در اشکال قدیمی به کار گرفتند و به تدریج تغییر کرد. به همین علت بیش از نیم قرن شاهد بد قواره گی و ابتذال در ساختارهای بی فایده و نامتناسب با نیازهای واقعی بودیم. به زمان و پژوهش و تصحیح اشتباهات و بهره برداری از موارد موفقیت آمیز بسیاری نیاز داشتیم تا جامعه ای که در حال تحول است به نیازهای نوین و امکانات نوین خود پی ببرد.

زیرا باید بینش نوینی در رابطه با زندگی طبیعی و اجتماعی، و حساسیت های نوین به وجود می آمد، و حتا شاید بینش نوینی در رابطه با مکان و زمان، زندگی روزمره، مناسبات اجتماعی و هنر. کارکرد جدید اجتماعی باید از مراحل تجربی عبور کند تا قادر به بیان خود باشد.

در این جا با نشان دادن غنای محتوا، تعدد عناصر تعیین کننده و وجوه آن، و به طور خلاصه چند وجهی بودن هنر، ما هنر را نه از طریق وجه خدماتی آن تعریف می کنیم

و نه آن را کاملاً از چنین خصوصیتی (خدماتی) جدا می دانیم. وجه خدماتی اثر هنری را غنی می سازد، وجه مشخصه و تعیین کننده ای به آن افزوده و اثر هنری را وارد زندگی روزمره می سازد. ولی چنین دیدگاهی نسبت به جایگاه اثر هنری در زندگی روزمره وقتی از اعتبار کافی برخوردار خواهد بود که از سوی دیگر، مفهوم «خدماتی» یا محتوای کارکردی را نیز گسترش داده و غنی سازد. در واقع، مفهوم خدماتی یا سودمندی همیشه وسیع تر از آن چیزی بوده و هست که منتقدان سطحی نگر تصور می کنند. ابزارهای سفالی که در گذشته به اشیاء خانگی و روزمره تعلق داشتند، در جشن ها و غالباً در مراسم مذهبی به مثابه اشیاء خاص سنتی و انباشته از مفاهیم سحر آمیز نیز کاربرد داشته اند. یک اثر هنری «مدرن» می تواند در چنین مفهومی به کار برده شود، به این معنا که به مثابه عنصری جدید موجب آگاهی از زندگی اجتماعی و زمان تاریخی نزد افراد گردد. دیروز مثل امروز، وجه مفید و خدمات سیاسی نیز محتوای هنر را پر مایه تر و به سهم خود غنی تر ساخته و شکل آن را عمیقاً تحول بخشیده است. تنها موضوعی که باید به آن توجه داشته باشیم، این است که این فرآیند و عنصر باید به آگاهی درآید.

بر این اساس، وجه خدماتی اثر هنری وسعت و انکشاف نوینی یافته و به درجه آگاهی بالاتری دست پیدا می کند. یعنی واقعیتی که از منشأ اولیه هنر تا دوران کنونی تغییر نکرده، و غنی سازی هنر از طریق وجه خدماتی، که آن را در پیوند با مناسبات پیچیده قرار داده است، که به هیچ عنوان «رایگان» [و «بی هدف» و «پوچ» و «بی فایده»] نبوده است.

یکی از نظریات رایج در زمینه زیبایی شناسی بر این اساس است که تنها باید به فنونی که مشخصاً هنری است توجه نشان داد و روی آن متمرکز شد، ولی تاریخ و تحلیل محتوای هنر بی اعتباری چنین نگرشی را ثابت کرده است.

مطمئناً، هر مکتب نقاشی و حتا هر نقاشی شگردهای خاص خود را داشته و دارد. ولی تحولات عمومی هنر از طریق فنون اجتماعی هدایت می شوند. در این جا یادآوری یک نمونه شاید این موضوع را کمی روشنتر سازد. در مورد صنعت چاپ هیچ تردیدی وجود ندارد و همه تأیید می کنند که موجب پیدایش کتاب شد. ولی درک گسترش کتاب، یعنی مشخصاً درک گسترش کتاب خوانی به مثابه پدیده ای که موجب تحول عمیق در ادبیات و فعالیت زیبایی شناختی در عرصه ادبی شده، کمی مشکلتر بنظر می رسد. کتاب خوانی تعیین کننده رفتارهای نوینی بوده (و به همین گونه عوامل دیگر)، و به شکل بنیادی انتقال محاوره ای و سنت های مرتب به آن را از بین برده است، و به مثابه مثال شعر خوانی را از بین برد. رواج کتاب خوانی موجب شد که فرد از جامعه کنده شود

و با از بین رفتن چنین همآیش هائی موجب انکشاف «خودآگاه شخصی یا خصوصی» نزد افراد شد.

به همین گونه، خواندن کتاب به مثابه فعالیتی فردی و در نتیجه تشویق روند ذهنی درون بودی آن، موجب پیدایش غزل سرائی در عرصه ذهنیت فردی شد، چنین تحولی وقتی به وقوع پیوست که شعر خوانی، غزل سرائی عینی، حماسه در حال ناپدید شدن بود. ولی وقتی که خواندن کتاب به عمل تبدیل شد و وجهه اجتماعی پیدا کرد، فرد نیز در خوانش و از طریق خوانش احساس نیاز کرد که از جهان درونی خود خارج شود، و بازنمائی جهان، جامعه و زندگی خود را در خوانش جستجو کند، و بر این اساس بود که رمان گسترش یافت. روشن است که تاریخ شعر و رمان نه تنها باید شگردهای ادبی را به حساب بیاورد بلکه باید فنون اجتماعی را نیز با پیامدهای آن مد نظر قرار دهد، زیرا چنین عواملی هم زمان در محتوا و در تحول آن به اشکال مشخص¹⁵⁴ دخالت داشت. رابطه بین هنر و فنون (تکنیک) خیلی عمیق تر از آن چیزی است که تاریخ شناسان ساده اندیش تصور می کنند. چنانچه بخواهیم تحولات موسیقی در قرن هجدهم را با تبدیل کلاوسن به پیانو تعریف کنیم، هنر را تنها به شکل مسخره آمیزی به وجه فنی تنزل خواهیم داد. بی گمان وجه فنی را باید در نظر بگیریم ولی عناصر دیگری که مرتبط به فعالیت هنری می باشد را نباید فراموش کنیم. شکل هنر از کار بست عملی فنون اجتماعی، کاربرد آنها برای تسلط بر ماده، و در نتیجه محتوای عملی منشأ می گیرد.

افراد خلاق گاهی اوقات در مقام صنعتکار یا کارگر ماهر با بکار بستن عادی و ماهرانه ماده و یا فن کاربردی روی ماده ای خاص اشکالی¹⁵⁵ را کشف کرده اند و آنچه را که

¹⁵⁴ در این جا برخی مسائل تخصصی را کنار بگذاریم، به مثابه مثال، موردی که مربوط به «عدد طلائی» می شود، به این معنا که آیا مرتبط به ضرورتی جسمانی مرتبط به چشم است؟ یا شکلی از اشکال ادراک؟ یا تنها باید آن را یکی از اصول مکتبی بدانیم که طی زمان و سنت به اصل تبدیل شده است؟ بیهوده است که بگوییم این آخرین نظریه معتبرتر به نظر می رسد. فرانکاستل در کتابی که اخیراً منتشر کرده در پی تکرار مسائل نیست. مطمئناً این نویسنده مثل آندره مالرو نقاشی را به موزه تخیلی پیوند نمی زند. فرانکاستل پژوهش هایش را وسعت داده و نقاشی را در رابطه با معماری، تأثر، هندسه و غیره مورد بررسی قرار می دهد. ولی هم چنان در سطح روبنا و نظریات باقی می ماند، و سعی نمی کند به پایه و اساس بپردازد. به مثابه مثال، فضای نقاشی رنسانس اوّل (قرن پانزدهم ایتالیا، پایان قرون وسطی) را در رابطه با صحنه تأثر (تأثر ایتالیائی) می بیند، و منشأ مشترک آنها را در نظر نمی گیرد، یعنی: شهر و مرکز تجاری شهر. یعنی موردی که تحلیل موضوع را کاملاً عوض می کند. فرانکاستل تنها از طریق پژوهش های رسمی به تعریف فنون هنری و خصوصیات تاریخی نقاشی می پردازد (فرانکاستل. نقاشی و جامعه. 1951).

¹⁵⁵ خواننده این نوشته نمی تواند تردید و ابهام موجود در واژگان زیبایی شناسی را ندیده گرفته باشد و یا متوجه آن نشده باشد. آیا چنین موردی گواه بر نازل بودن سطح زیبایی شناسی به مثابه علم نیست! واژه «شکل» در برخی موارد به طور کلی به مفهوم ساخت و پرداخت زیبایی شناسی، قابل تفکیک از محتوا مطرح می شود، و در عین حال به انواع (ژانر)، اشکال هنری اتلاق می گردد. و یا علاوه بر این مفهوم تجسمی دارد، به همان شکلی که در کتاب هانری فوسیون «زندگی اشکال» مطرح شده است. همین احساس ابهام و تردید در کاربرد واژگان «سوژه»، «ابژه» نیز نزد خوانندگان وجود دارد. نقاشی غیر فرمالیستی، غیر آبستره، «ابژه ها» (اشیاء) را نقاشی می کند، به این معنا که «سوژه» (موضوع) را مطالبه می کند. این واژگان نامشخص و ابهام آمیز، انتزاعی، که به ویژه از فلسفه به عاریت گرفته شده، تنها می تواند در کوران انکشاف نظریه عمومی هنر مشخص گردد.

می توانستند عرضه کرده اند. بر این اساس تراشکار و معمار از سنگ و آهنگر از فلز اشکال نوینی را به وجود می آورند. به نظر آنها اشکال مستقیماً از ماده بیرون آمده، و در عین حال برای پاسخ گوئی به نیاز اجتماعی (ساخت کلیسا یا قصر و غیره...) نیز ضروری بوده است.

روشن است که ماده و فن عملی به محتوای عملی و اجتماعی هنر تعلق دارد. آنچه که با پایان دوران صنعتکاران دستی در هنر ناپدید شد، ناخودآگاهی بود که در فرآیند خلاق اشکال و کار روی ماده دخالت داشت.

امروز هنر بیش از پیش به خودآگاه بستگی پیدا کرده، و متأثر از دوران کاملاً نوینی است. «اشکال» بیش از پیش آگاهانه به وجود آمده و به وجود خواهند آمد، و چنین امری به واسطه محتوای تکوین یافته تحقق می یابد، و نه «ماده» خام که به شکل جداگانه بکار بسته شده باشد¹⁵⁶. از سوی دیگر چه بسا بتوانیم کشف کنیم که سهم ناخودآگاه (خود به خودی و کورکورانه) در آثار هنری گذشته خیلی کمتر از آن چیزی بوده که معمولاً تصور می کنیم.

ولی چنین امری ما را ملزم می سازد که به شکل عینی زمینه کار آگاهانه هنرمندان دوران گذشته را مورد بررسی قراردهیم، و نه این که مانند نظریه پردازان بورژوا صرفاً به

¹⁵⁶ مترجم: به مثابه مترجم باید بگویم که «محتوای تکوین یافته» بیشتر یک تعبیر است تا ترجمه. در این جا محتوای تکوین یافته برای من چیزی است شبیه «فاست» که نویسندگان متعدد در دوران های مختلف تعبیر مختلفی از آن عرضه کرده اند، و یا بسیاری از موضوعات دیگر که هنرمندان در طول تاریخ در آثارشان نشان داده و معانی مختلفی را به وجود آورده اند، مانند «پائین آمدن موسی از کوه و شکستن کتیبه ها». ولی به شکل تحت الفظی، هانری لوفور «محتوای کامل» را به کار می برد. به این علت که نظریات با مثال های عینی توضیح داده نشده اند، مطلب روشن نیست و فعلاً باید از سر تسامح از روی آن عبور کنیم. علاوه بر این باید بگویم که تقابل خودآگاه و ناخودآگاه در این نوشته را باید به شکل کاملاً نسبی در نظر بگیریم، زیرا اگر ما به وجود ناخودآگاه در نظام روانی نوع بشر اطمینان داریم، و آن را به مثابه پدیده ای عینی کشف کرده ایم، باید بدانیم که این پدیده روانی دائمی بوده و باید بپذیریم که ناخودآگاه در تمام عرصه های فعالیت نوع بشر نیز وجود دارد. حتا وقتی محتوای ناخودآگاه به خودآگاه نزد فرد طی روندی خاص منتقل می گردد و یا به عبارت دیگر به خودآگاه فرد می رسد (تحت تأثیر روانکاوی و یا به طور کلی در زندگی...). ولی چنین روندی در سیر ناخودآگاه/خودآگاه موجب حذف ناخودآگاه نمی شود، البته می توانیم بگویم که فرد تحت تأثیر کاری که روی خودش انجام می دهد، و یا طی روان درمانی های متنوع و غیره... می تواند نسبتاً به درجات مختلف روی ناخودآگاه خود تسلط داشته باشد. ولی فکر نمی کنم مثل هانری لوفور بتوانیم بگویم که هنر بیش از پیش به خودآگاه _ به مثابه خصوصیتی در مقابل و یا عکس ناخودآگاه به شکلی که روانکاوی آن را تعریف می کند _ بستگی پیدا کرده باشد. در هر صورت این بحث خودآگاه و ناخودآگاه در رابطه با آفرینش اثر هنری و آثار هنری در این جا از دقت کافی برخوردار نیست. لازم دیدم که این نکته را به خواننده هشدار دهم. با وجود این نظریه هانری لوفور را در این زمینه به مفهوم کاملاً مشخصی می توانیم بپذیریم و آن هم وقتی است که هنرمند به کاری که انجام می دهد آگاهی زیبایی شناختی ندارد، شناخت اجتماعی و یا تاریخی نیز ندارد، و یا با واقعیت در متارکه به سر می برد، و البته این متارکه می تواند اشکال مختلف ایدئولوژی طبقاتی باشد، و یا نمی تواند درباره کار و اندیشه خود بنویسد، و مدعی می شود که همه کارها به عهده خواننده است، و به همین بهانه هر پرت و پلائی را به مثابه اثر هنری عرضه می کند. بر این اساس می توانیم نظریه لوفور را درک کنیم، احتمالاً برای روشن ساختن نظریه هانری لوفور در مورد ضرورت آگاهی نزد هنرمند باید به مجموعه آثار او رجوع کنیم...

بررسی مفاهیم انتزاعی پرداخته و تمام وجوه عینی را کنار بگذاریم و روی مفاهیم خود به خودی و ناخودآگاه تأکید کنیم... در وهله نخست، هر اندازه که این موضوع تناقض آمیز به نظر رسد، بینش یا نگرش به طبیعت، به شکلی که در آثار هنری تجلی می کند، باید در محتوای عملکرد رایج بازنمائی و منعکس گردد. نه جهان بیرونی، نه طبیعت یا انسان نمی تواند به شکل زیبایی شناسانه خود بخود در شیء» تجلی یابد. هنر در این جا در پیوند تنگاتنگ با شناخت است و هر دو به کار بستگی دارد. از طریق کار، از طریق شناخت، و به همین شکل در هنر، اشیاء به اشیائی «برای ما» تبدیل می شود.

اشیاء به شکلی که هست در عینیت خود طی تلاش های عظیم و فعالیت های انسان ممکن گردیده و جلوه گاه قدرت تسلط انسان بر آن می باشد.

مارکس در آثار فلسفی اش نشان می دهد که چگونه طبیعت با فعالیت انسان، یعنی در رابطه با قدرت تسلط او بر طبیعت در پیوند تنگاتنگ قرار دارد. اگر چه طبیعت پیش از انسان و بیرون از خودآگاه و عمل او وجود دارد، ولی در تاریخ بشریت هیچ گاه در اشکال غیر تاریخی مطرح نبوده است. واقعیت عینی، برای کار اجتماعی متحول کننده (پراکسیس)، تنها مانع بیرونی یا نقطه اتکاء و کاربردی نیست، بلکه از جمله ضروریات تعیین کننده است. در کار و به همین گونه در شناخت، شیء مورد بررسی - اگر چه پیش از فعالیت وجود دارد - خارج از کار و فعالیت باقی نمی ماند.

انسان شیء را در اختیار می گیرد، آن را با کاری که روی آن انجام می دهد متحول ساخته و در نتیجه با کاری که تحقق می بخشد - در روند کار - خود را متحول می سازد. با کار روی شیء به شناخت آن نائل می آید، و بر اساس شناختی که کسب می کند روی آن کار می کند و طی چنین روندی است که شناخت خود را تعمیق می بخشد.

از طبیعت به خودی خود، در حالت نامکشوف و دست نیافتنی هیچ کس نمی تواند چیزی بگوید.

واژه «بودن» در عین حال خالی و پر است، در عین حال ذهنی ترین و عینی ترین است.

ما تمام آن چه را که می توانیم بیان کنیم، کسب و فتح کرده ایم. تمام آگاهی به طبیعت مقدماً به ادراک رسیده، شکل یافته و شیء خود را شکل بخشید (و چنین امری نه در سطح فردی، بلکه در سطح تاریخی و اجتماعی). هنر، مانند صنعت، در جایی که طبیعت را بازنمائی و نمایندگی می کند، بر اساس واقعیت تاریخی رابطه طبیعت و انسان بنیانگذاری شده است. چنین رابطه ای قدرت های عینی انسان را آشکار می سازد...

چنین رابطه ای از دیدگاه متافیزیکدانان ایده آلیست در خدمت بازنمایی طبیعت به مثابه مقوله ای دست نیافتنی است که نمی تواند خارج از ذهنیت وجود داشته باشد. در حالی که وقتی همین رابطه به شکل عینی درک شود و حقیقت آن بازشناسی گردد، بنیاد انسان گرایی ماتریالیست را تشکیل خواهد داد (سوسیالیسم).

عنصر طبیعی و بی واسطه اثر هنری - غرایز، نیازها، هیجانات و احساسات - به مثابه عنصر ذهنی که منتزع از شرایط عینی نمی تواند باشد، هم زمان دارای ماهیت طبیعی و اجتماعی است. پیش از این ما در همین راستا محتوای عاطفی اثر هنری را مورد بررسی قرار دادیم.

هنرمند از طریق کاری که روی عناصر و داده های حسی و محسوس انجام می دهد، به ایجاد مفاهیم نائل می آید. (مترجم : به عبارت دیگر هنرمند مفاهیم خاصی را که بر آن تسلط دارد در عناصر و داده های محسوس تجسم می بخشد). به این داده ها (رنگ، صدا) قدرت خاصی را اعطا می کند، و بر این اساس به قدرت خاص درونی خود عینیت می بخشد.

قدرت القائات و تلقینات تجسم یافته در داده های حسی نمی تواند به شکل منتزع از انسان ها به مثابه موجوداتی که در عین حال طبیعی و اجتماعی هستند، مطرح باشد. در نتیجه، عنصر طبیعی در اثر هنری نمی تواند به این دلیل که به طبیعت تعلق دارد و طبیعی است، فرا اجتماعی، فرا تاریخی و فرا سیاسی بازشناسی شود. کاملاً بر عکس. طبیعی ترین عنصر در عین حال غالباً و حتی همیشه اجتماعی ترین خواهد بود. (مثال : روبنسون، رمان طبیعت، شیوه بیان نوعی بورژوازی بالنده، شجاع، فردگرا در قرن هجدهم است).

در این جا «طبیعت» را به معنای عمومی واکنش غریزی و آتی، زندگی بی واسطه و فوری، حساسیت، اشیاء محسوس، چشم انداز طبیعت، گیاهان و جانوران تعریف می کنیم. طبیعت همواره در پیوند با تعیین کننده های عملی، تاریخی و اجتماعی، در نتیجه از طریق ایدئولوژی، تعبیر طبقاتی، و متعاقباً رفتار سیاسی تجلی می کند. (و بیان وضعیت مناسبات نیروها، جریانات بالنده و یا در حال زوال طبقه حاکم است).

در معنای انتزاعی فلسفی، «بی واسطه» (حساس، درک اشیاء، طبیعت) در هنر به شکل با واسطه (از طریق رسانه و محمل) تجلی می کند : بی واسطه ترین عناصر در ظاهر، فوری ترین واکنش ها، «طبیعی»ترین می تواند در تحلیل نهائی به مثابه فنی ترین و ماهرانه ترین عنصر اثر هنری بازشناسی شود.

هر دورانی، هر طبقه ای، دیدگاه خاص خود را در رابطه با طبیعت داشته و مفهوم زیبایی شناختی خاصی از طبیعت را اراده کرده است. این تاریخ زیبایی شناختی طبیعت - احساس طبیعت - هنوز به شکل خیلی جزئی به نوشته آمده است. فصل مهمی از تاریخ هنر، فعالیت زیبایی شناختی را از تعیین کننده های عینی آن جدا نمی سازد. تاریخ فنون، عملکرد، زندگی روزمره باید نشان دهد که چگونه سبک هنری از توده اشیا رایج و عادی تفکیک می گردد. به همین گونه، تاریخ زیبایی شناسی طبیعت، نشان می دهد چگونه مردم و ملت ها روی زمین کار کرده و به آن شکل بخشیده، و چشم انداز طبیعی را بر این اساس متأثر ساخته اند، پیش از آن که، هم زمان، مناسباتشان را با زمین و تسلطشان را بر زمین، و مناسبات اجتماعی را در آثار هنری بیان کنند. به مثابه مثال، چشم انداز توسکان (ایتالیائی) که در آثار نقاشی دیده می شود، حاصل بیست و پنج قرن کار مداوم، از دوره اتروسک ها تا امروز است. باید به دوران اتروسک ها (700 سال پیش از میلاد، عصر آهن. «فجراتاریخ») بازگردیم تا به اهمیت درختان - سرو - که وقف مردگان می شده در صحنه چشم انداز پی ببریم، ولی باید تاریخ قرون وسطی، نقش شهرها، تحولات ساختار کشاورزی را بدانیم تا پی ببریم چگونه درختانی که وقف مردگان بود، به شیء تزئینی تبدیل شد، و کارکرد آن جا به جا گردید. شیئی که وقف نیاکان بود به نماد مالکیت تبدیل شد، و از این پس یعنی از دوران قرون وسطی در اطراف کاخ ها و عمارات فتودالی کشاورزی، راه هائی که به ساختمانها هدایت می کرد، با چنین درختانی مزین گردید.

هگل به شکل بارزی رابطه طبیعت و عملکرد اجتماعی - رابطه طبیعت با زندگی و ویژگی های ملی - در هنر را نشان داده است :

«شادی سرشاری که هلندی ها در زندگی جستجو می کردند، حتا در عادی ترین جلوه های آن، منشأ آن در این واقعیت بود که آنها مجبور بودند برای بدست آوردن آن چه طبیعت به رایگان و بی هیچ تلاش مضاعفی در اختیار دیگران قرار می داد، تلاش سختی را به کار ببندند، و به این علت که فضای محدودی در اختیار داشتند، مجبور بودند که عادی ترین اشیا را تحت نظر داشته باشند و حراست کنند... پروتستانتیسم تنها مذهبی است که اعضای خود را از روزمره و زندگی زمینی و عادی جدا نمی سازد... به ذهن هیچ ملتی خطور نکرده است که تا این اندازه اشیا ساده و بی اهمیت را به مثابه محتوا در نقاشی هایشان باز نمائی کنند... به همین علت، اگر چه محتوای واقعی این نقاشی ها برای مجذوب ساختن ما طراحی شده، ولی ظاهر اشیا... این ظاهر به شکلی که هست روی تابلو در حالت ثابت منعکس شده، ولی ویژگی هنری در این نکته نهفته است که بتواند فراسوی ظاهر پدیده ها، رمز و رازی را آشکار ساخته و بازنمائی کند... رؤیت

درخشش فلز، رنگ آمیزی خوشه انگور، درخشش ماه، بیان یک هیجان آنی، یک تبسم، یک حرکت، یک ژست کمیک، هر آنچه که ناپایدارترین به نظر می رسد...چنین است وظیفه سنگینی که هنر مورد بحث ما در این جا به عهده دارد...هنر فلاندري (فلمان) طبیعت را در حالت تغییر دائمی و جلوه گاه های سریع و آنی به ما نشان می دهد... (هگل. زیبایی شناسی، بخش 3، فصل 3).

چنین تحلیلی نشان می دهد که بررسی تا کجا پیش می رود، در مورد محتوای عمل، نه تنها ویژگی ملّی محتوای اثر هنری بلکه شکل مشخص حساسیت زیبایی شناختی، و چرخش و پیچش تشکل آن را مطرح ساخته و روشن می سازد.

برای قرون وسطی، طبیعت به ویژه عرصه وحشت از نیروهای ناشناخته و مرموز، نیک و بد، ملعون و مقدس بود : دیوها، کوتوله ها، پری ها، فرشتگان، رویدادهای شگفت انگیز.

چرا؟ به این علت که اعتقادات مذهبی و جادویی تخیلیات ترس آمیز را مجذوب خود ساخته و فوراً موجب هیجان در معاصران می شد. آیا به این علت بوده است که اشکال طبیعی مانند صخره و درخت تصاویر موجودات ماورالطبیعه را تداعی می کردند؟ بی گمان.

ولی فراموش نکنیم که افکار در شرایط خاصی تصاویر خشونت آمیزی را به وجود می آورند. حال ببینیم این شرایط خاص کدام است و به چه شکلی، طبیعت که محصور به زمین های بایر، دشت، چراگاه، مرداب بود، در ذهن جوامع دهقان و بورژوازی فئودال بازنمایی می شد؟ طبیعت می تواند به دلیل ناشناخته هایش تهدید کننده، مساعد و یا نامساعد باشد. انسانی که معاصر چنین دورانی بود هنوز بر طبیعت تسلط نداشت، و به محض این که از منطقه مسکونی پا فراتر می گذاشت با انواع و اقسام خطرات مواجه می شد : بی راهه، رودبار با عمق ناهموار و صعب العبور، حیوانات وحشی، راهزنان، دزدان، فئودالها. خیشی که زمین تازه ای را شخم می زد می توانست برای نیروهای مرموزی که آمیخته به مرگ و زندگی بودند و در آنجا به سر می بردند مزاحمت ایجاد کند. بر عکس، در زیستگاه هر جامعه ای - سرزمین شناخته شده، با مرز مشخص - در جایی که انرژی زندگی اجتماعی تمرکز یافته، کلیسا بر پا می کردند. در اطراف کلیسا، خانه های مسکونی، و به همین گونه قبرستان، با حفظ ایدئولوژی رایج زمانه، یعنی اعتقاد به حضور مردگان، و قدرت عظیمی که می تواند در عین حال نیک و مصیبت بار باشد. کمی دورتر، زمین های کشاورزی و چراگاه ها، و سپس در دوردست ها زمین ناشناخته گسترده شده بود. کلیسا زمان و مکان را سازماندهی می کرد و

ساعات کار با صدای ناقوس و تقویم بر اساس تناوب جشن‌ها تنظیم می‌شد. بر این اساس زمان و مکان وجهه اجتماعی مشخصی داشت، و با چنین تدارکاتی شکاف تعیین‌کننده‌ای در طبیعت ایجاد می‌کرد که از چنین تشکلاتی کاملاً متمایز بود. کلیسا تأثیرات مساعد را در یک میانبر مکانی در جهان جذب و متمرکز می‌ساخت و سپس آن را بین اعضای جامعه تقسیم می‌کرد. جهان «روحی - معنوی» و جهان عملکرد در هماهنگی به سر می‌برد، نوک برج کلیسا، همچون شیئی سحرآمیز تا بالاترین ارتفاعی که ممکن بود در آسمان نورانی، و به سوی نور الهی، اوج می‌گرفت. کلیسای قرون وسطی تنها در واقعیت چند منظوره‌ای آن قابل درک است: شیء سحرآمیز و مذهبی، مرکز جامعه دهقانی و شهری، مکان تجمع، میانبر جهان، شیء کیهانی، مکان اجتماعی، نماد سیاسی بود. در نتیجه کلیسا در عین حال دارای واقعیتی عینی در عملکرد اجتماعی، ایدئولوژیک، و سیاسی بود. کشیش، بارون، شاهزاده و شاه می‌توانستند از شیوه زندگی مردم به نفع خودشان استفاده کنند. هرگز طبقه حاکم تمام مناسبات اجتماعی را که اساس تسلط او بوده را اختراع نکرده است. طبقه حاکم تنها می‌توانست چنین مناسباتی را ساماندهی کرده و از طریق روبناها بیان کند. تلاش طبقه حاکم آن است که سیر تحول تاریخ را که به رشد فزاینده نیروهای مولد تکیه دارد، برای حفظ منافع خود متوقف سازد. آیا سازندگان کلیسا مانند آنهایی که قلعه‌های دوران فئودال را بنا می‌کردند می‌دانستند که با بیان زندگی و نیازهای مردم، در عین حال به ستمگران آنها نیز خدمت می‌کنند و محصول کار آنها بیان اقتدار و حاکمیت طبقه حاکم نیز هست؟ چنین پرسشی جنبه ثانوی دارد، زیرا به نحوی از انحاء آفرینشگران زمینه هنری به حرکت سیاسی خاصی تحقق می‌بخشیدند که جزء جدائی‌ناپذیر هنر آنها بود.

البته تاریخ دارای پیچیدگی خاص خود می‌باشد، و این پیچیدگی مرتبط است به رابطه ایدئولوژی و هنر از یکسو و نیروهای مولد از سوی دیگر: پیچیدگی مشخصاً عبارت است از این امر که ایدئولوژی و هنر همواره نسبت به نیروهای مولد تأخیر دارد. ممکن است هنرمند محتوای ساخته شده‌ای - مثل نمادها و مضامین - را در زندگی اجتماعی عملی، حساسیت یا ایدئولوژی باطل شده‌ای را از بطن سنت ایدئولوژیک یا در مکتب هنری خاصی استخراج کند. به مثابه مثال، بسیاری از بازنمایی‌های طبیعت یا ابلیسی و قدسی در پایان قرون وسطا دیده می‌شود، یعنی در دوران بحران، و در تاریک‌ترین ادوار (با نقاشانی مانند دوره، بروگل...) ولی مشخصاً در دورانی که این ایدئولوژی با شیوه تولید فئودال در حال زوال بود.

آیا ارتقاء بورژوازی در بازنمایی طبیعت به اندازه کافی در قرن هفدهم روشن‌گر نیست؟ به همان شکلی که در رمان‌های کولخوزی (شوراهای دهقانی روسیه) دیدیم، صحراها

ناپدید شد. نتیجه ای که باید از چنین تغییر و تحولاتی در جهان هنر بگیریم این است که طبیعت نه در وجود عینی آن بلکه در بازنمایی آن همواره به مثابه مقوله ای کاملاً سیاسی مطرح می باشد.

(ت) محتوای ایدئولوژیک. - هر اثر هنری حاوی عناصر ایدئولوژیک است :

نظریات نویسندگان (یا هنرمندان)، تاریخ معاصر و طبقه اجتماعی او (علاوه بر این غالباً در ادغام با نظریات دوران ها و طبقات و افراد دیگر).

در ایدئولوژی دو عنصر در ابعاد متغیر که توسعه مابعدی علم آن را قابل بررسی و قابل تفکیک می سازد : عنصر شناخت، و عنصر توهم یا تمایلات راز و رمز مدارانه است. تعبیر طبیعت و زندگی همواره در پیوند تنگاتنگ با شناخت واقعی (در حالت نسبی آن) در ابعاد متغیر بر اساس زمان، طبقه اجتماعی، ویژگی و تحولات خاص این طبقه (در حال رشد یا زوال) بوده است.

در نتیجه، اینجا چند مسئله مطرح می شود. یکی از مسائل چنین است که اساساً پرسیم مشخصاً چه رابطه ای بین هنر و شناخت وجود دارد؟

اگر حقیقت دارد که از دوران باستان توهّمات و اساطیر به اندازه شناخت وارد جهان هنر شده است، در این صورت باید پرسیم که کدام یک از اینها عنصر مولد باورها بوده است، توهّمات ایدئولوژیک یا شناخت؟

و سرانجام آیا خود هنر شناخت پذیر هست یا نیست؟ به عبارت دیگر آیا هنر توضیح پذیر است و یا از طریق شناخت قابل دسترسی می باشد، و یا این که از شناخت می گریزد؟...

نظام متافیزیک بر آن شد تا بطور کلی هنر را تابع شناخت سازد و حتا هر دو زمینه را در هم ادغام کند. یعنی شیوه ای غیر مستقیم که هنر را به مثابه شناختی نظم پذیر و متعالی تحت قیومیت فلسفه قرار می داد ...

تعریف قدیمی ارسطویی «هنر از طبیعت تقلید می کند»، هنر را مبنی بر مفهوم شباهت یا تقلید آگاهانه به شناخت تعبیر می کرد. افلاطون و پس از او، بعدها هگل با نسبت دادن کارکرد مشخصی به هنر، یعنی کارکرد اندیشه مدار، آن را در سطح شناخت قرار دادند، که این شناخت البته به باور آنها نسبت به فلسفه در سطح نازلتری قرار داشت. به همین گونه دیدرو گاهی هنر را به شکل شناخت ابهام آمیز¹⁵⁷ تعریف کرده

¹⁵⁷ دیدرو. رساله زیبایی. انتشارات پلیداد صفحه 1131 و صفحه بعدی.. Traité du Beau, éd. Pléiade, p.1131 et suiv.

است. از دیدگاه کانت، هنر برعکس، شناخت علمی را از «طریق مفاهیم» «به حد اعلاء» ارتقاء می بخشد. بر این اساس کانت، به عبارتی، درجه ای خاص از شناخت مطلق را مطرح ساخت.

در دوران ما، هنر انتزاعی، بر حسب جوهر آن که هنر اندیشه پایه است، علاوه بر این در پی ادغام هیجان زیبایی شناختی با درک خیلی روشنفکرانه از موضوعات است (تنها نقطه مشترک بین افراد فردگرا، جدا و منزوی).

برخلاف این جریان، رمانتیسم و طرفدارانش نظریه ای را منتشر کردند که کاملاً در نقطه مقابل فلسفه کلاسیک بود. از دیدگاه این طرفداران، فعالیت زیبایی شناختی کاملاً شخصی و خاص بوده، و از شناخت قابل تفکیک است. در نتیجه فعالیت زیبایی شناختی بیشتر به عالم خواب و رؤیا نزدیک می شود. و یا این که نقاش به کشف «جهان تصویری» خاص خود می پردازد، موسیقی دان «جهان موسیقی» خاص خود و غیره... که تماماً متفاوت و در خارج از جهان شناخت واقع شده است. اثر هنری که در «جهانی» مستقل غوطه ور بوده (تصویری، موسیقائی، و غیره) و این گونه بنظر می رسد که ماهیتاً برای تحلیل و شناخت قابل دسترسی نیست. نقد، تاریخ تنها می تواند از جهان خارج هنر به بررسی آن پرداخته و در نتیجه به شکل تقریبی و ناکامل ساختارهای آن را روشن سازد.

تنها ماتریالیسم دیالکتیک می تواند خصوصیات اصلی فعالیت زیبایی شناختی و آثار هنری را مشخص سازد، بی آن که آن را منزوی ساخته و به مثابه مقولات شناخت ناپذیر تلقی کند.

در هر اثر هنری شناخت وجود دارد، به این معنا که حاوی عناصر شناخت و ایدئولوژی می باشد. چنین امری به این دلیل است که اثر هنری با زندگی و بازنمایی های خاص مرحله تاریخی مشخصی در پیوند تنگاتنگ است.

ولی هنر نه به شناخت ابهام آمیز تنزل می یابد و نه به شناخت یا ایدئولوژی کاربردی. هنر در دوران های مختلف با ایدئولوژی و شناخت در آمیزش بوده و به توهم آمیخته نیست، و علاوه بر این به دلیل خصوصیات مشخصی از روبناهایی مانند مذهب و حقوق یا فلسفه قابل تفکیک است. هنر با بازی، فانتزی، تخیلات آمیخته بوده و از این مقولات تخیلی گاهی برای خروج از واقعیت و گاهی به هدف نفوذ عمیقتر در آن بهره می برد. هنر به عبارتی بنیادهای هنر به همان اندازه عمیق است که شناخت و ایدئولوژی، زیرا بر آن است تا به غنا و محتوای تمامیت زندگی، در زمانی مشخص - حتا شناخت و آگاهی روشن - به آن بخشی که هنوز در عالم ناخودآگاه باقی مانده، دسترسی یابد.

فعالیت زیبایی شناختی و شناخت در عرصه نیروهای تولیدی و کارکرد اجتماعی، در خود زندگی و در تاریخ مشخصی ریشه دارد. در نتیجه نه می تواند از یکدیگر جدا باشد و نه این که با یکدیگر اشتباه گرفته شود. از آنجائی که ماتریالیسم دیالکتیک انسان (طبیعی و اجتماعی) را پیش از شناخت او مطرح می سازد، می تواند تفاوت و مناسبات هنر و شناخت را به روشن تعریف کند.

هنر بر پایه احساس، هیجان آنی و عمل، به شکل کمابیش عمیق به تمامیت وجود انسان در دوره مشخصی از تکامل او نیل می کند، هنرمند چنین انسانی را در بیان بازنمائی می کند. بر حسب تعریف، شناخت نمی تواند از تفکر تشکل یافته - (تفکر روشن و اندیشه پایه) - پیشی گیرد. ولی هنر و فعالیت زیبایی شناختی از اعماق تاریک وجود برداشت می کند (طبیعی و اجتماعی) : در رابطه فعال انسان با طبیعت و طبیعت خود انسان و همین رابطه تا زمینه مجازی گسترش می یابد).

اندیشه و شناخت محصولات تولید شده و حتا محصولات هنری را مورد بررسی قرار می دهد : به تدریج در آن نفوذ می کند. ولی هنر بر آن است تا در شیئی یگانه و منسجم تمام آن را به روز آورده و بیان کند، هر چند که هرگز قادر به چنین کاری نباشد. در نتیجه هنر حاوی غنای بیشتر و در عین حال کمتر است.

در جائی که هنر به ساخت و پرداخت آگاهانه محتوا می پردازد، الزاماً نظریات، بازنمائی ها و شناخت و ایدئولوژی را مطرح می سازد، ولی وقتی محتوائی را بیان می کند که در دسترس شناخت نیست، در این صورت از این دیدگاه است که می تواند از آن (یعنی از شناخت) پیشی گیرد. اگر غالباً هنر در رابطه با زندگی و توسعه اجتماعی و امکاناتش دچار تأخیر است، با وجود این می تواند از آن پیشی بگیرد و امکانات مجازی دیگری را در چشم انداز قرار دهد. هنر تنها به مقولات تکوین یافته نمی پردازد بلکه می تواند الگوها و انواع دیگری را مطرح کند (که هنوز وجود عینی ندارد).

در نتیجه بر این اساس هنر در پیوند با شناخت قرار می گیرد و آن را تداوم می بخشد. هیچ چیزی در آثار هنری، در فعالیت خلاقانه، در تاریخ (اجتماعی) هنر نفوذ ناپذیر، شناخت ناپذیر، غیر قابل دسترسی نیست. جدا از این اصل، با مواردی سروکار خواهیم داشت که خود هنرمند با چنین نیّتی در پرده ابهام و ناشناخته و غیرقابل فهم باقی گذاشته است.

ولی هنر از شناخت قابل تفکیک بوده و نوع دیگری از فعالیت های انسانی را در بر می گیرد. کار آفرینشگری در زمینه هنری یا بازنمائی احساسات در اشکال زیبایی شناختی، تأمل و تفکر نیست (اگر چه خالی از تفکر و تأمل نیز نمی باشد). بر این اساس، هنر و

هنرمند از مفاهیم اندیشه پایه دوری می‌گزیند، و یا به شکل خاصی بی‌آنکه توقف کند از آن عبور می‌کند.

با وجود این علم می‌تواند اثر هنری را به مثابه پرسش (یا موضوع) مورد بررسی قرار دهد. جهان اندیشه تلاش می‌کند تا به پدیده هنری پی ببرد و آن را توضیح دهد (نقاشی، موسیقی، ادبیات و غیره...). در اینجا مقابل پدیده ای قرار می‌گیریم که به شکل خاصی تولید شده و غنی از فعالیت انسانی است. در شیء هنری بخشی از طبیعت حساس و نتیجه کار انسانی به هم پیوند خورده است.

هنر مانند هر واقعیت دیگری، برای علم و شناخت پرسشها و مسائلی را مطرح می‌سازد که در عین حال برای تحلیل نمی‌توانیم بی‌حد و مرزی قائل شویم. در مورد توضیح هنر، یعنی شناخت کامل آن، می‌توانیم بگوئیم که تقریباً امری ناممکنی بنظر می‌رسد، مشخصاً مانند خود شناخت که در رابطه با هر شیء دیگری نمی‌تواند کامل و مطلق باشد. شناخت کامل از چنین شیئی در عین حال با شناخت از طبیعت و انسان قابل حصول می‌گردد. در نتیجه شناخت در رابطه با فعالیت هنری و اثر هنری به حد و مرزی می‌رسد که فراتر از آن ممکن نیست. چنین محدودیتی برای شناخت، از این رو می‌باشد که این فعالیت در تعلق تمام و کمال وجود طبیعی انسان می‌باشد. شناخت و فعالیت هنری بی‌آن که از یکدیگر جدا باشد، متفاوت هستند.

به عبارت دیگر مخاطب فوری اثر هنری احساس است، و به کارکردی متفاوت از اندیشه یا خرد تعلق دارد (اگر چه هیچ عاملی هنر را از اندیشه و خرد جدا نمی‌سازد). سیاق اندیشه و خرد بر اساس تحلیل بوده و از طریق عناصر بینابینی راه خود را جستجو می‌کند: دلیل و برهان، نتیجه‌گیری، و مفاهیم مشخص. هنرمند از احساسات، هیجان حسی و تصویر استفاده می‌کند. اثر هنری مقدماً یک «حضور» است، یعنی قدرت هیجان حسی مستقیم و بی‌واسطه. به همین گونه، رابطه با اثر هنری از اشیاء عملی دیگر قابل تفکیک است. با وجود این به هیچ عنوان از زندگی عملی و فعالیت به دور نبوده، بلکه بر عکس بخشی از محتوای خود را از آن به عاریت می‌گیرد.

فعالیت خلاقانه در هنر با فعالیت های دیگر متفاوت است، ولی نه به آن شکلی که همیشه متافیزیک هنر را تافته جدا بافته و به مثابه عنصری مجرد دانسته، به این معنا که هنر مستقل و خاص و در حالت مطلق تعریف نمی‌شود.

علاوه براین، کاری که شنونده و یا بیننده اثر هنری انجام می‌دهد (دریافت کننده اثر هنری)، با شناخت اشیاء دیگر و حتا فعالیت خلاقانه تفاوت دارد. ولی فعالیتی که مرتبط به دریافت کننده اثر می‌باشد در متارکه تمام و کمال با فعالیت خلاقانه نیست.

دریافت و تولید اثر هنری به عبارتی خاص فعالیت مشترکی را در بر می گیرد، دریافت اثر تا حدودی منفعل (یعنی زمانی که فرد اثر هنری تکوین یافته را دریافت کرده و سعی می کند با آن رابطه برقرار سازد)، و تولید اثر فعالیت عمیقتری را ضروری می سازد، یعنی وقتی که فرد با کار روی ماده تجربه خاصی را تحقق می بخشد. فرد خلاق-تولید کننده اثر هنری و هنر مند نیز به سهم خود می تواند در جایگاه دریافت کننده اثر هنری قرار گیرد. در نتیجه هیچ دلیلی وجود ندارد که تصور کنیم که بین تولید کننده و دریافت کننده اثر هنری (بازیگر و تماشاگر) شکاف عمیقی وجود دارد.

تنها به این علت که برخی افراد بر حسب شانس، اتفاق، ضرورت یا استعداد و غیره به سطحی از خلاقیت هنری دست می یابند، موجب نمی گردد که برای آن متافیزیک خلاقیت قائل شویم.

نباید جامعه را فراموش کنیم که بدون آن ارتباط و خلاقیتی نیز وجود نمی داشت. پیش از این نشان دادیم که شرایط این جامعه با زوال بورژوازی و فردیت برجسته از بین می رود.

برای بازیابی و بازسازی شرایط درس طرح برتر، باید طبقه نوین تشکیل گردد، انسان نوین و مناسبات نوین بین جامعه و فرد. عصر زیبایی شناسی که به نظریه نبوغ ناب تکیه داشت سپری شده است.

خواندن، شنیدن، تماشا کردن، اثری هنری را به جای دریافت مفعولانه آن به مثابه واقعیت «متعالی»، «بازآفرینی» می کند - و تنها در این صورت است که می تواند قابل درک باشد (با این حساب که : شگردهای هنری موجب تأثیرات خاصی می شود، و هنرمند باید با دقت کافی شگردها و نیات خود را پنهان سازد، که در غیر این صورت اثر هنری فاقد تأثیر خواهد شد...)

این تحلیل تأییدی است بر نظریه ای که هنر را ایدئولوژی نمی داند - تحلیل ما در اینجا نشان می دهد که هنر ایدئولوژی نیست، و به عبارت دیگر شکلی کمابیش توهم آمیز از شناخت نیست، ولی با وجود این به جزئی از روبناها تعلق دارد. البته هنر با ایدئولوژی پیوندهائی دارد و محتوای آن می تواند حاوی ایدئولوژی باشد (ایدئولوژی کمابیش روشن و آگاهانه، و کمابیش آگاهانه از دیدگاه سیاسی). آثار برجسته غالباً دارای محتوای

ایدئولوژیک بوده و از این جهت غنی هستند و در اشکال حسی جهان بینی خاصی را بیان می کند¹⁵⁸.

علاوه بر این باید دانست که تشخیص محتوای ایدئولوژیک همیشه ساده نیست. زیرا برای درک محتوای عمیق اثر هنری، باید سیر تاریخی را بازسازی کرده و تمایلات متنوع، عناصر قدیم و جدید، مرده و زنده، و عناصر تخیلی یا توهم آمیز و واقعیت را از یکدیگر بازشناسی کنیم. برای روشن ساختن این موضوع می توانیم دوباره نگاهی به دیدرو بیاندازیم. این فرد با تمام دانشی که نزد او می توانیم مشاهده کنیم، در سه وجه مشخصه قابل بررسی می باشد. در مقام سر دبیر دائرة المعارف، در رأس جبهه مشترکی از اصلاح طلبان آن دوران که شامل تعدادی از کشیش ها (کشیش ایوون، کشیش پراد)، ایده آلیستهای مانند دالامبر، و آریستوکراتهای اصلاح طلب با نظریه پردازانی مانند دوهامل دو مونسو، نظریه پرداز کشاورزی نوین، و فیزیوکراتها بود.

این جبهه نماینده منافع بخشی از فئودالها (مالکان زمین)، بورژوازی اصلاح طلب، خورده بورژوازی و بخش بزرگی از مردم بود، و نمایندگی ملت را به عهده داشت.

ولی به مثابه سردبیر «تأملاتی چند در باب تعبیر طبیعت»، و نوشته های مادی گرای دیگر، که به شکل مخفیانه به سال 1754 در لندن منتشر شد، دیدرو به مثابه فیلسوف بورژوای مترقی، انقلابی، در پیوند با توسعه صنعتی، فنی و علمی، اندکی متفاوت به نظر می رسد.

با وجود این، او ایده آلیست ترین توهّمات طبقه بورژوا، و اخلاق، و گفتمان آن را به مثابه خرد تلقی می کرد، و خصوصیات بورژوای (واقعی) را با مقولات جهان شمول، خرد، و شرط خوشبختی انسان یکی می پنداشت، و همین توهّمات را در نمایشنامه هایش باز نمائی می کرد، که بخشی از آثار قدیمی و از دور خارج شده او را تشکیل می دهد. ولی او «برادرزاده رامو» را نیز نوشت. دیدرو با این که شخصیت داستانش را تحقیر می کند ولی به شکل جزئی با آن انطباق هویتی دارد: ولگردی که بی رحمانه جامعه ای را که از سوی دیگر خود دیدور آن را تحسین می کند به باد انتقادات شدید می گیرد.

«برادرزاده رامو» این آدم عجیب و غریب مسخره، دلچسپی که طنزهای نیشدار و انتقاداتش علیه همانهایی که سرگرمشان می کند و خود او عارضه انگلی همانهاست، یعنی ثروتمندان و قدرتمندان، این آدم عجیب و غریب و دلچسپ خود دیدرو است، و در عین حال

¹⁵⁸ درباره دانت مراجعه شود به مقدمه انگلس برای مانیفست در انتشارات ایتالیایی 1893. دانت به مثابه آخرین نویسنده قرون وسطی، و نخستین نویسنده دوران نوین معرفی شده است. او جهان بینی الهی شناسانه (ایدئولوژیک) را که باطل شده دانسته و با تمایلات جدید، ملی و سیاسی جایگزین می کند.

خود او نیست. او قاطعانه به اخلاق ریاکارانه تمام جامعه طبقاتی حمله می کند، و در اینجا حتا از آثار نمایشی اش نیز فراتر می رود، زیرا نه تنها آریستوکراسی پوشالی، بلکه بورژوازی، یعنی سرنوشت این بورژوازی، فروپاشی و پوسیدگی آینده آن را مطرح می کند. دیدرو نویسنده «برادر زاده رامو»، خورده بورژوازی که به ولگرد تنزل یافته، مرد ادبیات، دلچسپی که در عین حال ثروتمندان و قدرتمندان را به خنده وامی دارد، به همان اندازه آنها را تحقیر می کند، و در قالب شخصیت بدلی اش (بدلی - داستانی) ماهیت آنها را به باد انتقاد می گیرد. با اتخاذ موضع انتقادی در حد افراط گرایانه، او به ریشه های کلیت ایدئولوژی طبقاتی و هر جامعه طبقاتی حمله می کند. او عمیقاً طبقه ای را به باد انتقاد می گیرد که از سوی دیگر نقش آموزگار اخلاق را به عهده دارد. از همین رو چنین اثری برای ما در دوران فعلی که معاصر اضمحلال طبقه بورژوا هستیم اهمیت ویژه ای خواهد داشت.

این تحلیل مختصر پیچیدگی محتوای ایدئولوژیک را به روشنی نشان می دهد، که چگونه نفی - نقد واقع گرا - می تواند محتوایی غنی تر از گفتار توهم آمیز داشته باشد. این تحلیل در عین حال نشان می دهد که وجه توهم آمیز ایده ئولوژی در عین حال وجه باطل شده و بی مایه آن است. ایده آلیسم اخلاق پندار «پدر خانواده» (نمایشنامه، درام بورژوا، نوشته دیدرو 1758) فقر تآثری این نمایشنامه را به همان اندازه که ایده ئولوژی مضحک او را توضیح می دهد.

در آثار بزرگ کلاسیک، در شاهکارها، تخیل خارج از واقعیت نیست. بر عکس، تخیل در واقع به مثابه ابزاری برای عبور از نخستین لایه های واقعیت به کار برده شده و نویسندگان بزرگ همواره از تخیلات برای نفوذ در اعماق واقعیت استفاده کرده اند و از این راه تمایلات عمیق را نشان داده اند. تخیل یکی از عناصری است که واقع گرایی (رآلیسم) را از طبیعت گرایی (ناتورالیسم) متمایز می سازد. نویسندگان طبیعت گرا غالباً عناصر تخیلی را حذف می کنند، زیرا از دیدگاه او واقعیت عناصر تخیلی را برنمی تابد و تخیل از جهان واقع خارج است، به همین علت در سطح واقعیت باقی می ماند. به مثابه مثال، فرانسوا رابله، جاناتان اسویفت گسترده ترین و عمیق ترین پیوندها را بین تخیل و واقع گرایی (انتقادی) را در آثارشان تحقق بخشیدند.

عنصر تخیلی به محتوای ایدئولوژیک تعلق دارد. زیرا هنرمند عناصر تخیلی را از مضامین، داستانکها، موضوعات و رایج ترین نظریات در دوره تاریخی مشخصی الهام می گیرد (به مثابه مثال فرانسوا ربله شخصیت گرگانتوا را از ادبیات فولکلر و عامیانه به عاریت گرفته است).

وقتی تمدن یا فرهنگی با جهان بینی خاص خود از بین می رود، شناخت و مهارت خاصی نیازمند است تا عناصر ایدئولوژیکی را که به شکل پراکنده در آثار آن بر جا مانده، بازشناسی کنیم. بر این اساس، درک حماسه و تراژدی یونان شناخت اساطیری را ضروری می سازد که دیگر در دوران ما رایج نیست و ما با آنها رابطه ای نداریم. در نتیجه آثار گذشته نیازمند تفسیر و توضیح است. حس زیبایی شناختی نیز به شناخت و تاریخ ایدئولوژی نزدیک می شود.

ولی نباید آنها را با یکدیگر مترادف بدانیم و یا مخلوط کنیم. حس زیبایی شناختی از حس به فکر (یا مفهوم ایدئولوژیک) تغییر مکان می دهد. ولی شناخت راه معکوس را در پیش می گیرد. افرادی که این موضوع را فراموش کنند، به فضل فروش تبدیل می شوند. و می دانیم که تا چه اندازه مطالعات آثار کلاسیک انباشته از فضل فروشی است! احساسات و شناخت می تواند در پیوند با یکدیگر قرار گیرد و حتا یکدیگر را نیز غنی سازد، ولی دومی نمی تواند جایگزین اولی شود. این موضوعی است که خیلی آشکار بنظر می رسد. آثار شناخته شده و مهمترین آنها از دیدگاه تاریخی، تأثیر زیبایی شناسانه خود را از دست داده اند، به عبارت دیگر احساسات ما را مستقیماً تحت تأثیر قرار نمی دهد.

باید دانست، و در نتیجه باید آموخت که این و یا آن کلیسا، یک انجیل تمام عیار و بیان کیهان شناسی از سنگ و اجزاء معماری آن است. در دوران گذشته، آن چه را که مردم هنوز نمی توانستند در انجیل بخوانند، کلیسا از طریق مجسمه و شیشه رنگی به آنها می آموخت.

در مورد آثاری که تنها از دیدگاه زیبایی شناسانه برجسته بنظر می رسد، مفهوم سیاسی بسیار مشخصی داشته است (به مثابه مثال آثار ویرژیل یا غالب آثار دوران الیزابت).

باید جابجائی های دائمی مفاهیم در آثار هنری را کشف کنیم، از بین رفتن مفاهیم ایدئولوژیک، و سیاسی در بخشی از محتوای آثار، موجب تقویت توهم و نظریه «هنرناب» و «هنر برای هنر» شد. ولی مطالعه سمبولیستها و بازنمائی های ایدئولوژیک هرگز نمی تواند رابطه حسی با اثر را حذف کند که همواره از ذهنیت گرائی ها غنی تر است. به طور خلاصه، هنر دارای محتوای ایدئولوژیک است بی آن که ایدئولوژی باشد. و به همین دلیل است که آثار نسبت به توهمات ایدئولوژیک بیشتر دوام می آورد.

برخی عناصر ایدئولوژیک در اثر هنری، و به طور مشخص تر، آن چه که در وجه توهمات ایدئولوژیک (طبقه ای که از دیدگاه تاریخی محکوم به زوال است) که به پیکره اثر پیوند خورده، وجه فانی و باطل شده است. در نتیجه، صحیح نیست بگوییم که وجه

ایدئولوژیک به طور کلی وجه باطل اثر را تشکیل می دهد. این موضوع غالباً تنها در مورد توهمات ایدئولوژیکی که عمیقاً در اثر نفوذ نکرده و به محتوا تبدیل نشده صحیح خواهد بود. این عناصر به دوران، طبقه، شرایط اجتماعی، شخصیت نویسنده و غیره بستگی دارد، و با پایان آن دوره تاریخی تمام جذبۀ خود را از دست می دهد. و به عهده مطالعات تاریخی، یعنی شناخت خواهد بود که این موارد را در اثر بازشناسی کند. ولی باید توجه داشت که چنین شناختی غالباً موجب توهمی دائمی بوده است: اثری را از زیر گرد و غبار تاریخ گذشته بیرون می کشند، و خبرگان وجوه ایدئولوژیک آن را بازشناسی کرده و برای مدتی جذبه های زیبایی شناسانه آن را بازسازی می کنند. ولی پس از مدتی قدرت مصنوعی اثر از بین رفته و به موزه آثار نازل گذشته می پیوندد.

شناسندگان و خبرگان هنری باید از فراکنی مسائل و مشکلات امروز در آثار قدیمی پرهیز کنند. با وجود این، ممکن است به روز سازی گذشته، با نشان دادن تشابهات و روابط آن با زمان حاضر، به آثار قدیمی تازگی خاصی ببخشد. نگارش مقدمه ای تاریخی درباره چنین آثاری می تواند تأثیر زیبایی شناسی واقعی و مؤثری ایجاد کند. بر این اساس از وقتی که تراژدی یونان را تنها به اساطیر و یا وقایع روزمره جامعه یونانی تعبیر نکنیم، جان تازه ای می گیرد، و در فراسوی آن می توانیم شاهد مبارزات آنها برای دموکراسی و عدالت و آزادی باشیم. به روز سازی اثر هنری همواره یا آن را غنی تر ساخته و یا به طریق اولی ارزش های آن را بازمی یابد. و باید دانست که شناخت اثر هنری همواره مانند تیغ دو لبه است. بر اساس زمان و شیوه رابطه با اثر، آن را یا غنی می سازد و یا به تخریب حسی آن می انجامد. به مثابه مثال، با درک وجهه ایدئولوژیک و توهم آمیز اثر، آن را دچار تخریب می سازد، و با وجود این با درک آثار، آنها را کشف می کند و موجب باززائی آنها می شود. از این دیدگاه، رفتار ابهام آمیز هنر بورژوازی در حال زوال در رابطه با اساطیر یونان می تواند مورد توجه ما باشد، زیرا امروز هیچکس به آن باور ندارد، و هیچکس نمی تواند تصاویر چنین شخصیت های دراماتیکی را در تازگی اصلی شان باز یابد. آیا می توانیم از چنین تصاویری برای بیان مبارزه طبقاتی به کار ببریم؟ بین خوانندگان یا تماشاگران تراژدی یونان، روشنفکران آگاه به موضوع ساده اندیش ترین ها هستند که کمتر از همه با اسطوره رابطه برقرار می کنند، و کمتر از همه آنچه از مفهوم سیاسی و اجتماعی اساطیر باقی مانده را درک می کنند. ابتدا سعی می کنند رسوبات توهم آمیز را بازشناسی کنند و وانمود می کنند که آن را درک کرده اند، زیرا چنین تظاهراتی خیلی آلود است. هر یک از نمایشنامه نویسان معاصر فرانسوی حتما در کنکور یک موضوع

یونانی را به رشته تحریر آورده است. اینگونه تبانی فضل فروشانه شکل افراطی تنزل اساطیر به نظر می رسد که همواره موجب تحریف آثار قدیمی بوده است¹⁵⁹.

در مورد آنچه تا اینجا مطرح کردیم، باید نتیجه بگیریم که می بایستی با دقت نه تنها شناخت و هنر، بلکه هنر و شناخت هنر را از یکدیگر تفکیک کنیم. چنین شناختی می تواند به چندین شاخه تقسیم شود: زیبایی شناسی عمومی، تاریخ هنر، علوم هنر (که فنون و روشهای رایج در زمینه هنر را در دوره ای خاص مورد بررسی قرار می دهد). روشن است که تمام این سه وجه شناخت نمی تواند از یکدیگر جدا باشد.

در اینجا باید این نظریه را مطرح کنیم که زیبایی شناسی می تواند در رابطه با تاریخ هنر و خود هنر همان نقشی را ایفا کند که منطق در تاریخ شناخت و خود شناخت به عهده دارد. در عین حال که بخش نظری و ذهنی را تشکیل می دهد، در عین حال میانبر اساسی بوده و نقش ضروری را به عهده دارد، و اگر چه این فعالیت به حیطه نظری مربوط می باشد، ولی باید تابع زندگی و در خدمت آن قرار گیرد، در غیر این صورت خشک و بی بار بوده و به فعالیتی کاملاً صوری تبدیل خواهد شد. «فاست» می گوید هر نظریه ای وقتی از زندگی جدا می افتد خاکستری می شود. ولی درخت زندگی و درخت علم سبز است.

می بایستی بین شناخت و هنر - بین ایدئولوژی، محتوای ایدئولوژیک، محتوای عمیق آثار هنری - به برخی تفاوتها می پرداختیم تا به روشنی دریابیم که چگونه میراث فرهنگی گذشته - میراث کلاسیسیم، و رئالیسم انتقادی، و در نتیجه میراث فرهنگ ملّی، علی رغم ویژگیهای طبقاتی و عناصر ایدئولوژیک ارتجاعی و قدیمی، می تواند برای ما هم چنان معتبر باقی بماند. بررسی و مطالعه نقادانه روی این میراث فرهنگی وظیفه عظیمی را در بر می گیرد و از فعالیت های خلاقه امروز جدا نیست.

¹⁵⁹ آخرین نمونه آثار فضل فروشانه در 1950، «ارفه» نوشته کوکتو، و «تزه» نوشته آندره ژید است.

فصل 4

شکل

بررسی محتوا نشان داد که چگونه با درک محتوا در زندگی و در روال حرکت عینی آن، در عین حال روندی را که به انکشاف و شکل گیری زیبایی شناختی انجامیده به ما نشان می دهد. به همین شیوه بررسی شکل به ما نشان خواهد داد که چگونه از بطن محتوا استخراج شده، و پیوسته در رابطه با محتوا بوده تا جایی که تمام آن را در بر می گیرد.

به عبارتی خاص، امروز می توانیم بگوئیم که تفکیک محتوا از شکل موضوعی باطل شده است. این تفکیک ذهنی، که این کلمات را جدا از یکدیگر دیده و (به شکل نامناسبی) تعریف می کند، تنها در نقد دانشگاه های بورژوائی، در رساله های تاریخ ادبیات و هنر اراده می شود.

پس از جدا ساختن شکل از آن چیزی که «زمینه» یا «ماده» یا «موضوع مورد بررسی» می نامند، این نظریه پردازان اثر هنری را به مثابه مجموعه ای پیشینه دار و مسبوق به شکل و محتوا اراده می کنند. محتوا یا «زمینه» به شکل ذهنی و کاملاً ایدئولوژیک، و با تکیه به موضوع مورد بررسی مشخص می شود. شکل نیز به شکل ذهنی تعریف می شود، یعنی از طریق نوع (تراژدی، کمدی، و غیره.) و با استناد به قواعد خاصی که به نوع خاصی تعلق دارد. بر این اساس گوئی محتوا در قالب شکل ریخته می شود. منتقد دانشگاهی می تواند روی موضوع وحدت اثر هنری با شور و هیجان از خود بی خود شود، که از دیدگاه او نوعی معجزه به حساب می آید، زیرا اثر هنری در هماهنگی دو عنصر جدا از یکدیگر و پیشینه دار هر یک به شکل مستقل، تعریف می شود. به این ترتیب است که در پی چنین نظریه ای درباره استحکام (یا نبود استحکام و انسجام) «زمینه» یا موضوع، و یا هماهنگی در شکل حرف می زنند.

در منشأ این سنت مکتبی، شاید زیبایی شناسی کانت را بیابیم، بر اساس نظریات کانت، در واقع، محتوای حساس، نمی دانیم چگونه، وارد شکلی می شود که از یک منطقه دیگر از وجدان آگاه برآمده : به این معنا که در وحدت کمال مطلوب از خرد ناب منشأ گرفته است. معجزه غیر قابل فهم بنظر می رسد، زیرا پس از تحلیل انتزاعی هنر، کانت در عین حال «سنتزی به همان اندازه انتزاعی مطرح می کند که تنها در ذهنیت خود او دارای معنی خواهد بود.

ولی ما بر عکس به وحدت بنیادی شکل و محتوا باور داریم، و در عین حال روی تقدم محتوا بر شکل تأکید می کنیم. در اینجا باید به طور مشخص بگوییم که وحدت بنیادی در اثر هنری معتبر و موفق، هیجان آور و «زیبا» وجود دارد! آثار دیگر بر عکس، تفاوتها و فاصله هائی را بین شکل و محتوا، و یا تأخیر یکی نسبت به دیگری - و غیره - را نشان می دهد.

از چنین وضعیتی نتیجه می گیریم که محتوا تعیین کننده شکل بوده و آن را مشروط می سازد، بی آنکه چنین شرایطی خصلت مکانیکی و مطلق داشته باشد. شکل از ساخت و ساز محتوا بدست می آید. چنین محتوایی مقوله ای زنده است، زیرا چیزی بجز زندگی در زمان مشخصی نیست، و در نتیجه جریان های کمابیش پر اهمیت، کمابیش اساسی را بازنمائی می کند: یعنی تمایلات دوران مشخص. محتوا به باطن آگاه نیل می کند، و بر این اساس است که شکل می گیرد و متشکل می شود، و طرح صوری چیزی نیست بجز همین تمایل محتوا برای بازنمائی و منعکس سازی در باطن آگاه یا ذهن. شکل زیبایی شناختی همواره شکل باطن آگاهی خواهد بود که تمایلات اساسی محتوا را در عینی ترین اشکال دریافت کرده و آنها را به صورت شیء تحقق بخشیده است، و در اینجا شیء یعنی اثر هنری، که باید آن را غنی ترین و معنی دار ترین اشیاء تلقی کنیم. شکل به مثابه حقیقت مرتبط به تمایلات واجد شرط و ضرورت بوده، ولی در عین حال، اثر فرد هنرمند، خلاقیت، آگاهی، بازتاب واقعیت، ضرورت بیان، حاصل کندوکاوی آزاد و فعالیت آزاد است (می دانیم که به طور کلی آزادی از دیدگاه دیالکتیک به مثابه شناخت ضرورتی خاص و تسلط بر همین ضرورت تعریف می شود).

چنین امری مستلزم است که نه تنها برتری واقع گرائی، بلکه به طور کلی واقع گرائی، یعنی دریافت واقعیت به مثابه پایه و اساس هنر را باز شناسی کنیم. پیش از این خیلی با شتاب نشان دادیم که چگونه عنصر توهم آمیز هنر - ایده آلیست، نمادینه، متافیزیک - عنصر سطحی و از دور خارج شده است. به عبارت دیگر، پیشداوری ها و دعاوی هنرمندان، و توهماتی که درباره خودشان و دوران معاصرشان دارند هیچگاه خدمتی به آنها نکرده است. از آنچه از جهان خورده بورژوازی در داستان های داستایوسکی وجود دارد تنها برد و جذبه های کار ادبی را محدود می سازد. خطابه های ارتجاعی بالزاک، هیجانات راز و رمز مدارانه اغراق آمیزی که در برخی رمانهای او می بینیم بخش مهمی از نوشته های او را تحمل ناپذیر می سازد. تولستوی جهان دهقانان روسی را بازنمائی می کند، که به باور لنین آئینه تمایلات انقلابی عمیق او بوده که با وجود این قادر به منعکس ساختن تمام واقعیت نیست، و تنها در جایی می تواند به مثابه شخصیت برجسته ادبی مطرح باشد که در «جنگ و صلح» ایده آلیسم او متوقف می شود، و به

همین گونه، در مورد نظریه پردازیهای هنری او نیز می توانیم بگوییم که تنها ارزش تاریخی داشته و به مثابه بازگوئی برخی تمایلات معاصر خود او حائز اهمیت می باشد، و نه چیزی بیشتر.

فرآیند طرح ریزی محتوا توسط هنرمند به سختی و مشقت و به شکل تضاد آمیزی تحقق می پذیرد.

از یکسو فرآیند خلق اثر و متشکل ساختن محتوا ضرورتاً فردی بوده و به عبارت دیگر با ذهنیت فردی هنرمند تلاقی پیدا می کند، و از سوی دیگر ذهنیت فردی و محدود بودن فردیت - و علاوه بر این محدودیت «ذهنیت طبقاتی»، به ویژه وقتی به طبقه حاکم در حال زوال تعلق داشته باشد - هنرمند را از درک کامل محتوا و متشکل ساختن و صورت بخشیدن به آن باز می دارد. هنرمند باید تضاد بین عینیت اثر هنری (به مثابه محتوا و بیان آن در پیکره شیء هنری) و ذهنیت فردی (به مثابه فردیت، محدودیت های شخصی و محدودیت های طبقاتی) را حل کند و کمابیش نیز از عهده بر می آید. تضاد غیر قابل حل نیست، زیرا از یکسو محتوا به مثابه عینیت وجود دارد (واقعیتی که باید درک و سپس به بیان آورد)، و از سوی دیگر به مثابه ذهنیت (یعنی زندگی فردی در چهار چوب طبقاتی). ولی راه حل و گشایش در کار خلاقیت مستلزم کار و کوشش مداوم و غالباً دشوار و دردناک ممکن می گردد (سی یا چهل رمان بی ارزشی که بالزاک در دوران جوانی اش نوشت سرانجام به فتح محتوا و شکل در «کمدی انسانی» انجامید).

تعریف هنر به استناد شیوه واقع گرا و درک یا دریافت محتوا تنها در ظاهر با این امر که هنر انتخاب و سازماندهی و تلاش فتح شکل است ناسازگار بنظر می رسد.

با وجود این وحدت شکل و محتوا (با اولویت محتوا) مانعی نمی گردد که ما تفاوت های آنها را باز شناسی نکنیم.

شکل هم زمان با محتوا تحول نمی یابد، برخی اوقات از آن پیشی گرفته ولی غالباً در رابطه با محتوا تأخیر دارد. در برخی موارد محتوایش را از دست می دهد و در برخی موارد دیگر محتوای جدیدی را برمیگزیند.

بر این اساس بود که رمان در آغاز دوران بورژوائی رایج شد، یعنی وقتی که بورژوازی در حال رشد هنوز تحت سلطه فئودالیت قرار داشت، و بر آن بود تا در روبناهایی که به

شیوه تولیدی فنودال تعلق داشت نفوذ کرده و فضای کوچکی را برای خودش ساماندهی کند¹⁶⁰.

پس از آغاز فروتنانه، رمان در فرانسه با استاندارد و بالزاک به مثابه شیوه بیانی مناسب جامعه بورژوا مطرح شد. این جامعه طی زمان روند زوال را می پیماید، و ناگهان به مثابه شیوه بیانی در مبارزه پرولتاریائی، در ساخت و ساز جامعه سوسیالیستی و زندگی سوسیالیستی دوباره اوج می گیرد. رمان در عین حال تحول می یابد، و پیش از همه با اشکال ناپدید شده ادغام می گردد (لوکاچ نشان داد که رمان گوته، تحت عنوان «ویلهم مایستر» یک حماسه بورژوا به مصداق اودیسه است). رمان بعداً به شاهد مستقیم، و تاریخ نزدیک می شود. با ایلیا گریگوریویچ ارنبورگ¹⁶¹، به روزنامه نگاری عمیق می انجامد، و غیره.

زندگی اجتماعی اشکال هنری، بر اساس محتوا، شامل بررسی هر یک از اشکال است، که در هر مورد و هر شرایط مبین رابطه مشخص شکل و محتوا می باشد. این بخش مهمی از تاریخ علمی هنر است. زیبایی شناسی کلی ترین مناسبات را مشخص می سازد. نویسنده پرکاری که نقش مهمی در تبلیغات شوروی به عهده داشت، به ویژه طی جنگ جهانی دوم. او به همکاری واسیلی گروسمن «کتاب سیاه» را تهیه کرد.

«کتاب سیاه» درباره قطع نسل یهودیان توسط فاشیست های آلمانی در مناطقی است که موقتاً در شوروی به اشغال خود درآورده بودند، در اردوگاه های نسل برانداز در لهستان طی جنگ 1941-1945 که تحت نظارت کمیته یهودیان ضد فاشیست تهیه شده است. «کتاب سیاه» شامل مدارکی درباره اردوگاه های نازی و مبارزات مسلحانه یهودیان در شوروی اشغال شده طی جنگ جهانی دوم است. این کتاب به مدیریت ایلیاد ارنبورگ و واسیلی گروسمن و با شرکت 38 نویسنده تهیه شده است.

¹⁶⁰ Sorel, le roman de Francion, 1623

مترجم : ژرژ اوژن سورل 2 نوامبر 1847 در شربورگ به دنیا آمد و 29 اوت 1922 در بولون سور سن فوت کرد، او فیلسوف و جامعه شناس فرانسوی و بخاطر نظریاتش درباره سندیکالیسم انقلابی شهرت داشت و منتشر کننده اصلی نظریات مارکسیستی در فرانسه است.

¹⁶¹ Ilya Grigorievitch Ehenbourg

مترجم : ایلیا گریگوریویچ ارنبورگ 27 ژانویه 1891 در کیو (اوکراین) بدنیا آمد و 31 اوت 1967 در موسکو (شوروی) فوت کرد، او نویسنده و روزنامه نگار روس بود.

1. بی واسطه و با واسطه

زبان فلسفه اگر چه مبهم و انتزاعی بنظر می رسد ولی به دلیل تراکم معنایی و میانبرهایش می تواند جریان درونی فعالیت زیبایی شناسی یعنی سیر تکوینی محتوا به شکل را بیان کند. در یک رساله زیبایی شناسی مطالب مشابهی می تواند به شکل عینی تری مطرح گردد، ولی بررسی یک یا چند اثر مشخص می تواند به آن ابعاد گسترده تری ببخشد.

هر اثر هنری دارای عنصر بی واسطه و طبیعی و محسوس است. این عنصر طبیعی از پیش در زندگی اجتماعی و ایدئولوژیک به حالت تکوین یافته موجود است و طی مرحله تکوینی نوین دیگری مفهوم زیبایی شناختی پیدا می کند : عمومیت بخشیدن، بعد بخشیدن، نوع پردازی. در نتیجه در سیر تکوینی فعالیت زیبایی شناسی، عنصر طبیعی به شیئی تبدیل می شود که در روند رسانه ای قابل انتقال است، و چنان که می دانیم، در این سیر تکوینی عناصر دیگری شرکت دارند : فن، اندیشه و احساسات فردی هنرمند، و غیره.

بر این اساس، طبیعی به غیر طبیعی و سرانجام به اثر هنری تبدیل می شود. بر این اساس، هنر در تقابل با طبیعت و بازتولید یا تقلید از طبیعت قرار می گیرد. ناتورالیسم (طبیعت گرایی) هنر و حتا مفهوم هنر را دفع می کند، در نتیجه ناتورالیسم در دورانی ظهور می کند که هنر کاملاً به چیزی تصنعی تبدیل شده و علیه این چیز تصنعی در هنر «ناب» ضدیت می ورزد. ناتورالیسم و فرمالیسم هر دو با هم و بر اساس زمینه واحدی به منصه ظهور می رسند، و به مبارزه علیه یکدیگر می پردازند. ابتدا آنها را به شکل پراکنده در آثار بودلر و فلوبر می یابیم، سپس در آثار مالارمه و زولا آنها را در تقابل با یکدیگر می بینیم. و این موضوع پس از شکست جریان پر اهمیتی روی داد که طرح آفرینش انسان بورژوا و شیوه بیانی تمامیت خواه را پی گیری می کرد (استاندال، بالزاک). پس از انقلاب 1848...

حتا وقتی که هنرمند به سادگی تصور می کرد که از طبیعت تقلید می کند، هنرمند واقعی هرگز تابع قطعه ای از طبیعت، یا شاخه ای مرده و تهی از زندگی نبود. هر هنرمند واقعی که تصور می کرد که در حال تشریح و توصیف عناصر بی واسطه است، در مورد خودش دچار اشتباه بود. زیرا او با بیان طبیعت، در واقع خودش را بیان می کند. بیان طبیعت توسط انسان (انسان این و یا آن دوران تاریخی، این و یا آن طبقه)

وانسان در فراسوی طبیعت. محتوای واقعی اثر هنری همواره از محتوای ظاهری که به شکل کلی و فورب بنظر می رسد، فراتر می رود: این چشم انداز، آن زن، این و یا آن احساس شاعرانه. غنای اثر هنری به فوریت قابل دسترسی نیست، بلکه باید آنچه را که مبتکر اثر عرضه کرده است کشف نمائیم، یعنی بخشی از راهی را که پیموده، و مراحل، و میانجیگرهای به کار بسته شده.

بر این اساس، نتیجه می گیریم که مفهومی مانند شیوه بیانی (اکسپرسیون) با وجود تمام اهمیتی که می تواند داشته باشد، گویای مفهوم فعالیت یا ساخت و ساز زیبایی شناختی نیست. هر هنرمند بزرگی کمابیش به شکل پراکنده تصویر خاصی از انسان و طبیعت عرضه کرده است.

وقت آن رسیده که به این وجه از *پیشنهادهای هنری* که همواره به شکل ضمنی سیاسی نیز بوده است آگاهی یابیم (یعنی پیشنهاداتی که شامل موضعگیری و جانبداری خاصی نیز بوده است).

و با وجود این در مورد *میانجی ها* باید دانست - چه اینکه شیوه ها فنی باشد، یا نظریات و جبهه گیری های خاصی داشته باشد - هرگز نمی توانند به شکلی که هستند در اثر هنری تجلی کنند¹⁶². شیوه های بیانی، «ترفندهای فنی»، باید در ژرفای اثر رخنه کند، به همین گونه ایدئولوژی، نمادها، تعابیر، به این علت که باید به محتوا تبدیل شوند. چنین مواردی تنها وقتی که کاملاً جذب اثر شده باشند، می تواند تأثیر گذار باشد. بازنمایی اثر هنری باید به شکل کاملاً فوری تحقق پذیرد: به مثابه شیئی محسوس و طبیعی. تنها در چنین صورتی است که می تواند به درک حسی منتقل گردد، طراوت و تازگی اثر هنری - خصوصیت فریبنده (گول زننده) و در عین حال ضروری - جزء لاینفک احساس زیبایی شناختی است.

وجه گول زننده و فریبنده، زیرا فنونی که در هنر به کار برده می شود، تردستها، بازیگران کلمات و آنهایی که به اسرار کار آگاه هستند، می دانند که باید اصل پنهانکاری را با ظرافت تمام رعایت کنند. بر این اساس حتا می توانیم هنر را نزد بارزترین نمایندگان بورژوازی در حال زوال تعریف کنیم، و ارزش و اعتبار آن را توضیح دهیم. با وجود این، موفق نمی شوند، و ترفندهای فریبنده همواره خودش را نشان می دهد، زیرا چیزی بجز شکل ناب نیست، و هیچ ترفند فریبنده و تردستانه ای نمی تواند فقر محتوا را بپوشاند.

¹⁶² در روزگار من این موضوع به شکل دیگری مطرح است، به مفهوم خاصی، زیرا فعالیت زیبایی شناسانه باید کاملاً آگاهانه باشد. اتخاذ موضع باید آشکار باشد - زیرا به شکل اجتناب ناپذیری آشکار می شود! این موضوع را کمی دورتر در بخشی که موضوع آگاهی اختصاص داده ایم بیشتر توضیح خواهم داد. آن چه بر جا می ماند ضرورت غیر انتزاعی است، یعنی بازگشت به بی واسطه، رابطه مستقیم، به قدرت هیجانی که فوراً به حرکت در می آید و قابل انتقال است.

بر این اساس هنر پیوسته اجتماعی و سیاسی بوده، حتا، و به ویژه وقتی که مدعی توصیف انحصاری «طبیعت» به مثابه مرکز صقل فعالیت های خود شد، ولی ضرورت های صوری هنر نشان می دهد که چگونه این خصوصیت اجتماعی و سیاسی همیشه مورد اعتراض بوده و هست.

شکل زیبایی شناسانه، بر این اساس (از این دیدگاه) به مثابه واقعیت فوری بازیافته و غنی شده تعریف می شود. محتوا بار شیوه ها و ترفندها و عناصر بینابینی، از منشأ عملکرد، محسوس و خود بخودی را دریافت می کند: یعنی جستجوی فنون، شکست یا پیروزی نسبی در این تلاش ها. ولی شکل، مستلزم بازگشت به واقعیت فوری بوده، یعنی بازگشت به محتوا، و آن چه مقدماً به شکل بنیادی وجود داشته است: یعنی در نقطه حرکت خود بخودی و حساس، و در تازگی آن. غنای اثر در سادگی نهفته است، و نه در ترفندهای ساده دلانه، بلکه در سادگی واقعی. (هیچکس مثل الوار نتوانست غنای بی حد و مرزی را در چند بیت شفاف بگنجاند).

هنر براین اساس از طریق طبیعت ظاهری تعریف می شود که از مملو از حقیقت است و با پیچیده ترین ساخت و پرداخت ها به فتح حقیقت نائل می آید.

بر این اساس طبیعت و طبیعی در سرآغاز تکوین اثر هنری حضور داشته، و عنصر ضروری شکل و محتوا را تشکیل می دهد. از همین رو چنین محصولاتی که به شکل فوق العاده ای حاصل فعالیت انسانی و تأملات، فانتزیها و رؤیاهای او را در بر می گیرد، نزد خواننده اثر و یا بیننده اثر به شکل طبیعی جلوه می کند، و گوئی که از اعماق زندگی و به شکل کاملاً ساده و طبیعی منشأ گرفته است.

جریان درونی هنر، در مرحله آفرینش و در مرحله دریافت به شکل متفاوتی قابل بررسی می باشد. آفرینش اثر هنری و دریافت آن به این علت متفاوت است که بخشی از میانجی ها متوقف می شود، یا ناپدید می شود و یا تنها در بررسی های «شناختی» باز شناسی می شود، سپس مراحل پژوهشی و محتوا - در صورتی که هنرمند نشانه هائی از آن باقی گذاشته باشد - یعنی وقتی که در اثر تکوین یافته اشاراتی به آن شده باشد. چنین مواردی در مرحله دریافت اثر الزاماً در همان نظم اولیه حضور پیدا نمی کند. هنرمند نظم آنها را برای ایجاد مفهوم و یا احساس خاصی تغییر داده است.

تنها تحلیل اثر می تواند این مراحل که در یک مجموعه منسجم در هم ذوب شده اند را از یکدیگر تفکیک کند.

...

بر این اساس است که می توانیم پی ببریم که چرا این تابلوی نقاشی و یا آن قطعه موسیقی یا شعر مستقیماً با تمام تازگی اش «واقعیت فوری ناب» روی ما تأثیر می گذارد، زیرا واجد محتوایی است که با شکبائی گردآوری شده و در اشکالی ساخته و پرداخته شده عرضه شده است.

این است راز اثر هنری، و جلوه های فریبنده آن...

2. دیالکتیک شکل

ناتورالیسم با ماندگار شدن در محدوده واقعیات فوری، از والاگرائی و غنی سازی و متحول ساختن واقعیت فوری بی بهره بوده و چنانکه خواهیم دید به جایگاه واقعی هنر ارتقاء نمی یابد.

ناتوانی ناتورالیسم در نبود جریان حرکت درونی ست و تپش و جهش های زندگی را نیز که غالباً در اشکال کاریکاتورآسائی عرضه می کند و در سطح باقی می ماند. می دانیم که این ساده انگاری مسائل زیبایی شناسانه که ناتورالیسم را در سطح واقعیت فوری متوقف نگه میدارد، پیامدهای دیگری نیز دارد، به مثابه مثال، ساده انگاری ناتورالیستی را می توانیم در تنزل انسان به وجه فیزیولوژیک و بیولوژیک مشاهده کنیم.

در اینجا، می خواهیم جریان حرکت درونی اثر را به شکل منسجم تری مورد بررسی قرار دهیم، وقتی اثر هنری در برابر ما قرار می گیرد (تابلوی نقاشی، شعر، سونات) کامل بنظر می رسد، با وجود این بن مایه ها و غنای آن هنوز کاملاً برای ما آشکار نشده است.

روی این تابلوی نقاشی، شیئی بازنمائی شده که آن را موضوع تابلو می نامند: چشم انداز، چهره، رویداد تاریخی، بدن زنده، طبیعت بی جان و یا در نهایت یک جسم ساده هندسی.

ولی خود تابلو نیز یک شیء است، شیئی حاضر که خود اثر هنری را تشکیل می دهد، یعنی سطحی نقاشی شده (تابلوی چهار گوش، سطح یک دیوار). بر این اساس برای ما تابلو در دو وجه مضاعف قابل مشاهده خواهد بود. هیچیک از این وجوه، هیچیک از این دو شیء که چشم من قادر به دیدن آن است به تنهایی کافی نخواهد بود. یکی به دیگر بازگردانده می شود.

ابتدا اگر به سطح نقاشی شده نگاه کنم، سطح دو بعدی، نگاه من به روی شیء فضائی (سه بعدی) منتقل می شود که اگر چه در تصویر غایب است ولی در نمایش شرکت دارد. لحظه ای نگاه من روی صحنه-تصویر متمرکز می شود، روی جسم هندسی و غیره. ولی نمی تواند به همین امر بسنده کند، فوراً به موضوع تجسمی منتقل می شود که بازنمایی شده ولی حضور عینی ندارد. یگانه شیء واقعی در برابر من همان تابلوی چهار گوش، مجموعه ای از رنگها و خطوط روی پارچه مسطح و بر اساس تناسب و توازنی است که چنین سطحی بر می تابد.

ولی به محض این که نگاه ما روی سطح تابلو یعنی جایی که روی آن موضوعی نقاشی شده، سطح دو بعدی متمرکز می شود، حرکت نگاه ما خیلی زود به روی شیء چهارگوش و سه بعدی منتقل می شود. دیالکتیک بین شیء بازنمایی شده روی پارچه تابلو که حضور عینی ندارد، و شیء سه بعدی چهارگوش، نگاه ما را وامی دارد تا تناقض بین دو وجهه از اثر را حل کنیم. در این صورت اثر هنری زنده می شود، به حرکت در می آید، هیجان زاده می شود. و این است حل این تنش زنده، راه حلی که هنر مند خواهان آن بوده و خواسته و بدست آورده است.

تحلیل دیالکتیک زندگی درونی اثر کاملاً با تلاش های تشریح «پدیدارشناختی» اخیر متفاوت است. نظریه پردازان این مکتب بر این باور هستند که نگاه روی تابلو شیء یا موجودی را به نظاره می گیرد که غایب است ولی از این پس با چنین نگاهی حضور پیدا می کند. ولی چنین تعریف ظاهراً موشکافانه ای، در حقیقت خیلی ابتدائی است. این دیدگاه مثل تمام تعاریف پدیدارشناسان و اگزیستانسیالیستها به وجوه بسیار ساده و بسیار فوری واقعیات می پردازد. مهم این نیست که بگوئیم شیئی غایب در اثر نگاه یک بیننده به واسطه رنگها و اشکال تجسمی اش در ذهن او بازنمایی می شود و حضور می یابد. مهم این است که جنبش و جهش دائمی آن را دریابیم، نگاه نمی تواند روی یک جزء جدا از کل تابلو ثابت باقی بماند، و یا بر عکس روی کل تابلو متمرکز شود و جزئیات را نبیند. شیئی که بازنمایی شده به شکل منزوی شیئی مرده است، روی تابلو نیست بلکه باید دائماً آن را به مثابه شیئی تصویری روی تابلو قرارداد، و بر این اساس است که حضور دارد (زیرا نقاشی شده) و با وجود این غایب است (زیرا تنها نقاشی شده است) ولی با این همه زنده است و دارای زندگی زیبایی شناسانه است.

در این جریان، تحلیل دیالکتیک، بی آن که این دو وجهه را از یکدیگر جدا بداند، این دو عنصر، دو قطب را تشخیص می دهد (که برای احساس و برای مشاهده تابلو، پیش از تأمل عمیقاً در یگانگی باقی می ماند).

در چنین حرکتی، تحلیل دیالکتیک بی آن که این دو وجهه را از یکدیگر جدا بداند، این عنصر یا دو قطب را که برای درک حسی و بصری عمیقاً در پیوند تنگاتنگ است، از یکدیگر تشخیص می دهد. این حرکت زندگی تابلو را تشکیل می دهد، زندگی خاص تصویری...

حال فرض کنیم که هنرمند به ضرورت تصویری پی نبرده باشد، و چنین حرکتی را در نظر نگرفته باشد و یا به چنین امری توفیق نیافته باشد، در این صورت اثر هنری دارای حیات نخواهد بود.

در بعضی مواقع هنرمند در راستای بازنمایی شیء جستجو می کند، او تلاش می کند آن را باز تولید کند و تا جایی که ممکن است به الگوی خود وفادار بماند. بر این اساس است که با فن خاصی در نقاشی روبرو می شویم که آن را «خطای چشمی» یا «خطای دید» نامیده اند. در این مورد، تابلو به تهی گاهی در دیوار تبدیل می شود. از ورای یک چهار ضلعی چهره ای را می بینیم، یک بدن لخت، یک صحنه و یا هر شیء دیگری. در اینجا زندگی زیبایی شناسی، زندگی تابلو ناپدید می شود. بر خلاف تمام انتظارات، هنرمندی که آن همه کوشیده بود تا شیء را بازتولید کند و خودش را نیز واقعگرا تصور می کرد، تنها می تواند به ناتورالیسم خشنود باشد. یعنی تابلوئی نازل که حتا به مثابه تابلو وجود خارجی نیز ندارد.

ولی در راستای دیگری، نقاش عموماً سطح تابلو را مد نظر قرار می دهد. از دیدگاه نقاش این سطح بوم تابلو مناسبات و تناسب اندازه ها و تلاش و جستجوی تجسمی را هدایت می کند. بر این اساس سطح به جایگاه جهانی خاص ارتقاء می یابد که دارای قوانین، ضروریات، شرایط مستقل خاص خود را در رابطه با جهان بیرونی می باشد. در نتیجه تابلو با تعریف بسیار مشهور موريس دنی¹⁶³ تطبیق پیدا می کند : مجموعه ای از رنگ سازماندهی شده روی یک سطح حامل.

بر این اساس، مسائلی که در مورد تابلو به مثابه ساختار فضای دو بعدی مطرح می گردد در مقام نخست قرار می گیرد. شیء بازنمایی شده ناپدید می شود و با آن فضای

¹⁶³ Maurice Denis.

25 نوامبر 1879 – 13 دسامبر 1940 نقاش، دکوراتور، نظریه پرداز، و تاریخ هنر شناس فرانسوی (برگرفته از ویکیپدیای فرانسوی)

تصویری و مسائل مرتبط به آن. پشت تابلو، در اعماق هیچ چیزی وجود ندارد. در نهایت می توانیم اثری تزئینی یا آبستره ببینیم. در اینجا نیز هنرمند در پی بیان تمایلات فرمالیستی اش بوده است.

نقاشی، تنها به این علت به مثابه مثال مطرح شد که اخیراً موضوع بحث و جدلی هائی پیرامون معنای آن راه افتاده بود. با وجود این هر اثری که از کلمات استفاده می کند (زبان) دارای همین حرکت درونی می باشد. من یک قطعه شعر می خوانم و یا دیگری یک قطعه از نوشته های من را می خواند. در نتیجه من می توانم به وجه موسیقائی کلمات گوش کنم، زنجیره صوتی و صرفاً زبانی آن را گوش کنم. ریتم، شمار یا سیاق سیال شعر را احساس می کنم. با وجود این کلمات معنی دار بوده، و مبین اشیاء، موجودات، افکار و احساسات است، و در نتیجه به آنچه بیان داشته و یا تشریح و القا کرده است رجعت می دهد، و از طریق آنها چیز دیگری ظاهر می شود. زندگی شاعرانه این شعر از حرکت رفت و برگشت دائمی شنونده یا خواننده آن از یک قطب به قطب دیگر منشأ می گیرد، از قطب موسیقائی به قطب معنائی یا بر عکس، بر این اساس موجب حل تضاد می گردد.

شاعر باید کلمات را به مثابه واقعیاتی مانند ماده ای زبانی، موسیقائی یا به شکل موسیقی مجازی که گوش به آن حساسیت دارد در نظر بگیرد. هر شعری یک ترانه است. ولی از وقتی که شاعر واژگانش را به مثابه واقعیاتی مستقل تفکیک می کند، به سوی فرمالیسم گام بر می دارد. در ادامه تعریف مشهور موريس دنی در زمینه نقاشی، تعریف مالارمه در زمینه شعر می تواند برای ما مطرح باشد، او می گوید: یک قطعه شعر از کلمات تشکیل شده (و نه از اندیشه یا احساس)، موضوعی که تنها نیمی از آن حقیقت دارد.

بر عکس، اگر شاعر فراموش کند با کلمات و روی کلمات کار می کند، اگر فراموش کند که باید ریتم و آهنگ را ساختاری موسیقائی عرضه کند، اگر تنها اشیاء و احساسات را ببیند، به سوی ناتورالیسم نیل کرده و شعر او نیز سقوط می کند.

در نقاشی همچون شعر (و در هنرهای دیگر) در اطراف دو قطب، پیرامون هر یک از این محدوده ها، هنر تضعیف می شود و سوی سرایش و سقوط نیل می کند و از بین می رود، در نتیجه حس زیبایی شناختی همزمان خنثی می شود. بین دو قطب یا محدوده درجات بی شماری می تواند وجود داشته باشد.

به این ترتیب، هر اثری به حل مسئله ای نائل می آید که تضاد دیالکتیک بین دو قطب مطرح می کند برای هر تابلو مسئله فضای تجسمی به نحو خاصی مطرح شده که نقاش

کمابیش با موفقیت برای آن راه حلی می یابد. او مسئله را مطرح ساخته و بر اساس تمام عناصر هنری اش به آن پاسخ می گوید : یغنی بیان محتوا، و به همچنین بر اساس مکتب هنری، فنون و شگردهای هنری که در کارگاهش به کار می بندد، بر اساس سنت، و حساسیت های شخصی. و بر اساس کشف راه حل است که روی «دریافت کننده اثر» تأثیر می گذارد، و هیجان حسی خود را به او منتقل می سازد. در این جستجوی راه حل صوری، در وهله نخست عناصر ملی مطرح می شود : ابتکارات زبان، روحیه یا خصوصیات ملی و سنت های زیبائی شناسی و فرهنگی.

فصل 5

زمینه آزادی

بطور خلاصه، تعریف آزادی از طریق آن آگاهی ای امکان پذیر می گردد که از دیدگاه تاریخی و اجتماعی تعیین شده و مشروط بدان است. آزادی خارج از ضرورت تعریف نمی شود، ولی تعریف آن با تکیه بر شناخت و تسلط بر قوانین عینی ممکن می گردد. سوسیالیسم و کمونیسم انسان را به زمینه آزادی هدایت می کند. در اینجا بی فایده خواهد بود که به تزیین بنیادی مارکسیسم بپردازیم. ولی مختصراً به چند وجه از آزادی در زمینه هنر خواهیم پرداخت.

1. پایان میانجی ها

آفرینش هنری، همانگونه که پیش از این دیدیم، همواره حاوی میانجی بوده است. میانجی هائی مانند اساطیر یونانی با محتوا در هم آمیخته و در اشکال آثار هنری تجلی می کند. روند ساخت و پرداخت آن در آثار هنری تا حدود زیادی خود بخودی و تحت تأثیر عالم باطنی و ناخودآگاه بوده است.

تخیلات مردمی که در یونان روی مضامین خدایان، سفرهای دور و افسانه ها تکیه داشت به مسائل زیبایی شناختی نمی پرداخت و فارغ از چنین دیدگاهی بود.

امروز، چنین بنمایه های میانجی گرانه ایدئولوژیک و ناخودآگاه دیگر علت وجودی ندارند. اسطوره و نماد به شکل بازگشت ناپذیری اعتبارشان را از دست داده اند. اگر اسطوره و نماد هنوز به مثابه مضامین زیبایی شناسانه مطرح می شود، تنها در حالت تخیلی ممکن می گردد (مانند خدای مسیحیت و شیطان در فاست اثر گوته). تلاش ادبیات بورژوا که «مدرن» نامیده شده، برای باززائی اساطیر یونانی یا جهان مسیحیت و جدی گرفتن آنها جملگی حاکی از تلاشهای بیهوده ای است که بی اعتباری چنین رویکردی را تأیید می کند.

دوران ما - که شاهد پیروزی پرولتاریا در ایجاد ساختمان سوسیالیستی بود، پیروزی ماتریالیسم دیالکتیک، شناخت علمی، تسلط انسان بر طبیعت و تسلط بر طبیعت خاص

انسانی خود او - به شیوه برجسته ای توسط انگلس بیان شده و طبیعت مادی را به شکلی که هست توضیح می دهد، طبیعت به شکلی که هست، و به شکلی که انسان آن را کشف می کند، و به شکلی که با ایجاد تحول در طبیعت آن را کشف می کند و با شناخت بیشتر موجب تحول در آن می شود. بر این اساس، میانجیگرها، توهمات، تعبیر از بین رفتند. طبیعت به شکلی که هست : بی انتها، ولی نه به شکل کوبنده - نه به شکل نامساعد مطلق و نه به شکل مساعد مطلق - در پیوند با انسان که در آن ریشه می دواند، و با وجود این در رویارویی با آن به حیاتش ادامه می دهد.

آنگونه که هست. ولی بیان آنگونه که هست ساده نیست!

چنین بینش ماتریالیستی از طبیعت مسئله زیبائی شناسی را حل نمی کند. چنین بینشی ما را به ناتورالیسم و ماتریالیسم بدوی و نازل باز می گرداند. چنین بینشی، بر عکس، مسئله را به شکل جدیدی مطرح می کند، زیرا نشان می دهد که طبیعت مادی و انسانی سرشار از غنای بی حد و مرز تعیین کننده، ژرف و معانی دار است. بین این تعیین کننده ها هنرمند باید آزادانه دست به انتخاب بزند.

این است نخستین محتوای مفهوم آزادی در هنر. هر تعریف دیگری در حالت انتزاعی و ذهنی باقی می ماند. بطور مشخص موضوع عبارت است از محتوای عینی مفهوم آزادی، که مشخصاً انکشاف ذهنیت فردی را ممکن می سازد.

نکته شگفت آمیز در این وضعیت تازه، چنین است که فردی که برای کشف طبیعت در مقابل آن قرار می گیرد، ممکن است خود را تنها تصور کند، و فراموش کند که شناخت و آگاهی او در رابطه تنگاتنگ با جریان های عظیم بوده، و چنین وضعیتی یک وضعیت سیاسی و اجتماعی را تشکیل می دهد. هنرمندی که آزادانه در حدی که در هیچ دوران دیگری وجود نداشته، در مقابل اشیاء جهان بیرونی قرار می گیرد، ممکن است نداند که این آزادی محصول پرولتاریا بوده که بینش بورژوازی از طبیعت را از بین برده (در قرن هجدهم و نوزدهم) و در آن تحول ایجاد کرده است. او می تواند نقش مارکسیسم و تسلط انسان بر طبیعت کار را فراموش کند. او می تواند فراموش کند او می تواند فراموش کند که این وضعیت در پیوند تنگاتنگ با آزادی سیاسی می باشد. به شکلی که وقتی ایدئولوژی های ارتجاعی و جهان بینی های باطل شده چشم انداز آزاد طبیعت «به شکلی که هست» را منحرف و محدود می سازد، هنرمندان همیشه به بازشناسی آن به مثابه دشمن آزادی خودشان نائل نیامده اند.

وقتی هنرمند خود را در مقابل طبیعت، زندگی و واقعیت اجتماعی تنها احساس می کند، دچار سرگیجه می شود، خودش را ناتوان و تهی تصور می کند، در حالی که گنجینه

گرانیهائی که در اختیار دارد از محدوده او فراتر می رود. در نتیجه نمی داند چگونه این ثروت را در اختیار بگیرد و انتخاب کند. آزادی نوین از دیدگاه بسیاری به مثابه عامل محدود کننده و سد تلقی می شود، مشخصاً به این علت که آزاد است و هیچکس، هیچ سنتی، هیچ مکتبی، هیچ فیلسوفی در گذشته نگفته است که چه باید کرد و چه باید گفت. در این صورت ثروت و نعمت مجازی به شکل تهی بنظر می رسد. علاوه بر این هیچکس نمی تواند به تنهایی همه چیز را کشف کند و یا همه بایدها و شاید ها را بگوید. برای تنها نماندن و تسلط بر تمام ثروت ها و دست آوردها چه کسی را مخاطب قرار خواهد داد: برای کشف اساسی ترین ها، اساسی ترین های اکنونی و امروزی؟ اینجا مشکل آغاز می شود!...

در واقع، دوران های تاریخ ساز هنری و هنرمندان بزرگ تاریخ گذشته همواره در نوعی حالت ناخودآگاه به سر برده اند. می گوئیم «نوعی حالت ناخودآگاه». زیرا رمانتیسم و پیامدهای آن (در سورآلیسم) ناخودآگاه را قویاً ضروری دانسته اند. هنرمندان از شرایط خاص فعالیت خلاقانه خود شناخت کافی نداشتند و از دلایل موفقیت ها و شکست هایشان نیز بی اطلاع بودند. کورکورانه کار می کردند، ولی در عین حال از سوی سنت های مکتبی، ایدئولوژی و سفارشات کاملاً مشخصی پشتیبانی می شدند. هیچ یک از آنها، به استثناء شاید لئوناردو داوینچی یا گوته به آگاهی کامل دست نیافتند. این ناخودآگاه به واسطه برخی موفقیت ها، به نام زیبای: الهام یا نبوغ (ژنی) شهرت یافت. برای ما، بطور مشخص از آنجائی که وارد دوران خودآگاه می شویم _ و آزادی _ این وضعیت به گذشته تعلق واگذار می شود.

تمام آن چه که پشتیبان هنرمند بود و در عین حال او را سرکوب می کرد _ تصاویر از پیش تدارک دیده شده، تعابیر، اسطوره و نماد که بین خودآگاه و اشیاء جهانی بیرونی پرده واسطی ایجاد می کرد _ تماماً از هم فروپاشید.

هنرمند تصور می کند که در مقابل واقعیت قرار گرفته _ طبیعت و جامعه _ در این حالت اندکی به فرد عریانی شباهت دارد که در مقابل دریا ایستاده است. آیا با تمام بدنش آفتاب و وزش باد و نمک دریا را حس خواهد کرد؟ یا در مقابل بی نهایت خواهد به لرزه خواهد افتاد؟ او را میبینیم که در مقابل سرشاری این واقعیت که او انباشته و روی او سنگینی می کند شگفت زده می شود _ در اینجا پرسش بالا را باید دوباره تکرار کنیم _ چه کسی را مخاطب قرار خواهد داد؟

او را شگفت زده است، زیرا «میانجیگرها» نیز «ابزارهائی» بودند برای درک واقعیت، حتا به بهای توهم تصنعی و محدود کننده. در روزگار ما، این ابزارها و شیوه هائی که آزمون

خود را گذرانده اند تنها در آکادمی حفظ و حراست می شود. و تلاش برای تشکل یک نظام جدید در ساخت و ساز و انتقال آن با شکست مواجه شده است. یک چنین نظامی تنها می تواند آبستره و متافیزیک باشد. و یک چنین ساخت و سازی تنها می تواند به حذف آزادی بیانجامد. در نتیجه هر چه بیشتر به نام «آزادی فکری» روی نظام تمام و کمال تکیه کند بیشتر به حذف آزادی می انجامد. بسیاری مانند آندره مالرو به نام آزادی خواهان حق ایجاد چنین نظامی برای تعبیر هستند که بشر را بشریت و طبیعت تهی ساخته و به حذف آزادی می انجامد.

بر این اساس، وقتی هنرمند در مقابل غنی ترین محتویات قرار می گیرد، و وقتی که او باید متعالی ترین ضروریات را حس کند، هنرمندی که محصور به چار چوب بورژوازی شده، امکانات خود را از دست می دهد. بزرگترین نوآوری هم زمان است با بزرگترین توهم زدائی ها : یعنی با پایان اساطیری که طبیعت و انسان را تعریف می کردند. حقیقت این است که در جامعه بورژوازی در حال زوال، آزادی بی حد و حصر در خلق اثر در سطح دیگری تعریف شده و محدود می گردد : به این معنا که آزادی باید به پول تبدیل شود، و به حق بازار یابی و فروش.

2. شیوه های جدید

این وضعیت تنها یک مورد خاص از کلی ترین مشکلات روزگار ما را مطرح می کند : یعنی موضوع خودآگاهی. شرایط عینی تحول جهان واقعی عینی را در بر می گیرد که واقعاً وجود دارد، ولی بخشی از مردم، توده ها در نبود یا کمبود عامل ذهنی به سر می برند و از آگاهی سیاسی بی بهره اند.

برای هنرمند یک راه حل وجود دارد. در واقع، عملاً او با فعالیت های انقلابی پرولتاریا همبستگی دارد. او آگاهانه و یا ناخودآگاهانه مسائل مشابهی را مطرح می کند. فعالیت انقلابی او را وامی دارد که آزاد باشد _ یا شکست خورده به عقب نشینی وادار شود و سقوط کند. فقط گسترده ترین نظریه و اجتماعی ترین، سیاسی ترین می تواند راه حل پیروزمندانه او در کار خلاقیت هنری باشد _ نظریه چنین فعالیت انقلابی، می تواند حقیقت وضعیت او را روشن کند. یگانه راه حل همین نظریه انقلابی ست که می تواند او را در جستجوی شیوه بیانی در گستره جهانی غنی پشتیبانی کند بی آن که آزادی او را محدود کند و مسائل اساسی روزگار ما را نشان دهد. و چنین امری حتا در مقابل طبیعت و زندگی روزمره، و حتا هنرمند می تواند به درک خود از خصوصیات فوری

اشیاء نیز باور داشته باشد، زیرا او اشیاء را به شکلی که هستند می بیند. بدون اسطوره، بدون توهم و ذهنیت ایدئولوژیک. در نتیجه او با شناخت در رویارویی با واقعیت فوری در جایی که باید برداشت کند قرار می گیرد...

هنرمند خود را در مقابل جهان و زندگی بی دفاع، دست خالی و تنها می بیند. ولی چنین تصویری یک توهم بیشتر نیست. هنرمند هرگز تا این اندازه از امکانات و قدرت برخوردار نبوده است. ولی این امکانات نوین است¹⁶⁴، اینها امکانات نوین است و نه میانجیگرهای نوین. این امکانات نوین کدام هستند؟ ماتریالیسم دیالکتیک، حرکتی که جهان را متحول می کند، پیوند جاندار با آنهایی که جهان را متحول می کنند، و با پیشگامان آنها. در اینجا موضوع «پیشگام زیبایی شناسی» به شکل منفرد و منزوی نیست، بلکه از این پس پیشگام سیاسی مطرح می باشد، و نه حتی «آگاهی زیبایی شناسی» به شکل منزوی بلکه به شکل آگاهی سیاسی.

بر این اساس، هر یک از جلوه گاه های واقعگرایی اجتماعی، حتی اگر آن را ناکامل بدانیم یک گام به پیش را به ثبت رسانده است. می توانیم به «داوران» اثر آندره فوژرون¹⁶⁵ فکر کنیم که به اندازه کافی با صراحت، تجسمی نیست، بلکه بازنمایی صحنه ای است که هنوز خیلی مفهوم پایه بوده و درد و رنج اتهامی را که بر دوش می کشند به نمایش می گذارد. می توانیم بگوئیم که شکل هنوز کاملاً منطبق بر محتوا نیست. با وجود این،

¹⁶⁴ درباره مضامین نوین، بیان واقعیات نوین، به لوران کازانو، حزب کمونیست، «روشنفکران و ملت»، انتشارات سوسیال 1949 مراجعه کنید. تعدادی مقاله از پی یر دیکس تحت عنوان «منابع الهامات نوین»...

¹⁶⁵ André Fougeron

<https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewj22ODPjHhGahWfXoUKHaZSAvIQjRx6BAgBEAU&url=http%3A%2F%2Fprojet.pcf.fr%2F98194&psig=AOvVaw39dynaX5zk3j4LvdpMO11&ust=1548786255755297>

مترجم : نقاش فرانسوی متولد 1 اکتبر 1913 در یک خانواده پرولتر یدنیا آمد، او در 19 سپتامبر 1998 در سن 84 سالگی فوت کرد. او پیش از آنکه به نقاشی بپردازد آهنگر یعنی کارگر متالورژیک بود. نخستین نمایشگاه سال 1936 و سال 1939 وارد حزب کمونیست فرانسه شد و در جنبش مقاومت در دوران اشغال فرانسه شرکت داشت، کارگاه نقاشی او در عین حال چاپخانه سری مقاومت نیز بود. تابلویی که هانری لوفور از آن حرف می زند به یک مجموعه تحت عنوان «سرزمین معادن» تعلق دارد که شامل چهل تابلوی نقاشی و طرح است که آندره فوژرون طی اقامتش در شهر لانس بین ژانویه و آوریل 1950 به تحقق رسانده است. فوژرون سندیکای ث-ژ-ت کارگران معادن «پادکله» (pas de calais) را دعوت کرد تا این مجموعه را به مثابه گزارشی تصویری از وضعیت کارگران ببینند. این مجموعه از سوی سندیکای معادن پادکله سفارش داده شده بود. غالباً فوژرون را به جریان «رنالیسم نوین فرانسه» (Nouveau Réalisme) نسبت داده اند. جمله بارز او را باید یادآور شوم : «مسئله اساسی در هنر برخورد با واقعیت اجتماعی ست». فکر می کنم برای معرفی این نقاش باید یک پرونده کامل به آن اختصاص دهیم. برای دیدن تابلوهای بیشتر از این نقاش به این لینک مراجعه کنید :

<http://www.lilletaitunefois.fr/?p=3587>

این تابلو قویاً تماشاچی را تحت تأثیر قرار می دهد، او را به شگفتی و هیجان واداشته و [تابلو] به شکل پرسش برانگیزی [برای او] مطرح می شود.

برای این آگاهی سیاسی، جهان به شکلی که هست جلوه می کند. بر عکس، برای فردی که در مقابل جهان به شکلی که هست قرار می گیرد، تنها آگاهی سیاسی می تواند امکانات درک و تسلط بر آن را فراهم کند، در نتیجه می تواند دست به انتخاب بزند و سپس آن را به بیان بیاورد.

3. پایان ناخودآگاه زیبایی شناسی

در بسیاری از نمونه ها در تاریخ، شاعر، موسیقی دان یا نقاش تراوشات درونی خودشان را به مثابه «الهامات» اسرارآمیز تلقی کرده اند.

بی گمان، در بسیاری موارد اختلال و ابهام به خدمت هنر گرفته شده است. مایه های غنی و عمیق در بطن محتوا با اختلال همگام و همراه بوده است. در تاریکی تضادهای باروری گسترش می یافته که روح هنرمند را در جدال های دردآور غنای خاصی می بخشیده است. هنرمند از صداها و ناسناخته تبعیت می کرده و حتا درد و رنج درونی خود او نیز شگفت انگیز و بیگانه بنظرش می رسیده است.

ولی این دوران به پایان رسیده است، در نتیجه دوران شیوه بیان «غیر مستقیم»، در فراسوی نمادها و تمثیل ها به پایان رسید (البته چنین امری به این معنا نیست که تخیل عملکرد خود را از دست داده است، به هیچ عنوان). هیچکس امروز به این فکر نمی افتد که در دکوراسیون روستائی ترانه عاشقانه بخواند.

بالزاک، طرفدار رژیم پادشاهی، جامعه بورژوائی را مورد انتقاد قرار داده و حتا به شکل اتفاقی از انقلابی ها تجلیل به عمل آورده است. چنین ناخودآگاهی امروز قابل تصور نیست. لوکاچ در سطح دوران گذشته باقی مانده، یعنی دوران ناخودآگاه در هنر، و در برخی موارد رفتار بالزاک را به مثابه عنصر مساعد برای خلاقیت هنری معرفی می کند. امکان دوگانه انگاری بین واقعگرایی عینی از یک سو و فلسفه سیاسی اجتماعی نویسنده از سوی دیگر، امروز برای هنرمند امروز یا تصور ناپذیر است و یا مخرب. امروز، در این دوران تاریخی، با تشدید مبارزات طبقاتی و نتایج آن، جایی برای ابهام باقی نمی گذارد و آنهایی که می خواهند برای خلق اثر هنری به ابهام تکیه کنند و با چنین عنصری بازی کنند، محصول کارشان تقلبی خواهد بود و بازی را خواهند باخت.

دوران ما، یعنی دوران درک مستقیم و بیان مستقیم محتوا، ابهام و شیوه های چند پهلویی را حذف کرده است. امروز دیگر ابهام و یا تضاد بارور جایی ندارد، بلکه از این پس تضاد آشتی ناپذیر و مخرب در ذهن آگاه هنرمند تازگی می یابد. در حقیقت، انتقالات ناخودآگاه هنوز ممکن است. ولی ضرورتی که همواره روی فوریت اتخاذ موضع و انسجام درونی تکیه دارد، این بخش از مداخلات ناخودآگاه را تنزل می دهد زیرا نابارور است. اشتباه بنیادی امروز در زیبایی شناسی تداوم اعتقاد به باروری ناخودآگاه است. به همین گونه، ناخودآگاه _ نزد نویسندگان های بورژوازی، به مثابه مثال _ امروز چیزی فراتر از ترفند و کمدی نیست. خودشان نیز بخوبی می دانند، حتا وقتی که نامفهوم ترین و رمزآمیز ترین غزلیات روحشان را تسخیر می کند. در این صورت ناخودآگاه با عدم حسن نیت پیوند می خورد.

4. تأخیر خودآگاه

پافشاری، ضرورت و اولویت قائل شدن برای خودآگاهی، به مفهومی خاص، در حال حاضر تعیین کننده هیچ امتیازی برای آن نیست. انعکاس محتوا، زندگی، حرکت را نمی تواند به فوریت بدست آورد. حتا ماهرترین، برترین خودآگاهی های فردی، آموزش دیده ترین، و هوشیارترین از دیدگاه سیاسی باز هم در رابطه با زندگی دچار تأخیر است. حتا اگر به چنین خطری آگاه باشد. حتا اگر از طریق رؤیا، تخیلات و انگیزه های حسی عمیق از زندگی فراتر رفته باشد...

محتوا خیلی غنی تر از آن است که تسلیم تحلیل شود، زیرا در همان وقتی که خودآگاهی می کوشد تا در عمق آن نفوذ کند در حال غنی شدن است. غنای فوق العاده محتوا به سادگی قابل دسترسی نیست. به همین منوال، هنری که واقعیت نوین را بیان می کند، در رابطه با واقعیات دچار تأخیر است. برای آن که واقعگرایی اجتماعی به منصه ظهور رسد می بایستی که پیش از پیدایش آن جامعه سوسیالیستی تشکیل شود¹⁶⁶ و مناسبات نوین بین انسان ها در اشکال پویای خود رایج شود و سپس شیوه بیانی نوین راه خود را به تدریج بپیماید.

حذف اشکال قدیمی و ایجاد اشکال نوین تنها با تمرین و تصحیح اشتباهات ممکن خواهد بود. ابتدا با گامهای کوچک و مردد، شکست های مقدماتی، انتقاد و انتقاد از خود. در تلاش برای خودآگاهی (انتقاد و انتقاد از خود) هنرمند نمی تواند تنها بماند. او به همان

¹⁶⁶ برجسته نمایی ها از مترجم است

اندازه آزاد است که می تواند خود را از تنهایی آزاد کند. چنین امری مستلزم روابط عمومی، یعنی رابطه با مردم، با توده ها و پیشگامان سیاسی است.

با وجود این وجه مشکل آمیز دیگر مسئله ف چنین تأخیری به هیچ وجه امر محتومی نیست، و همیشه می تواند به ابعاد نازلی برسد و یا کاملاً جبران شود. امروز هنر و زندگی هر یک دیگری را به آزمون می طلبد. در نتیجه پرسشی که باید مطرح کنیم این است که کارکردهای نقد و زیبایی شناسی چیست؟ پیش از همه، تسریع کاهش در تأخیر. با به پرسش گرفتن نویسندگان، شاعران، نقاشان، برای جبران فاصله ای که با زندگی دارند، بجای ماندگار شدن در دوردست ها و در آنچه تا کنون دریافته اند و بنظرشان هنوز جاندار است، نظریه پردازی و نقد می تواند در خدمت آنان قرارگیرد.

شناخت نظریه پرداختی به مثابه آگاهی زیبایی شناختی دارای عملکرد متعالی تر نسبت به گذشته بوده، که تحول یافته و به روز شده است. نقش حزب گردآوری شناخت و ابتکارات خودجوش، علم و جریان توده های مردم است¹⁶⁷ و در این صورت نقد به مثابه نقد حزب تعریف می شود.

این وضعیت نوین، با تمام وجوه مثبت و سازنده اش، مسائل و مشکلات خاص خود را نیز به همراه دارد.

به این علت که آفرینش هنری در پیوند با شناخت و آگاهی روشن تحقق می پذیرد، و به این علت که نظریه در کار آفرینش هنری نزد هنرمند در سطح آگاهانه مداخله دارد، چنین وضعیتی پیامد خاصی خواهد داشت. به این معنا که هنرمند و نظریه پرداز در خطر ساده انگاری قرار می گیرند. خطر در اینجا است که ممکن است اصولی را بپذیرند و به نتایج بدست آمده اتکا کنند، در این صورت بجای نفوذ در عمق زندگی، فقط به شناخته شده ها و آگاهی های اکتسابی محصور خواهند شد، و علاوه بر این بجای آن که محتوا را به مثابه نقطه آغاز در نظر بگیرند از اشکال از پیش تعیین شده، آبستره و مفهوم پایه حرکت می کنند. به عبارت دیگر از خود زندگی حرکت نمی کنند و به زندگی نیز نمی پردازند و به آن باز نمی گردند (به زندگی که در مجاورت نزدیک و فوری و مستقیم ما واقع شده است). بر این اساس می توانیم بگوئیم که خطر اصلی برای اشکال نوین هنر از الگوپنداری (یا الگو گرایی) منشأ می گیرد. به این علت که هنر در بیان و بازنمایی مناسبات اجتماعی می کوشد، در نتیجه ممکن است که در رابطه با زندگی فردی و یا درک و بیان و اعتلاء ابعاد روانشناختی آن دچار کوتاهی شده و یا آن را ندیده بگیرد¹⁶⁸.

¹⁶⁷ لنین . چه باید کرد؟

¹⁶⁸ در این مورد به ادبیات شوروی، 1950، شماره 6، صفحه 159 مراجعه کنید

به همین گونه، به این علت که هنر باید در مبارزه طبقاتی و ساخت سوسیالیسم شرکت داشته باشد، ضرورت چنین رابطه ای بین هنر و مبارزه طبقاتی، می تواند احتمالاً هیجان و احساس مشخصاً زیبایی شناختی را به وجه ثانوی موکول کند.

ولی هیچ مشکل «عمیقی»، و یا تضاد آشتی ناپذیری وجود ندارد. رمان واقعگرا، برای مثال، وقتی واقعاً رمان واقع گرا خواهد بود که زندگی فردی _ علائق عاطفی، حسی، احساسات و حرکات _ فرد نوعی را درک کند. در مورد پیوند و رابطه مفصلی بین کارآئی شاعرانه و هیجان و حس مشخصاً زیبایی شناسی، امروز جزء جدائی ناپذیر اهداف آگاهانه تمام مدارس واقعگراست.

این مسئله در واقع در رابطه مفصلی با مسئله پیشین قرار می گیرد: یعنی تأخیر آگاهی. سهل انگاری و ندیده انگاشتن آنچه که به زندگی تمام عیار انسان ها بستگی دارد، و یا جدا انگاشتن کارآئی و هیجان حسی، و به طور مختصر الگو پنداری، تماماً حاصل تأخیر آگاهی است. و چنین امری حتا در صورتی که هنرمند یا نویسنده از طریق مفاهیم، و الگوهای آگاهانه ولی آبستره و ذهنی، عمل کرده باشد.

بر این اساس است که مسائل و مشکلات تازه ای مطرح می شود، مسائلی مانند «قهرمان»، «الگو»، وضعیت های «نوعی» یا شیوه نگارش که فراتر از تأملات زیبایی شناسانه قابل بررسی می باشد¹⁶⁹. تأملاتی که در اینجا مطرح شد مدعی حل چنین مسائل و مشکلاتی نیست، بلکه یگانه هدف، طرح آنها در بارزترین اشکال محدود می شود.

Littérature soviétique, 1950, N°6, p.159

¹⁶⁹ درباره مسئله نوع یا الگو (تیپ)، ملانکوف، 21 مین گردهمائی حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی. «الگوئی که به این شکل مارکسیست لنینیست درمی یابد، به هیچ عنوان یک شیوه ثابت (استاتیک) نیست. الگو مرتبط است به جوهر پدیده ای تاریخی و اجتماعی مشخص و تعیین شده به مثابه داده...»، صفحه 237

