

زیباشناسی واقعیت

داریوش مهرجویی

۱

واژه زیباشناسی یا زیبایی‌شناسی یا علم‌الجمال آن‌طور که در زبان فارسی متداول است و معادل واژه Aesthetics به کار رفته، از نظام فلسفی خاصی سخن می‌گوید که کارش کاوش در معنای جمال و شناخت زیر و بم‌های این پدیده است.^۱ با آنکه فلاسفه پیشین اساساً آن را به معنای چیزی «مربوط به حواس» در می‌یافتد و بر نقش شناختی و معرفت‌بخش (cognitive) آن تأکید می‌کردد، زیباشناسی به عنوان نظامی جداگانه در زمینه علم و فلسفه تا میانه قرن هجدهم جایگاه مشخصی نداشت. فلاسفه پیشین پژوهش‌های خود را در باب زیبایی و هنر همواره به طور ضمنی و در حاشیه موضوعات دیگر به عمل می‌آورند و با آنکه در باب مابعدالطبیعه، معرفت‌شناسی، سیاست و اخلاق دستگاههای عربیض و طویل فکری برپا می‌ساختند، زیبایی را همواره در حاشیه نهاده و به عنوان موضوعی فرعی از آن یاد می‌کردن و نه مستقل و متمایز. تا در میانه قرن هجدهم که الکساندر بومگارتن این واژه را به معنای جدید آن تثیت کرد و آن را از علم مربوط به حواس به علم مربوط به زیبایی و هنر منتقل کرد و بدین‌سان بدان اهمیت ژرفتری بخشید.^۲ از نظر

1. در این کتاب همه جا از واژه زیباشناسی و نه زیبایی‌شناسی استفاده کرده‌ام. شخصاً این آنگ بی‌بی پشت سرهم خوش نمی‌آید؛ معمولاً می‌گوییم زیباسازی، زیباتری، زیباجویی و نه زیبایی‌سازی، زیبایی‌طلبی و ... در لغت‌نامه‌دهخدا (ص ۵۵۹) هم آمده است: زیباشناسی: زیبایی‌شناسی: شناختن زیبایی و آن رشته‌ای است از روان‌شناسی، هدف زیباشناسی، شناسانیدن جمال و هنر است و آن درباره مجموعه افعال و احساسات درونی و زیبایی و زشتی و هزل و فکاهت و غیره گفتگو کند.

2. H. Marcuse, *Eros and Civilization*, Sphere Books Ltd, First Abacus edition, London, 1972, p. 132.

معنای قدیم آن، یعنی علم مربوط به حواس نام می‌برد نه علم مربوط به زیبایی.^۱ هگل آن را وارد دستگاه عظیم فلسفی خود می‌کند و به آن مقامی والا می‌بخشد: زیبایی «تابش مطلق یا مثال از پس حجاب جهان محسوسات» است. «و تنها هنر است که براستی زیبایست.» زیرا هنر آفریده روح است.^۲ مارکس و انگلش زیبایی یا درخشش مطلق را از آسمانها به زمین می‌کشند و آن را در خدمت پراکسیس بشری می‌گمارند. به عکس سورئالیست‌ها و طرفداران نظریه «هنر برای هنر» آن را جلوه‌گاه رویاها و نمایشگر جهان تودر توی ناآگاه می‌دانند... امروزه این مفهوم دچار سردرگمی و ابهام خاصی شده و قرن بیستم همه رنگ آن را دیده است. از یک سو از راه هواداران مدرنیسم به فعالیت آزادانه ذهن، به

۱. از نظر کانت عامل سومی می‌باید وجود داشته باشد که بتواند میان عقل عملی و عقل نظری نقش میانجی را بازی کند، واسطه‌ای که قلمرو طبیعت را به آزادی منتقل کند و قوای پست انسان (خواستها) را به قوای والا (شناسایی و معرفت) پیوندد. این میانجی یا قوه سوم، قوه داوری است. عقل نظری (ادراک) اصل پیشین و مقابل تجری (apriori) (شناخت) (cognition) است و عقل عملی اصل خواهشها (desires) و خواستها (wills) است. بخش داوری وجود در پرتو احساسهای درد و لذت میان این دو میانجیگری می‌کند. «داوری در واقع به متابه میانجی، گذار از قلمرو مفهوم طبیعت به قلمرو مفهوم آزادی را امکان پذیر می‌سازد.»

Immanuel Kant: *Moral and Political Writings*.

The Philosophy of Kant, Critique of Judgement, Critique of Esthetic Judgement, The Modern Library, N. Y., 1949, Random House, p. 282.

وقتی این داوری به احساس لذت آمیخته است، داوری حسگرا (یا حسیک Astetik) است و حوزه تتحقق‌پذیری آن هم حوزه هنر است. کانت در واقع معنای اصلی زیباشناسی را که به حواس مربوط می‌شود با خصلت نوبافته‌اش (که به زیبایی — بخصوص در هنر — اطلاق می‌گردد) مخلوط می‌کند. از نظر کانت زیباشناسی به عنوان بعد سوم یا میانجی «مظہر» (با ناماد) اخلاق است. زیبایی «نماد خیر اخلاقی است و تنها چنین است ... که لذت‌بخش است ... یعنی ذهن از گونه‌ای فرزانگی و بالندگی آگاه می‌گردد که ماورای احساس لذت صرف حاصل از حواس است ...».

I. Kant: "of Beauty as the Symbol of Morality", *Selections*, Edited by Theodor M. Greene, Charles Scribner's Sons, N. Y., 1957, p. 443.

ما از یک سو هم دارای قوه داوری یا حسیک هستیم که از آن راه اشکال (Forms) را بدون بهره‌گیری از مفاهیم داوری می‌کنیم و از این داوری خرسند می‌شویم ... و نیز از سوی دیگر دارای قوه داوری عقلانی هستیم که تعیین‌کننده خرسندی مقابل تجری ما از صور محض دستورالعملها (Maxims) است ... احساس درد و لذت حاصل از این داوری، در مورد اول، داوری ذوقی نام دارد و در مورد دوم، داوری احساس اخلاقی» (همان، ص ۴۴۱).

۲. و. ت. استیس، فلسفه هگل، ترجمه حمید عنایت، کتابهای جیبی ۱۳۴۷، ص ۶۱۵.

بومگارت در تصور سه‌گانه انسان از جهان: حق، نیک، و زیبا، نسبت به زیبایی، این کیفیت ممتاز حق، کم توجهی شده و علم‌الجمال را دست کم گرفته بودند. فلاسفه و اندیشمندان گذشته حقیقت را بیش و کم همان نیکی می‌دانستند و اخلاق را تمیز نیک از بد. پس لازم بود که وجه دیگر حق، یعنی جمال او نیز مورد اندیشه قرار گیرد و نظام فلسفی دیگری برپا شود تا بتواند رشت را از زیبا تمیز دهد. اینکه چرا اندیشه فیلسوف مغرب زمین تا قبل از نیمه قرن هجدهم به فکر متمایز ساختن قلمرو زیبایی از سایر مباحث فلسفی نیفتاده است، مبحثی است درخور تأمل. افلاطون شعر و شاعری را در قلمرو امور غیرواقعی جای می‌دهد و بدان مقامی پایین تر از فلسفه — که به حقایق متعالی می‌پردازد — می‌بخشد و شاعران را یکسره از جمهور خیالی خود بیرون می‌کند. اسطو با آنکه کتابی مستقل به مسئله بوطیقا و شعر و شاعری تخصیص می‌دهد، به قصد تحلیل ساختمان شعر و درام دست به کار می‌شود، نه به منظور پژوهش فلسفی در باب هنر و زیبایی. اینکه زیبایی چگونه مبنای اندیشه‌ای مستقل قرار می‌گیرد و زیباشناسی به معنای جدید آن پا پیش می‌نهد مبحثی است که می‌باید آن را در تحول فکری اندیشمند مغرب زمین و فرآیند این تحول از قرون وسطاً به بعد جستجو کرد: از آغاز دوران جدید در فلسفه غرب، آنجا که آگاهی شخصیت می‌باید و ذهن (subject) خود را در «می‌اندیشم پس هستم» تحقق‌پذیر می‌سازد.^۱ از نظر دکارت تمامی تفکر فلسفی مبتنی بر تقدم آگاهی است، نفس متفکر (cogito) یک سو و متعلق آگاهی (object) سوی دیگر. در نظام فکری کانت و هگل هم تقدم با آگاهی و اعتقاد به اصالت ذهن است. دکارت چندان توجهی به علم جمال ندارد، ولی پس از او این مقوله از راه اندیشه‌های کانت و شیلر از قلمرو حسگرایی (sensuousness) سربومی آورد و حکومت و اقتدار عقل را به مبارزه می‌طلبید.

کانت با نقد قوه داوری در واقع نخستین فیلسفی است که داوریهای زیباشناسی را همسنگ و همارز داوریهای اخلاقی می‌داند، ولی از زیباشناسی به

→ و نیز نگاه کنید به: ویلیام بارت، آگرستنسیالیسم چیست؟، ترجمه منصور مشکین‌پوش، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۶۲، ص ۱۰۵.

۱. همان، ص ۱۰۷-۱۰۸.

پرواز تخیل و به طرد هرگونه منطق عقلانی مبدل شده و از سوی دیگر در نظامهای ایدئولوژیک سفت و سخت به صورت چیزی وابسته و بی خاصیت، به تابعی از حکومت زور و سلطه‌گری سیاسی درآمده است.

سرمنشأ نظریه زیباشناسی جدید را باید نظری هر جریان و مشرب فکری دیگر در هگل دید. پس از از یک طرف در محله فکری فلاسفه اگریستانس (کی پر که گور، هایدرک، سارتر و پاسپرس و ...) و از سوی دیگر در مشرب فکری مارکسیست‌ها، در اندیشه‌های لوکاج و اعضای مکتب فرانکفورت؛ که در این یکی، همواره به عنوان موضوعی درخور تفکر و چه بسا تنها موضوع با اهمیت، مورد بحث و فحص مفصل قرار گرفته است. بنابراین قطع نظر از آرای تحقیقی مسلکان (پوزیتیویست‌های منطقی) درباب زیباشناسی، که آن را صرفاً در متن ساختمان زبان و شیوه کاربرد کلمات و ساخت گزاره و میزان تحقیق پذیری (verification) و اعتبار منطقی گزاره می‌سنجند، جریان اصلی اندیشه‌های زیباشناسی جدید را هنوز دو مشرب اگریستانسیالیسم و مارکسیسم به پیش می‌برند.

مارتین جی در کتاب تخييل جدلی خود که به بررسی همه‌جانبه مکتب فرانکفورت پرداخته است در فصل مربوط به خاستگاهها و ریشه‌های این مکتب از قول جورج استاینر می‌آورد که:

نقض زیباشناسی مارکسی از دو منبع گوناگون سرچشمه گرفته و به طور کلی دو راه جداگانه پیموده است. راه نخست از نوشه‌های لنین درباب هنر و ادبیات برخاسته که بعداً توسط ژداف در کنگره نویسنده‌گان شوروی در سال ۱۹۳۴ کدبندی شده است؛ مبنی بر اینکه تنها آن دسته از آثار ادبی بالارزش‌اند که رزمندگی و پارتیزان‌گرایی سیاسی را بی دریغ نشان دهند و به ترویج همان پیردازند.^۱ ادبیاتی از این دست که لنین می‌پندشت وسیله مؤثری برای سرکوب و انهدام فرمایی موجود در اوایل قرن بیستم است پس از طی پیچ و خمها بی سرانجام به سنتگرایی خشک و بی خاصیت مشرب رئالیسم

سوسیالیستی استالیینی منجر گردید. راه دوم که پربارتر و چشمگیرتر است از نوشه‌های انگلس سرچشمه می‌گیرد که ارزش کار هنری را از کاربرد میزان تأثیرگذاری اجتماعی آن و نیات سیاسی و ایدئولوژیک آفریننده‌اش جدا می‌ساخت و بیشتر روی اهمیت ذاتی اجتماعی اثر تأکید می‌کرد. او معتقد بود که محتوای اجتماعی و عینی اثر ممکن است مغایر با نیات عمیق هنرمند باشد و چیزی بیش از اصل و ریشه طبقاتی او را بیان کند. راه دوم را بسیاری از متفکران و نقادان غیرروسی طی کرده‌اند که از طرف مایکل کروز به «پارامارکسیست» ملقب شده‌اند. میان برجسته‌ترین آنها می‌توان از ژان پل سارتر و لوسین گلدمان در فرانسه، ادموند ویلسون و سیدنی فینکلشتاین در امریکا و از اعضای مکتب فرانکفورت آلمان: هورکهایم، آدورنو، بنیامین، مارکوزه، ارنست بلوخ و از اعضای جوانتر هابرماس را نام برد. از نظر اشتاینر حساب لوکاج سواست. لوکاج مورد پیچیده‌ای است که بیش و کم بر همه این نظریه‌پردازان اثر گذاشته و به نحوی در همه آنها وجود دارد. علاوه بر آن، لوکاج میان مارکسیست‌های سنتگرا و پارامارکسیست‌ها نقش میانجی را ایفا می‌کند و می‌کوشد شکاف میان آن دو را کاهش دهد.^۱

۲

کتاب بعد زیباشناسی آخرین اثر هربرت مارکوزه است که در سال ۱۹۷۷ نوشته و چاپ شده است. این کتاب که به قصد تقاضی از زیباشناسی مارکسی بنا شده، از نظریه‌های انتقادی مرسوم درباب این زیباشناسی فراتر می‌رود و به یک اعتبار حاوی چکیده اندیشه‌های مارکوزه و چه بسا سایر اعضای مؤسسه انتقادی فرانکفورت درباب هنر و زیباشناسی است. مضمون و مفاهیم اصلی زیباشناسی جدید: ذهنگرایی (subjectivity)، مفهوم آزادی، خودنمختاری در هنر، رئالیسم، قوه سیاسی هنر، هنر مردمی و هنر انتقامی و غیره در ارتباط با اندیشه متفکران گذشته و حال مورد بررسی و نقادی تحلیلی قرار گرفته است. هدف،

۱. همان، ص ۱۷۴.

1. George Steiner, "Marxism and the Literary Critic", *Language and Silence*, (New York, 1967), cit. in. Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Heineman, London, 1973, p. 172.

شناخت بُعد دیگری از هنر است، (بویژه در ادبیات)، بعدی راستین، تا بتوان به ملاکهای قطعی برای تمیز هنر «اصیل و بزرگ» از هنر نااصیل و ناچیز دست یافت بی آنکه در دام مطلقگرایی از نوع کانت و هگل و مارکس و یا بتسازیهای سبک لوکاج افتاد.

مارکوزه شالوده بررسی و پژوهش خود را در زمینهٔ زیباشناسی و ابعاد ناشناخته‌اش بر وجهه معرفت‌شناختی هنر می‌گذارد و معتقد است که هنر، به عنوان آگاهی، بر ذهنیت افراد جامعه اثر می‌گذارد و موجب رشد شناخت آنان از خود و از جهان خود می‌شود. ولی در عین حال می‌کوشد از مطلق انگاشتن وجهه معرفت بخش هنر، از بت‌سازی شناسایی و از شیء‌گشتنگی (reification) ذهن نیز پرهیزد. او تصویر صرف‌آیدئولوژیک از هنر را مورد پرسش و سنجش قرار می‌دهد و از اندیشه‌ای انتقاد می‌کند که هنر را در خدمت ایدئولوژی خاص و در جهت منافع و نیازهای طبقه‌ای و پیزه برگماشته است. آیا هنر هم، همچون عمل سیاسی، می‌باید نقشی قاطع در دگرگونی جامعه ایفا کند؟ قوه سیاسی هنر در چیست؟ هنر انقلابی یا هنر مردمی چگونه هنری است؟ و غیره ...

و بدین‌سان انگشت روی مفاهیم اصلی زیباشناسی مارکسی سنتی می‌نهد و برداشت آن از هنر به عنوان ایدئولوژی را مورد سنجش و نقادی قرار می‌دهد.

از نظر مارکوزه، آرای اصلی زیباشناسی مارکسی رسمی از این قرارند:

۱. هنر، همچون روبنا، معلول زیربنا یا اساس مادی جامعه است و تابع تغییرات زیربنایی.

۲. هنر می‌باید معکس‌کننده هنر طبقه بالارو (پرولتاریا) باشد و آگاهی این طبقه را بیان کند.

۳. عامل سیاسی و عنصر زیباشناسی — محتواهای انقلابی و کیفیت هنری — ناگزیر به برخورد و تلاقی با یکدیگرند.

۴. نویسنده باید منافع و نیازهای طبقه بالارو را بیان کند.

۵. یک طبقه رویه‌زوال یا نماینده‌اش (نویسنده) چیزی جز هنر منحظر تولید نمی‌کند.

۶. واقعگرایی (realism) درست‌ترین و بهترین شکل هنری است.^۱

این آرا (که لوکاج تنها رأی نخستین را مردود می‌شمارد و آرای دیگر را بیش و کم می‌پذیرد) در واقع بر پایه این مدعای استوار است که:

الف)

اساس مادی واقعیت راستین است.

ب) نیروهای غیرمادی، هشیاری و ناہشیاری آدمیان از لحاظ سیاسی چندان ارزشی ندارند.

پ) پس هم ذهن یا من متفکر یا ذهن معقول و هم درونگرایی و عواطف و تخیل یکسره بی‌اعتبار می‌شوند.

ذهنیت افراد، هشیاری و ناہشیاری‌شان در آگاهی طبقاتی مستحیل می‌گردد و این اصل اولیه انقلاب دست کم گرفته می‌شود که نیاز به دگرگونی قاطع می‌باید ریشه در ذهنیت خود افراد داشته باشد، در هوشمندی آنان، در شور و شوقشان، در سوابق و مقاصدشان.^۱

از نظر مارکوزه، نظریه مارکسی اساساً در دام همان «شیء‌گشتنگی» افتاده است که لوکاج خود برای اولین بار با شور و شوق تمام این مفهوم را مطرح و در جامعه افشا کرده و علیه آن ایستاده بود. یعنی «ذهنیت به صورت ذره ناچیزی از عینیت درآمده و حتی در قالب طغیانگرانه‌اش هم تسلیم نوعی آگاهی جمعی شده است». این ناچیز شمردن نیروی ذهنی انقلابی، قاعده‌تاً بر این فرض نادرست استوار است که ذهنیت و درونگرایی مفهومی بورژوازی است. حال آنکه حتی در جامعه بورژوازی نیز پافشاری روی حق و حقیقت درونگرایی ارزش بورژوازی نیست، بلکه فraigذشن از آن و ورود به بعد دیگر وجود است. در واقع همین درونگرایی است که باعث بی‌اعتبار شدن ارزش‌های بورژوازی شده است!^۲

۳

سالهای میان دو جنگ اروپایی غربی آنکه از رویدادهای قاطع سیاسی-اجتماعی است: عواقب جنگ جهانی اول، تثییت جامعه سوسیالیستی در روسیه شوروی و

نتایج تناقض آمیز آن، رشد سرمایه‌داری انحصارگر در ایالات متحده امریکا و تسلط روزافزون دولت بر سیاستهای اقتصادی و بالاتر از همه ظهور فاشیسم. همه این تحولات زمینه‌های باروری است که اندیشه اندیشمندان و متفکران را بیش از پیش به خود جلب می‌کند، ولی غالباً آنان را میان آشوب حاکی از تعدد و گونه‌گونگی مکاتب فکری و هنری و «ایسم»‌های ریز و درشتی که از هر جا سر می‌زند کلافه و سردرگم رها می‌کند. برای روش‌نگران جوان آن دوره، که مارکوزه یکی از آنهاست، جهان دچار جنون و بی‌عقلی شده بود. چه از آن سو، نخستین انقلاب راستین کارگری از راه جزءیتهای خشک لینینی و استالین به هیولا بی غریب، به حکومت ارعاب از نوع درجه اول مبدل شده و از این سو، شبح رعب‌آور فاشیسم موسولینی و هیتلر سر بر کشیده سایه شوم و سنگین خود را بر ملت‌های کوچک و بزرگ جهان فرا افکنده بود.

در چنین شرایطی است که هورکهایم، آدورنو، مارکوزه و سایر اندیشمندان و نقادان مؤسسه اجتماعی فرانکفورت، انگشت روی مسئله «عقل» (Vernunft) می‌گذارند و علیه نامعقولیتی (irrationalism) که جهان را فراگرفته قد علم می‌کنند و آن را به محکمه می‌کشند. آنها بدرستی می‌بینند که چگونه «عقل» در دست ایدئولوژی‌های سلطه‌گر به ابزار صرف مبدل شده و نظریه‌های اجتماعی پیشین، آنچه از اندیشه‌های هگل و مارکس به ارت رسیده، وجه «انتقادی» و نفیگرای خود را یکسره از دست داده است. بنابراین آثار حکیمانی از قبیل دیلتای و کروچه و پرسش‌های معرفت‌شناختی و روش‌شناختی آنان در باب نظریه‌های اجتماعی هگل و نیز آثار لوکاچ جوان و بخصوص کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی ضرورت بازبینی اندیشه‌های مارکس را مجددًا پیش می‌کشید؛ اندیشه‌هایی که به زعم آنان و برخلاف خواسته‌های مؤکد مارکس و انگلیس به نوعی دستگاه درسته مابعدالطبیعی تغییر شکل داده و در آن سقوط کرده بود.^۱

با این همه اعضای مکتب فرانکفورت تا آمدند سنتهای فلسفی گذشتگان را بسنجند و بلایی را که در روسیه شوروی بر سر هگل و مارکس آمده بود نشان

۱. نگاه کنید به: مارتین جی، تخيّل جدلی، ص ۴۸-۴۹.

دهند و ماهیت فرآگیر (totalitarian) مارکسیسم شوروی را برملا سازند، خود در زادگاه خویش گرفتار توتالیتاریسم سهمگین تری شدند که نه تنها به دشمنی با اندیشه‌های آنان برخاسته که زندگی عادی آنها را هم یکسره به مخاطره انداخته بود و هر کدام را در پی نجات خویش به فرار و گریز و زندگی پنهان و آشکار و سرانجام به ترک وطن واداشته بود. اینک این «طبیعت» بود که از قعر بدويت بشری سر برافراشته و با تأکید بر نزدگرایی و برتریت نژادی حیات عقل را به نابودی می‌کشاند.

با این حال میان این همه جنگ و گریز و بربریت و وحشیگری روزافزون که فریاد شکوه‌آمیز همه را بلند کرده بود^۱ هنر و زیباشناسی، زیبایی و شناخت هنری همواره اساس دلستگی و مشغله فکری آنها را تشکیل می‌دهد. گویی تنها هنر است که تکیه‌گاه و مرجع نهایی همه نابسامانیها است و تنها زیبایی است که در برابر هرج و مرج ناشی از فقدان معقولیت موجود قادر به ایستادگی است و می‌تواند بر حاکمیت عقل اصرار ورزد. همه آنان گویی این سخن نیچه را خوب به خاطر داشتند که «ما هنر را داریم تا از فرط واقعیت خفه نشویم».

تئودور آدورنو اغلب آثار خویش را به بحث در باب هنر، موسیقی، موسیقی مدرن ناهمساز (atonal)، اندیشه‌های موسیقایی شوئنبرگ و استراوینسکی تخصیص می‌دهد، به نگارش «فلسفه موسیقی» می‌پردازد، خود موسیقیدان است و صاحب تأثیفاتی در باب موسیقی سمفونیک و سونات و غیره. هورکهایم نخست با نگارش رمان فعالیت نویسنده‌گی خود را آغاز می‌کند. بنیامین اندیشمند شاعر مسلکی است که به بودلر و پروسٹ و یونانی‌ها خیره است و می‌پندارد که تنها شعر و هنر است که در برابر بربریت معاصر می‌تواند قد علم کند.^۲

این توجه خاص به مسئله هنر را نباید دست کم گرفت. در پس این نگاه تلقی

۱. بنیامین می‌گوید: «هیچ‌گونه سند و مدرکی از تمدن نیست که در عین حال سند و مدرک بربریت نباشد.»

W. Benjamin, *Theses on the Philosophy of History, Illuminations*, Fontana / Collins, p. 258.

۲. نگاه کنید به: بایک احمدی، نشانه‌ای به رهایی، مقاله‌هایی از والتر بنیامین، نشر تندر، ص ۲۲-۱۰۰ و نیز درباره «تاریخچه مکتب فرانکفورت و نظریه انتقادی»، نگاه کنید به همین کتاب، ص ۲۷-۲۳.