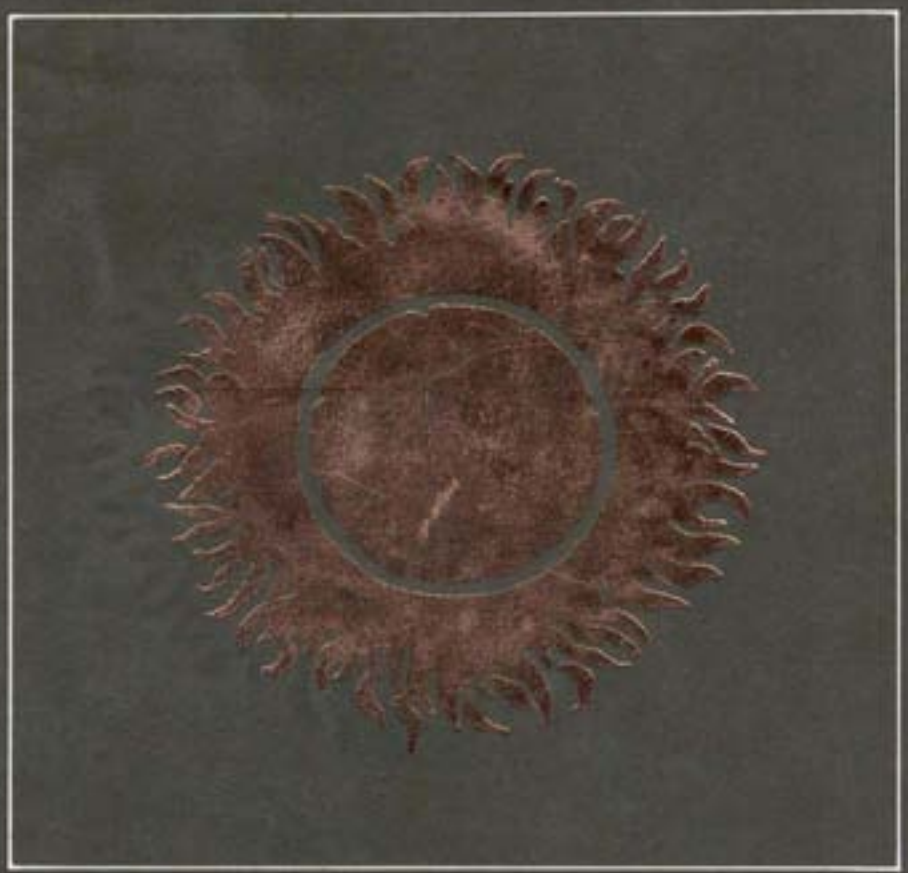
ماکس رافائل

سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر

پرودون، مارکس، پیکاسو

ترجمهٔ

اکبر معصوم‌بیگی



نگاه

سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر

پرودون، مارکس، پیکاسو

ماکس رافائل

سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر

پرودون، مارکس، پیکاسو

ترجمهٔ

اکبر معصوم‌بیگی

This is a Persian translation of
Tree studies in the Sociology of Art
Proudon, Marx, Picasso
by Max Raphael
Lawrence and Wishart, London, 1981
Translated by Akbar Ma'soumbeigi
Āgah Publishers, Tehran, 2000

رافائل، ماکس، ۱۸۸۹ـ۱۹۵۲. Raphael, Max
سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر: پرودون، مارکس، پیکاسو / ماکس رافائل؛ ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی. ـــــ [تهران]: آگاه، ۱۳۷۹.
۲۷۲ ص. ISBN 964-416-154-8
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
عنوان اصلی: Three Studies in the Sociology of Art
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. کمونیسم و هنر. ۲. زیبایی‌شناسی کمونیستی. ۳. هنر و اجتماع. ۴. پرودون، پیر-ژوزف، ۱۸۰۹ـ۱۸۶۵، Proudhon, Pierre-Joseph ۵. مارکس، کارل، ۱۸۱۸ـ۱۸۸۳، Marx, Karl ۶. پیکاسو، پابلو، ۱۸۸۱ـ۱۹۷۳، Picasso, Pablo
الف. معصوم‌بیگی، علی‌اکبر، ۱۳۲۹ـ ، مترجم. ب. عنوان.
۹ س ۲ ر / HX۵۲۱ ۷۰۱/۰۳
۱۳۷۹
کتابخانهٔ ملی ایران ۷۹ـ۱۳۳۱۷ م

ماکس رافائل
سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر
پرودون، مارکس، پیکاسو
ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی

چاپ اول ترجمهٔ فارسی، پاییز ۱۳۷۹، آماده‌سازی، حروف‌نگاری و نظارت بر چاپ دفتر نشر آگه
(حروفنگار نفیسه جعفری، نمونه‌خوان محسن جوانمردی، صفحه‌آرا مینو حسینی)
لیتوگرافی کوهرنگ، چاپ نقش‌جهان، صحافی چکامه
شمارگان: ۲۲۰۰ جلد
همهٔ حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است
E-mail: agah@neda.net

شابک ۸-۱۵۴-۴۱۶-۹۶۴ ISBN 964-416-154-8

فهرست

پیش‌گفتار مترجم	۷
پرودون و جامعه‌شناسی هنر	۲۱
نظریه‌ی مارکسیستیِ هنر	۱۴۵
پیکاسو	۲۱۱
نمایه	۲۶۵

پیش‌گفتار مترجم

ماکس رافائل شاگرد هنرشناس و مورخ بزرگِ هنر هاینریش ولفلین و ولفلین نیز جانشین کرسی استادی یاکوب بورکهارت در دانشگاه بازل بود؛ با این همه رافائل در سراسر زندگی بی‌پیرایه و پُرمشقت خود هرگز هیچ مقام رسمیِ دانشگاهی نپذیرفت و همان اندازه از سلسله مراتب فرهنگی خشک و رسمی گریزان بود که از محافل سیاسی چپ‌گرا. در نوشته‌های خود در مقام پژوهنده‌ای مستقل همان‌گونه نهادهای هنر بورژوازی غرب را به شلاق انتقاد تند خود می‌بست که بر شیوه‌ی معماریِ «کاخ شوراها»ی شوروی می‌تاخت؛ نتیجه آن‌که در هیچ‌یک از این دو سو جا نداشت و طبعاً در بیشتر موارد آثارش چاپ ناشده می‌ماند.

ماکس رافائل در ۱۸۸۹ در آلمان به دنیا آمد و پیش از جنگ جهانی اول در مونیخ و برلین به تحصیل فلسفه و هنر پرداخت. در دهه‌ی بیست به تدریس در «کالج مردم» مشغول شد و به ایراد یک سلسله سخنرانی درباره‌ی تاریخ و فلسفهٔ مارکسیستی پرداخت که بر روی هم شالوده‌ی کتاب ***داعیه‌های هنر*** را فراهم آورد. پس از به قدرت رسیدن هیتلر و رژیم نازی در آلمان، رافائل رخت به سوئیس و سپس فرانسه کشید و هم در آن‌جا کتاب حاضر، ***پرودون***، ***مارکس***، ***پیکاسو***، را به چاپ رساند. پس از یورش نازی‌ها به فرانسه و اشغال پاریس، رافائل بازداشت و سپس آزاد

شد و برای مصون ماندن از گزند گشتاپو ناگزیر مانند آدورنو، هورکهایمر، برشت و بسیاری از روشنفکران و ناراضیان هموطن‌اش به جست‌وجوی گوشه‌ی امن راهی امریکا شد. رافائل، که به سبب آزار نژادی و سیاسی ناگزیر به ترک زادگاه و خانه‌به‌دوشی و زندگی سیار شده بود، در همه‌سو با سوءظن روبه‌رو می‌شد. با این همه، نوشته‌ها، خاطرات و یادمان‌هایش به دست گروه‌های کوچکی از دوستان و شاگردان غیررسمی‌اش، که در شهرهای گوناگون اروپا در فرانسه، آلمان و سوئیس و نیز ایالات متحد امریکا گرد او فراهم می‌آمدند، نگه‌داری می‌شد. هم به همت آنان بود که بایگانی جامعی از نوشته‌ها و اسناد و یادداشت‌های رافائل در اداره‌ی بایگانی شهر نورمبرگ و مجموعه‌ی کوچک‌تری در مرکز تاریخ و فلسفه‌ی علمِ دانشگاه بوستون فراهم آمد که میکروفیلم‌های همه‌ی دست‌نوشته‌های برجا مانده از رافائل را دربر می‌گیرد. در ضمن، همین هیئت بر چاپ اخیر چند متن از آثار رافائل به آلمانی و چاپ انگلیسیِ ***داعیه‌های هنر*** نیز نظارت کردند.

داعیه‌های هنر، که در ۱۹۶۸ به انگلیسی انتشار یافت، کتابی طولانی و دشوار است و بر مبنای سخنرانی‌های رافائل در اوایل دهه‌ی سی میلادی در برلین و داوُس[1] و مقاله‌ای درباره‌ی تابلو ***گرنیکای*** پیکاسو شکل گرفته است. این مقاله را رافائل در آغاز ورود به امریکا هنگام بررسی و مطالعه‌ی ***گرنیکا*** در **موزه‌ی هنرهای مدرن** نیویورک نوشت. با همین کتاب است که شیوه‌ی برخورد رافائل با هنر بنیاد می‌گیرد: کتاب دربر دارنده‌ی پنج تحلیل طولانی، موشکافانه و دشوار از آثار پنج نقاش است و در آخر نیز فصلی کلی با عنوان «پیکار برای فهم هنر» و بخشی از پژوهش نظری مهم رافائل در بابِ روشِ انتقادی آن را تکمیل می‌کند.

در نظر رافائل، پژوهش‌های ***داعیه‌های هنر*** «فقط با یک بخش از

---

1. Davos

وظیفه‌ی پژوهنده سروکار دارد و آن وظیفه‌ی درک و دریافت آثاری هنری به منزله‌ی اثر هنری است»؛ به سخن دیگر، این مقاله‌ها فقط به ادراک اثر هنری در ویژگی‌های آن به منزله‌ی یک ساختار زیبایی‌شناختی نسبتاً خودمختار می‌پردازند و مسلم است که بدون این کار پیوند یک اثر هنری خاص و یک موقعیت تاریخی معین مبهم و پوشیده می‌ماند، چنان‌که در کتاب حاضر نیز رافائل در تحلیل‌های تاریخی و اجتماعی خود جای جای به تجزیه و تحلیل فرمالیستی آثار روی می‌آورد. از سوی دیگر، رافائل آگاه بود که «بدون مطالعه و ملاحظه‌ی اوضاع و احوال تاریخی و شیوه‌های اخلاق حاکم بر هر عصر و دوره تحلیل اثر هنری به فرمالیسمی می‌انجامد که پیوند هنر با تاریخ اندیشه را ــ چه رسد به تاریخ سیاسی و اقتصادی ــ ناممکن می‌گرداند. از این‌رو، رافائل آغازگاه خود را «اوضاع و احوال تاریخی عام» و «روش‌های خلاق» مشروط به شرایط تاریخی قرار می‌دهد و با همین شیوه‌ی پژوهش *پرودون*، *مارکس*، *پیکاسو* و فصل «گرنیکا» را در *داعیه‌های هنر* تکمیل می‌کند. با این‌همه، نمی‌توانیم و نباید این دو رویکرد را چندان با صراحت در برابر هم عَلَم کنیم. رافائل هشدار می‌دهد: «این بدیلی دروغین است. تنها با در نظر گرفتن هر دو جنبه است که می‌توانیم به تاریخ روش‌ها و مسایل هنر دست یابیم».

پرودون، *مارکس*، *پیکاسو*، که در ۱۹۳۲ در فرانسه به چاپ رسید، با همه‌ی فشردگی و پیچیدگی آن یکی از بهترین درامدها به اندیشه‌ی رافائل درباره‌ی هنر و پیوند آن با تاریخ و جامعه و دربردارنده‌ی یک رشته مقاله است: نقدی بر نظریه‌ی زیبایی‌شناختی، پژوهش درباره‌ی نظریه‌ی هنر و تحلیل ویژه‌ای از کار یک هنرمند. با آن‌که هر یک از مقاله‌های این کتاب به تنهایی خواندنی است، با زرشته‌ی پیوندی همه را در یک طرح کلی یگانه می‌کند.

رافائل در مقاله‌ی نخست به آرمان‌شهرخواهی و وارثان امروزی پرودون که «انتزاع‌های عینی»، یا «سوررئالیسم انقلابی» پدید می‌آورند حمله می‌برد؛ با این‌همه، پرودون برای رافائل بهانه است زیرا که ضمن نقد آرا

این سوسیالیست آنارشیست پرنفوذ فرانسوی در باب نظریه‌ی هنر فرصت را مغتنم می‌شمارد و به توضیح دیدگاه‌های خود درباره‌ی نقش ویژه و کارکرد رابطه‌ی میان قوای گوناگون انسان، ماهیت «ایده»ی هنری؛ رابطه‌ی فرآورده‌ی ایدئولوژیک و تمایز میان قلمروهای هنر، علم و فلسفه می‌پردازد. در ضمن، برداشت ساده‌اندیشانه و جزم‌باورانه‌ای که هنر را فرآورده‌ی بی‌میانجی و بی‌واسطه‌ی تولید اقتصادی به حساب می‌آورد از گزند تیغ انتقاد خود در امان نگه نمی‌دارد. رافائل می‌کوشد نقش و کارکردِ میانجیِ اسطوره و افسانه را در گذار از زیرساخت اقتصادی به ایدئولوژی هنر و فقدان تناسب میان تکامل اقتصادی و ایدئولوژیک و فرهنگی را باز نماید و برای تبیین موقعیت معیاری و هنجاری برخی هنرها، که بنیادهای اقتصادی‌شان دیرگاهی است از میان رفته است، راهی بیابد. رافائل از بحث خود نتیجه می‌گیرد که فقط اعصار و دوره‌های معینی توانسته‌اند آثار هنری اندام‌وار و یکپارچه پدید آورند و این تنها در دوره‌هایی روی داده است که آفرینش هنری از طریق اسطوره‌گانی بومی یا ایدئولوژی‌ای مشروط به جامعه‌ای جمعی (collective) با زیرساخت اقتصادی پیوند داشته است.

مقاله‌ی دوم «نظریه‌ی مارکسیستی هنر»، که نخست در نشریه‌ای فلسفی در آلمان در ۱۹۳۲ به چاپ رسید، مقاله‌ی مهم و اساسی کتاب است. رافائل از نظریه‌ای که در این‌جا به بسط و گسترش آن پرداخته است ــ و خود مبتنی بر معرفت‌شناسی مارکسیستی یا «نظریه‌ی آفرینش معنوی» است ــ به عقب برمی‌گردد و به نقد نظریه‌ی ایدئالیستی و آرمان‌شهرخواهیِ هنر پرودون می‌پردازد و آنگاه به پیش می‌رود و اصول ماده‌باوری تاریخی را درباره‌ی آن‌چه در آن هنگام تازه‌ترین و «پیشرفته»ترین نمونه‌های هنر بود به کار می‌بندد. اهمیت تاریخی مقاله تا حدودی در رویکرد نوی است که رافائل در خصوص نکته‌ی مسئله‌آفرین و بحث‌انگیز مندرج در دیباچه‌ی ۱۸۵۷ مارکس در ***مقدمه‌ای بر نقد اقتصاد***

سیاسی در پیش می‌گیرد. بحث رافائل به این نظر مارکس می‌پردازد که هنرهای یونان باستان «در برخی از جنبه‌ها معیار و آرمان دست‌نیافتنی‌اند». رافائل بر آن است که مسئله‌ای را که مارکس طرح کرده است تنها ممکن است از رهگذر تحلیل تاریخی اوضاع و احوالی حل کرد که زمینه‌ساز ظهور دوباره‌ی هنر یونان در مراحل بحرانی معینی از تکامل هنر مسیحی شده است و بدان جایگاه و منزلت معیاری و هنجاری بخشیده است. چنین تحلیلی، از سویی، مستلزم بررسی ماهیت هنر مسیحی و تکامل ساختارهای اجتماعی و اقتصادی زمینه‌ساز هنر مسیحی است و، از سویی دیگر، مستلزم شناخت «جوهر» خود هنر یونان است که رافائل ویژگی بنیادی آن را «ضد جزمی بودن» یا روش «دیالکتیکی» می‌خواند. «رساله‌ی نظریه‌ی مارکسیستی هنر» به‌ویژه از آن رو اهمیت دارد که گزارشی کامل از مراحل گوناگون شیوه‌ی تحلیل رافائل به دست می‌دهد: این جا علم، علم تاریخ و نقد هنری در پیوند با یکدیگر نظریه‌ای علمی پدید می‌آورند که در برابر جامعه‌شناسی هنر قرار می‌گیرد، جامعه‌شناسی هنری که منشأ آکادمیک دارد و از روش تاریخی و دیالکتیکی بی‌بهره است. بدین‌سان، رساله‌ی مذکور دریچه‌ای به روی ماهیت فراگیر و گستره‌ی عظیم و پرابهت برداشتِ به تحقیق نرسیده‌ی رافائل درباره‌ی «علمِ تجربی هنر» می‌گشاید.

رافائل پس از آن که حدود رویکرد رادیکال خود را به هنر مشخص می‌کند و مسئله‌ی نوزایی‌های هنری و ارزش‌های معیاری را مطرح می‌سازد دامنه‌ی بحث‌های نظری خود را به زمینه‌های هنر و سیاست معاصر بسط و تعمیم می‌دهد و روش خود را در مورد اوضاع و شرایط تکاملِ هنری مشخص و ویژه به کار می‌بندد. رافائل در تحلیل خود از تکامل هنری پیکاسو تا سال ۱۹۳۳ می‌نویسد: «آن‌چه در این جا مورد نظر است نه مسئله‌ی توانایی‌ها و استعداد شخصی پیکاسو، که خوش قریحه‌ترین و برجسته‌ترین هنرمند زمانه‌ی ماست، بلکه سرنوشت

تـاریخی کـلی بـورژوازی اروپـا است». گـوناگـونی و تـعدد سـبک‌ها و اسلوب‌هایی که پیکاسو هم به‌طور هم‌زمان و هم به‌طور پیاپی به کار گرفت «در مورد هنرمندی که شخصیت‌اش نماد طبقه‌ی حاکم بورژواست ناگزیر بود، زیرا که هم خود او و هم عصرش دستخوش متعارض‌ترین کشاکش‌ها و تـنش‌ها هستند». از ایـن رو، هـنگامی کـه «نـیروی انگـیزنده‌ی تـاریخ هـم‌اکـنون در آن سـوی خـاکـریز است» حـتی فـرآورده‌هـای هـنری تأثیرگذارترین و برجسته‌ترین هنرمند بورژوا پیش از آن که پـدید آیـد از رسم افتاده است: «با آن که پیکاسو به راستی نماینده‌ی تمام‌عیار طبقه‌ی حـاکـم روزگـار خـویش است، فـاقد خـصلت کسـی است کـه از اکـنون فرامی‌خیزد و رو به سوی آینده می‌آورد». شاید عده‌ای با توجه بـه ایـن نکته که پیکاسو پس از جنگ جهانی دوم رسماً به جبهه‌ی چپ پیوست و به عضویت حزب کمونیست درامد تحلیل رافـائل را بـیش از حـد تـند و خشن و چه بسا دور از انصاف بیابند، اما باید به خاطر داشت که تحلیل رافائل به هیچ رو متوجه شخص پیکاسو نیست و هرگز پیکاسو یا هنر او را دست‌کم نمی‌گیرد؛ سهل است حتی ستاینده‌ی کار اوست، چنان کـه در مورد ***گرنیکا*** معتقد است که «این کار کوس رسوایی انهدام جـامعه‌ای در حال فروپاشی را با چنان قدرت و نیرویی به صدا درآورده است که هیچ هنرمندی تاکنون به گردپای او نرسیده است.»

آشنایی رافائل با هنر فرانسه در ۱۹۱۰ ضمن سفری به هـلند دست داد. چندی نگذشت که در ۱۹۱۱ برای نخستین بار از پاریس دیدن کرد و توانست کار سزان و بسیاری از آثار هنر معاصر را مطالعه کند. رافائل بـا رودن، پیکاسو، ماتیس، کان‌وایلر، اوده و گرترود استاین و برادرش دیدار کرد و حاصل آن نوشتن ***از مونه تا پیکاسو***[1] (رساله‌ی دکتری رافائل) بود. با این حال، استادش هاینریش ولفلین حتی از خواندن متن نوشته سر باز زد

1. *Von Monet Zu Picasso*

و گفت که هیچ دلش نمی‌خواهد چیزی درباره‌ی پیکاسو بخواند و همین تجربه رافائل را، که در آن هنگام جوانی بیست‌وسه ساله بود، از دانشگاه و محیط‌های دانشگاهی سخت دلزده و مأیوس کرد و درست همین جا بود که باید مانند هموطن دیگرش و والتر بنیامین تصمیم می‌گرفت که به بسیاری از سختی‌ها و مشقت‌ها در بیرون از نظام دانشگاهیِ آلمان تن در دهد، ولی زیر بار جزم باوری و خشک‌اندیشی حاکم بر دانشگاه‌ها نرود.

رافائل در سراسر زندگی خود هنر پیکاسو را موضوع پژوهش خود قرار داد. از هنگام نگارش *از مونه تا پیکاسو*، با وجود دگرگونی‌های بسیار که در فلسفه‌ی او رخ داده بود، هم‌چنان دلبسته‌ی کار پیکاسو ماند. در ۱۹۱۳ در مونیخ و باز در ۱۹۳۲ درباره‌ی پیکاسو سخنرانی کرد. در ۱۹۳۳ به پژوهشی جامعه‌شناختی در دوره‌های کاری پیکاسو به عنوان بخش سوم *پرودون، مارکس، پیکاسو* پرداخت. حتی در سال‌های آخر زندگی، با آن‌که دیگر از در مخالفت با کار پیکاسو درآمده بود، چنان که پیش‌تر گفتیم، به مطالعهٔ *گرنیکا* در موزه‌ی هنر مدرنِ نیویورک پرداخت و آن را در کتاب *داعیه‌های هنر* گنجاند.

رافائل در ۱۹۲۱ در دانشگاه برلین به تحصیلِ فیزیک و ریاضیات پرداخت. در این هنگام، چنان که خود می‌نویسد، نگرش‌اش «عینی»‌تر می‌شد و کم‌تر به داوری‌های ارزشی و دیدگاه شخصی رغبتی نشان می‌داد. کار رافائل درباره‌ی اصول موضوع نیوتون و قواعد استدلال او به همین دوره بازمی‌گردد و تا ۱۹۲۵ نیز ادامه می‌یابد. این دوره یکی از مهم‌ترین مراحل تحول فکری رافائل را از «ایدئالیسم» به شیوه‌ی «انهدام و بازسازی علمی» در برمی‌گیرد. در همین دوره است که رافائل در مقاله‌ای درباره‌ی شک‌گرایی پیرونی[1] (مکتب شک‌آوری مطلق) بنیادهای متافیزیکی مکتب پیرونی را باز می‌کاود. مقصود رافائل این است که نشان

1. die pyrrhon ische

دهد «رازورزی و عرفانْ شک‌آوری عاطفی است و شک‌آوریْ رازورزی عقلانی.» رافائل درضمن این مقاله به تحلیل یا تعلیق داوری و عدم داوری می‌پردازد و بر آن می‌رود که همین گرایش است که به «بی‌غمی»[1] یا آرامش می‌انجامد. تفسیر او از «بی‌غمی» تأثیر بسیار شگرفی در پژوهش‌های بعدی او درباره‌ی *گرنیکای* پیکاسو در *داعیه‌های هنر* به‌جا گذاشت و به نظر می‌آید که شالوده‌ی نقد کلی او درباره‌ی لیبرالیسم نیز قرار گرفته باشد. با این حال، بنا بر خاطرات به جا مانده از او، رافائل در دومین مرحله‌ی کار خود (از ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۵/۴۰) به شک‌آوری و عرفان به منزله‌ی پاره‌سنگ تعادل‌بخش در برابر رویکرد عینی و عملی خود بازمی‌گردد. در هر حال، مسلم آن که رافائل عشق و دلبستگی خود را نسبت به نوشته‌های اکهارت[2]، عارف بزرگ آلمانی، در سراسر عمر خود از دست نداد و حتی آخرین کتاب رافائل، *داعیه‌های هنر*، متضمن اشاراتی صریح به آثار اکهارت است.

در سال‌های بعدی، در پی مهاجرت به امریکا، کار رافائل بیشتر بر گرد حوزه‌های هنر پیش از تاریخ و هنر کلاسیک یونان تمرکز می‌یابد. با این همه، این گرایش هرگز حکم بی‌اعتنایی به هنر معاصر نداشت. رافائل در نیویورک تماس خود را با هنر معاصر و به‌ویژه هنرمندان تبعیدی از جمله کورت سلیگمان[3] و لیپ شیتس[4] پیکره‌ساز حفظ می‌کند و از نخستین کسانی است که قدر کار ژان دوبوفه[5] را بازمی‌شناسد. به‌علاوه،

---

1. ataraxia

۲. Johannce Eckhart ، (۱۲۶۰ـ۱۳۲۸ میلادی)، متأله دومینیکن، عارف واعظ و پایه‌گذار عرفان و پدر زبان فلسفی آلمان.

3. Kurt Seligman

۴. Jacques Lipschitz، (۱۸۹۱ـ۱۹۷۳)، پیکره‌ساز لیتوانیایی، یکی از پیشگامان مجسمه‌سازی کوبیست که بعداً با دستیابی به سبکی مبتنی بر صور زنده‌نما و بیانگر راهی جدید در برابر این هنر گشود. (*دایرةالمعارف هنر*، رویین پاکباز).

۵. Jean Dubuffet، (۱۹۰۱ـ۱۹۸۵)، نقاش، چاپگر، و پیکره‌ساز فرانسوی. اصطلاح هنر خام را باب کرد، و این طرز تلقی از هنر را پیگیرانه ادامه داد.

کتاب حاضر نشان می‌دهد که رافائل با به کار بستن دانش و شناخت گسترده‌ی خود از هنر کلاسیک درباره‌ی تولید هنری معاصر این امکان را می‌یابد که به مخالفت خود با شیوه‌های نامنسجم و التقاطی رئالیسم ایدئالیستی و ایدئالیسم انتزاعی صراحت و وضوح ببخشد. رافائل در مقدمه‌ی پژوهش بزرگ خود، ***انسان کلاسیک در هنر یونان***، که تا هنگام مرگ او در ۱۹۵۲ چاپ ناشده ماند، نوشت: «ما امیدواریم که این کتاب علاوه بر کمک به حل مسئله‌ی انسان کلاسیک در عین حال همچون سلاحی بر ضد خردستیزی واپس‌گرایِ پدیدار شناسان، فیلسوفان اگزیستانسیالیست، اکسپرسیونیست‌ها و سوررئالیست‌ها و نیز برضد شبه کلاسیک‌ها، از رافائل گرفته تا انگر و هنرمندان آبستره‌پرداز معاصر به کار آید.» در نظر رافائل هنر یونان به هیچ رو آکادمیک نیست، بلکه تحقق کامل مفهومی دیالکتیکی است ــ همان دیالکتیکی که برای نمونه در پوسن و سزان می‌بینیم ــ و شیوه‌ی نوی برای حل تضاد آشکار ارزیابی مارکس از هنر کلاسیک، که رافائل خود در ***داعیه‌های هنر*** به رد و نفی آن پرداخته است، به دست می‌دهد. در نظر رافائل هنر یونان جلوه‌گاه برترین نمونه‌ی هنر، یعنی هنر «خودسالار»، «به خود پاینده» و «اندام‌وار» است.

با آن که نقد رافائل را نمی‌توان به سود سبکی خاص در هنر یا گرایشی ویژه در شیوه‌ی عمل هنری معاصر به شمار آورد، خطوط استدلال او در جایی به هم می‌رسند که او خود می‌خواست نمایشگر الگو یا انگاره‌ی آفرینش هنری باشد، و آن هنر شیوه‌ی کلاسیک است. گفتاری که از ***انسان کلاسیک در هنر یونان*** باز آوردیم بدین‌سان ادامه می‌یابد که: «قلب هنر کلاسیکِ اصیل همانا دیالکتیک است؛ و این از طنزهای تاریخ است که این دیالکتیکی‌ترین هنر جزمی‌ترین هنرها و مادر همه‌ی آکادمی‌ها شمرده شده است. هنر دیالکتیکی تقلیدناپذیر است، حال آن که هنر آکادمیک بنابر تعریف تقلیدی است». بنا بر استدلال رافائل، هنر

دیالکتیکی هنر جنبش و پویش و رویش و نفی مداوم است، اما در سرشت آکادمیسم است که بدبین و تلخ‌اندیش باشد، نافی جنبش و نوآوری باشد و در پی تثبیت وضع موجود برآید چرا که آکادمیسم باور دارد که تاریخ سیر انحطاطی مکرر و یکنواختی از یک عصر زرین سپری شده‌ی پیشین است. برعکس، هنر دیالکتیکی و پیشرو بر آن است که تاریخ خلاق است و همواره از خود تازگی و طراوت و سرزندگی می‌زاید و آن‌جا که نوآیینی و طراوت هست امید هست.

از این رو، موضوع تحلیل رافائل هنر دیالکتیکی است و اگر هنرمندان قرار است هنر آینده را پدید آورند همین هنر دیالکتیکی است که باید ادراک شود. رافائل در طرح‌افکنی آرمان شهری خود از تکامل اجتماعی و انسانی استدلال می‌کند که «شدت» قوه‌ی خلاق به جایی خواهد رسید که، در سطوح بسیار بسیار بالا، توده‌ی متراکم بسیار بزرگ‌تری را از ماده‌ی شناخته یگانه و هماهنگ خواهد ساخت. در هنر، در آگاهی افراد و در دولت شاهد یگانگی و یکپارچگی فزاینده‌ی محتوا و صورت و مطابقت افزون‌تر حقیقت نسبی آن محتوا و کلیّت و مطلقیّت جهان مادی عینی خواهیم بود. در زمینه‌ی هنر، این کار از رهگذر فرآورشِ آثار خاص و منفردی انجام می‌پذیرد که ساختار آن اندام‌وار یا دیالکتیکی و نیز ماده باورانه است. اما این فرایند در عین حال باید به تحقق «آثار هنری تام و تمام و یکپارچه»ای بینجامد که در آن همه‌ی هنرها زیر رهبری معماری با هم یگانه گردند؛ آثار یگانه و یکپارچه‌ی آینده تنها بر پایه‌ی شیوه‌ی یگانه‌ای که دیالکتیک و ماده باوری را با هم پیوند دهد و تنها در شرایط اجتماعی‌ای به دست می‌آید که نیاز به «اصولِ کلیت و ضرورت» را برآورد. این همه تنها در حاکمیتی تحقق‌پذیر است که همه‌ی اعضای آن نقشی فعال و منسجم به عهده گیرند و همه‌ی نیروهای خلاق به توازنی تام و تمام یاری رسانند، توازنی که در آن هیچ قلمرو و فرهنگی قلمرو دیگر را سرکوب نمی‌کند. بی‌گمان، بدون حاکمیت اجتماع جامعه‌نگر ممکن

نیست بتوان بر تضادهای هنر بورژوایی معاصر غلبه کرد، و تنها با جامعه‌نگری است که مسئله‌ی تجدید حیات نوین هنر کلاسیک ممکن است معنایی پیشرو، زاینده و خلاق داشته باشد.

هنگامی که رافائل در ۱۹۵۲ در ایالات متحد درگذشت، ده‌ها مقاله و کتاب چاپ شده و ناشده از خود به جاگذاشت. جان برجر منتقد نام‌آور و برجسته‌ی انگلیسی که در کتاب *شیوه‌ی دیدن* خود و نیز سراسر دوره‌ی کاری خود سخت تحت تأثیر کتاب *داعیه‌های هنر* و شیوه‌ی تفسیری رافائل قرار داشته است و درواقع کاشف رافائل و معرف او به دنیای انگلیسی زبان است درباره‌ی وی می‌نویسد: «برخی برای آن می‌جنگند که از آن چه رویاروی آنان قرار می‌گیرد نفرت دارند؛ دسته‌ی دیگر برای این می‌جنگند که می‌خواهند توانایی‌های خود را ارزیابی کنند و به زندگی خود معنایی ببخشند. دسته‌ی دوم البته مصرانه‌تر می‌جنگند. ماکس رافائل البته از گروه دوم بود.» برجر رافائل را «منتقدی بزرگ اما فراموش شده» خوانده است. و هربرت رید منتقد بلندآوازه‌ی انگلیسی *پرودون*، *مارکس*، *پیکاسو* را «...متقاعدکننده‌ترین کاربرد روش رادیکال که تاکنون خوانده‌ام» توصیف می‌کند.

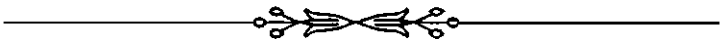
پیش از آن که این پیش‌گفتار را به پایان ببریم لازم است نکته‌ای را یادآوری کنیم: چون در بحث رافائل از نظریات پرودون و در برخی مواضع دیگر کتاب همه جا «ایده» و «ایدئال» در پیوند با یکدیگر آمده‌اند برای پرهیز از سردرگم کردن خوانندگان از ترجمه‌ی آن‌ها به مُثل و مثال، انگار، پندار، مینو و غیر آن خودداری ورزیده‌ایم و صورت اصلی این مصطلحات را حفظ کرده‌ایم.

سرانجام آن‌که جناب استاد دکتر میرشمس‌الدین ادیب سلطانی از راه لطف و بزرگواری زحمت رفع مشکلات لاتین کتاب را بر خود هموار کردند. از محبت ایشان سپاسگزارم.

منابع پیش‌گفتار

1. Raphael, Max; *The Demands of Art*, Routlege & Kegan Paul, 1965.
2. Berger, John; *Selected Essays and Articles*, The look of things, Pelican Book, 1972.
3. Wölfflin, Heinrich, *Classic Art*, Phaidon, 1986.

پرودون



پرودون و جامعه‌شناسی هنر

از اندیشه‌هایی که در هم و نامناسب فراهم آمده باشند بیزارم؛ من فقط چیزی را می‌فهمم که به‌روشنی بیان شده، به‌طور منطقی تدوین یافته و آن‌گاه به روی کاغذ آمده باشد.

پرودون

هر کس که از پاریس دیدن کند و با نقد مارکسیستی آشنا باشد از دریافت این نکته که اندیشه‌هایِ پرودون هنوز تا چه اندازه در سیاستمداران، روشنفکران و حتی هنرمندان «کمونیست» فرانسه تأثیر دارد شگفت‌زده خواهد شد. با این همه، اندکی تأمل روشن خواهد ساخت که در این نکته جای هیچ شگفتی نیست، زیرا بسیاری از هنرمندان خاستگاهی خرده بورژوایی دارند و کمونیسم‌شان به جای آن‌که سلاحی مؤثر در فعالیت‌هایِ عملی باشد بیشتر به کار حمایت عاطفی آنان می‌آید. در واقع این کسان پرودون مشرب‌اند، اگر چه ــ یا شاید زیرا ــ هرگز آثار پرودون را نخوانده‌اند.

هر اندازه که بروید و کارگاه‌هایِ هنری بیشتری را ببینید و هرقدر در یاوگی جر و بحث‌هاباریک شوید بیشتر به این نکته برمی‌خورید که سنتِ

بزرگ و ستودنیِ نقاشیِ فرانسه به صورتِ سدی به ظاهر ناگذشتنی درآمده است، زیرا هنرمندان زیر فشار اندیشه‌های رایج و انتزاع‌هایی که سرمایه‌داری و سرمایه‌داری انحصاری در همه جا پدید آورده است از تشخیص عناصری که هنوز نوید آینده را می‌دهند ناتوان‌اند و چه بسا تواناییِ پروردنِ این عناصر را ندارند؛ و به جای آن‌که بکوشند که این سنت را دست کم در آثار خود تا حد امکان به نظریه‌ی مارکسیستی نزدیک‌تر کنند خود را تسلیم کمونیسمی خیال‌آمیز می‌کنند و آن‌چه واقعاً انجام می‌دهند آفریدن «انتزاع‌های انضمامی[1]» یا خلق «سوررئالیسم انقلابی» است. این فعالیت، که یا نمودار آمال و آرزوهایِ خرده بورژوایی در نقاشی‌های خوش ساخت یا گریز هنرمندان به غیر واقعیت است، در زمانی انجام می‌پذیرد که سرمایه‌داری انحصاری در پیرامون آنان در حال فروریختن است و این نشان می‌دهد که هنرمندان فرانسوی همچنان آرمان شهری مانده‌اند، و تنها شیوه‌های اجرا دگرگون شده است. یک قرن پیش از این اطمینان خاطر در فرمول‌هایی جست‌وجو می‌شد که در پی زمینه‌سازیِ «آشتی بورژوازی و پرولتاریا» بود و امروزه انتظار می‌رود که این تردستی را دفترداری دوبل انجام دهد. (پیوند نزدیک آرمان‌شهرخواهی دیروز و دفترداری دوبل مشهور است.) در هر حال، مردم معمولاً می‌خواهند که «اخلاقی» باشند؛ به سخن دیگر، انتظار دارند حاصل جمعی یکسان را در هر دو ستونِ بستانکار و بدهکار ببینند. امروز نه ارقام بلکه مقادیر گوناگون است که به ستون‌های جداگانه افزوده می‌شود، و مردم درنمی‌یابند یا نمی‌توانند دریابند که «آشتی» خیالی در هیچ سو راه به جایی نمی‌برد. حاصل جمع صفر است: صفر در هنر و صفر در زندگی.

این وضع را به دو شیوه می‌توان بررسی کرد: یا به صورت مستقیم و با

---

1. concrete abstractions

نمودار ساختن بنیادهای جامعه‌شناختی و واقعی انتزاعِ «کمونیستی» و بنیادهای انقلابِ «سوررئالیستی»، یا غیرمستقیم‌تر از راهِ مبارزه با «روح آرمان شهری» در شکلِ کهنِ آن، و سپس با نشان دادنِ این نکته که صورت یا «فرمِ» این روحِ آرمان شهری نو است، اما جوهرش تغییر نکرده است. من نخست به بحث درباره‌ی کتاب پرودون، ***در باب اصلِ هنر و مقصد و جایگاه اجتماعی آن***[1]، می‌پردازم و امیدوارم که پس از آن بر همین زمینه‌ی خنثی اصولِ تحلیلِ مستقیم را پایه‌ریزی کنم. به‌علاوه، خارج شدن از موضوع بحث لطف دیگری هم دارد و آن برملا ساختن نوعی «یقین غریزی» یا به سخن دیگر احساسِ محضِ «مطمئن بودن» به این است که شخص با امور واقع سازگار است، که البته با توجه به وابستگیِ همه‌یِ ما به موقعیتِ طبقاتی یکسره بی‌اهمیت است، وابستگیی که در اغلب موارد ناآگاهانه و از این‌رو به طور کلی محتوم و اجتناب‌ناپذیر است.

پرودون با غریزه‌ی جامعه‌شناختی و فلسفی چشمگیر خود بسیاری از توهم‌های نهفته در ایدئولوژی هنر را تشخیص داد؛ توهم‌هایی که در سرانجام کار هنر را به صورت افیون درمی‌آورد. از نظر پرودون تحریفِ معنای راستینِ هنر از آشکارترین و عام‌ترین سطوح آن آغاز می‌شود. در واقع نمایشگاه‌هایی که حکومت با افتتاحیه‌های تشریفاتی و رسمی و اعطای جوایز ترتیب می‌دهد چیزی جز بازار مکاره‌ی «هنرمندان» نیست، بازاری که در آن فرآورده‌هایی برای فروش عرضه می‌شوند و فروشندگانی با نگرانی انتظار مشتریان خود را می‌کشند. این‌جا جعل و تحریف‌ها از حمایتِ هنر با وجوهاتِ عمومی و مالیات سرچشمه می‌گیرد و به بودجه‌ای می‌ماند که به ارتش یا راه‌سازی اختصاص می‌یابد ــ به قول پرودون «باز هم شباهتِ دیگری میان هنرمندان و کارخانه‌داران» (فصل ۱). شاید به نظر آید که این سخن می‌تواند علت این امر را روشن

1. P. J. Proudhon, *Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale*, Paris, 1865.

کند که چرا در حاکمیت سرمایه‌داری هنر نیز مانند هر چیز دیگری به صورت کالا درآمده است و کسانی که آن را تولید می‌کنند به علتِ وابستگی به طبقه‌ی حاکم و نیاز طبقه‌ی حاکم به بهره‌گیری از هنرمندان در قالبِ «عوامل خواب‌آور» خود خریدنی و فروختنی شده‌اند؛ اما جمله‌ی بعدی نشان می‌دهد که این نتیجه‌گیری اشتباه است. «هیچ کس نمی‌تواند این قلم از بودجه را، خواه در ارتباط با خانواده، جامعه‌ی مدنی یا دولت، با تعریف قابل فهمی از هنر و کارکردِ آن توجیه کند» (فصل ۱). انگار آن‌چه طبقه‌ی حاکم کم دارد فهم و عقل است و می‌تواند این نقیصه را به مدد وضوحِ فکریِ بیشتر رفع کند ـ گویی همین که «تعریف قابل فهم» از چهره‌ی ریاکاری و مکر و حیله به منزله‌ی ابزارهای قدرت پرده برگرفت قدرت نیز بهره‌گیری از آن را داوطلبانه رها می‌کند.

از دیدگاه پرودون، اصل هنر برای هنر عرصه‌ی دومی است که معنای راستین در آن تحریف می‌شود. البته همین که پرودون ریشه‌هایِ فکریِ غایی این «تحریف» را در اصلِ خودمختاریِ داوریِ کانت می‌یابد بر احساسات سالم او نسبت به فلسفه گواهی می‌دهد با این همه پرودون نمی‌تواند با وضوحی مشابه دریابد که هر نظریه‌ی بورژوایی درباره‌ی هنر می‌بایست ناگزیر متکی بر اصل هنر برای هنر باشد؛ و از همین جاست زاری‌های همیشگی و شدید پرودون بر خواری و تباهی هنر در روزگار خود او و ناتوانی او در دریافتِ این نکته که توانمندی‌هایِ سالمِ برنامه‌یِ او برایِ نوسازی مورد نیاز جامعه از چه منابعی می‌تواند سرچشمه بگیرد. در عین حال، هنگامی که پرودون به نفی اصلِ هنر برای هنر برمی‌خیزد تنها به این دل خوش می‌کند که آن‌چه را «قوه‌ی زیبایی‌شناسی» می‌نامد تابع عقلِ نظری و عقل عملی (علم و وجدان اخلاقی) قرار دهد، گویی اصلِ هنر برای هنر جز مفهومی انتزاعی از تخیل نیست، گویی به هزار شکل مجسم و محسوس در زندگیِ واقعی وجود ندارد.

نتیجه آن‌که راه‌حل پرودون در چارچوب مرزهای ایدئالیسمِ ذهنی

باقی می‌ماند، ایدئالیسمی که ته رنگی از تجربه‌گرایی در خود دارد. به همین سان کوشش او برای خلع سلاح اصل هنر برای هنر جز به جابه‌جاییِ صرفِ جایگاهِ آن در درون مرزهای ایدئالیسمِ ذهنی نمی‌انجامد.

در حقیقت، راه حل خود پرودون، یعنی «عدالت برای عدالت»، دقیقاً دوشادوشِ «هنر برای هنر» گام برمی‌دارد. امروزه دیگر نباید دریافت این نکته دشوار باشد که اصلاحات جزیی‌ای از این دست در دستگاهی عقیدتی (که اعتبار خود آن مورد تردید است) نه به هیچ رو می‌تواند چیزی را از میان بردارد و نه چیزی را پدید آورد.

پرودون در بحث درباره‌ی نکته‌ی سوم بسیار منطقی‌تر و بی‌عیب‌تر است؛ و آن نکته ویژگی به اصطلاح «تعریف ناپذیر»ی است که احساساتی‌گرایی و عرفان به هنر نسبت می‌دهند. پرودون با همه‌ی نیرو و توان خود با این برداشت در افتاد اما نتوانست دریابد که بورژوازی با شکستِ کیش به هنر روی آورد و در آن مأمنی و پناهی و ابزاری ایدئولوژیک برای برآوردن نیاز خود به گریز از واقعیت یافت؛ و نیز نتوانست دریابد که چرا چنین اتفاقی روی داد. شاید جایِ شگفتی نباشد که پرودون هرگز از آن نابغه‌ای یاد نکرد (دومیه را می‌گویم) که اندک زمانی پیش از او و معاصر با او بیشترین کوشش خود را به کار برد تا این برداشت ویژه از هنر را از اعتبار بیندازد. چنین غفلت آشکاری به ما یاری می‌کند تا دریابیم که پرودونِ نظریه‌پرداز به چه علت نتوانست دو وظیفه‌ای را که به عهده گرفته بود انجام دهد؛ این دو وظیفه یکی انهدام هنر بورژوایی و دیگری خلق و ایجاد هنر پرولتاریایی بود.

البته با پی گرفتنِ بحثِ پرودون در این هر سه موضوع در تک‌تک آن‌ها با موقعیتی یکسان روبه‌رو می‌شویم. پرودون با اطمینان بسیار و بی‌طرفیِ آشکار آغاز می‌کند، اما همین که ذهن‌اش به نقطه‌ی تحققِ عملی می‌رسد در باتلاق ایدئالیسم درمی‌ماند و در برابر امور مسلم و سرسختِ واقعیت

توش و توان خود را از دست می‌دهد. البته گاه‌گاه در اشاره به پدیده‌ها و امور روشن‌بینی‌های شگفت‌آور از خود نشان می‌دهد، با این همه توضیحاتی درباره‌ی این امور می‌دهد که در بیشتر موارد نارسا است؛ واقعیت این است که پرودون بنده‌یِ آرا و عقاید تنگ‌نظرانه‌ی طبقه‌ی اجتماعی خود بود و از این رو نمی‌توانست نیروهایی را بازشناسد که جهت این عقاید را تعیین می‌کنند؛ و همواره در همان دم که قالبِ فکریِ استدلال او در برخورد با واقعیت‌ها در هم می‌شکند، گمان می‌برد که والاترین مظاهر حقیقت و اخلاق را کشف کرده است. این وضع گذشته از حالت اسفناک و غم‌انگیز فکری بی‌بهره از طنز هم نیست و نمایشگر مضحکه‌ی غریبِ ذهنی است که بی‌هدف بر فرازِ واقعیت‌ها پرسه می‌زند. اما چنان که گذشت در این امر علاوه بر نکته‌ای غم‌انگیز چیزی خنده‌آور نیز هست و همین است که می‌بایست هر هنرمند و روشنفکری را بر آن دارد تا از نو شرایط فعالیت خود را به بررسی گیرد و ریشه‌هایِ ژرف آن را آشکار سازد و خود را در ارتباط آگاهانه با آن‌ها قرار دهد.

۱

۱. پرودون از این فرض می‌آغازد که همه‌ی هنرها بر یک اصلِ واحد استوارند، هدف واحدی را دنبال می‌کنند و بر همه قواعد یکسانی حکم‌فرماست. از دیدگاه او، اصل مشترکِ هنرها در قوه‌ی معینی از ذهن انسان جای دارد. در ضمن آن‌که ذهن را اندام‌واره‌ای پیچیده می‌انگارد بر آن است که قوای گوناگون گردِ محوری می‌گردند که مرکب از دو عنصر است: «وجدان اخلاقی» و «علم»، یا «عدالت» و «حقیقت». چنان که پیداست، هر دو صورت‌بندی همتایِ عقلِ نظری و عقلِ عملی کانت است. با این همه، یک تفاوت اساسی هم هست. آن‌چه را کانت «داوری» می‌خواند در نزد پرودون احساس زیبایی‌شناسی یا استحسانی است؛ و

پرودون آن را از هرگونه استقلالِ نظام‌مند محروم می‌کند.

پرودون این کار را به این ترتیب انجام دهد: نخست با این خطای متافیزیکی به مخالفت برمی‌خیزد که «قوه‌ای از ادراک» را که در اختیار همه‌ی ماست نوعی «امتیاز» و «قوه ابداع» می‌شمارد. این قوه بی‌آن‌که به هیچ‌رو مستقل باشد، صرفاً «کارکردی کمکی» دارد، و درواقع «پیشاپیش محکوم به اطاعت شده است، و در تحلیل نهایی تکامل آن می‌بایست تابع تحول حقوقی و علمیِ نوع[1] باشد» (فصل ۲).

پرودون دلیل این «اطاعت» را ــ که صرفِ وجود آن البته اصل هنر برای هنر را نفی می‌کند ــ در این نکته می‌یابد که ایده و ایدئال در علم و در قانون یکی هستند، اما هنر وابسته به اشیای ویژه، افراد و کردار افراد است. ایده‌های ویژه‌ی هنر، «یعنی شکل‌ها، پیکرها یا تصویرها» ضرورتاً «متفاوت با سنخ[2] یا قانون» و به همین‌سان «متفاوت باایدئال»اند (فصل ۱۴).

بدین‌سان، پرودون پس از اثبات این نکته که زیبایی‌شناسی امری صرفاً ثانوی است می‌کوشد نشان دهد که نقشِ هنرمند در جامعه صرفاً کمکی است؛ و «مقصود هنرمند آن است که حساسیت‌های اخلاقی، احساسات وقارآمیز و تهذیب‌جوی ما را برانگیزد» (فصل ۳). پرودون از این فرض سه نتیجه می‌گیرد:

۱. پیشرفت هنر را علت‌هایی غیر از خود هنر تعیین می‌کنند؛ اگر هنر به حال خود گذاشته شود از حرکت بازمی‌ماند.

۲. هنر نه هیچ ستیزه‌ای با علم و قانون دارد و نه از پی آن‌ها می‌رود، بلکه برعکس ممکن است به آن‌ها راه نشان دهد. وانگهی، تکاملِ هنر سریع‌تر از علم و قانون است: «هنر به پیش می‌رود و چه بسا در جوامع پیشرفته اغلب پرستشِ مبهم و رازآمیزِ هنر است که نارسایی‌های ... قانونِ

---

1. species 2. type

سخت‌گیر، دقیق و آمرانه‌ی اخلاق را جبران می‌کند» (فصل ۲).

۳.درست از آن رو که پرودون به عمد هنر را نه تابع امر مطلق که پیروِ عقل و قانون می‌کند به دامن کارکرد[1] نظام‌مندِ داوری کانت می‌آویزد؛ و این همان کارکرد نظام‌مندِ داوری است که قرار بود به صورت پیوند میان علم و اخلاق به کار آید، و این کار به چنان شیوه‌ای انجام پذیرد که هرگز با هیچ تکامل تاریخی مورد تهدید قرار نگیرد. پرودون از این پیچیدگی دلیلِ دیگری بر ضدِ نظریه‌ی هنر برای هنر می‌تراشد و می‌گوید مقصودِ هنر در ورای خود آن جای دارد، «چرا که هر چیز پیوسته به چیزی دیگر است؛ همه‌ی چیزها در همبستگی با یکدیگر به هم گره خورده‌اند؛ در همه‌ی امورِ مربوط به انسان و طبیعت هدف و مقصودی هست» (فصل ۱۴). «هنر برای هنر... هیچ نیست.» برکشیدن هنر به پایه‌ی برترین فعالیت ذهن و والاترین تجلیِ انسانیت مستلزم ارتکاب «گناه نخستین، منشأ همه‌ی بندگی‌ها... دست‌یازی به فسق و گناه به خالص‌ترین شکل، این جوهره‌ی شّر» است (فصل ۴). همه‌ی پیشرفت بسته به آن است که سه عنصر زیبایی، علم و عدالت هر چه نزدیک‌تر به هم آورده شوند. پرودون در نتیجه‌گیری خود (فصل ۲۳) می‌گوید که «آشتی دادن هنر با امر عادلانه و سودمندی» اندیشه‌ی اصلی کتاب او است.

بدین‌سان، در نظر پرودون هنر بر احساس زیبایی‌شناسی استوار است، و احساس زیبایی‌شناسی به‌طور کلی نه به قوای اساسی و مسلطِ ذهن که به قوای کمکی (مثلاً حافظه، عشق، سیاست، صنعت و مانند آن) تعلق دارد. درست‌تر آن‌که هنر از سه چیز فراهم می‌آید: احساس زیبایی‌شناسی یا احساس شاعرانه، نفس‌پرستی یا احترام به خویش و توانایی تقلیدگری.

با این همه، مورد سوم اهمیتی ثانوی دارد و به هیچ رو ضروری

---

1. function

نیست؛ حال آن‌که احترام به خویش فقط مخصوصِ کاربُردِ قوه‌ی زیبایی‌شناسی درباره‌ی خود انسان است، علاوه بر این‌که این کاربرد به خود هنر نیز نیروی انگیزنده‌ی تکامل می‌بخشد. یگانه اصل واقعاً ضروری، همان‌که توانایی ابداع را تعیین می‌کند (و از استعداد اجرا متمایز است)، علمِ زیبایی‌شناسی است. علم زیبایی‌شناسی چیست؟ این‌جا با دو تعریف سروکار داریم: «به نظر من زیبایی‌شناسی قوه‌ی ویژه‌ی انسان برای کشف و درک زیبا و زشت، دلپذیر و دل‌آزار، والا و پست در خود انسان و در چیزها، و نیز برای تغییر و تبدیلِ این ادراک به ابزار تازه‌ی لذت‌جویی و پالایش لذت‌ناک است.» و نیز: «یک حس خاص، یک ارتعاش یا لرزه‌ی ذهن هنگام مشاهده‌ی چیزهای خاص ـ یا به سخن دیگر نمودهای خاص ـ که از منظرِ ذهن زیبا یا زشت، والا یا پست (= aiethesis) می‌نماید، و بدین‌سان قوه‌ای برای احساس کردن (یعنی احساسِ زیبایی یا زشتی، والایی یا پستی ...)، برای دریافتنِ فکری یا احساسی در شکل، خوش بودن یا غمگین شدن به هنگام مشاهده‌ی یک تصویر بی‌هیچ علت واقعی ـ چنین است اصل و علت هنر در درونِ ما» (فصل ۲).

این دو تعریف شامل این عناصر است:

(۱) قوه‌ای زیبایی‌شناسی محدود به انسان یا «احساس» انسان به منزله‌ی قوه‌ای برای ادراک، دریافت، یا نشان دادن واکنش است.

(۲) این قوه به سراسرِ گستره‌ی احساس و به ویژه به دو حد نهایت آن گسترش می‌یابد.

(۳) لذت، خشنودی و پالایشِ بی‌طرفانه[1].

(۴) پیوند طبیعی با ارزش‌گذاری و اِسنادِ ارزش مسلم گرفته می‌شود.

(۵) این حکم که این وضعِ ذهنی صرفاً مفهومی «ذهنی» نیست، بلکه

1. disinterested

هنر منطبق با یکی از کیفیاتِ مثبتِ امور است. بدین‌سان، عناصر سازنده‌ی زیبایی عبارت‌اند از «نظم، تقارن، هماهنگی لحن‌ها، رنگ‌ها، حرکت‌ها، باروری، درخشش و خلوص که همه را نیز می‌توان با ابزار اندازه‌گیری سنجید، با اعداد محاسبه کرد و با افزودن یا کاستنِ ماده آن را پدید یا ناپدید کرد» (فصل ۲). شرایطِ زیبایی یک اسب با قدرت، سرعت و دیگر صفات او یکی است. در هیچ جای دیگر به کوششی برای تحلیل دیگر شالوده‌هایِ عینیِ احساساتِ زیبایی‌شناسی ــ برای مثال امر والا ــ برنمی‌خوریم.

(۶) در کنار این واقعیت عینی که با احساس زیبایی‌شناختی و هنر منطبق درمی‌آید و برای احساسِ زیبایی شناختی و هنر پشتوانه‌ی حقیقتِ عینی فراهم می‌سازد، واقعیت عینی دیگری هست که با اولی تضاد دارد و در آن جنبش و سیلان و نسبیت می‌گنجاند. احساس زیبایی‌شناسی ما کاملاً جدا از تنوع و گوناگونیِ عوامل خصوصی و منافع شخصی بر اثر عادت، آموزش، دانشِ اکتسابی و خلاصه عوامل جامعه‌شناختی تغییر می‌پذیرد و دریافت‌های ما از زیبایی محدود می‌شود.

هنگامی که پرودون جایگاه هنر را در ذهن به‌طور کلی تعیین می‌کند و به تحلیل احساس زیبایی‌شناسی می‌پردازد و آن را اصل هنر می‌شمارد، آشکارا نشان می‌دهد که مایل است عناصر مطلق را از عناصرِ نسبی جدا سازد؛ و در می‌یابد که این دو دسته عناصر از دو سرچشمه‌ی کاملاً مختلف مایه می‌گیرند. دسته‌ی نخست که پیشینی‌اند[1] به نحو نظام‌مند در ذهن انسان و نیز طبیعتِ بیرونی سامانی درخور یافته‌اند. دسته‌ی دوم در فرد انسان و محیط اجتماعی خاص او ریشه دارند.

می‌بینیم که در کوشش‌های پرودون برای پژوهش در چیزهایی که دوست داریم، چیزهایی که ما را برمی‌انگیزند تا با خوشی، لطافت، اندوه

1. apriori

و مانند آن پاسخ بدهیم باز با همان گرایش به تمایزگذاری سروکار داریم؛ و باز چون به جستار در عواملی می‌پردازیم که احساس زیبایی‌شناسی را به هنر تبدیل می‌کند ــ یعنی هنگامی که مقصود هنر را (متمایز از اصل هنر) بررسی می‌کند ــ با همین گرایش روبه‌رو هستیم. به نظر پرودون مقصودِ هنر ایده و ایدئال است.

گذشته از این، می‌پندارد که هنر و طبیعت هم رئالیست‌اند و هم ایدئالیست؛ به سخن دیگر، ایده در شیء نه به حالت برین و ترافرازنده[1] بلکه درون مانا[2] است؛ به باور او هنر عکاسی این نکته را ثابت کرده است. در این افلاطون منشیِ ضدِ افلاطونی، که در آن امر واقع و امر ایدئال[3] چنان به هم گره خورده‌اند که ناگشودنی‌اند، اشیا می‌توانند ایده‌های نهفته در خود را فقط با وضوحِ نسبی بیان کنند. امّا در عین حال هنر «تنها از رهگذرِ ایدئال وجود دارد... بزرگ‌ترین هنرمند بزرگ‌ترین ایدئالیزه کننده هم هست: عکس قضیه به معنایِ تردید در همه چیز، خیانت به طبیعت، نفی زیبایی و فروکشیدنِ تمدن به حضیضِ وحشی‌گری است» (فصل ۳).

پس، در نظر پرودون ایدئال چیست؟ ایدئال چیزی است که منطبق با ایده است؛ و ایده تصور نمونه‌واری[4] است که ذهن از شیئی پس از منتزع کردنِ شیء از مادیتِ آن شکل می‌دهد؛ ایده عبارت است از شیء در تقدم و جوهرِ آن، و از این رو در کمالِ انتزاعیِ آن؛ سخن کوتاه، ایده ضد و مقابل هر چیز جزیی و تصادفی است: ایده آنتی‌تز امر واقعی است. و از آن‌جا که از سویی ایده «مفهوم نابی» است که هرگز واقعی نیست و درنتیجه توصیف‌بردار نیست و، از سوی دیگر، جوهر هنر «تجلی و تجسم و تأثر» ایدئال است ناگزیر این پرسش قطعی طرح می‌شود که:«ایدئال چگونه در هنر به کار گرفته می‌شود، چگونه می‌توان آن را در

---

1. transcendent 2. immanent 3. the real and the ideal
4. typical

ذهن به کار آورد و هنرمند تا کجا آن را متجلی می‌سازد؟» طبیعت ابزارهای گوناگونی برای متجلی ساختنِ قدرتِ ایدئال در چیزهای برساخته[1] دارد ــ که بی‌گمان ایده‌ها را منعکس می‌کند، فقط در حکم تحقق‌های جزیی و ناقص آن‌ها است. هنرمند نیز چنین ابزارهایی در اختیار دارد و با «قوه‌ای که برای افزودن یا کاستن، ستودن یا نکوهیدن» در دسترس دارد مستقیماً کار طبیعت را ادامه می‌دهد و این کار را به معنایی دوگانه انجام می‌دهد: نخست از راه آشکارسازی ایده‌های آفریده‌های طبیعی برای ما، و دوم با استخراج ایده‌ها از مظاهرِ گوناگون زندگی اجتماعی. طبیعت از این مظاهرِ گوناگونِ زندگیِ اجتماعی به خودیِ خود آگاهی ندارد، گو این‌که *mundus sociabilis* (*جهان اجتماعی*) خود ادامه و بسط *mundus naturalis* (*جهان طبیعی*) است. افزودن بر این، هنر «اساساً انضمامی، جزئی‌گرا و تعین‌گر است»، درست به‌عکس بیان فلسفی و علمی ایده که می‌بایست معادل و دقیق باشد. در نظر هنرمند، همواره شکافی میان ایده و ایدئال برجا است: ایدهْ انتزاعی و نمونه‌وار است، حال آن‌که ایدئال «کم و بیش لذت‌آور، باشکوه و یا پوششی بیانگر است که تخیل، شعر یا احساس به مدد آن ایدئال را چون جامه‌ای می‌پوشانند» (فصل ۳). به این معنا، هنر «بازنماییِ ایدئالیستیِ طبیعت و خودِ ما و هدفش بهبودِ مادی و اخلاقی نوع بشر است».

پرودون، که قوه‌ی زیبایی‌شناسی را کلاً ذهنی می‌شمارد، فقط وظیفه‌ی ربط دادنِ این قوه را به شیء بر عهده‌ی امر ایدئال نمی‌گذارد ــ رابطه‌ای که در مورد بسیاری از احساسات مبهم می‌ماند ــ بلکه همچنین تأمین ارزشِ کلی برای این قوه را نیز بر ایدئال تحمیل می‌کند. اما اکنون این نکته روشن شده است که هنر نمی‌تواند نمونه‌ی[2] ناب را دریابد و از این رو از سر ضرورت ناگزیر است که خود را به تقریبِ ملموس[3] محدود سازد؛

---

1. created 2. type 3. concrete

معنای این سخن آن است که به فردیتِ هنرمند و از این رو به گزینش اختیاری او گستره‌ای به مراتب وسیع‌تر از خواست پرودون ارزانی شده است؛ زیرا با توجه به محتوایی که پرودون به هنر آینده تخصیص می‌دهد می‌خواهد از بخشیدن شالوده‌ای ذهنی به این هنر بپرهیزد. پرودون می‌پنداشت که با وارد کردن قدرتِ جمع در آفرینش هنری سلاحی دفاعی در برابر اصل در *سلیقه‌ها جای مناقشه نیست*[1] یافته است؛ و با تابع کردن هنر نسبت به قانون و اخلاق این راه را هموار کرده است؛ از همین جا است که به کوشش خود برای ایجاد رابطه‌ای نزدیک میان نظریه‌ی هنر و جامعه‌شناسی ادامه داد. پرودون بارها به اصطلاح «آزادیِ» هنرمند و فرد را مردود می‌شمارد. بی‌گمان، هنر «بیان و مظهر طبیعی و ویژه‌ی آزادی» است (فصل ۴)، اما این سخن تنها در محدوده‌ی مرزهایی راست درمی‌آید که او برای آزادیِ انسان وضع کرده است و آن «عدل و حقیقت» است. «نبوغ خود را در انزوا نشان نمی‌دهد؛ نه فرد که مجموعه‌ای از افراد وجود دارند... فقط یک تن نیست که به تنهایی و در خودپرستی انزواجویانه‌ی خود می‌اندیشد، بلکه روحی متکثر است که در سراسر قرون از رهگذرِ انتقالِ موروثی تقطیر و تحکیم شده است» (فصل ۶). دولا کروا ایدئال را «تأثرِ شخصی هنرمند» تعریف می‌کند، اما پرودون با این تعریف مخالف است و می‌گوید آن‌چه ما از هنرمند می‌خواهیم نه تأثرات او که تأثرات خودمان و تأثرات جمع مردم است؛ هنرمند نه برای خود بلکه برای ما نقاشی می‌کند و ذهن عموم مردم فقط می‌تواند از ایده‌ها و ایدئال‌هایی تأثیر بپذیرد که هم اکنون در اختیار دارد. از همین رو است که نخستین تکلیف هنرمندِ مستعد و با قریحه آن است که اذهانِ ما را بکاود و ایدئال را در آن‌ها بیابد. «چیزی که سبب می‌شود هنرمندان تحسین و تکریم شوند و آوازه بگیرند از خود آن‌ها برنمی‌آید؛ اینان تنها پژواک‌های

1. Principle of *de gustibus non est disputandum*

پرهیابانگِ صادق این چیزاند؛ آن‌چه معجزه‌ی شعر و هنر را پدید می‌آورد نه قوه‌ی ایدئالیستیِ فرد که قوه‌ی جمع است» (فصل ۱۰).

این نیروی جمعی، که اساسِ سراسر جامعه‌شناسیِ پرودون را تشکیل می‌دهد، تنها در پیوند با «زمان» تاریخی یا، به زبان دقیق‌تر، در پیوند با ایده‌ی پیشرفت، خواه پیشرفت ارتجاعی و یا انقلابی، تعیین می‌شود. پرودون می‌خواهد که آگاهیِ جمعیِ هنری متعلق به عصر خود باشد و با آگاهیِ جمعیِ مردم هم‌روزگار سازگار درآید. «هنر در خصوص یک جنبش عمومی، نهادی و یادواره‌ای باید که به‌ویژه همه‌ی ویژگی‌های عصر را در خود جمع و حفظ کند؛ ملی، ملموس و موضوعی باشد، آرا و اندیشه‌های عصر را بیان کند و به زبانِ کشور سخن بگوید» (فصل ۱۰). پرودون شهر پاریس، این بازار مکاره‌ی هنری بزرگ، را که همه‌گونه چیزی به شیوه‌ی هر ملت و هر عصر و همه‌گونه اعتقاداتِ مذهبی و غیره در آن یافت می‌شود به باد تحقیر می‌گیرد. هدف پژوهش تاریخی او ــ البته بعدها ــ این بود که هر چه دقیق‌تر حدود موقعیت کنونی و امکانات، مقتضیات و امیدهای نهفته در آن را مشخص کند. گواهیِ نیرومندِ واقعیت‌های تاریخی، برای مثال امتیازهایی که اکثر مردم فرانسه برای هوراس ورنه[1] قائل شدند، پرودون را واداشت تا اقرار کند که وقتی جمع نه فقط همچون فرضیه‌ای ایدئالیستی بلکه همچون واقعیتی انضمامی عمل کند، معیارهایِ داوریِ آن صرفاً شالوده‌ی کمّی دارد؛ زیرا این معیارها را اکثریت تعیین می‌کند. پرودون، برای آن‌که این معیارها را بر پایه‌ای کیفی استوار سازد، بی‌هیچ تردیدی می‌گوید که خودِ هنرمندان خواهانِ قضاوت توده‌ی مردم‌اند، گو که بی‌گمان مردم شایسته‌ی داوری درباره‌ی اجرا و مانند آن نیستند و درنتیجه «آن‌جا که پای ایده و احساس در میان است طبیعت همه‌ی ما را کم و بیش به یک اندازه هنرمند آفریده

---

۱. Horace Vernet، (۱۷۸۹ـ۱۸۶۳)، نقاش فرانسوی، تصویرگر صحنه‌های نبرد، صحنه‌های خودمانی زندگی روزمره و به‌ویژه زندگی عرب‌ها.

است» (فصل ۱). به نظر او، همین نکته، از سویی، دلیل بر آن است که مردم عادی می‌توانند در همه‌ی هنرها به‌سرعت آموزش ببینند و از سوی دیگر، بیانگر پیوستگی میان سلیقه‌ی فطری و ذهن متأمل و فکور است. «توده‌ی مردم حق دارند بگویند که این را نمی‌خواهند و آن را می‌خواهند، سلیقه و ذوق خود را فاش بگویند و اراده‌ی خود را بر هنرمندان تحمیل کنند و هیچ‌کس ــ از رئیس دولت گرفته تا اهل خبره ــ نمی‌تواند سخنگو یا مفسر آن‌ها باشد... توده‌ها می‌توانند بی‌ترس و واهمه از تناقض بگویند که 'من دستور می‌دهم؛ و بر هنرمندان است که اطاعت کنند.' زیرا، اگر الهام مرا در هنرت نفی کنی، اگر بکوشی که تخیل خودت را بر تخیل من تحمیل کنی، من هنر تو را با همه‌ی شگفتی‌های آن خوار می‌دارم؛ دست رد بر سینه‌ی آن می‌زنم» (فصل ۱). و این نفی البته صرفاً نظری نیست. به دیده‌ی انسان انقلابی، که از رهگذر عملی اخلاقی و کشفِ عدالت در قلب خود و ترجمان آن به یک عمل واقعی پدید می‌آید، «هنرمند یکی از عوامل عمده در این آفرینش است؛ هنرمند این آفرینش را پیش‌بینی می‌کند، از آن پیش‌آگاهی دارد و به پیش‌نگری آن برمی‌خیزد. هر اندازه که خود او خلاق‌تر باشد، با درون بینی بسیار بیشتری در ذهن جمعی می‌نگرد و آن را بسی کامل‌تر در کارهای خود آشکار می‌سازد» (فصل ۱۴). حق به راه انداختن جنگ‌ها و انقلاب‌ها از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که آثار هنری روزگاری «مددکاران آزادی و اخلاق» بوده‌اند و اکنون به صورت ابزارهای استبداد و هرزگی، نمادهای استثمار و فلاکت درآمده‌اند و از این رو سزاوار نفرین و رسوایی‌اند. پرودون بارها اصرار می‌ورزد که همه‌ی آثار هنر رمانتیک باید همچون مظاهر ضد انقلاب به آتش کشیده شوند.

در نظر پرودون، این قدرت عظیم توده‌ها تا حد بسیار به نیروی این واقعیت تکیه دارد که تمامی هنرها، که ضرورتاً بر یک اصل واحد و چند قاعده تکیه دارند که قابل کشف‌اند و هر کس می‌تواند در درون خود آن‌ها

را بازیابد (همچنان که در مورد اصول اخلاقی چنین است)، به یک مقصود واحد خدمت می‌کنند و آن این است که: «ما را به فضیلت رهنمون شوند و از رذیلت برهانند، گاه با گوشمالی دادن رذیلت و گاه با تشویق و ترغیب احترام به خویش ما از راه بازنمایی‌های وفادارانه و گویای ما به خود ما» (فصل ۵). رسالت هنر آن نیست که «پرده‌ی تسلی و پاکیزگی بر سیمای شوربخت عصر بکشد»، بلکه باید که ما را از لحاظ جسمانی و اخلاقی بپروراند یا «به ما بیاموزد که در سراسر زندگیِ خود بکوشیم تا در همه چیز امر لذت‌آور را با امر سودمند در آمیزیم و بدین‌سان آسایش خود را افزون کنیم و بر شأن و مرتبه‌ی خود بیفزاییم» (فصل ۱۳). پرودون از این حکم نتیجه‌ی خاصی می‌گیرد که در این جا برای ما اهمیت ویژه‌ای دارد، زیرا این نتیجه‌گیری درصدد است که در وجدان هنرمندان به صورتِ نیرویی اخلاقی درآید «نخستین چیزی که باید در نظر داشت مسئله‌ی مسکن است. نکتهٔ مهم این‌جا است که مردم باید جا و مکان مناسبی داشته باشند. اکنون که مردم سرور و مسلط و حاکم‌اند این سخن به مراتب درست‌تر است. تاکنون سرپناه و مسکن برای شهروند، برای آدم متوسط‌الحال فراهم نشده است و همان اندازه از حداقل معیارهای مسکن بی‌بهره بوده‌ایم که از حداقل دستمزدها. معماران همیشه برای کارهای عمومی یعنی میدان‌های عمومی... و یادمان‌ها به کار فراخوانده شده‌اند؛ تاکنون هنر معماران از تأمین جا و مکان برای زیستن مردم بازمانده است؛ از این گذشته، تجمل و زرق و برق عمارت‌هایی که بر ما تحمیل می‌کنند فقر را افزایش داده است. اگر هنر و مقامات شهرداری از تأمین مسکن ارزان‌بها برای ما ناتوان‌اند، من از معماری یا مقامات شهرداری بیزارم» (فصل ۱۳).

به این آنتی‌تز میان «هست» و «باید»، میان اختیار و ضرورت در آخرین نقطه‌ی نظریه‌ی ناب (یعنی، غیر تاریخی) پرودون در باب هنر نیز برمی‌خوریم و این نقطه همان جا است که پرودون به وارسی ابزار

«اجرا»یی می‌پردازد که هنرمند به میانجی آن ایدئال خود را از احساس زیبایی‌شناسانه به دیگران انتقال می‌دهد: منظور انتقال احساس به کسانی است که در درجه‌ی نخست این احساس از آن‌ها برگرفته شده یا چنین گمان رفته است.پرودون در این باره اندک سخنی برای گفتن دارد؛ و نخست از آن رو که خود را شایسته‌ی بررسی چنین مسایلی احساس نمی‌کند، و سپس از آن رو که «اجرا» مضمون فرسوده و کهنه‌ی نقدِ هنری سنتی است. هنر نو به نوع تازه‌ای از نقد نیاز دارد. وانگهی، در نظر او، وظیفه‌ی اصلیِ هنرمند آن است که «ایدئالیسم ایده را به جای ایدئالیسم صورت[1] بنشاند» (فصل ۱۶) و یا، به سخن دیگر، «پیش از داوری درباره‌ی مسایل مربوط به سلیقه و ذوق[2]، نخست باید تکلیف بحث درباره‌ی ایده را روشن کرد» (فصل ۱).

با این همه، گاه‌گاه، نکته‌های دقیقی طرح می‌کند: «هر گونه انقلابی در هنر مستلزم انقلابی در سبک است، و این‌جا حتی حرکت آغازین انجام نگرفته است» (فصل ۱۳). یا حتی سخنورانه‌تر از این: «باید که ابزارهای دیگر به کار گرفته شود،شکل‌های دیگری ابداع گردد، طرح‌های دیگری ریخته شود» (فصل ۱۲). و نیز به ما امکان می‌دهد تا نگاهی به چگونگی برخورد او با انقلاب در ابزارها بیندازیم. اثر هنری بر پایه‌ی ابزاری واحد ساخته می‌شود، خواه خط باشد (کلاسیسم) یا رنگ (رمانتیسم) در نظر او بی‌معنی است.پرودون خواهان «برابری» همه‌ی عناصر است، و از این رو خواستار برابری رنگ و خط است. در عین‌حال، می‌گوید همان‌گونه که در نتیجه‌یِ تکامل تنوع و گوناگونی اندیشه‌ها فزونی می‌گیرد، کمپوزیسیون‌ها باید دم‌به‌دم چنان نیرومند شوند که ضروریات درونی خود را منعکس کنند.

اما هیچ یک از این‌ها در تأکید اساسی پرودون در بخش آخر کتابش

---

1. form 2. taste

تأثیری ندارد، و آن این است که هر اثر هنری مرکب از یک ایده و بازنمایی این ایده است. در نظر او، ایده امری عقلی و تابعِ نقدِ فلسفی است؛ از سویی دیگر، بازنمایی به سلیقه و ذوق و توانایی هنرمند بستگی دارد و نمی‌توان با همین اطمینان با آن رفتار کرد زیرا **در سلیقه‌ها و رنگ‌ها جای مناقشه نیست.**[1]

۲. پرودون برای این گزاره‌ی بنیادی خود ــ یعنی اگر هنر در جامعه تولید می‌شود، پس بدون هدف و مقصود نیست ــ تنها به ارایه‌یِ صرفِ برهانِ نظری بر اساس تحلیلِ طبیعت هنر دلخوش نبود؛ بلکه در عین‌حال این گزاره را در پرتو واقعیات تاریخی گذشته و اکنون به محک آزمایش می‌زد تا نشان دهد که هنر هرگاه که هنر برای هنر است، ناگزیر «خردگریز، واهی و غیراخلاقی است»؛ و همچنین نشان می‌دهد که این امر چگونه روی می‌دهد.

با این همه، دریغ است که تحلیلِ پرودون از بنیادهای فلسفه‌ی تاریخ نسبت به تحلیل او از طبیعت هنر دقت و جامعیت کمتری دارد. شاید هم رویکرد تجربی او و نیز فراوانیِ منابع مربوط به تاریخ مانعی بر سر راه او پدید آورده است. با این همه، آراء و اندیشه‌های اصلی فلسفه‌ی تاریخ او بسیار روشن است. این آراء بر گرد محور اندیشه و واقعیت پیشرفت (به معنای وسیع کلمه و از جمله انحطاط و تباهی) دور می‌زند؛ رکن اصلی تکامل عبارت است از قدرتِ جمع، و الهام‌بخش این جمع، علم و شأن اخلاقی و نیز عدالت و دانش است؛ هدف جمع وصول به مرحله‌ای نوین در نوسازی جامعه و به همین‌سان نوسازی هنر است. ما تنها به برخی از نکته‌هایی می‌پردازیم که ممکن است در تبیین و روشن ساختن عناصر اصلی به کار آید.

---

1. *de gustibus et coloribus non est disputandum.*

پرودون، به‌طور کلی، پیشرفت را قانونِ بزرگِ تمدن می‌شمارد؛ اما این حکم به‌ویژه در مورد هنر صادق است: «از آن‌جا که هنر در جامعه به صورت تجارت، نوعی از صنعت و گونه‌ای تخصص درآمده است... پیوسته به سنتِ خاص خود پشت کرده است» (فصل ۱). به نظر می‌آید که یکی از نتایج تحلیل پرودون از طبیعتِ هنر این باشد که پیشرفت هنری را در پیوند تنگاتنگ با بسیاری از ایدئال‌های هنری مورد بحث قرار می‌دهد که در جریان تاریخ سر برآورده‌اند. به نظر او این ایدئال‌ها متعلق به حوضه‌ی مدیترانه (مصر، یونان) و ایدئال‌های هنر مسیحیِ شمال یعنی فرانسه و هلنداند. پرودون ایدئال مصری را «نمونه‌وار[1] و تمثیلی» و ایدئال یونانی را «بت‌پرستانه» و ایدئال مسیحی را «معنوی» می‌خواند. رنسانس هدف خود را «پیوند زیبایی یونانی با معنویت مسیحی» از رهگذر کاربستِ سنجیده‌ی «قواعد زیبایی و بیان در پیکره‌های انسانی، خواه پیکره‌های تاریخی یا فرضی» قرار داد. این ترکیب به دست هنرمندان شیوه‌های کلاسیک و رمانتیک به کمال رسید. در عین‌حال، در نظر پرودون، رمانتیک‌ها هنرمندانی خرد گریزند که آثار خود را به کمک ابزارهای گوناگونی «جز مشاهده، ایمان و اخلاق» و بنا بر اصل بیهوده‌ی هنر برای هنر می‌آفرینند. همه‌ی انواعِ این هنر در تقابل با صبغه‌ی نهضت اصلاح دین[2] رامبراند و مکتب سده‌یِ هفدهم هلند در ذات خود جزمی است. این خصوصیت نهضت اصلاح دین، با جنبش اصلاح دین لوتر در یک راستا قرار می‌گیرد و «مکتبی بشردوستانه، خردگرا، مترقی و صریح» است (فصل ۸). این هنرِ انسانی شده، که به هنر طبقات متوسط تبدیل شده است، به نوبه‌ی خود پیشاهنگِ محلیِ هنری «انتقادی و رئالیستی» است که با کوربه آغاز می‌شود، یا به سخن دیگر، به بهترین وجه در کوربه نمودار می‌گردد؛ اما این نیز در سیر تکامل تاریخی تنها در حکم یک

---

1. typical 2. Reformation

میان‌پرده و نوعی آمادگی است برای مرحله‌ی بعدتر، یعنی زمانی که زیبایی اخلاقی و جسمانی به هم می‌آمیزند تا «زیبایی انسانی» را در برابر «زیبایی الهی» ابداع کنند.

آن‌گاه، پرودون می‌گوید که «ایدئالیسمِ بت‌پرستانه»ی یونانیان نسبت به «ایدئالیسم نمونه‌وار و تمثیلی» مصریان از پایه‌ی هنری برتری برخوردار است، زیرا نمونه[1]ی کم و بیش همشکل مصریان دیگر نمی‌تواند بیانگر خدایان یونانی باشد که در عینِ کمالِ مشترکی که دارند گوناگون و بسیارند. از این رو، با آن‌که کشف ابزارهای تازه‌ی تعمیم‌بخشی گامی به پیش بود و امکان ابداع «زیبایی مرکب و چندگانه‌ای را فراهم می‌آورد که همواره با خودش متفاوت باشد»، با این همه، پرودون با بیان این نکته که ایدئال به پایه‌ای برتر دست یافت «بی‌آن‌که به همان‌سان به حقیقتی بزرگ‌تر از حقیقت مصریان دست یابد»یا ساده‌تر از این، هنر یونانی ایدئالیست‌تر از هنر یونانیان است. اما «به بهای نابودی ایده به دقیق‌ترین معنای کلمه و بنابراین به بهای فدا کردن حقیقت» (فصل ۵) حدود و ثغوری برای این کشف معین کرد. باز بسیار بالاتر از این زیباییِ «فرا طبیعی و مطلق» به «ایدئالیسم معنوی و زاهدانه» برمی‌خوریم که زاده‌ی نیاز به روح است و آن ایدئالیسمِ هنرمندِ گوتیک است که چون زیبایی جسمانی را مدنظر قرار نمی‌دهد و به زیبایی روح نظر دارد، نمودار ایدئالیسمی پالوده‌تر است. این گامِ به پیش هنگامی فراتر می‌رود که بازگشتی به یک «حقیقت مثبت و انضمامی» دست می‌دهد و این بازگشت، به نظر پرودون، در مملینگ[2] و روبنس رخ می‌نماید. پس از این سه گام به پیش، پیشرفت حرکت خود را در راستای خط مستقیم رها

---

1. type

۲. Hans Memling ، (۱۴۳۰ـ۱۴۹۵)، نقاشِ فلاماندیِ اوایلِ مکتب فلاندر؛ در میان کارهای او به صورت‌هایِ بسیار از حضرت مریم، تک‌چهره‌ها و نقاشی‌های مذهبی و از جمله نقاشی سه‌لته‌ای ***ازدواج کاترین قدیس*** برمی‌خوریم ــ م.

می‌کند و، درواقع، یکسره از حرکت بازمی‌ایستد. از این لحاظ، رنسانس نه تنها «ایدئالیسمی مبهم» و «آمیزه‌ای از شرک و مسیحیت» بود، بلکه در عین‌حال معنا و اهمیتی دو جانبه برای تکامل بعدی در برداشت: از سویی، واگشتی به فسق و فجور هُرهُری مذهبانه داشت و، از سوی دیگر، راه انقلاب را هموار کرد. در تقابل آشکار با این یکی، پرودون اصلاح دینیِ مکتبِ انسان مدارانه‌ی قرن هفدهم هلند را دوباره گامی بی‌محابا به پیش می‌شمارد، چرا که این جنبش به «ملغمه‌ی کاتولیسیسم و اسطوره» پایان می‌دهد، و بورژوازی را به پایه‌ی موضوعی در خورِ بازنمایی ارتقا می‌دهد: «مطرح کردن آدم‌ها و مردم معمولی با اشتغالات پیش پا افتاده و روزمره...انسان‌های زحمتکش، تربیت‌یافته و مثبت، چنین است قلمرو نوین هنر که از این پس ایدئال در آن به کار بسته خواهد شد» (فصل ۸). هنری که می‌تواند ابزارهای زیبایی‌شناسی خود را در یک گورکن یا زباله‌جمع‌کن بیابد و از آنان بهره گیرد تا ایدئالی پدید آورد که «ده برابر نیرومندتر از هنری است که به شخصیت‌های المپی نیازمند است» (فصل ۸). پرودون چنان خود را یکسره با رشد و پیشرفت این اصلاح و ایدئالیسم این مکتب یکی می‌انگارد که هنگامی که به محدودیت‌های تاریخی آن پی‌می‌برد دچار شک و تردید می‌شود. چرا فعالیت اصلاح چنین به سرعت افت کرد؟ چرا در سرزمین خود این همه کم فهمیده شد؟

از دیدگاه نظریه‌ای که پرودون در باب پیشرفت به دست می‌دهد، انقلاب کبیر فرانسه چیزی بیش از یک واقعیت تاریخی جدا و تک افتاده است و چرخشگاهی بنیادی در تاریخ بشر به شمار می‌آید. از پایان قرون وسطا، «روح فلسفی» جای شور و حرارت مذهبی را گرفت و احساس شأن انسانی به جای «اقتدار فراطبیعی» نشست. انقلاب شرایط هنر را یکسره دگرگون کرد. «حقوق بشر انتشار یافت و جایگزین احکام شورای

ترانت و شورای نیقیه[1] شد»، و پرودون در نقد ژوپیتر ـ مسیح میکل‌آنژ می‌گوید که ما در عوضِ این اثر به یک «مسیحِ داور، آمیزه‌ای از دانتون و میرابو، به مسیحی انقلابی» نیاز داریم (فصل ۷). اما انقلاب مجال ندارد که خود را با زیبایی‌شناسی یا القای فکر و اندیشه به نقاشان مشغول دارد. «انقلاب به بهترین شیوه‌ای که از دستش برمی‌آمد حرف خود را بیان کرد و از ابزارهایِ در دسترس خود، یعنی ابزارهای یونانی، لاتین، کلاسیک و حتی کتابِ مقدس بهره گرفت؛ اما از آن‌جا که به وام‌گیری از زبان، سبک و شیوه و صورت‌ها متکی بود زمخت، فضل‌فروش و خطابی از آب درامد؛ و این نشانه‌ی طالعی نحس برای انقلاب بود، انقلاب از همان گهواره تخته‌بند روش‌های زیبایی‌شناسی جعلی، ساختگی و بیگانه بود... (فصل ۹).

هنگامی که در زمان تجدید سلطنت اذهان دوباره بیدار شد و ستیزه‌ای میان کلاسیسم و رمانتیسم درگرفت آشکار شد که این ستیزه نه در نظریه می‌تواند حل شود و نه در عمل. رمانتیک‌ها، حتی دولاکروا با ایدئال هنرِ ملی، شخصی و زنده‌ی خود، اصلاح دین را به دگرگون‌سازیِ صرفِ ابزارهایِ فنیِ بازنمایی تقلیل دادند، «حال آن‌که تغییر و تبدیل می‌بایستی عمدتاً در جوهر اندیشه‌ها، در وجدانِ قرن، در اوضاع و احوال جامعه جست و جو می‌شد» (فصل ۱۰). «عصری یگانه و استثنایی که هنرمندان و شاعران نیز می‌کوشند در یاوگی فکری از یکدیگر پیشی گیرند، چنان که گویی به این طریق با اطمینان بیشتری به آثار بزرگ هنری دست می‌یابند» و هر کدام نیز به اندازه‌ی دیگری «خردگریز» و «منحط»

---

۱. Council of Nicaea, Council of Trent، شورای ترانت و شورای نیقیه. شورای ترانت، نوزدهمین شورای دینی کلیسای کاتولیک رومی که در شهر ترانت، ایتالیا، تشکیل گردید، و وسیله‌ی عمده‌ی اصلاحات کاتولیکی بود. شورای نیقیه، شورای اول، شورای عامی که در ۳۲۵ تشکیل شد، شورای دوم، هفتمین شورای عامی که در ۷۸۷ تشکیل شد. این شورا در مخالفت با تمثال‌شکنی فرمانی صادر کرد که تمثال‌ها باید تقدیس (نه پرستش) شوند، و آن‌ها را به کلیساها بازگردانید.

است.با این همه، پرودون نمی‌پذیرد که این انحطاط بر «کاهش احساس در جامعه» یا بر «ضعف نبوغ زیبایی‌شناسی» استوار است. هنر محال است که بمیرد یا واگشت کند و هنرمند فقط نیازمند آن است که شرایطی را بپذیرد که انقلاب بر او تحمیل می‌کند ــ یعنی که باید هنر را عقلانی‌تر کند و بیاموزد که «نیات عصر کنونی را بیان کند» و اندیشه‌ها را دریابد، «خود را به یک ایدئال تغییریابنده و چندوجهی پیوند دهد» و رضا دهد که دیگر «پیشاپیش مذهب، علم، صنعت و عدالت نباشد» و به «دنباله‌روی از آن‌ها» خوبگیرد ــ و بدین‌سان زندگی هنری نوینی برای نوع بشر آغاز خواهد شد.

گفتار بالا به معنای پیش‌گویی نبود، بلکه در مورد واقع‌گرایان[1]، که به گمان پرودون بهتر بود «واقع‌نما»[2] نامیده شوند، رفته‌رفته، به تحقق می‌پیوست و کوربه نمونه‌ی برجسته‌ی این واقع‌نمایان بود. در نظر پرودون، مکتب به اصطلاح «رئالیست» در تمامیتِ آن نه با رئالیسمش که باید با ایدئالیسمش تعریف شود. رئالیسم برای این مکتب فقط حکم بنیاد را دارد، حال آن‌که ایدئالیسم آن به معنای «افشای ما به خود ما و بهبود وضعِ روزمره‌ی ماست، البته نه بنا بر نمونه‌واره‌هایی که به طرزِ پیشینی به تصور درمی‌آیند و کم و بیش ماهرانه بازنمایی می‌شوند، بلکه بنا بر داده‌هایی که پیوسته از راه تجربه و مشاهده‌ی فلسفی تأمین می‌گردند» (فصل ۱۲). این ایدئالیسم درواقع «ایدئالیسمی بلندپایه است، نوعی از ایدئالیسم است که به جای آن‌که صورت کیش به خود بگیرد به خدمت فلسفه و اخلاق درمی‌آید و قدرت خود را دوچندان می‌کند» (فصل ۱۵). با آن‌که همه کس شاهد انحطاطِ کامل و غیبت تام و تمام ایدئالیسم در هنر کوربه بود، پرودون نه تنها نقاشی کوربه را نوع تازه‌ای از ایدئالیسم شمرد بلکه بر این امر تأکید ورزید که رئالیسم نمودار پیشرفتی بزرگ در تاریخ

---

1. realist 2. verist

هنر است؛ زیرا برای مشاهده‌ی روح انسان در شکل خود آن «تیزنگری، مطالعه، نبوغ و دانش فنی بیشتری از امثال رافائل مورد نیاز است» (فصل ۱۲).

هنر با این ایدئالیسمِ انتقادی تاکنون به برترین جایگاهِ تکامل خود دست یافته است، با این همه این نقطه هنوز غایت آن نیست، زیرا هنوز نمی‌دانیم که «زیبایی انسانی» چیست؛ «زیبایی انسانی»ای که خود پس از آن‌که یک انقلابِ اخلاقی تمام‌عیار به انجام رسید فقط باید در هنرِ آینده تحقق پذیرد. بنابراین، «آن‌چه بدان نیاز داریم هنری است که گویی کاربردی[1] است، هنری است که در سراسر دگرگونی‌های زندگی با ما همگام است، هنری است که چون هم بر واقعیت و هم بر ایده استوار است، دیگر نمی‌توان با رأی و نظر ناگهان آن را از حرکت بازداشت و در هم شکست، بلکه همان‌گونه پیش می‌رود که عقل و نوع بشر پیشرفت می‌کند. چنین هنری سرانجام انسان، شهروند، دانشمند و تولیدگر را با شأن راستین او، که دیرگاهی نادیده انگاشته شده است، بر ما جلوه‌گر خواهد کرد: از این پس هنر برای بهبود جسمانی و اخلاقی نوع بشر کار خواهد کرد و این را نه به یاری نگاره‌ی رمزی[2] مبهم، پیکرهای شهوت‌انگیز یا تصویرهای بی‌فایده‌ی معنوی که به یاری بازنمایی زنده و هوشمندانه‌ی خود ما انجام خواهد داد. به نظر من، وظیفه‌ی هنر آن است که به ما هشدار دهد، ما را بستاید، به ما بیاموزد و با بازنمودنمان در آینه‌ی وجدانمان شرمگین‌مان کند. چنین هنری که از نظر داده‌ها نهایت‌ناپذیر و از نظر تکامل خود بی‌پایان است، از هرگونه فسادِ خودانگیخته در امان است. چنین هنری تباهی یا مرگ برنمی‌دارد» (فصل ۸).

دیدیم که در نظر پرودون هنر با وجود برخی مانع‌ها و نقطه‌عطف‌های بحرانی در خطی مستقیم پیش می‌رود، هدفی معین را پی می‌گیرد و چون

---

1. praltical 2. hieroglyphics

به این هدف رسید دیگر پیش‌تر نمی‌رود و با این همه از تباهی‌هایی که در درون مرزهای بی‌حد و حصر آن موجود است بر کنار می‌ماند. با این حال، پرودون باز هم ویژگی‌های دیگری به پیشرفت نسبت می‌دهد و نظریه‌ای را می‌پروراند که شاید بتوان آن را «نظریه‌ی پایداریِ ایدئال‌ها» در جریان پیشرفت خواند. پرودون در مقایسه‌ی ایدئالِ فراملی و جاویدِ هنرِ کلاسیک و ایدئالِ مدرن و ملیِ هنرِ رمانتیک (فصل ۹) می‌گوید که ادعاهای هر دو دسته «به یک نسبت با ظاهری مطمئن و متیقن با هم برخورد می‌کنند، بی‌آنکه یکدیگر را از میان بردارند. از این رو، مسئله‌ی نظری بسیار جالب توجهی بر جا می‌ماند که باید حل شود. حتی به فرض آنکه بشریتی متحد بخواهد که نوعی از آزادگی در مسایل سلیقه و ذوق، علم، هنر و صنعت پدید آورد باز نمی‌تواند هیچ‌یک از آثار و مظاهر پیش از خود را نفی کند؛ نتیجه آنکه ایدئال‌ها پیوسته دگرگون می‌شوند و هیچ ایدئالیسمی نمی‌تواند ایدئالیسم دیگر را به انقیاد خود درآورد. همچنان که عقل زیبایی‌شناختی از جنبه‌ی نظری «درجات و انواعِ موجود در ایدئال» را از هم متمایز و مشخص می‌کند، هر تاریخ راستینِ هنر نیز باید عصرها و دوره‌ها و تمدن‌ها را از هم متمایز کند. چون چنین کردیم، برای تضادِ مذکور به راه حل دست می‌یابیم. گرچه راست است که اصالتِ فرانسوی (چنان‌که رمانتیک‌ها ادعا دارند) نخستین بار خود را در طی قرون وسطا نشان داد، اما جذبِ کهن‌گرویِ کلاسیک نیز که در سده‌ی شانزدهم آغاز شد همچنین «در جریانِ زمان ناگزیر به اصالت ما افزود، به نحوی که می‌توانیم به خود ببالیم که دو منبعِ الهامِ زیبایی‌شناختی داشته‌ایم: یکی در قرون وسطا و دیگری از منبعی بشردوستانه که تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد». بدین‌سان، نظریه‌ی پیشرفت و نظریه‌ی اجتماعِ انسانی تعارضِ دو مکتب را حل می‌کند؛ نیازی نداریم که کلاسیک یا رمانتیک باشیم، بلکه شاید بتوانیم «همه‌ی عناصر و داده‌های هنر را، همه‌ی مفاهیمِ ایدئالِ برتر از سنت را در هم آمیزیم». سپس پرودون (در

فصل ۱۹) شرح می‌دهد که مقصودش از این «درِ هم آمیزی» چیست. هنر از رهگذر ایدئال‌های پیاپیِ خود به برترین پایه‌ی ایدئالیسم، به هنر تعقلی (یعنی هماهنگی میان تفکر و طبیعت)، به «هنر مشاهده» (کوشیدن در راه 'اندیشه‌ها و منش در قالب بیان ویژگی‌ها')، به «هنر اخلاق‌گرا و انقلابی» (نقد رفتارها و منش‌ها)، پیشرفت کرده است و با این همه، در عین‌حال، هم کلی و هم جاویدان است. محال است که هیچ یک از دو سطح یا مرحله‌ی تکامل هنر یکسره از میان برود. «تمدن ما چنان فراگیر و چنان گسترده است که درهای آن به روی همه‌ی آثار هنری باز است». نیازی نیست که هیچ یک از خاطره‌های تاریخی ترک و نفی شوند. درواقع، از روی مدارک و شواهد تاریخی این امکان دست می‌دهد که تک چهره‌های مردان بزرگ را از نو بسازیم و بکوشیم مسیح، مریم باکره و شهیدان را تصویر کنیم. اما خطا است هرگاه این خاطره‌های مربوط به اعصار گذشته را جلوه‌های هنر معاصر بشماریم. پرودون می‌گوید نقاشی تاریخی «یک نوع یا ژانر فرعی» است و این نقاشی‌ها «آثاری حدسی»اند. این آثار را نباید مانند هنر واقعی که بر بنیادِ حقیقت و مشاهده استوار است تابع همان گونه نقد قرار داد. «هنر همواره آثاری با درجات گوناگون ایدئالیسم و به اندازه‌ی مورد نیاز ابداع می‌کند. از این رو، بار دیگر نقاشی باید که بنا بر تیپ‌ها انجام پذیرد؛ هیچ‌گاه نه تمثیل و نه زیبایی را نباید به کلی کنار گذاشت؛ آثار و آفریده‌های مذهبی و تخیلی وجود خواهد داشت، اما در تحلیل نهایی هر چیز دیگری به همراه نقاشی انتقادی ایضاح و کامل خواهد شد. محوری که تمامی هنر گرد آن دور خواهد زد نوع یا ژانر عالی یعنی هنر انتقادی خواهد بود» (فصل ۱۹).

از آن‌جا که در نظر پرودون هنر بر یکی از قوایِ تَبَعیِ ذهنِ انسان استوار است، آشکار است که این نظریه‌ی پیشرفتِ هنری، از سویی، به‌طور تنگاتنگ با تکامل تاریخی عقل نظری و عملی و، از سویی دیگر، با تحقق هدف‌های بیگانه با هنر پیوند دارد. اکنون پس از آن که به تفصیل

مسئله‌ی پیشرفت در هنر را بررسی کردیم خود را به یادآوری عناصر عمده‌ی این روابط محدود می‌کنیم.

پرودون در تحلیل هنر مصریان می‌گوید که «هنر مصریان به موازات مذهبی پیش می‌رود که بدان خدمت می‌کند. در این‌جا، مذهب به معنای نمادین ساختنِ اخلاق، نخستین شکل پایبندی به قانون و جلوه‌های ایدئالیستی وجدان است. انسان با تصور خدا خود را در خیال می‌آورد» (فصل ۴). این رابطه حتی هنگامی که شکل خدایان از خدایان جانورسان به خدایان انسان‌گون دیگرگون می‌شود و به قلمرو معنوی مسیحیت قرون وسطا راه می‌یابد همچنان پا برجا است. در این میان، چیز دیگری هم پا بر جا می‌ماند و آن این واقعیت است که هنر به کار سرفراز کردن جامعه (و در مورد یونانیان همچنین به تباهی کشاندن آن) می‌آید، خواه این جامعه اجتماع کشیشان و شاهان و شهروندان آزاد باشد و خواه جامعه‌ی سلسله مراتبی فئودالی. درست در همان دم که هنر می‌آفریند، گذشته از وظیفه‌ی اجتماعی و سیاسی، وظیفه‌ای مذهبی انجام می‌دهد و هنگامی که به صورت یکی از ابزارهای تمدن درمی‌آید، نیرویی جمعی فراچنگ می‌آورد که آن را به پایه‌ای برتر از مرتبه‌ی فرد برمی‌کشد.

اما با ظهور رنسانس برای نخستین بار اهمیت این عوامل بنیادین از میان رفت. خواه از روی رضا یا از سر بی‌اعتنایی، **جامعه‌ی پیروزمند**[1] رفته‌رفته همان ارزشی را به آثار شرک‌آمیز ارزانی داشت که به آثار رازورانه و عرفانی می‌بخشید؛ افزون بر این، «قدرت جمع» عملی نبود. به نظر پرودون، به این دو دلیل رنسانس «مهر اعصار بزرگ» را بر پیشانی خود ندارد.

دومین گام در دگرگون ساختن بنیادهای هنر نهضت اصلاح دین لوتری بود، زیرا این گام چنان بود که توانست هنرِ مکتبِ قرن هفدهم هلند

---

۱. *ecclesia triumphans*، و نیز کلیسای پیروزمند.

را از پیش معین کند. از نظر پرودون، نهضت **اصلاح دین** به این معنا بود:

۱. در مذهب، به معنای آزادی تفسیر و اعتقادات، پرستش و تکریم و احترامِ معنویت و حقیقت، یعنی پایان گرفتن همه‌گونه هنر نمادین و فراطبیعی؛

۲. در مورد کلیسا، به معنای نفی دستگاهِ کشیشی، هیئتِ اسقفان و تشکیلات پاپی؛

۳. در سیاست، به معنای برابری آحاد مردم در برابر قانون، الغای کاست، پیدایش جامعه‌ی مدنی [Les moèurs citoyennes] و تفوق اتحاد فدراتیو بر اصل دودمانی» (فصل ۸).

گام واقعی و قطعی در انقلاب فرانسه برداشته شد، و آن هنگامی بود که مراجعی که گمان می‌رفت سرچشمه‌های خیر و شر باشند از میان برخاستند و این سرچشمه‌ها به وجدان‌های خود ما انتقال یافتند. ما بنا بر «جوهر خود» واجد عدالتیم و به عدالت به دلیل خود عدالت و نه از روی اطاعت از خدا و یا از سر ترس از کیفر رفتار می‌کنیم. حق ایدئال عالی ما و «عدالت برای خود عدالت» برترین آیین ماست. درنتیجه، هر امر مربوط به کیش مادام که ممکن باشد به عنوان بنیادی در خدمت زندگی حقیقی و اخلاقی به کار آید در تمامیتِ خود محکوم به فناست. بنیادهای حقیقی چنین زندگانی‌ای «کار و مطالعه» است. «اکنون قانون انسانی سرور و داورِ قانونِ شرع می‌شود.» با این همه، ایدئالیسم مسیحی هم در حکومت‌ها و هم در رسوم و عادات برجامانده و ایدئالیسم یونانی با ایدئالیسم مسیحی هماهنگی پذیرفته و سرانجام خیال‌اندیشی رمانتیک بر کل برتری یافته است، به نحوی که امروز «در دنیای مدرن ما، میان ایده و ایدئال، میان روح و صورت، میان اصول و نورِ عقل تعارضی تام و تمام وجود دارد» (فصل ۱۱). گرفتاری از خود انقلاب و شاید از اوایل مرگ میرابو آغاز شد، زیرا پرودون گشایش مجلس **قانون‌گذاری** تا نهم **ترمیدور** را دوره‌ی

هرج و مرج می‌شمارد، دوره‌ای که در طی آن هر کس با بدترین نوع ذوق و سلیقه و با غیرطبیعی‌ترین شیوه‌ی وراجی و فقدانِ کاملِ الهام نقش خود را بازی کرد؛ و قرار بود این گرفتاری در سراسر نیمه‌ی نخست سده نوزدهم بپاید و نشانه‌ی نمایان خردگریزی خشم‌آمیزی باشد که به تباهی شیوه‌ها و رفتارها و درنتیجه به جدایی جامعه از هنر و جدایی هنرمند از جامعه بینجامد. «هنرمند در انزوا به سر می‌برد، تفکرش در تنهایی سیر می‌کند، هیچ کمکی به او نمی‌شود؛ نه گرمایی از بیرون می‌آید نه پرتوِ نوری؛ هنرمند نه ایمانی دارد و نه اصولی، تسلیم خدانشناسیِ احساساتِ خویش و هرج و مرجِ اندیشه‌های خود است. نمی‌داند چگونه به مردم دست یابد؛ میان آن‌ها نبردی تمام‌عیار درگرفته است که در گیرودار آن هیچ‌کس دیگری را نمی‌شناسد و هرکس در پی هدف‌های خودپرستانه‌ی خویش است. همه‌ی شکل‌های همبستگی از هم پاشیده است. چگونه ممکن است که آثار مردمی به دست هنرمندانی ابداع شود که هیچ چیز از روح مردم نمی‌دانند؟ چگونه ممکن است هنرمندان مایه‌ی لذتِ تربیت‌یافتگان باشند و آن‌گاه خود این همه بد تربیت شده باشند، و تازه به علم نفرت بورزند و خوارش بدارند؟... چگونه می‌توان نقاشی‌های مذهبی را بدون ایمان، و موضوع‌های سلطنت‌طلبانه، سوسیالیستی یا جمهوری‌خواهانه را بدون اصول انجام داد؛ وقتی که هنرمند حتی آگاه نیست که اعتقاد خود را از دست داده است، هنر مرده است و برای زنده کردن آن باید از نو انسان شد...» (فصل ۲۴). همین نکته در مورد جامعه نیز درست است: «جامعه هُنر را به قلمروی بیرون از زندگی واقعی تبعید می‌کند، آن را به صورت وسیله‌ی لذت‌جویی و تفریح و سرگرمی و بازی درمی‌آورد، البته تفریحی که واجد هیچ نتیجه و دستاوردی نیست، پوچ و سطحی است، مانند عیاشی و فسق و فجور است. توهم است ــ اصلاً هیچ نیست. هنر دیگر قوه و نیروی ذهنی یا کارکرد، شکلی از زندگی و جزء همبسته‌ی هستی نیست (فصل ۲۵).

از آن‌جا که تمامی بنیادهایِ کهنِ هنر بدین‌سان رفته‌رفته اما به‌کلی دیگرگون شده است، «ایدئالیسم پیشین بی‌معنا می‌شود» و نوسازی کلی هنر لازم می‌آید، اما این امر تنها بر پایه‌ی نوسازی اخلاقی یا درست‌تر بر پایه‌ی ایدئالی دیگر، ایدئالی در برابر کیش، امکان‌پذیر است؛ ایدئالی که پرودون آن را «فضیلت انسانی» یا «زیبایی انسانی» می‌خواند. این زیبایی انسانی تاکنون وجود نداشته است و تجربه نیز نمی‌تواند به ما بیاموزد که آن چیست، «زیرا با آن که نمونه‌های نغزی از فضیلت و قهرمانی و دلاوری در سراسر تاریخ انسان اندوخته‌ایم، هیچ‌کس تاکنون در آنِ‌واحد با فضیلت، شجاع، هوشمند، فرزانه، آزاد و نیکبخت نبوده است. ما به اتحاد همه‌ی این صفات نیاز داریم و امروز نیز مانند گذشته می‌کوشیم تا زیبایی مدنی را پدید آوریم» (فصل ۲۰). هنوز بسیار مانده است تا به این قله دست یابیم. یقیناً فضایل جزیی و فردی وجود دارد، اما فضیلت انسانی چندان نبالیده است که خود را به نحو نمونه‌وار در خصوصیات انسانی جلوه‌گر سازد. آن‌چه امروز از دست ما برمی‌آید این است که منتظر بمانیم تا «جامعه از رهگذر اصلاح سازمان اقتصادی و سیاسی خود توانایی آن را بیابد که خصوصیات انسانی را اصلاح و احیا کند... تا آن هنگام تنها می‌توانیم با کار نقادی پیش برویم؛ ما هیچ تاج طلا یا هاله‌ی نوری پخش نمی‌کنیم؛ آن‌چه از دست ما ساخته است محکوم کردن است...» (فصل ۲۰). ما حتی در حالتی از وحشی‌گری به سر می‌بریم، وحشی‌گریی که می‌بایست به هر قیمت خود را از شر آن برهانیم و «در عین حال جدی بودن علم و پوزیتیویسم صنعت‌مان را حفظ کنیم». «...زمین باید که به مدد پرورش و باغبانی ما به باغی بی‌کرانه و کار از رهگذر سازماندهی ما به توافقی گسترده مبدل شود» (فصل ۲۲). به نظر پرودون، یکی از جلوه‌های پرده‌پوشی بر فقر و بی‌نوایی توده‌ها نسبت دادن ارزشی غلوآمیز به هنر است.

با این احوال، سوسیالیست‌های انقلابی هنرمندان را به نام خطاب

قرار می‌دهند، و پرودون برنامه‌ای طرح می‌ریزد که باید در عرض چهل یا چهل‌وپنج سال پس از واپسین کشاکش‌های اجتماعی آغاز گردد. «ایدئال ما حقیقت و حق است! اگر شما از ابداعِ هنر و سبکی با این مقیاس ناتوانید سهل است کنار بکشید! ما نیازی به شَما نداریم. اگر در خدمت فساد، بیکارگی و تجمل‌پرستی هستید کنار بروید! هنر شما هیچ سودی به حال ما ندارد.

«ما آینده‌ای شکوهمند در برابر خود داریم.

باید ۳۶/۰۰۰ خانه‌ی اشتراکی و همین تعداد مدرسه، تالار اجتماعات، کارگاه، کارخانه و نیز ورزشگاه، ایستگاه‌های راه‌آهن، انبار، مغازه‌های خرده فروشی، بازارهای عمومی و کتابخانه بسازیم.

باید ۴۰/۰۰۰ کتابخانه بسازیم و در هر کدام ۶۰۰۰ جلد کتاب و در مجموع ۲۴۰ میلیون جلد کتاب موجود باشد. باید که هزاران رصدخانه، آزمایشگاه فیزیک و شیمی، تالار تشریح، موزه و نمایشگاه دایمی تأسیس کنیم.

باید مسکن‌های نمونه برای برزگران و کارگران، شهرنشینان و روستاییان طرح‌ریزی کنیم؛ شهرها و روستاهای ما باید از نو بنا شوند و نخست باید به حساب پاریسِ جناب اوسمان[1] رسید.

سراسر فرانسه را باید باغی پهناور کرد، باغی که درختستان‌ها و پرچین‌ها و خاربست‌های مرتب، جنگل‌های باز، رودها، چشمه‌ها و صخره‌های آن به هم می‌آمیزند و هر منظره چیزی به هماهنگی کل می‌افزاید و آن را تکمیل می‌کند.

روزی فراخواهد رسید که شگفتی‌هایی که فوریه[2] پیش‌بینی کرده است

---

۱. Georges Eugéne Haussmann، (۱۸۰۹ـ۱۸۹۱)، سرمایه‌دار و طراح شهرسازی فرانسوی. وارد عرصه‌ی خدمات عمومی شد و در حاکمیت ناپلئون به ریاست شورای شهری «سن» رسید (۱۸۵۳) و با تعریض خیابان‌های پاریس، احداث بولوارها و پارک‌ها وپل‌ها چهره‌ی پاریس را عوض کرد ــ م.

۲. Charles Fourier، (۱۷۷۲ـ۱۸۳۷)، نظریه‌پرداز اجتماعی و سوسیالیست ←

به حقیقت خواهد پیوست.

یادمان‌های راستین جمهوری، به خلاف یادگارهای امپراتوریْ، آسودگی، سودمندی و ارزانی مسکن‌های ما خواهد بود» (فصل ۲۵).

اکنون بیاییم نکته‌های عمده‌ی نظریه‌ی پرودون را فشرده و خلاصه کنیم:

(۱) همه‌ی هنرها تنها بر یک اصل، چند قاعده‌ی مشترک و یک رسالت اجتماعی واحد استوارند.

(۲) اصل هنر در «قوه‌ی زیبایی‌شناسی» روح نهفته است. این قوه تابع و متکی به دو قوه‌ی دیگر است، یعنی علم و وجدان اخلاقی. این سه قوه در یکدیگر تأثیر متقابل دارند و مقصود از این تأثیر متقابل آن است که هر دم آن‌ها را به یکدیگر نزدیک‌تر کند.

(۳) از آن‌جا که قوه‌ی زیبایی‌شناسی انسان بنیاد هنر به شمار می‌آید، به ایده‌ای گرایش دارد که به صورت درون‌مانا در اشیا جا دارد و به صورت یک ایدئال تحقق می‌یابد ــ البته نه ایدئالی شخصی، بلکه ایدئال طبیعت و جامعه‌ی معاصر (نیروی جمعی).

(۴) در اثر هنری دو چیز موجود است: تفکر و اجرا. تفکر ارزشی کلی دارد و اجرا اختیاری است. از همین روست که ایده بر بازنمایی (اجرا) تقدم و برتری می‌جوید.

(۵) هنر رسالتِ اجتماعی (یعنی رسالت بهبود اخلاقی و مادی) دارد و هرگاه که این رسالت را فراموش کرده به تباهی گراییده است.

(۶) دگرگونی در ایدئالِ هنر تابع اصولِ پیشرفت است، با این همه ایده‌های کهن در شکل «یادها و خاطره‌ها» حفظ خواهد شد.

← اُتوپیست فرانسوی. فوریه هواخواه سازمان‌دهی دوباره‌ی جامعه بر مبنای واحدهای خودبسنده و خودمختار بود. این جوامع چنان بر پایهٔ علمی طراحی می‌شدند که در سرانجام کار بیشترین همکاری و تعاون و حداکثر کامروایی را به اعضای خود عرضه کردند. از آثار اوست: ***سرنوشت اجتماعی بشر*** یا ***نظریه‌ی چهار جنبش*** و ***جهان صنعتی نو*** ــ م.

(۷) اکنون تکامل به‌مرحله‌ای رسیده است که نوسازی کلی هنر ضروری است و اصطلاح «زیبایی انسانی» معرفِ اصلی این نوسازی است.

۲

آشکار است که اندیشه‌ی پرودون نمودار نوعی از زیبایی‌شناسی است که جهت‌گیریِ اجتماعی دارد. پرودون نخست این زیبایی‌شناسی را از حیث ایدئال «توجیه می‌کند» و سپس از حیث تاریخی «به اثبات آن می‌پردازد.» با این همه، هیچ‌گاه به خاطر او نگذشت که تعارض‌های میان مکتب‌های کلاسیک، رمانتیک و ناتورالیست ممکن است از واقعیت‌های اجتماعی سرچشمه بگیرد و از این رو از حیث تاریخی این تعارض ناگزیر باشد؛ پرودون مسلم می‌دانست که روشن کردنِ اصول تعارض‌ها را حل خواهد کرد؛ و چون هرگز به ذهنش نرسید که اصل «هنر برای هنر» مسئله‌ای انتزاعی نیست، بلکه از خاستگاهی تاریخی و جامعه‌شناختی سرچشمه می‌گیرد، بی‌هیچ شک و شبهه، از دیدگاه نظری نظریه‌ی «قلمرو» را (مثلاً، قلمرو هنر) بر تاریخِ قلمرو برتر شمرد. می‌گوییم بنیاد زیبایی‌شناسی او «ایدئالیستی» است، زیرا که واقعیتِ قوه‌ی زیبایی‌شناسی را بر پایه‌ی این امر می‌گذارد که اصلاً چنین قوه‌ای امکان‌پذیر است. پرودون زحمت آن را به خود نمی‌دهد که ثابت کند که فرایندِ «تحقق» چگونه انجام می‌پذیرد، بلکه تنها خود را محدود به شمارش عناصر این فرایند می‌کند، بی‌آن‌که روابط درونی آن را معلوم دارد. در عین‌حال، تلویحاً فرض می‌گیرد که اصل و هدف نهایی هر فرایند می‌توانند و حتی باید که از یکدیگر جدا باشند. تا آن‌جا که من می‌دانم، پرودون در نوشتار ***نظریه‌ی مالکیت***[1] این افسانه‌ی روشن‌شناسانه را به

1. P. -j. Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété? Ou recherches sur le principe du droit et du gouvernment*, Paris, 1841.

وضوح جمع‌بندی کرده است: «مالکیت، با توجه به خاستگاه خود، اصلی ذاتاً کاذب و ضداجتماعی است، اما به سبب کاربردِ عام آن و به یاری دیگر نهادها مقدر است که به صورت محور و نیرویِ محرک و اصلیِ کلِ نظامِ اجتماعی درآید.» دولتی که بر پایه‌ی اصل جدایی قوا بنیاد گرفته است، به قدرتی همسنگ نیاز دارد تا او را از دشمنی ورزیدن با آزادی باز دارد. این قدرت همسنگ نه می‌تواند بر «بهره‌کشی مشترک از زمین» مبتنی باشد و نه بر مالکیتی که مانند مالکیت فئودالی افق دیدی محدود و تنگ دارد، «زیرا این امر به معنای واگذار کردن قدرتِ همسنگ به قدرتی است که باید نیروی همسنگ را در برابر آن قرار داد ــ و این بی‌معنا است...» پس قدرت همسنگ فقط می‌تواند شاملِ مالکیت مطلق باشد، مالکیتی «... که خود را در درون نظام اجتماعی به صورت هیئتی آزادی‌خواه، فدراتیو، تمرکززدا، جمهوری‌خواه، برابری‌خواه و عدالت‌جو جلوه‌گر می‌سازد.» اصلِ مالکیت هیچ یک از این صفات را ندارد؛ و هنگامی به این صفات دست می‌یابد که عمومیت پیدا کند و برای حفاظت از این تعمیم کافی است که «شمارِ معینی از نهادها را گرد محور مالکیت سامان دهیم و به خدمت آن درآوریم.» بی‌گمان از دیدگاه نظری «مالکیت دزدی است»[1]. با این همه، مالکیت بی‌آن‌که ماهیت خود را دیگرگون سازد می‌تواند انسانی شود، و به جای جنایت امر قدسی پدید آورد، «ابزاری که تعیین‌کننده‌ی آزادی، عدالت و نظم باشد... و حتی می‌تواند این دیگرگونی را که من به نام 'سنتز' از آن سخن گفته‌ام، بدونِ تغییر دادنِ اصل و 'به مدد موازنه‌ای ساده'[2] به دست آورد». روشن است که پرودون در اعطای رسالتِ اخلاقی به قوه‌ی زیبایی‌شناسی همان روشی را به کار می‌بندد که، به عنوانِ اصلِ هنر، به «شهوت‌رانی» و «روسپی‌گری» می‌ماند. اکنون به بررسی مراحل این فرایند (که به موجب آن هنر به

---

1. *la propriété*, c'est la vol. 2. *par un simple équilibre*

وظیفه‌ای نایل می‌آید) و روابطی که میان این مراحل به دست می‌آید می‌پردازیم:

۱. به نظر من، ژرف‌ترین بنیادهای متافیزیکی و نظری اندیشه‌های پرودون در باب هنر در سه جمله فشرده و جمع‌بندی شده است که می‌توان آن‌ها را در سه جای مختلف کتاب او یافت. (۱) ذهن هیچ نیست مگر طبیعت آگاه به خود (فصل ۲). (۲) **جهان اجتماعی**[1] جز «ادامه»ی **جهانِ طبیعی** نیست[2] (فصل ۲). (۳) هنر و طبیعت توأماً رئالیست و ایدئالیست‌اند (فصل ۳). درباره‌ی جمله‌ی نخست باید پرسید منظور پرودون از «طبیعت» چیست. این طبیعت بی‌گمان چیزی عاری از شعور است، زیرا شعور است که ذهن را از طبیعت متمایز می‌کند. با این حال، می‌بایست این دو چیزی مشترک داشته باشند، زیرا هنر و طبیعت توأماً رئالیست و ایدئالیست‌اند. پس، عنصری که هر دو در آن سهیم‌اند چیست؟ پاسخ پرودون به این پرسش ظاهراً باید چنین باشد که هم طبیعت و هم هنر (ذهن) با اندیشه‌ها (ایده‌ها) دست به ابداع می‌زنند. اما در این مورد، آیا طبیعت کورکورانه خلق می‌کند، یا چیزی شبیه به یک نیروی معنوی وجود دارد که بر ایده‌های طبیعت آگاهیِ کلی دارد ــ یا به سخن دیگر، خدایی که اندیشه‌ها را آفریده است؟ البته این نتیجه‌ی نهایی هرگونه نظریه‌ی ایدئالیستی را نمی‌توان در کار پرودون یافت؛ بلکه برعکس نظریه‌ی درون‌مانایی[3] او خدا را، اگر نه همه خدایی[4] را، نفی می‌کند. از این گذشته، پرودون گاه‌گاه تا آن‌جا پیش می‌رود که به‌طور گذرا به **کارهای کامل خدا**[5] نیز اشاره می‌کند، اما در عین‌حال اشاره‌ای گذرا به مفهوم «مادیت محض» نیز در کتاب او یافت می‌شود (فصل ۳). اکنون، این هر دو نگرش با این رأی موجه، که ایدئال از امر واقع جدایی‌ناپذیر است،

---

1. mundus socialibilis 2. mundus naturalis 3. immanence
4. pantheism 5. opera dei perfecta

مطلقاً ناسازگار می‌افتند؛ و با این حال اگر این رأی درست باشد، تفاوت و تمایز مطلقِ میان طبیعت و ذهن نمی‌تواند در شعور باشد. با این همه، به نظر می‌آید که پرودون نمی‌خواهد به چنین تفاوت مطلقی قایل شود، زیرا جمله‌ی دومی که در بالا نقل شد با آن در تضاد قرار می‌گیرد. درواقع، در نظر پرودون **جهان اجتماعی** اساساً عبارت است از روح، و حتی کنش متقابل میان روح و طبیعت. اما اگر به صراحت گفته شود که طبیعت هیچ وجه اشتراکی با زندگی اجتماعی ندارد، چگونه می‌توان این «تداوم» را دریافت؟ گذشته از این‌که تفسیر منحصراً ایدئالیستی از «قدرتِ جمع» با واقعیت در تضاد می‌افتد، هنوز باید به این پرسش پاسخ گفت که این «تداوم» چگونه می‌تواند از طبیعت شعور برگیرد، حال آن‌که خود این شعور هیچ ریشه‌ای در طبیعت ندارد؟ به همین‌سان **جهان اجتماعی** از جای دیگر نیز نمی‌تواند شعور کسب کند، زیرا در نظر پرودون شعور ممکن نیست به علتی غیرطبیعی آفریده شود. بی‌گمان آرای پرودون در باب روابط میان ماده و ذهن متناقض و ناسازگار است. اما آیا این از آن رو است که پرودون به خود شیء از دیدگاه دیالکتیکی می‌نگرد؟ اگر به فرض هم چنین باشد، دیالکتیک او دیالکتیکی است که در آن حدّهای[1] متناقض می‌توانند به یاری فرایند «تداوم» سازگار شوند، ولو این‌که هیچ یک از دو حدّ اصالتاً حاوی دیگری نباشند. چنین برداشتی البته هیچ وجه مشترکی با دیالکتیکِ هگلی ندارد.

هنگامی که به تجزیه و تحلیلِ تعریف پرودون از ایدئال بپردازیم باز به همان نتیجه می‌رسیم. پرودون ایدئال را چون «مفهومی ناب»، چون آنتی‌تز واقعیت می‌نگرد که جزئی و قابل مشاهده است. اصطلاح «آنتی‌تز» البته نمی‌تواند این واقعیت را نهان دارد که اضداد مورد بحث چندان از یکدیگر دورند که ممکن نیست وحدتی دیالکتیکی پدید آورند

1. terms

یا درون یک کل کنش متقابل داشته باشند. می‌بینیم که در تفکر هگل طبیعت از نو وارد شعور می‌شود؛ و این امر از آن رو شدنی است که طبیعت پیش از این با روح مطلق بیگانه شده بود و نیز از آن رو که در آغاز وجود و شعور واقعیتی یگانه یعنی لوگوس[1] بوده‌اند. به همین‌سان، دیالکتیک پرودون هیچ وجه اشتراکی با دیالکتیک مارکسیستی یعنی ماتریالیستی نیز ندارد. زیرا دیالکتیک ماتریالیستی بر پایه‌ی ضدینِ «ماده» و «شعور» استوار است و این دو در وحدت مادی‌ای با هم کنش متقابل دارند که دارای حساسیت است و در این فرایند دیالکتیکی دم به دم به درجات عالی‌تر شعور، به عالی‌ترینِ وجود، یعنی ذهن انسان تکامل می‌یابند. نظریه‌ی پرودون همه چیز هست جز نظریه‌ای دیالکتیکی و در تحلیل نهایی جز به معنای نوعی تکامل‌گرایی زیست‌شناسانه نیست. پرودون در کوشش برای پرهیز از دیدگاه مکانیستی و یزدان‌پرستانه از پیش بردن این تقابل تا نتایجِ نهایی آن (یعنی خدا و مادیت محض) اجتناب می‌ورزد؛ حال آن که از سوی دیگر از این که ماده و ذهن را یکسان بینگارد اکراه دارد. اما نظریه‌ی پرودون یکسره از تصور رابطه‌ی ماده و روح و از تبیین حرکتی که هستی آن در تضاد و وحدتِ حدّهایِ متناقض نمودار می‌شود نیز عاجز است. تفکر مبهم پرودون که گاه بر تضاد و گاه بر وحدت حدّهای متناقض تأکید می‌ورزد (اما هرگز بر کنش متقابل و وحدت دیالکتیکی آن‌ها تأکید ندارد) فرضیه‌ای متافیزیکی مبتنی بر نظام «نیروی جمعی» او است. این نظریه به‌طور مبهم «تحولِ خلاقِ» برگسون را پیش‌بینی می‌کند، و آن فرضیه‌ای است که برطبق آن همه‌ی اضداد در وحدتی رمزآمیز در هم آمیخته‌اند.

من پس از این به این نکته خواهم پرداخت که چگونه هنگامی که پرودون می‌گوید که اندیشه‌ها درون مانایِ اشیاءاند سخنش صبغه‌ای

---

1. Logos

متافیزیکی به خود می‌گیرد. اما در این جا می‌خواهم به بررسی برهان‌هایی بپردازم که پرودون به حمایت از تز «هنر و طبیعت هم ایدئالیست و هم رئالیست‌اند» مطرح ساخته است.

اینک به دو مورد از این گونه برهان‌ها می‌پردازیم:

(۱) عکاسی ـ یا دقیق‌تر، این احساس کلی که حتی رئالیستی‌ترین عکس‌ها «نه بی‌بهره از هرگونه ایدئال و نه ناتوان از برانگیختن حداقل جرقه‌ی ناچیزی از حس زیبایی‌شناسانه‌اند» (فصل ۳). (۲) زیبایی در همه جا هست و ما چشم‌ها و گوش‌هایی برای کشف آن داریم.

برهان نخست بنابر ادعا تجربی است، حال آن‌که برهان اصلی پرودون، یعنی همان که احساس زیبایی‌شناسیِ کلی را برمی‌انگیزد، به هیچ رو بر تجربه استوار نیست. حتی اگر بپذیریم که این برهان درست است همه‌ی آن‌چه ثابت می‌کند این است که احساسات زیبایی‌شناسی می‌تواند بر اثر یک عکس برانگیخته شود (خواه به شکل عکس یا به صورت تصویری از واقعیت بازآفرینی شده). با این همه، برای اثبات این نکته، که احساسات یا اندیشه‌های زیبایی‌شناسانه‌ای که احساساتی از این گونه را آزاد می‌کنند ذاتیِ عکس یا چیزها هستند، هیچ قدمی برنمی‌دارد. اظهارنظرهایی از این دست از برهان تجربی فراتر می‌روند. این نقص با برهان دوم چه بسا بیشتر خود را نشان می‌دهد و آن برهانی است که حضور کلی زیبایی را با اشاره‌ای به **کارهای کامل خدا** توضیح می‌دهد. این برهان با ایدئالیسم پوزیتیویستی پرودون سازگار است، اما با ایدئالیسم مطلق سازگار نیست و این نشان می‌دهد که پرودون در لحظه‌ای که می‌خواهد فرضیه‌ی خود را ثابت کند ناگزیر است از ایدئالیسم مطلق به ایدئالیسم پوزیتیویستی روی آورد.

(۲) پرودون در همین ذهن، ذهنی که ادعای آگاهی بر طبیعت دارد، هنر را می‌گنجاند و این کار را به مدد تابع کردن اصل هنر ـ یعنی «قوه‌ی زیبایی‌شناسی» ـ نسبت به قوای دیگر، مثلاً «علم» و «وجدان اخلاقی»،

انجام می‌دهد. اما آیا به راستی چنین قوه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای که ساده و بی‌همتا باشد و اصل هنر را تشکیل دهد وجود دارد؟ آیا این قوه یکی از مظاهر نظام کانتی نیست؟ ما نیز مانند شوپنهاور اما به دلایل دیگر سخن کانت را رد می‌کنیم، زیرا کانت رابطه‌ی دیالکتیکی میان کل و اجزا را از میان برمی‌دارد. ما نیز مانند شیلر[1] وجود این قوه را انکار می‌کنیم، زیرا این قوه افسانه‌ای است که بر تحلیل ناقص استوار است. از دیدگاه ذهنی، انسان در تمامیت خود ابزارِ هنر است و این مستلزم نقش‌آفرینی متقابل همه‌ی قوای انسان به رهبری یکی از این قواست؛ و این امر هم در برداشت هنرمند و هم در بازنمایی آشکار است ــ یعنی چیزی که در عین حال از ابزارهای بیان نیز جدانشدنی است. همه‌ی منظومه‌های محتملِ ذهن (از جمله منظومه‌ی هنری) جهان را بازتاب می‌کنند، و آن حدود و گستره‌ای از جهان را، که در دسترس انسان است، در تحلیل نهایی، سطح تولید ــ از تولید مواد غذایی گرفته تا دیگر چیزها ــ تعیین می‌کند. سهم ویژه‌ای که هنرمندان، دانشمندان و مانند آن‌ها ادا می‌کنند، درواقع، هم مشروط به کارکردهای اجتماعی و هم مشروط به منش‌های فردی آنان است. همه ایدئولوژی‌ها در اساس یک جهان را بازتاب می‌کنند و تنها در روندهای کار[2] و شالوده‌های روان‌شناختی خود تفاوت دارند؛ آن‌چه به کار است نه یک قوه‌ی واحد بلکه ذهن انسان به‌طور کلی است؛ و فرآورده‌های روح نه بر یک بخشِ ایدئالیستی انسان بلکه بر تمامیتِ او، بر همه‌ی قوای او و از جمله قوای جنسی متکی است. (این از قضا به گزاره‌های پرودون و از آن جمله «ذهن همان طبیعت آگاه است» و «هنر همان تداوم طبیعت است» زیرساختی عقلانی می‌بخشد).

آن‌چه به تأثراتِ حسی آن به اصطلاح صبغه‌ی زیبایی‌شناسی می‌بخشد، نخست، این واقعیت است که این تأثرات دامنه‌ی خود را هم از

---

۱. Friedrich, Schiller، (۱۷۵۹ ـ ۱۸۰۵)، مورخ، نمایش‌نامه‌نویس و شاعر آلمانی.

2. procedure

نظر ذهنی و هم از نظر عینی به کل پهنه‌ی نیازهای انسانی می‌گسترانند و بدین‌سان جهانی را منعکس می‌کنند که این نیازها باید در آن برآورده شوند؛ دوم آن‌که عمل ارضا یا برآوردن نیاز صبغه‌ی بازی به خود می‌گیرد، به نحوی که کمال آن بی‌اهمیت می‌شود و خود عمل نیز ممکن است در جزئیت خویش تا بی‌نهایت امتداد یابد. جوهرِ هنر نه در به اصطلاح «لذتِ فارغانه[1]»، بلکه در تغییر و تبدیل امر بیرونی به نامتناهی درونی است. به همین‌سان لذت زیبایی‌شناسی را نباید در برآوردنِ بی‌واسطه‌ی نیازها جست و جو کرد. زیرا لذت زیبایی‌شناسی وابسته به بازی و قوانین و قواعدی است که بر این بازی مترتب و فرمان فرما است. احساسات زیبایی‌شناسی در جریانِ زمان از تمامیِ ارضاها و برآوردن‌های واقعی جدایی می‌گیرد، همچنان که *Aisthesis*[2] (یعنی، کلیت قوای انسانی که با قوای حسی آغاز می‌شود و ریشه در غریزه‌ی جنسی دارد) نیز کل تجربه انسانی را به چشم موضوعِ (ابژه) خود می‌نگرد و در بازی با ضرورت آن تجربه را به کار می‌گیرد.

در نظر پرودون، قوه‌ی هنری زیباییِ پیش بوده را خلق نمی‌کند. بلکه درک و دریافت می‌کند. تفسیر ما تقابلی دیالکتیکی را میان کل و اجزای آن و نیز میان خود اجزا مفروض می‌گیرد که به خلق مداوم می‌انجامد. اما اگر نخواهیم جانب انصاف را فروگذاریم باید یادآوری کنیم که «قوه‌ی زیبایی‌شناسی» در نظر پرودون صرفاً پذیرشی یا دریافتی[3] نیست؛ بلکه حدی از «قدرت ابداع» را نیز به آن نسبت می‌دهد. با این حال، هرگز به ما نمی‌گوید که چه تصوری از رابطه‌ی میان پذیرفتگی و ابداع دارد. اما در این میان یک نکته روشن است و آن این است که اگر این دو کارکرد از دریچه‌ی چشمِ اضدادِ مطلق نگریسته شوند،

---

1. disinterested pleasure

۲. دریافت حسی.

3. receptive

میان آن‌ها هیچ رابطه‌ی دیالکتیکی در «قوه»ای واحد ممکن نیست.

به همین‌سان اگر قوه‌ی زیبایی‌شناسی (به فرض که چنین چیزی وجود داشته باشد) محدود به دریافت باشد، همزیستی صرفِ این دو کارکرد نمی‌تواند علت تفاوت‌های میان غمگنانه و تراژیک، شادمانه و کمیک و مانند آن را توضیح دهد. از دیدگاه ما، این دو کارکرد می‌توانند علت تأثراتِ حسیِ هماهنگی یا ناهماهنگیِ میان انسان‌ها و چیزها، یا درست‌تر، توانایی و ناتوانایی انسان را در برآوردن نیازهای خود در ارتباط با چیزها تبیین کنند.

پرودون پیش‌بینی می‌کند که تنوع و گوناگونی منش‌ها از ایضاح اختلاف درجاتِ این‌گونه احساسات عاجز است، و از این رو به طرحِ تنوعِ علایقی می‌پردازد که شیئی واحد در افراد گوناگون برمی‌انگیزد. اما «علایق» چه هستند؟ آیا علایق نمودارِ درجات و مراتبِ شدّت و حدّت نیازهایی هستند که خواهان برآورده شدن‌اند؟ در این‌جا پرودون به حقیقت نزدیک می‌شود، اما به آن نمی‌رسد؛ و فقط هنگامی درمی‌یابیم که برداشتن این گام قطعی تا کجا برای او دشوار بوده است که توضیح او را درباره‌ی تنوع علایق می‌خوانیم: «عادات ما، آموزش و پرورش ما، اندیشه‌های اکتسابی ما و خلق و خوی ما، همه و همه بینش‌های زیبایی‌شناختی ما را جرح و تعدیل می‌کنند و جهان زیبایی را در هر یک از ما به مرزهای محدودی کاهش می‌دهند» (فصل ۲). بدین‌سان تنوع علایق علت یا معلول هیچ‌گونه تحول و تکامل واقعی قوه‌ی زیبایی‌شناسی نیست، بلکه علت گناه نخستینی است که قوه‌ی زیبایی‌شناسی را از بهشتِ روشناییِ نخستینش بیرون رانده است. تا این جا دیدیم که هر گونه نارسایی در تحلیل واقعیت یا اجتناب از تصاحبِ معنویِ واقعیات ناگزیر به تئولوژی می‌انجامد؛ و همین که به قلمرو تئولوژی رسیدیم، چندان شگفت‌آور نیست که روایت دیگری از همان حکایت برای‌مان نقل شود، یعنی که

قوه‌ی زیبایی‌شناسیِ آسمانی از رهگذر غلو و مبالغه‌ی اهریمنانه خود را تباه می‌سازد.

اما بیایید فعلاً افراط‌های تئولوژیکی ایدئالیسم پرودونی را کنار بگذاریم و در عوض به همان کوشش‌های سترگی بپردازیم که پرودون در مسیری مخالف انجام داد تا گریبان خود را از چنگ ایدئالیسم ترافرازنده یااستعلایی کانت برهاند. واقعیتی که پیش از این بدان اشاره کردیم، یعنی این که قوه‌ی زیبایی‌شناختی را می‌توان به یاری عوامل فردی و جامعه‌شناختی تغییر داد، نشان می‌دهد که پرودون تا کجا از نظریه‌ی داوری کانت دور می‌شود. همین نکته در مورد این اظهارنظر او که قوه‌ی زیبایی‌شناسی می‌تواند به مدد قدرتِ جمع اعتلا یابد نیز صادق است. از این اظهارنظرها آشکارا برمی‌آید که قوه‌ی زیبایی‌شناسی در دو مورد وابسته به نیروهای اجتماعی است. اما هنوز می‌توان پرودون را از این بابت مورد انتقاد قرار داد که نشان نمی‌دهد که قوه‌ی زیبایی‌شناسی در چه اوضاع و احوال عینی و مشخص می‌بالد یا افول می‌کند؛ و گذشته از این واقعیت که پرودون می‌کوشد پوزیتیویسم خود را تابع هنجار ایدئال خود کند (به این نکته پس از این خواهیم رسید)، از رهانیدن گریبان خود از مشکل بزرگ نظریه‌ی کانت نیز درمی‌ماند و آن عبارت از ابداع شالوده‌ای ایدئالیستی برای همه‌گونه تولید معنوی است، بی‌آن که عنصر عینی را در جهانی که منوط به شعور انسانی است نفی کند. در کانت نمی‌توان دید که مقولاتِ عقل چگونه می‌توانند ماده‌ی حسی را «تشکیل» دهند، چرا که فرایند تغییر و تبدیل تحلیل نمی‌شود؛ شکاف میان مقولات و تأثرات و تبدیل تحلیل می‌شود؛ شکاف میان مقولات و تأثرات حسی از این هم آشکارتر است، زیرا کانت بر صبغه‌ی ضروری و پیشینی مقولات تأکید می‌ورزد. اما پرودون پیشینی‌گرایی را رد می‌کند و می‌کوشد تا آن جا که می‌تواند عناصر تجربی بیشتری را در قوه‌ی زیبایی‌شناسی و از این رو در هنر بگنجاند. در نظر پرودون، خدایانی که هنرمندان تصویر می‌کنند صرفاً

صُوَری هستند که رؤیاهای انسان را در تصرف خود دارند؛ اما هنر این خدایان را به کناری می‌گذارد تا خود را بر پایه‌ی تجربه بازسازی کند. با این همه، پرودون موفق نمی‌شود سهم و تأثیر عناصر ذهنی و عینی را در احساسات زیبایی‌شناسی چنان‌که باید و شاید روشن سازد؛ بلکه به‌طور کلی می‌گوید که هنر با کیفیت مثبت چیزها و امور منطبق است و قوه‌ی احساس «صرفاً ابداعی از ابداعات ذهن» نیست، بلکه «عینیت خاص خود را دارد و چیزی واقعی است». با این همه، از نظر روشِ تحلیلِ مشخص تنها نوعی از تحلیلِ زیبایی را به دست می‌دهد. تازه این تحلیل نیز نه می‌تواند ایدئالیست را قانع کند و نه ماتریالیستِ (تاریخی ـ دیالکتیکی) را. اعتراض ایدئالیست از دیدگاهی تنگ‌نظرانه به این است که، برای نمونه، قطب‌نما ساخته‌ای انسانی است که بر واقعیت‌هایِ ذهنی (اعداد و غیره) استوار است و خود این واقعیت‌ها ساخته‌هایِ ذهن‌اند؛ و نیز این که این‌جا روابطی را بررسی می‌کنیم که به خطا از قلمرو شعور انسانی به چیزها و اشیا انتقال یافته‌اند. از دیدگاه ایدئالیست، برای دست یافتن به مرتبه‌ای بیش از وحدتِ مکانیکیِ ذهن و واقعیت لازم است که از نیمه‌ی ایدئالیسم و ایدئالیسم پوزیتیویستی به شکلی از ایدئالیسمِ مطلق (هگل، سن توماس اکویناس و مانند آن‌ها) برگذشت. ماتریالیست خواهد گفت که هیچ زیبایی مجردی در چیزها نیست، بلکه فقط زیبایی ملموس وجود دارد؛ و این که غیرمنطقی است که بنیاد در شیء[1] را به امرِ واقع به سرانجام رسیده و بنیاد در ذهن[2] را به قوه‌ای ثابت تبدیل کنیم؛ و این که «زَبَر تحقق‌ها[3]»یی (هم زَبَر تحقق‌هایِ عینی و هم ذهنی) تصورِ فرایند دیالکتیکیِ زنده‌یِ میانِ ماده (جهان بیرونی) و ذهن را که به تنهایی زیباییِ مشخص و خاص را پدید می‌آورد ناممکن می‌گرداند. بدین‌سان ناگزیر در نظر ایدئالیست چنین می‌نماید که

---

1. fundamentum in re
2. fundamentum in subjecto
3. super-realization

پرودون بسیار امتیازها داده است و به نظر ماتریالیست نیز چنین می‌آید که چنان که باید عناصرِ تجربی را در کار نیاورده است و واقعیت اجتماعی همراه با تولیدِ مادیِ موادِ خوراکی و نیز انسان‌هایِ این واقعیت اجتماعی در این میان غایب‌اند. دو چیزی که پرودون طرح می‌کند یکسر با یکدیگر تفاوت دارند: یکی قوه‌ی زیبایی‌شناسی در ذهن (که به این ترتیب یکسره غیرعینی است) و دیگری جهان بیرون از شعور (که یکسره ناآگاهانه است). البته ظاهراً قرار است این دو چیز به مدد افزایش و کاهش، به یاری فعالیتِ مکانیکیِ صرف به درجه‌ی برتری از وحدت دست یابند؛ اما از همین جا است که پوزیتیویسم غیردیالکتیکی پرودون از ایضاح احساساتِ زیبایی‌شناسی به منزله‌ی وحدتی از عناصر عینی و ذهنی درمی‌ماند.

اکنون باید روشن شده باشد که «لذت فارغانه» یکی از عناصرِ مهم نظریه‌یِ هنر پرودون است، گرچه این عنصر با دیگر عناصر نظریه‌ی او تناقض دارد. پرودون می‌گوید که نخستین هنرمند کسی بود که «با فرارفتن از نیازهای مادی و انگیزش‌های جسمانی خود توانست طبیعت را به منزله‌ی شیئی لذت‌آور دریابد» (فصل ۲). این گفته البته با واقعیات سازگار نیست. علتِ هنر شکل‌گیریِ نیازهایِ حیاتی، مبارزه برای برآوردن نیازهای حیاتی، مبارزه برای برآوردنِ نیازها و لذتی بود که از ارضای نیازها برمی‌آمد: به سخن دیگر، علت هنر تولید مثلِ جنسیِ موجوداتِ انسانی و تولید مادی مواد خوراکی بود. به‌علاوه، از این واقعیت بی‌درنگ آشکار می‌شود که شیوه‌های مختلفِ تولید به شکل‌های گوناگون هنر می‌انجامد. برای نمونه، هنر در جوامع گله‌داری در آغاز انتزاعی بود، حال آن‌که در جوامع شکارگر هنر تقلیدی بود. گذشته از این، گزاره‌ای که در بالا نقل کردیم با این گفته‌ی پرودون، که کلیتِ زندگی اثر هنری را پدید می‌آورد، تناقض دارد؛ و از آن جا که دقیقاً همین گفته‌ی اخیر درست است، استنتاج‌های پرودون از نظریه‌ی خودش در باب «لذت فارغانه»

دفاع‌ناپذیر است. پرودون با رها کردن گریبان خود از نیازهای حیاتی، «احترام به خود»[1] را به منزله‌ی نیروی محرکِ[2] تکاملِ قوه‌ی زیبایی‌شناسی به جای آن می‌نشاند. اما روشن است که هرگونه کوششی برای بالا بردنِ خود[3] در اصل برای برآوردن نیازی انجام می‌پذیرد. برای نمونه، در خودآرایی از رویِ نیاز به چیرگی بر جنسِ مخالف نیروی محرک نه «احترام به خود» بلکه نیاز جنسی است. احترام به خود فقط نوعی از والایش[4] و آن هم والایشی خطرناک است، زیرا به تک‌افتادگی فرد و خودارضایی می‌انجامد. بی‌گمان تصادفی نیست که پرودون پس از درماندن از دریافت ماهیت رابطه‌ی نیاز و احترام به خود در نهایت به الوهیت‌بخشی به «رئیس قبیله» به سبب در اختیار داشتن قوه‌ی زیبایی‌شناسیِ برتر رسید: «بام او بر روی ستون‌ها افراشته است، همچنان که طاقِ بزرگِ جنگل به یاریِ بلوط‌ها و صنوبرهای تناور بر پا ایستاده است؛ پایه‌های میزی که بر پشت آن می‌نشیند و میگساری می‌کند از پاهای قوچ و بُز است؛ ساغری که از آن مِی می‌نوشد به شکل پرنده‌ای است که گردنش کار لوله و دهانه را می‌کند؛ و او که همواره در اندیشه‌ی برتر نگه داشتن خود در چشم خود و دیگران است، در مورد سر و وضع و طرز لباس پوشیدن خود دقیق و وسواسی است؛ هنگامی که سخن می‌گوید حالتی رسمانه دارد و گفتارش سرشار از تمثیل‌ها و تشبیه‌ها و گفته‌های مشهور سنجیده با سجع‌ها و تکرارهاست» (فصل ۲). این جا پرودون تنها با آوردن یک نمونه همه‌ی اموری را که در آغاز از لحاظ نظری نفی کرده بود پنهانی وارد می‌کند، یعنی: عناصر اجتماعی و سیاسی، نیروهای تولید و مانند آن را. «رئیس قبیله» آن **امدادگر غیبی**[5] است که از هیچستان بیرون جهیده است تا انواع و آثار هنری را با همه‌ی تنوع‌شان (و بیشتر با حال و هوایی بازی‌گونه) خلق کند و سپس تا ابد ناپدید شود.

---

1. self-respect 2. moving force 3. self enhancement
4. sublimation 5. deus ex machina

اما تناقض‌ها به همین‌جا پایان نمی‌گیرد. قوه‌ی زیبایی‌شناسی از «دریافتی بدون علتِ واقعی ابزار تازه‌ای برای لذت‌جویی، ابزاری برای پالایش لذت» پدید می‌آورد. (فصل ۲). این نکته نشان می‌دهد که چه‌گونه هنری که بر قوه‌ی زیبایی‌شناسیِ استوار باشد و حاوی دیدگاهی پوزیتیویستی باشد ناگزیر به زیبایی‌شناسیِ لذت ــ و درواقع لذتِ نگرنده و نه لذتِ هنرمند ــ می‌انجامد. پرودون این رابطه‌ی نزدیک را با «دختر ایدئال» نامیدن این لذت [*volupté*] بیان داشت؛ و باز «این لذتی است که هنرمندانه دریافته می‌شود و صورت ایدئالی می‌یابد. ایدئال هوسِ تصاحب را برمی‌انگیزد؛ آن‌که رؤیایِ زیبایی را می‌بیند می‌خواهد که آن را به تصاحب خود درآورد؛ لحظه‌ای که از آن لذت می‌برد ایدئالیسم تبدیل به لذت می‌شود. اگر مقصود هنر برانگیختن ایدئال و به‌ویژه ایدئالِ فُرم است، پس به همین سان انگیزشی برای لذت نیز هست. اگر شور و حالی که برمی‌انگیزد عشق باشد، عاملی هرزه‌نگارانه و خطرناک‌ترین انواع هرزه‌نگاری است.» (فصل ۱۶). پرودون هرگز گذار از لذت فارغانه به لذت تعلق‌پذیر[1] را بررسی نمی‌کند؛ به این کار توانا نیست، زیرا از آن جا که احساسات زیبایی‌شناسی از نظر جنس و نوع با لذت تفاوت دارد، چنین گذاری در هنر وجود ندارد. لذت صرفاً عبارت است از خوشی و رغبتی که از فعالیتی محدود برمی‌آید، و به منظور برآوردنِ برخی از نیازها انجام می‌گیرد؛ این لذت ارضا را به تأخیر می‌اندازد و این تأخیر با لذت‌جویی از قواعد بازی جبران می‌شود و بدین‌سان لذتِ احتمالی افزایش می‌یابد. این امر را نباید با لذتِ مشاهده‌ی بازی به منزله‌ی واقعیتی جدا از ارضای واقعی نیازها خلط کرد. احساسات زیبایی‌شناسی، و به طریق اولیٰ هنر، بازیِ خودِ ابداع و آفرینش‌اند؛ در ضمن لذت بازیی است که با ابداع در مقام مخالف بازی می‌شود و در این

1. interested

بازی لذت می‌کوشد تا ابداع را از آن‌چه در پی آن است گمراه سازد.

نکته‌ی مهم آن است که در نوشته‌های پرودون لذتِ فارغانه ناگهان تبدیل به لذتِ تعلق‌پذیر می‌شود، گرچه هرگز رابطه‌ای میان آن‌ها برقرار نمی‌کند. پرودون لذتِ تعلق‌پذیر را فرا می‌خواندتا علت انحطاط و تباهی هنر یونانیان را به واسطه‌ی به‌کارگیری مبالغه توضیح دهد، همچنان که لذت فارغانه را علت رسالت اخلاقی هنر و حامی نظر خود در باب تکامل آینده‌ی هنر می‌شمارد. پس رسالت اخلاقی با لذت ناسازگار است، خواه لذت تعلق‌پذیر باشد خواه فارغانه، چرا که رسالت اخلاقی هم با علاقه و تعلق[1] و هم با لذت جسمانی[2] ناسازگار است. این‌جا از همه‌ی آن‌چه پیش از این گذشته است تناقض برمی‌آید: از این واقعیت که اصل هنر به قوه‌یِ زیبایی‌شناسی نسبت داده می‌شود و از لذتِ زیبایی‌شناختی تعریفی نادرست عرضه می‌گردد. وانگهی، به دلایل جامعه‌شناسانه پرودون چاره‌ای جز تعریف نادرست آن ندارد. زیرا که هیچ اهمیتی برای علتِ بنیادیِ راستین یعنی تولید مادی مواد خوراکی قائل نمی‌شود؛ سپس چنان که دیدیم همین علت را به یاری یک نمونه‌ی تجربی به‌طور پنهانی در کار می‌آورد؛ و سرانجام چنان‌که به اختصار دیدیم آن را به صورت هدف نهایی درمی‌آورد. پرودون اغلب در این‌گونه بحث‌های دوری گرفتاری می‌آید. خطای اصلی او آن بود که نیازهای انسان را علت تولید مادی و معنوی به شمار نیاورد؛ و در نتیجه ناگزیر نقشی اساسی به «احترام به خود» نسبت داد و رسالتی بر عهده‌ی هنر گذاشت. پرودون در این‌جا یکی از خصایص مشترک سده‌ی نوزدهم را نمایان می‌سازد و آن تداخلِ نخوت و جلوه‌فروشیِ شخصی و گرایش به اخلاقی‌سازیِ اجتماعی در یکدیگر است. هر کدام یا هر دو خصیصه‌ی بارزِ آن شیوه‌ی انتزاعی است که بورژوا جماعت از دریچه‌ی آن به نیازهای مادی و معنوی خود می‌نگرند.

---

1. interest 2. sensuality

۳. از آن‌جا که پرودون، از سویی هنر، را بر ایدئالیسم پوزیتیویستیِ مبتنی بر قوه‌ی زیبایی‌شناسی استوار می‌سازد و، از سوی دیگر، انکار نمی‌کند که هنر دارای ضرورت درونی معینی است (به خلاف ضرورت صرفاً ذهنیِ کانت) خود را ناگزیر از آن می‌بیند که به دلیلِ صبغه‌یِ عینی هنر به علت‌هایی قایل شود و می‌اندیشد که این علت‌ها را در ایده‌ها یافته است، و از همین روست که حدودی از سلامتِ فلسفی را به ثبوت می‌رساند. با این همه، بر فلسفه‌ی هنر خود مشکلات نظری و متافیزیکی‌ای تحمیل می‌کند که در ذاتِ آموزه‌ی ایده‌ها نهفته است. و این مشکلات با نیاز او به وفق دادن این محصول دقیقاً فلسفی با مقتضیات ویژه‌ی هنر دو چندان می‌شود. از نظر پرودون، ایده‌ها عینی و از این رو درون‌مانای اشیاءاند (در مقابل نظریه‌ی تعالی یا ترافرازندگی افلاطون و نظریه‌ی معیت و همبودیِ تعالی و درون‌مانایی سن توماس اکویناس)؛ اما در عین حال در نظریه‌ی پرودون ایده‌ها تا آن‌جا که در ذهن انسان‌ها شکل می‌گیرند ذهنی‌اند. بنابراین طبیعت بر طبق ایده‌ها خلق می‌کند، اما خاستگاه ایده‌ها در طبیعت چیست؟ وحدت آن‌ها در کجاست؟ چرا طبیعت بر طبق ایده‌ها خلق می‌کند؟ مادام که ایده‌های عینی (چنان‌که در مورد پرودون می‌بینیم) بر ایده‌های ذهنی پیشی می‌جویند، این پرسش‌ها تنها یک پاسخ دارد: ایزد، روح مطلق و مانند آن. برای فرار از چنین ایدئالیسم مطلقی لازم است که یا خود ایده‌ها و قدرتِ عینیت‌بخشی آن‌ها رد و نفی شود (چنان‌که مارکس چنین کرد) یا آن‌که رابطه‌ی میان ایده‌های عینی و ذهنی به سود پیشینی‌گرایی[1] ایده‌های ذهنی وارونه گردد (چنان‌که در مقولات کانتی می‌بینیم). ایدئالیسم پوزیتیویستی پرودون هیچ‌یک از این دو کار را نمی‌کند و او به کارکردهایی متوسل می‌شود که می‌توانند از نوعی ایدئالیسم مطلق عینی برآیند، اما در عین حال همین کارکردها را در

1. apriorism

انگیزشی می‌گنجاند که ایدئالیسم مطلق ذهنی را پیش‌فرض خود می‌گیرد. (و این کار را در حالی انجام می‌دهد که به ظاهر هر دو شکل ایدئالیسم مطلق را رد می‌کند.) پرودون می‌پندارد که با درآمیختنِ عناصر برخاسته از اصول متناقض در قالب مفهومی نو و متناقض، که همان ایدئالیسم پوزیتیویستی باشد، می‌تواند واقعیت را بیان کند. اما آن‌چه او نمی‌خواهد یا نمی‌تواند ببیند آن است که همان نگرش تجربی که بدان نیازمند است راه بر ایده‌ها، یا دست‌کم ایده‌های انتزاعی، می‌بندد؛ زیرا «موضوع‌ها یا ابژه‌های ایدئالِ» ریاضیات هیچ وجه اشتراکی با اندیشه‌های فلسفی یا مفاهیم مجردی ندارد که پرودون به دلیل شیوه‌ی استدلال خود آن‌ها را به ناگزیر در لفاف این مفاهیم می‌پوشاند. موضوع‌های ایدئال یا مطلوب هر علم تا آن‌جا انضمامی‌اند که از داده‌های مربوط به موضوع (فضا، انرژی، ماده) سرچشمه گرفته باشند و تنها تا آن‌جا اعتبار دارند که به مدد موضوع‌های انضمامی اثبات‌پذیر باشند. در همه‌ی علوم دقیقه، سر و کار ما نه با رابطه‌ی جوهر و عرض، آن‌گونه که پرودون از برخی از فلسفه‌ها به وام می‌گیرد (هرچند که اصول آن‌ها را به وام نمی‌گیرد)، بلکه با رابطه‌ی میان عناصر ثابت و متغیر است، و این‌همه بر فرایندی قانون‌مند دلالت دارد. در نتیجه، برای علم موضوع یا ابژه‌ی ایدئال یا مطلوب چیزی جز فرضیه‌ای بنیادی نیست که علم را قادر می‌سازد تا روابطی را که میان متغیرها و ثابت‌ها حاصل می‌شود جمع‌بندیِ ریاضی کند. این شیوه تفاوتی را که پرودون میان علم و هنر اختراع کرده است از میان برمی‌دارد. به علاوه، این نکته نشان می‌دهد که پرودون امر اساسی را، که همان قانون یا شیوه‌ای باشد که بر روابط میان امر واقعی و ایدئال حاکم است، با چه بی‌دقتی تعریف می‌کند؛ به سخن دیگر، تعریف او از اوضاع و احوال جامعه‌شناسانه‌ای که این روابط را (نه فقط صورت آن بلکه حتی شرایط پیدایش آن را) در کنشِ متقابلِ دایمی متغیرها و ثابت‌ها تعیین می‌کند سرسری است. پرودون تصور می‌کند که از همان دم که تصمیم می‌گیرد که

ثابت‌ها و متغیرها را گرد هم آورد تا هنر بیافرینند، در عرصه‌ی علم از هم جدایی می‌گیرند. اما واقعیت این است که در هنر رابطه‌ی کلی و جزیی را نباید نه صرفاً در قالب عینی تعریف کرد و نه صرفاً در قالب ذهنی، زیرا که در هر دو مورد امکانات بی‌شماری معطل می‌ماند؛ با این‌همه، همین‌که پذیرفته شود که عامل قطعی همانا کنش متقابل انسان و جهان است آن‌گاه هر دو را می‌بایست به منزله‌ی دستگاهی از تعینات جامعه‌شناسانه و تاریخی (یعنی به صورت نسبی) و تقریب‌های کلیت (یعنی به‌طور مطلق) مطمح نظر قرار داد.

وجود ایده‌های انتزاعی و نیز وجود روابط انتزاعی میان ایده و ایدئال باز به دلیل دیگر نیز محال است: این ایده‌ها که یا از فلسفه (ایدئالیسمِ مطلقِ عینی) به وام گرفته شده‌اند یا از روی قیاسِ خطا از ریاضی شکل گرفته‌اند هیچ پرتوی بر قوه‌ی زیبایی‌شناسی نمی‌افکنند. اگر ایده‌های ذهنی را ذهنِ انسان شکل می‌دهد، نخستین پرسشی که نیاز به پاسخ دارد این است که ذهن چیست؟ آیا کل ذهن انسان است یا تنها بخش «فکری» آن؟ و در هر یک از این دو شق چه‌گونه می‌توان «مفهوم نمونه‌نما»[1] را که ذهن آن را پدید می‌آورد به اصل ویژه‌ی هنر یعنی قوه‌ی زیبایی‌شناسی مرتبط کرد؟ چه‌گونه ایده‌ای می‌تواند در عین حال هم ایده‌ای کلی و هم مخصوصِ به هنر باشد؟ پرودون هیچ‌جا به صراحت نمی‌گوید که این ایده‌ها از رهگذر قوه‌ی زیبایی‌شناسی به کمال رسیده‌اند، بنابراین پاسخ او به این پرسش‌ها به احتمال بسیار این خواهد بود که او وجود ایده‌های انتزاعی را، که در همه‌ی قوه‌ها یکسان است، فرض می‌گیرد و این ایده‌ها هم از آغاز به شکل تجسم‌های ویژه به تصور درنمی‌آیند، بلکه تنها به صورت عطف به ماسبق (post facto) در چنین تجسم‌هایی نمایان می‌شوند. برای نمونه، پرودون در فصل سوم می‌گوید که به خلاف صنعت

1. typical notion

که می‌بایست از قوانین هندسه پیروی کند، هنرمند می‌تواند «بنابر هدفی که مد نظر دارد و تأثیری که می‌خواهد پدید آورد کم و بیش از سرنمون خود جدایی بگیرد؛ انتخاب و اختیار اوست که زندگی و حقیقت را در هنر پدید می‌آورد». همین مشکل در مورد روابط میان «زیبایی‌شناسی چیزها» و زیبا یا شکوهمند[1] نیز پیش می‌آید. هر چیز ایده‌ی خاص خود را از کمال دارد، اما ایده‌ی زیبایی یا شکوهمندی تنها ممکن است یک ایده باشد. بنابراین هر چیز افزون بر ایده‌ی خود در بسیاری از ایده‌های دیگر نیز شرکت می‌جوید یا در غیر این صورت زیبایی بنا بر درجه‌ی نزدیکی‌اش با ایده مشخص خواهد شد و دیگر احساسات زیبایی‌شناختی را تعریف ناشده و تعریف‌ناپذیر به حال خود وامی‌گذارد. پرودون چیزی در روشن کردن این مطلب نمی‌گوید، و گرچه از نقش ویژه‌ای[2] که ایده‌ی زیبایی‌شناسی باید ایفا کند آگاه است، باز از فرایند کنشِ متقابلِ میان امر انتزاعی و ایده‌های زیبایی‌شناسی بی‌اطلاع می‌ماند.

ایده‌های پرودون روی‌هم‌رفته ایده‌های هنری نیست و شکافی که نمی‌تواند پر کند شکافی است میان آن‌چه به گمان او ایده‌ی هنرمند و ایده‌ی دانشمند یا فیلسوف است. آن‌چه دست کم باید در هر گونه تصور کافی و وافی از هنر به حساب آید از این قرار است:

(۱) مواد و مصالح ویژه یعنی وحدت ویژه‌ای که به منزله‌ی ابزار بیان به وجود می‌آید؛

(۲) شکل مرئی (درون‌مایه یا مضمون)؛

(۳) نسبتی میان هنرمند که شخصیتش خاستگاهی جامعه‌شناختی و فردی دارد و کلیت جهان پیرامون او که به لحاظ تاریخی معین می‌شود. کلیتِ مفهوم یکی از عناصری است که ایده‌ی هنری را از ایده‌ی دانشمند

---

۱. sublime، شکوهمند به پیروی از آقای رضا سید حسینی در ***رساله در باب شکوه سخن*** اثر لونگینوس در نامه‌ی فرهنگستان سال اول شماره‌ی اول بهار ۱۳۷۴.

2. function

مشخص می‌سازد. دانشمند تنها هنگامی به ابژه‌ی ایدئال خود می‌رسد که آن را از هر چیز دیگری جدا سازد، حال آن‌که «ایده‌های» هنرمند از ابژه‌ها تنها به صورت چیزی ادغام شده در یک بینش کلی وجود دارد و به یقین این امر هنرمند را به نظریه‌ی فلسفی در باب ایده‌ها نزدیک می‌کند. با این حال، هنرمند به خلاف فیلسوف با ایده‌های انتزاعی سر و کار ندارد؛ بلکه سر و کار او تنها با ایده‌های انضمامی است، خواه این ایده‌ها مربوط به تصاویر باشند یا مربوط به اشیا و چیزها. ایده‌های هنرمند از تجسم مادی و حسی خود جدایی‌ناپذیراند.

برداشت پرودون از تأثیر و اهمیت ایده‌های انتزاعی در هنر نمودار گرایش کلاسیک‌مشرب و از این‌رو ارتجاعیِ نظریه‌ی اوست. ممکن است ایراد شود که پرودون با خردگریزی کلاسیسم جنگیده است و با مقابل نشاندن ایده یا ایدئال کلاسیسم را دفع می‌کند. با این‌همه، نظر پرودون در باب رابطه‌ی ایده و ایدئال نشان می‌دهد که این ایراد بی‌وجه است. به نظر پرودون «هنرمند قوه‌ای برای اصلاح، تصحیح، آراستن و توسع چیزها؛ برای کاستن، دیگرسان کردن و تغییر نسبت‌های چیزها در اختیار دارد؛ خلاصه آن‌که هنرمند هر کاری را که طبیعت می‌کند انجام می‌دهد، منتها گرچه طبیعت بنابر سنخ‌ها یا ایدئال‌های طبیعی می‌آفریند، با این‌همه فقط تجسم‌های خاصی پدید می‌آورد که تا حدی نادقیق و ناقص است» (فصل ۳). اما این سخن تنها می‌تواند یک معنا داشته باشد: هنرمند شیء را چنان که در طبیعت می‌یابد دیگرگون می‌کند، به این طریق که شیء را تا حد امکان به ایده نزدیک‌تر می‌کند یا رابطه‌ای را به ما می‌نمایاند که میان ایده و تجسم انضمامی آن به دست آمده است. به سخن دیگر، هنرمند شیء را از آن رو دیگرگون می‌کند که به ایده دست یابد، یا ایده را دیگرسان می‌کند تا به شیء دست یابد. در هر دو مورد، نتیجه‌ی تغییرشکل چیز داده شده یا معطی است نه آفرینشی جدید ــ چنان که هم انگر و هم دولا کروا در این باب هم‌داستان‌اند. پرودون فقط ممکن است با محکوم شدن

به گناه رمانتیسم از گناه کلاسیسم تبری جوید. شق سوم که به اختصار بدان اشاره کردم از دسترس او بیرون بود.

پرودون هم با کلاسیسم می‌جنگند و هم با رمانتیسم و از این‌رو نیروی داوری خوبی از خود نشان می‌دهد و گامی بلند به پیش برمی‌دارد. با این‌همه، علت مخالفت او با این دو شیوه خردستیزی آن‌هاست و از این‌رو تشخیص نمی‌دهد که این خردستیزی خود نتیجه‌ی رویکردی غیردیالکتیکی به آفرینش هنری است. مقصود راستین هنر تحریف یا دیگرسان کردن چیزهای داده شده نیست، بلکه «مادی‌زدایی[1]» کردن آن‌هاست، یعنی بیرون کشیدن آن از قلمرو آشفتگی و ضرورت و بازآفرینی آن‌ها بنابر قوانینی که در عین حال هم نسبی‌اند و هم مطلق. آثاری که بدین‌ترتیب آفریده می‌شوند از نظر ذهنی، جزیی، و از نظر عینی، کلی‌اند؛ از لحاظ جامعه‌شناسی این آثار در مرحله‌ی معینی از مبارزه‌ی طبقاتی تعین می‌پذیرند اما ارزش کلی آن‌ها از محدودیت تاریخی آن‌ها فراتر می‌رود.

پرودون بر ویژگی‌های دیالکتیکیِ حرکتِ آفریننده آگاهی نداشت؛ در نظریه‌ی او این حرکت صبغه‌ای مکانیکی به خود می‌گیرد؛ و اثر هنری که به دست هنرمند منزوی آفریده می‌شود هر لحظه می‌تواند شکلِ خردستیزیِ اختیاری به خود بگیرد، خواه در پوشش هنجار مطلق یا طبع مطلق. این‌بار پرودون به سوی نتایجی کشیده شد که قصد آن را نداشت؛ زیرا از آن‌جا که نمی‌توانست مسیری را نشان دهد که قوه‌ی زیبایی‌شناسی از رهگذر ایدئال به اجرا منتهی می‌شود، نمی‌توانست جاده‌ای را نیز نشان دهد که از امر واقعی به امر ممکن می‌انجامد. کوتاه سخن آن‌که نوع ایدئالیسم او هم از ماتریالیسم و هم از ایدئالیسم مطلق جدایی می‌گیرد.

پرودون بر پایه‌ی نظریه‌ای که درباره‌ی ایده‌ها دارد زیبایی‌شناسی‌ای

---

1. dematerialize

را بنیاد می‌نهد که به موجب آن محتوای (ایدئالیستی) به طور دیالکتیکی در تقابل با صورت قرار نمی‌گیرد. پرودون خود به‌روشنی بسیار می‌دید که این ایدئالیسم می‌تواند «یکی از علت‌های تباهی» باشد و به دریافت این نکته رسید که «دقیقاً از آن‌رو که هنر نوعی ایدئال‌سازی است، ایده‌ی هنرمند می‌بایست به میزانی به مراتب دقیق‌تر و صادقانه‌تر حقیقی باشد». این‌جا فقط به یادآوری این نکته اکتفا می‌کنیم که این حقیقتِ صادقانه و دقت‌آمیز را ماهیتِ خود هنرِ محدود می‌کند و نیز فاصله‌ای که ایده را از ایدئال جدا می‌سازد. اما هنگامی که با مطالعه‌ی نظریات پرودون می‌بینیم که او همانستیِ حقیقت تاریخی و حقیقت هنری را مسلم می‌گیرد، درمی‌یابیم که این «حقیقت دقیق» محدودیت‌های بسیار بزرگ‌تری دارد. اما خود پرودون بعدتر در فصل دوم، نسبیتِ حقیقتِ تاریخی را تصدیق می‌کند و به این ترتیب درواقع تمام مواد و مصالح تاریخی را از هنر حذف می‌کند. اما از آن‌جا که جامعه‌ای انسانی فقط در تاریخ وجود دارد، به این ترتیب هنر از منبع اصلی مواد خود محروم می‌ماند و به بازنمایی احساسات فردی و مانند آن محدود می‌شود، حالاتی که ایده‌ی حقیقی آن چندان یقینی‌تر و مسلم‌تر نیست. اما بیایید پیش‌تر برویم. پرودون پس از تحلیل نقاشی *زن آب‌تنی‌کننده* اثر کوربه به منزله‌ی ایدئال بورژوازی حدود ۱۸۵۰ به سخن خود می‌افزاید: «اگر میل داشته باشید این زن می‌تواند چیزی یکسره متفاوت باشد... مثلاً زنی ادیب... مادری بی‌مانند. اما از لحاظ صورت باید گفت همه‌ی این صورت‌های متنوع زیر یک نوع[1] قرار می‌گیرند. بی‌گمان هیچ دلیلی در دست نیست که نشان دهد که چرا ایده‌ای واحد نمی‌تواند در شمار گوناگونی از نوع‌ها تجسم یابد. اما اگر نوع‌ها آن‌قدر با یکدیگر تضاد دارند که هیچ رابطه‌ای میان آن‌ها قابل‌تصور نیست، آن‌گاه یگانه بنیاد زیبایی‌شناسی محتوا ــ یعنی حقیقتِ ایده ــ فرو

1. type

می‌ریزد. نتیجه‌ی نهایی این‌گونه زیبایی‌شناسی یا حذف تمامی درون‌مایه[1] به دلیل نسبیت آن است یا نوعی گوناگونی بی‌انسجام به دلیل اختیاریِ بودن تفسیر. در هر دو مورد هنر ناممکن می‌شود: چرا که بدون کنش متقابل میان صورت و محتوا نمی‌توان هیچ رابطه‌ی ضروری میان عام و خاص برقرار کرد. «هنرمندان خرد گریز» ایده را به واسطه‌ی صورت نابود می‌کنند، حال آنکه پرودون که مخالف این گروه است صورت را به واسطه‌ی ایده از میان برمی‌دارد. نظریه‌ی پرودون هنگامی به یاوگی کشیده می‌شود که در عین آنکه قاطعانه قصد حذفِ رابطه‌ی میان فرد و جمع را از دیدگاه بورژوایی دارد به تصدیق آن می‌پردازد.

(۴) پرودون خود می‌بایست به‌شدت هرچه تمام‌تر، ولو ناآگاهانه، حس کرده باشد که تا چه اندازه ایده‌های انتزاعی و ذهنی‌اش نمی‌تواند به این قوه‌ی زیبایی‌شناسی وجودِ عینی ببخشد، زیرا شکافی که ایده را از ایدئال جدا می‌سازد مهر اختیاری بودن بر آن‌ها زده است. ایراد من از آن‌جا تأیید می‌شود که پرودون می‌اندیشد که لازم است که به عنصر منفرد و جزیی صبغه‌ای عینی ببخشد و این کار را از طریق گنجاندن «قدرت جمع» در درون آن انجام دهد. اما پیش از آنکه به این پرسش پاسخ گوییم که آیا این مقصود واقعاً برآمده است یا نه می‌بایست این «قدرت جمع» یا «نیروی جمعی» را دقیق‌تر بررسی کنیم.

این گزاره که طبیعت هیچ ربطی به زندگی اجتماعی ندارد، و در بالا بدان پرداختیم، نمودار دوئالیسمی است (دوئالیسمی که بعداً محو می‌شود) که از مفهومی صرفاً ایدئالیستی از جامعه برگرفته شده است. این مفهوم آشکارا خلاف واقعیت‌هاست، همان واقعیت‌هایی که به ما می‌آموزند که جامعه از نیازهای مادی انسان سرچشمه می‌گیرد و در همین نیازهاست که جامعه نیرومندترین بیان خود را می‌یابد؛ و سرانجام آن که

1. subject matter

به زبان کلی‌تر، جامعه نیروی جمعیِ انتزاعیِ مستقل از فرد نیست.

اگر به نخستین گزاره‌ی من اعتراض شود که نیازهایی که منفک از «وجدان اجتماعی» و «علم» تلقی شده‌اند به تلاشیِ همه‌ی گروه‌های اجتماعی و به جنگ همه با همه خواهد انجامید، ممکن است پاسخ دهیم که نیازها نیز به نوبه‌ی خود موجب پدید آمدن همیاری و تعاون می‌شوند و هر چیزی در دنیا جنبه‌ای منفی در بر دارد. خودِ مفهومِ جنگِ همه با همه نمودار یک وضع اجتماعی خاص یعنی سرمایه‌داری است؛ افزون بر این، صِرف وجود یک نیروی جمعیِ ایدئالیستی دافع چنین جنگی نیست، بلکه با این ادعا که تاکنون اصول ایدئالیستی در برابر اصول ماتریالیستی چنان که باید و شاید حق خود را مطالبه نکرده است صرفاً این جنگ را پرده‌پوشی می‌کند و تداوم می‌بخشد، حال آن‌که تاریخ نشان می‌دهد که این دو اصل (ایدئالیستی و ماتریالیستی) هرگز جداگانه عمل نمی‌کنند.

اگر به دومین گزاره‌ی من ایراد شود که گروه اجتماعی چیزی است بیش از مجموع افرادی که آن را تشکیل می‌دهند، باید پاسخ گوییم این نوع حساب ریاضی برای تعریف واقعیت اجتماعی نارساست، و به وجهی بهتر به مدد شاخه‌ای از ریاضیات به نام «تحلیلِ ترکیبی»[1] بیان شده است. وانگهی، مفهوم مبالغه‌آمیز و بزرگ‌نمای نیروی جمعی همیشه هم مثبت نیست، بلکه چه‌بسا می‌تواند منفی باشد؛ زیرا قدرت جمعی به‌طور انتزاعی وجود ندارد، بلکه در اختلاف‌های طبقاتی و مبارزه‌ی طبقاتی نمودار می‌شود. این مبارزه حتی ممکن است چنان سبعانه گردد که نیروهای مرکزگریز فروپاشی بر نیروهای مرکزگرایِ همبستگی چیره شوند؛ زیرا در تولید اقتصادی، در اوضاع و احوال اجتماعی و در سیاست از لحاظ مسیر و شدت و عمقْ اختلاف‌ها و تفاوت‌هایی وجود دارد. گرچه

1. combinatorial analysis

هنر همیشه به موازات این تفاوت‌ها و اختلاف‌ها قرار نمی‌گیرد، با این‌همه تفاوت‌های مذکور به سود گزینش برخی سنخ‌هایِ منفرد معین و غیر آن عمل می‌کنند، به نحوی که این توازی در درازمدت برقرار می‌گردد (این نکته حتی هنگامی که جامعه رو به تباهی و انحطاط می‌گذارد درست است). وانگهی، اگر اهمیت کنش متقابل میان گروه‌های اجتماعی گوناگون را در حساب آوریم، کمتر به سخن گفتن از یک «نیروی اجتماعی» مستقل گرایش خواهیم یافت.

اما پرودون یکسره اهمیتِ کنش متقابل را نادیده می‌گیرد. روشن‌ترین گواه این گفتار آن است که او قایل به هیچ‌گونه تمایزی در میان «نیروی جمعی» نیست، و در نتیجه رشته‌ی پیوند روابط هنر و جامعه مبهم می‌ماند. برای بنیاد نهادن جامعه‌شناسی هنر نخست می‌بایست به مطالعه‌ی روابط میان تولید ایدئولوژیک و تولید مادی و با توجه به گروه‌بندی‌های اجتماعی گوناگون (و مقدم بر همه طبقات) بپردازیم. اگر به جای مطالعه‌ی این روابط قرار باشد هنر را تابع «علم» و «وجدان اخلاقی» کنیم، می‌بایست دست‌کم ثابت کنیم که چرا و از چه‌رو علم و وجدان بنیادی‌تر از نیروهای تولیدانند. پرودون به جای پژوهش در کنش متقابل تولید ایدئولوژیک و تولید مادی و روابط تغییریابنده‌ی آن‌ها در جریان تاریخ، تزی ایدئالیستی طرح می‌کند که در واقع امر مکانیستی است. (در ضمن فلسفه‌های ایدئالیستی و مکانیستی کاملاً با هم سازگاراند و اصطلاح‌هایی چون یزدان، جوهر و جز آن فقط ذره‌ی ناچیزی از این واقعیت را پنهان می‌سازند. نکته‌ی مهم درباره‌ی نگاه مکانیستی به جهان آن سرشتی نیست که این دیدگاه به نیروی فعالِ مایشاء نسبت می‌دهد ــ همان نیرویی که ایدئالیسم از آن به امر معنوی تعبیر می‌کند ــ بلکه سرشت و ماهیتی است که به فعالیت خود نسبت می‌دهد.) نتیجه آن‌که پرودون نمی‌تواند از یگانه تفاوتی که در هنر تشخیص می‌دهد، که همان تفاوت هنر انقلابی و ارتجاعی باشد، تعریفی به دست دهد. اما

درواقع چنین تعریفی بدون رجوع به تولید مادی و رابطه‌ی تولید مادی و ایدئولوژی مسلط محال است.

یگانه استدلال پرودون بر ضد کلاسیسم و رمانتیسم این اتهام است که این دو اسلوب «مدرن» نیستند. در وضع کنونی، این استدلال، آن هم به این معنای کلی، نه فقط انقلابی نیست بلکه یکسره بی‌معناست. (آیا جان‌سخت‌های مرتجعِ رمانتیسم خود را «مدرن» نمی‌شمردند؟) هیچ چیزی به نامِ شعورِ تاریخیِ انتزاعی و هماهنگ وجود ندارد. کدام طبقه به طور عینی انقلابی است؟ فقط پاسخ به این پرسش است که می‌تواند درجه‌ی مدرن بودن یا نوبودگی[1] یک اثر هنری را تعیین کند. حتی ارتجاعی‌ترین هنر نظرِ تأییدِ بخشی از جامعه را به دست می‌آورد (در درون طبقه‌ی حاکم و نیز در میان طبقه‌ی ستمدیده)، و چنین هنری همواره خواهد توانست خود را مدرن بشمارد، اگر که بتواند بر مخالفت بخش‌های باز هم مرتجع‌تر جامعه فایق آید. نظریه‌ی آشفته‌ی پرودون هیچ ابزاری برای تشخیص این‌گونه توهمات «نوبودگی» (که نمونه‌های تازه‌ی آن به ترتیب اکسپرسیونیسم، کوبیسم، فوتوریسم و سوررئالیسم بوده است) به دست نمی‌دهد؛ وانگهی خود پرودون نیز نمی‌توانست ریشه‌های ژرف کلاسیسم و رمانتیسمِ معاصر را تشخیص دهد؛ به همین دلیل است که فقط می‌تواند به مویه‌گری اخلاقی دل خوش کند.

در اواخر کتابِ پرودون به جمله‌ای برمی‌خوریم که می‌تواند به صورت شعار هرگونه برنامه‌ای به کار آید که هرگز به اجرا درنیامده است: «سراسر زندگی ما هنر را فریاد می‌کند و می‌خواهد که به یاری هنر اعتلا یابد» (فصل ۲۲). چنین است بهایی که در سرانجام کار باید برای نادیده انگاشتن ماده و قوانین دیالکتیکی آن پرداخت ــ و این بها، «یاوگی فکری» است.

---

1. modernity

تا این‌جا نشان دادیم که برداشت ایدئالیستی انتزاعی و غیرانتقادی از نیروی جمعی (یا قدرت جمع) ابداً هیچ چیزی که به گفتنش بیرزد برای عرضه به هیچ‌گونه جامعه‌شناسی هنری ندارد (حال آن‌که چنان‌که اشاره کردیم مارکسیسم دارد). اکنون می‌کوشیم نشان دهیم که «نیروی جمعی» گوشت و خون‌دار ــ یعنی توده‌های مردم ــ نمی‌تواند وظایفی را که پرودون بر دوش او گذاشته است انجام دهد، و همین است دلیل واقعی این‌که چرا پرودون به پناه گرفتن در پشت رسالت اخلاقیِ هنر سوق پیدا می‌کند.

پرودون دو وظیفه بر عهده‌ی توده‌ها می‌گذارد: وظیفه‌ی تغییر و تبدیل ایدئال‌های خود به موضوع[1] و وظیفه‌ی داوری کردن درباره‌ی هنر. این دو وظیفه تنگاتنگ به هم وابسته‌اند.

ایدئال‌های توده‌ها نمی‌توانند متعلق یا موضوع[2] هنر باشند، زیرا این ایدئال‌ها هماهنگ نیستند. از دیدگاهی صرفاً کمّی، توده‌ها به دو گروه تقسیم می‌شوند: اکثریت خرده‌بورژوازی و بخش واجدِ آگاهیِ طبقاتیِ پرولتاریا. پرولتاریا وظیفه‌ای تاریخی دارد که باید انجام دهد، اما هیچ ایدئالی برای تحقق بخشیدن ندارد. کاری هم به این نداریم که در روزگار پرودون این طبقه اکثریتی پرشمار نبود. خرده بورژوازی ایدئال‌هایی دارد، اما تنها از آن‌رو که خود را فهم نمی‌کند و از آن‌رو که آگاهی طبقاتی ندارد. به سخن دیگر، ایدئال‌های او مبین فرار او از واقعیت است، نمودار آن است که می‌تواند در عالم خیال از همه‌ی مراحل میانجی و انضمامی برجهد. اما از آن‌جا که پرودون از «ایدئال» آگاهیِ هستی مثبت را می‌فهمد، نمی‌تواند ایدئال‌های توده‌ی خرده بورژوا را به چشم متعلق یا موضوع هنر بنگرد. دلیل دیگری نیز او را از این کار پرهیز می‌دهد: خرده بورژوازی در مقام یک طبقه متزلزل است، ایدئال‌هایش نیز به‌ناگزیر و

---

1 و 2. Object

طبعاً خردگریزاند؛ و پرودون بارها به ما می‌گوید که از هیچ‌چیز به اندازه‌ی تفکر خردگریز بیزار نیست. سرانجام آن‌که اگر ایدئال است که عنصرِ نمونه‌نما[1] را تشکیل می‌دهد، پس می‌بایست (همان‌گونه که پرودون به‌درستی اذعان دارد) به درجه‌ی پیشرفته‌ای از تحقق درمیان توده‌ها دست یافته باشد؛ و اگر چنین می‌بود دیگر هنر به هیچ رو نمی‌توانست سهمی در تغییر و دگرگون‌سازی جهان داشته باشد. از این‌جاست که وقتی پرودون می‌گوید که تا چهل یا چهل‌وپنج سال پس از نبرد نهایی در زمینه‌های قانون و علم ممکن نخواهد شد که انسان خود را وقف هنر کند منسجم و همبسته می‌نماید. با این حال، این گزاره بر فقدان رابطه‌ی متقابل میان ایدئولوژی‌ها تأکید دارد. به علاوه، می‌توان پرسید که آیا نبرد نهایی هرگز بر بنیادی انجام خواهد گرفت که پرودون پی می‌ریزد؟

همچنین توده‌ها نمی‌توانند بر مسند داوری درباره‌ی هنر بنشینند، زیرا فقط پیشاهنگی آگاه معیارهای نقد را در اختیار دارد. پرودون دلیل می‌آورد که هنرمند خود می‌خواهد که کارش مورد داوری مردم قرار گیرد. در این استدلال یک نکته درست است و آن این‌که هنرمند «هم‌نوعِ[2]» خود را در کارش می‌آورد، و این‌که نقش و کارکردِ اجتماعیِ اثرِ هنری (نقش و کارکردی مثبت یا منفی برای آنان که می‌گویند (**از ابتذال ناشایست بیزارم و از آن روی برمی‌گردانم**)[3] درواقع می‌تواند از خود اثر برگذرد. اما هنرمند واقعاً نمی‌خواهد جامعه درباره‌ی کار او داوری کند یا حتی از آن لذت ببرد؛ زیرا اگر می‌خواست که درباره‌ی کار او داوری کند ناچار به نقض آن چیزی می‌شد که پرودون آن را «قاعده‌ی نخست عقل سلیم» می‌خواند و آن عبارت از این است که نباید درباره‌ی چیزهایی سخن گفت که چیزی درباره‌ی آن‌ها نمی‌دانیم. اگر هم می‌خواست که از اثر او لذت ببرند این نیز با جوهر هنر در تناقض می‌افتاد، همان‌جوهری که هدفش نه لذت که

---

1. Typical element 2. fellow man

۳. odi pro fanum vulgus et areeo، (هوراس، قصیده‌ها، I، I، III).

رهاسازی توان‌های خلاقه است. بنابراین فرض این نکته که هنرمندان آثار خود را برای مردم پدید می‌آورند به معنای پافشاری بر افسانه‌ای انتزاعی است که آشکارا با واقعیت‌ها تناقض دارد؛ علت پیدایش این افسانه را فقط باید در موقعیت اجتماعی حدود ۱۸۵۰ جست و جو کرد و آن زمانی است که درواقع بیان هنری بیش از هر وقت دیگری در روزگاران گذشته از تمامی دیگر فعالیت‌ها و نهادهای مذهبی و دنیوی بریده بود.

بنابراین شاید بتوان کارکرد اجتماعی هنر را به این‌گونه تعریف کرد: هنر به دلیل صبغه‌ی خلاقه‌ی خود به ماندگی و سکون، به سترونی و بلاهت مردم پایان می‌بخشد؛ و نیروهای خلاقه‌ی آنان را به درجه‌ای فعال می‌کند که مردم می‌توانند وظایفی را انجام دهند که پیشاهنگ آگاه طبقه‌ای در قدرت یا طبقه‌ای که برای دستیابی به قدرت می‌جنگد به عهده‌ی آنان واگذار کرده است. اگر پرودون برای کاوش در کنشِ متقابلِ بسیار پیچیده‌ی هنر و جامعه اهمیت قائل بود، ناگزیر می‌شد توضیحی ماده‌باورانه برای «قدرت جمع» خود و برای رابطه‌ی دیالکتیکی دقیقِ آن با فرد به دست دهد؛ و نیز اگر به پژوهش در واقعیت‌های مربوط به شکل‌بندی اقتصادی جامعه، تقسیم جامعه به طبقات و سلسله‌مراتب شعور در درون هر طبقه می‌پرداخت عناصری را کشف می‌کرد (عناصری تابع جرح و تعدیل‌های گوناگونِ عناصر ثانوی مانند حرفه‌ها، درجه‌ی آموزش و مانند آن) که بسط و پرورش سودمند این مضمون را میسر می‌ساخت. اما در عوض پرودون بر آن بود که طبیعت «با توجه به ایده و احساس» همه‌ی ما را به درجه‌ای تقریباً یکسان هنری می‌کند، و نیز این‌که چند قاعده‌ی ساده‌ای که بر هنر حاکم است فطری آدمی است، به نحوی که «برای آن‌که بتوان درباره‌ی هر اثر هنری داوری کرد با در اختیار داشتن چند داده‌ی انگشت‌شمار» فقط به این نیاز داریم که به دل‌های خود بنگریم. بنابراین، پرودون بسیاری از تقابل‌های دیالکتیکی میان هنرمند و توده‌ها را به یاری افسانه‌ای صرفاً ایدئالیستی از میان برمی‌دارد. باز از همین‌جاست که چاره‌ای می‌اندیشد تا

این واقعیت را بپوشاند که یگانه استدلالش کمّی است و نه کیفی. سخن گفتن از «اکثریت عظیم توده‌ها» یعنی پنهان داشتن این امر که حق فردیتی که از هنرمند سلب شده بود ناگهان به ذهنیت توده‌ها انتقال یافته است، آن هم بر ضد اختیاری[1] که خود به تضمین‌های تازه نیاز دارد. (نظریه‌ی اکثریت در مقام منتقد به مراتب بیشتر اعتراض برمی‌دارد، زیرا در این‌جا با طبقه‌ای سر و کار داریم که ذاتاً متزلزل، مردد و خردگریز است.) سراسر تحلیل ما از جامعه‌شناسیِ هنر پرودون شاید بر این جمله استوار بوده است: «هنر بیان و مظهر جامعه است و اگر مقصود از آن بهبود جامعه نباشد پس برای نابودی جامعه به کار می‌آید» (فصل ۵). پرودون به جای تحلیلِ اصطلاح‌هایی چون «بیان» و «جامعه» و از این رو فراهم آوردن محتوایی انضمامی برای نظریه‌ی خود در باب وابستگیِ هنر به جامعه می‌گوید که هنر در جامعه نفوذ و تأثیر می‌کند و بعد کشف می‌کند که این نفوذ و تأثیر می‌تواند مثبت یا منفی باشد (بی‌آن‌که به علت‌های اجتماعی این نفوذ و تأثیر اشاره کند) و نتیجه می‌گیرد که: نفوذ و تأثیر هنر باید که مثبت باشد؛ و از این رو رسالتی را بر عهده‌ی هنر وامی‌گذارد.

نظریه‌ی پرودون بر این انگاره استوار است که همه‌ی هنرها یک اصل واحد دارند؛ و از آنجا که این اصل را در یک قوه‌ی روانی و روحی منزوی جای می‌دهد ناگزیر به یاری نوعی نظریه‌ی ایده‌ها در برابر اختیاری بودنِ پوزیتیویسم خود از خویش محافظت می‌کند؛ و از آن‌جا که تنها می‌تواند نظریه‌ی ایده‌ها را در قالب رابطه‌ی متزلزل ایده و ایدئال بریزد، باید که در برابر صبغه‌ی نسبی آرا و عقایدی از این دست (که از قضا از نظر درونی ربطی به قوه‌ی روحی و روانی ندارند) با اظهار این نکته که همه‌ی این آرا جلوه‌هایی از یک «نیروی جمعی» زبر-فردی‌اند، از خود محافظت کند. اما از آن‌جا که مقدماتِ ایدئالیستیِ انتزاعی پرودون امکان عینیت‌بخشی

---

1. arbitrariness

به این نیروی جمعی را از او بازمی‌گیرد، ناگهان آن را به نوعی ذهنیت‌گرایی مبتنی بر اکثریت بدل می‌کند؛ و البته این ذهنیت‌گرایی بیش از فردیت هنرمند قادر به تضمین وجود ضرورت قواعد نیست. بدین‌سان پرودون به جای تحلیل روابط اجتماعی هنر و کنش متقابل به‌هم‌بافته و پیچیده‌ی هنر و جامعه، رسالتی را بر عهده‌ی هنر می‌گذارد؛ و به جای تحلیل واقعیت، درخواست و امری اخلاقی را تدوین می‌کند. همیشه هم داستان همان است: تحلیل نارسای واقعیت‌ها به فرضیه‌ای ایدئالیستی می‌انجامد. متفکر «شریفی» که در مورد واقعیت‌ها به خشونت دست می‌یازد در سرانجام کار به تدوین خواست و آرزویی پرهیزکارانه می‌رسد.

البته «رسالتی» که پرودون بر دوش هنر می‌گذارد نمی‌تواند علت چندگونگی و تنوع تاریخی واقعیت‌ها را روشن سازد؛ زیرا تأثیرات هنر در جامعه، نظر به فعالیت خلاقه‌ی ویژه‌ی متناسب با موقعیت طبقاتی یک گروه معین و درجه‌ی آگاهی این گروه، دامنه‌ی پهناوری دارد که از مستی بیخودوار تا رهایی نیروهای اخلاقی را در برمی‌گیرد. پرودون به کلی‌ترین وجهی می‌گوید که کشیشان و خودکامگان «فقر و بینوایی توده‌ها را با یادمان‌های فریب‌آمیز» پرده‌پوشی می‌کنند (فصل ۲۳). اما تنها همین را می‌گوید و توضیح نمی‌دهد که چرا هنرمندان ناگزیرند فقط آرا و اندیشه‌های طبقه‌ی حاکم را عرضه کنند. «هنر از دستیابی به هدف خود درمانده است، هنرمندان به هیئتِ مددکارانِ طبیعی دستگاه کشیشی و استبداد درآمده‌اند و دست در دست آنان بر ضد آزادی مردمان برخاسته‌اند» انگار که هنرمندان مطلقاً آزاد بوده‌اند که میان رسالت «حقیقی» ــ یعنی اخلاقی ــ و وظیفه‌ی «واقعی» ــ یعنی جامعه‌شناختی ــ خود یکی را انتخاب کنند! اگر چنین انتخابی در محدوده‌ی امکانات شدنی می‌بود آن‌گاه این انتخاب نه تنها غیراخلاقی که بنا بر نظریه‌ی خود پرودون انتخابی بیهوده می‌بود: پرودون آزادی را به منزله‌ی خصوصیت ویژه‌ی هنر فرض می‌گیرد و با این همه تصورِ مخالفتِ هنرمندان را با

آزادی مردمان در ذهن می‌آورد. افزون بر این، پرودون می‌گوید که در روزگار او هنر در حکم ابزار لذت‌های مشکوک، و در دست حاکمان در حکم ابزار نیرومندی برای ستم راندن بر توده‌ها است. این نکته بی‌درنگ این پرسش را برمی‌انگیزد: از آن جا که هنر بازتاب جامعه است، چه نیروهایی در یک جامعه‌ی فاسد هم «انقلاب اجتماعی» و هم «رسالت» هنر را تضمین خواهند کرد؟ پرودون به جای نشان دادنِ علت‌ها با فصاحت به موعظه‌پردازی اخلاقی رو می‌آورد؛ و هر چه بیشتر موعظه‌ی اخلاقی می‌کند، موانع بیشتری بر سر راه ایضاح مسئله قرار می‌دهد. البته نمی‌تواند اذعان نکند که هنر کم‌ترین ارتباطی یا اصلاً هیچ ارتباطی با «اقدام بزرگ نوسازی»، که گویا قرار است بر وحشی‌گری موجود چیره شود، ندارد. نتیجه آن که «رسالت» ممکن نیست تا چهل، چهل و پنج سال پس از اجرای «نوسازی» آغاز گردد.

افزون بر این، قوه‌ی زیبایی‌شناسی شبیه به لذت [Volupté] است و به علت زیاده‌روی گرایش بدان دارد که هم خود را به تباهی بکشاند و هم جامعه را. بنابراین آیا امکان آن هست که هنر را از این سرنوشت برهانیم تا آمادگی بیابد که «رسالتی اخلاقی» را به انجام برساند؟ این جا «اصل» و «مقصود» را تضادی از هم جدا می‌سازد و این شکاف ممکن نیست با هیچ‌گونه به اصطلاح «تعمیم»، خواه تعمیم ایدئال یا تعمیم «نیروی جمعی»، پر شود؛ و ما پیش‌تر این نکته را به تفصیل باز نموده‌ایم؛ حتی پرودون نیز ناگزیر بود که به این تضاد به عنوان واقعیتی تاریخی اشاره کند. کدام یک از نقاشان روزگار او به بهترین وجهی از سوی توده‌ها، «جمعیت» و «اکثریت عظیم» دریافته شد؟ آری، هوراس ورنه[1] تصویرگر خستگی‌ناپذیر سربازان در میدان‌های نبرد. بنابراین آیا ورنه می‌تواند همان متحول‌کننده یا احیاگر[2] باشد ـ آری همان ورنه که پرودون از او نقل

---

۱. Horace Vernet، (۱۷۸۹ ـ ۱۸۶۳)، نقاشِ فرانسوی صحنه‌های نبرد.

2. regenerator

می‌آورد و کوشش‌های هنری مشکوک او را با این کلمات توصیف می‌کند: «من نه سیستم دارم نه مجموعه‌ای از آرا و عقاید؛ من آن‌چه را دیده‌ام تا حد امکان با دقت و درستی بازآفرینی می‌کنم، بی‌آن‌که به دنبال دشواری‌هایی باشم که وجود ندارند، و خودم را با رویدادها تطبیق می‌دهم. من با این کار میلیون‌ها پول درآورده‌ام و خوب زندگی می‌کنم.» نه، ورنه در این بحث محلی از اعراب ندارد! این محبوب انبوه مردم آن احیاگر، «آن هنرمند نابغه و آن فیلسوفی» نیست «که به او نیاز داریم تا با یگانه کردن حقیقت اخلاقی و هنر در وحدتی تلاشی‌ناپذیر ما را از ورطه‌ی انحطاط بیرون بکشد». و راستی پرودون این تضاد خشن را چگونه حل می‌کند؟ پرودون به پرگویی می‌افتد: «کامیابی شگفت‌آور هوراس ورنه یکی از شاخص‌های کل یک دوران و کل یک ملت است. هوراس ورنه نمودار هر کس است و همه کس به او خوشامد می‌گوید. بنابراین آیا ما نه ملت هنرمندان بلکه ملت اراذل و اوباش پوزخند زننده‌ایم؟» (فصل ۵). پرودون پس از پرگویی دستورهایی خطاب به آینده می‌دهد، به آینده می‌گوید که می‌بایست یک احیاگری راستین خلق کند، «کسی که پیش‌بینی می‌شود مکتب‌های نمادین، بت‌پرستانه، معنوی و یاوه‌ی گذشته را ــ که خود را فرسوده‌اند و محکوم به مرگ‌اند ــ با مکتب نیستی‌ناپذیر عقلی و انضمامی جایگزین کند، مکتبی که همیشه جوان و همیشه بارور است و تنها مکتبی است که می‌تواند به کار آموزش ایده‌ئالِ نوع بشر بیاید.» در این‌جا، می‌توان مشاهده کرد که آرزوی پرهیزکارانه‌ی پرودون برای آینده مستقیماً از ادعانامه‌ی او بر ضد اکنون الهام می‌گیرد. افزون بر این، دستورالعمل نظریِ تبدیل آن به واقعیت را نیز در اختیار دارد. اما چنان که اندکی پس از این خواهیم دید دستورالعمل او آرمان‌شهری است، و گذشته از این پرودون را به سوی تناقض‌های بیش‌تر به پیش می‌راند و کمتر از هر وقت دیگر تضمینی بر ضد ذهنی‌گراییِ «هر کس» فراهم می‌آورد. با این همه، یک نکته روشن شده است و آن این که

«هر کس» و «اکثریت عظیم» مختص طبقه‌ای است که میان واقعیت و میل به فرار از واقعیت نوسان می‌خورد، طبقه‌ای که وقتی می‌گریزد واقعیت را به باد حمله می‌گیرد و از آینده تصویری آرمان‌شهری ترسیم می‌کند. این طبقه خرده بورژوازیی است.

(۵) ما کوشش پرودون را برای توجیه ضرورت هنر از راه تدارک شالوده‌ای عینی و محتوایی اجتماعی برای قوه‌ی زیبایی‌شناسی وارسی کردیم. این کوشش ایدئالیستی به شکست می‌انجامد، زیرا با در نظر گرفتن مقدمات ایدئالیستی پرودون امکان ندارد که بتوان امکانات و توانایی‌های قوه‌ی زیبایی‌شناسی را به واقعیتِ اثر هنری ارتباط داد. محتوای هنری در عینی‌ترین حالت خود ممکن نیست گریبان خود را از ذهنی‌گرایی قوه‌ی زیبایی‌شناسی برهاند. از همین رو است که پرودون ناگزیر است که دوئالیسمی نظری را میان ایده‌ها و بازنمایی مسلم بگیرد و به ایده‌ها بر این اساس برتری می‌دهد که به خلاف اصلِ **در سلیقه‌ها و رنگ‌ها جای مناقشه نیست** ایده‌ها را می‌توان از لحاظ عقلانی ثابت کرد. اما این دوئالیسم با سرنوشت هنر که مقصود آن تجسم مادی بخشیدن به معانی و مفاهیم معنوی است تناقض دارد. جدا از این تجسم، محتوای هنر وجودی صرفاً خیالی و اثبات‌ناپذیر دارد و محال است که بتوان خصیصه‌های ضرورت و اعتبار کلی را بدان نسبت داد. کارکرد اجتماعی هنر سخت بر توانایی آن در تبدیل ایده به صورت مادی قابل حصول برای حواس تکیه دارد. اما این دوئالیسم در عین‌حال با نظریه‌ی پرودون به‌طور کلی تناقض دارد. پرودون هنر را به تابعیت علم درمی‌آورد تا برای آن ایده‌هایی فراهم آورد؛ با این حال، این تابعیت صرفاً انتزاعی و نظری است و علم هیچ قدرتی برای تقویت آن ندارد. درواقع، قوه‌ی زیبایی‌شناسی چنان عمل می‌کند که گویی خودمختار است، حتی تا بدان‌جا که «به کمک تصویر یا ایماژ زیبایی به اعتلای شأن انسانی» برمی‌خیزد (فصل ۳). البته مسلم است که قوه‌ی زیبایی‌شناسی با این کار

خود را نابود می‌سازد و بدین‌سان آشکار می‌شود که کم و بیش وابسته است. اما این امر در عین‌حال اثربخشی و نیروی زنده و پویای آن «علمی» را هم که گویا هنر قرار است تابع آن باشد ثابت نمی‌کند. در این‌جا عنصری صرفاً صوری به استدلال نظری پرودون راه می‌یابد که با گرایش او به کلاسیسم پیوند دارد.

با این همه، فشار واقعیت مانع از آن است که پرودون به این اندیشه‌ی دوئالیستی ایده و اجرا پایبند بماند. وانگهی، آن‌چه را او موضوع یا متعلق هنر می‌شمرد نه به هیچ‌رو ایده‌ی به اصطلاح اثبات‌پذیر، بلکه تقریبِ انضمامی آن در ایدئال است ــ تقریبی که تا آن‌جا که عنصری فردی، تاریخی و جامعه‌شناختی را در بر دارد اثبات‌پذیر نیست. پرودون اغلب خود را ناگزیر می‌یابد تصدیق کند که ایده و اجرا به‌طور تنگاتنگ به یکدیگر گره خورده‌اند. درنتیجه، با قبول و تصدیق ضرورتِ ایده، ممکن نیست اجرا به‌کلی اختیاری باشد؛ و سرانجام آن‌که پرودون در عین‌حال نمی‌تواند از گنجاندن یک عنصر الزام‌آور[1] معین در تصورِ اجرا خودداری ورزد و در نتیجه عنصری از ضرورت در «سلیقه»[2] نمودار می‌شود؛ و تا آن‌جا در این خطِ سیر پیش می‌رود که در فرجامِ کار هر چیزی را که با این ضرورتِ انتسابی سازگار نباشد «یاوه» می‌خواند. معنای امر الزام‌آوری که به صورت «برابری ابزار و وسایل»[3] جمع‌بندی شده مشکوک است، زیرا گرچه با نظریه‌های اجتماعی پرودون سازگار است کوچک‌ترین ارتباطی با واقعیت تاریخی ندارد. آیا رامبراند که پرودون او را اصلاح‌گر بزرگ می‌شمارد همان کسی نبود که ثابت کرد که امکان دستیابی به وحدت ابزار و وسایل بیانی از رهگذر تابع کردن رنگ و خط به نور وجود دارد؟ وحدت ابزار و وسایل بیانی بی‌گمان یگانه وحدتی است که اهمیت دارد، فقط به شرط آن‌که بتوان از این اصطلاح وحدت ضدین و از آن جمله کنار

---

1. imperative 2. taste 3. égalite de moyens

هم‌نشینی[1] محض را نیز افاده کرد. گذشته از این، دست‌کم از دیدگاه جامعه‌شناسی دفاع‌ناپذیر می‌نماید که هر چیزی را که با این الزام و آمریت تفاوت داشته باشد «یاوه» بخوانیم. زیرا تجزیه و چندپارگی ابزار و وسایل علاوه بر جدایی آن‌ها (خط، رنگ و مانند آن) به نظم اقتصادی فردگرایانه‌ای دلالت دارد که کلاسیسم و رمانتیسم در سایه‌ی آن زاده شدند.

شاید نظریه‌ی اجرای پرودون به بهترین وجهی با حذف‌های آن مشخص شود: هیچ اشاره‌ای به مواد یا تکنیک‌ها در میان نیست و گرچه بی‌گمان پیوندهای آشکار آن‌ها با تولید مادی جامعه در خور بحث و گفتگو است، هیچ اشاره‌ای به این واقعیت نمی‌شود که فرایند آفرینش هنری با این عوامل آغاز می‌شود. هر تغییر و تبدیل مهمِ «ایدئال‌ها» یا «نیروی جمعی» به تکنیک هنری تازه‌ای می‌انجامد و برعکس: هر ماده‌ی تازه، هر تکنیک نو به بیان هر چه روشن‌تر ایده‌ها و آرای اجتماعی راه می‌برد. پرودون لابد دیده است، هر چند نفهمیده باشد، که چگونه این آثار، مثلاً لیتوگرافی‌های دومیه، پدید می‌آیند. بی‌گمان در نظر یک ایدئالیست اخلاق‌پرداز این‌گونه مسایل اهمیت درجه دوم داشته است، اما واقعیت جز این است. از این‌رو، می‌توان این گفته‌ی انتزاعی پرودون را در نظر آورد که ایدئال با «پیکره‌ها»[2] بیان می‌شود. هر پیکره بنا بر سرشت خود تفسیرهای گوناگون برمی‌دارد. هنگامی که پیکره‌ها همه‌ی رابطه‌ی خود را با یکدیگر و با شیء در وجه حسی آن ــ یعنی با سطح مادی چیزها ــ از دست می‌دهند، هنر به افیونی واقعی بدل می‌شود، زیرا هیچ چیز وجود ندارد تا هنرمندان را از عرضه‌ی همه‌گونه خواب و رؤیا تا بی‌نهایت بازدارد و چه بسا که به این ترتیب آسان‌تر بتواند به بیان هیچی، همانستی مطلق و مانند آن بپردازد. درواقع، این رسالت هنر در عصر

1. juxtaposition 2. figure

بورژوازی است و پرودون، با وجود آن‌که از لحاظ نظری رسالتی متفاوت بر دوش هنر می‌گذارد، به تقویت آن می‌پردازد.

پس، آن‌چه تاکنون وارسیدیم دوئالیسمی بسیار روشن میان تفکر و اجرا است؛ اشاره کردیم که پیوندی میان این دو هست و این‌که پرودون به بهانه‌ی ابزارِ هنری به اخلاق‌پردازیِ انتزاعی رو می‌آورد؛ و به این دلیل این دوئالیسم را طرح می‌کند که می‌خواهد علت حضور همزمان ضرورت و اختیار را در اثر هنری توضیح دهد. با این همه، این دوئالیسم با واقعیت‌ها تطبیق ندارد. هنگامی که به تحلیل واقعیت‌ها می‌پردازیم، ناگزیر پیوندی تنگاتنگ میان ایده‌ها و ابزار بیانی درمی‌یابیم. درعین‌حال، پرودون از تشخیص وحدت دیالکتیکی (و ماتریالیستی) موجود در سرشت این پیوند نیز ناتوان است. از همین روست که شرایط و مقتضیاتی را جمع‌بندی می‌کند که منکر واقعیات نیز می‌شود، و اگر برآورده شود تولید هنری را به حداقل کاهش می‌دهد.

نیازی به گفتن ندارد که برای رد استدلال‌های پرودون در هواخواهی از زیبایی‌شناسیِ محتوا، هیچ نیازی به طرح نظریه‌ای در باب صورت ناب، هنر انتزاعی یا مانند آن نداریم. برعکس، پرودون با پافشاری آشکار بر اهمیت محتوا می‌توانست خدمتی بزرگ به هنر مدرن (هم در روزگار خودش و هم در روزگار ما) انجام دهد، به شرط آن‌که می‌توانست رابطه‌ای دقیق میان محتوا و صورت برقرار سازد. بورژوازی فقط می‌تواند مدعی تقدم یکی بر دیگری باشد، یا آن‌که ادعا کند که صورت و محتوا همانستی دارند، حال آن‌که مارکسیست‌ها بر پیوند دیالکتیکی آن‌ها تأکید می‌ورزند. البته محتوای تاریخی انضمامی که از مرحله‌ی معینی از مبارزه‌ی طبقاتی سرچشمه می‌گیرد در درجه‌ی نخست اهمیت است. با این همه، نکاتی را باید افزود:

(۱) این محتوا تا آن جا که عینی است صورتی ذاتی دارد که صورتِ ذهنیِ شعور محض نیست، بلکه صورتِ واقعیتِ تاریخی است.

(۲) هر واکنش ذهن انسان می‌تواند نسبت به این محتوا مناسب و در خور و یا نامناسب باشد، یعنی هم می‌تواند به زبان صورت‌های کهن بیان شود (و نا در خور و نامناسب باشد) و هم می‌تواند به زبان و صورتی نو (و در خور و مناسب) بیان گردد.

(۳) نفوذ و تأثیر شعور هنری در واقعیت تاریخی نمی‌تواند بزرگ‌تر و شگرف‌تر از تأثیر واقعیت تاریخی در شعور هنری باشد.

به سخن دیگر، صورت و محتوا متقابلانِ مطلق نیستند، بلکه متضایف و لازم و ملزوم یکدیگرند؛ محتوای عینی نیز صورت دارد و صورت‌های ذهنی محتوا دارند. از این جا برمی‌آید که صورت و محتوا در جنبش دیالکتیکی مداوم‌اند، کنشِ متقابل مداومی میان آن‌ها در کار است و در نتیجه‌ی این کنش متقابل است که این دو به‌تدریج کمال می‌یابند. این جنبش در اثر هنری ثبت می‌شود و اثر هنری وحدت متقابلانی را (که هم نسبی و هم مطلق است) نمودار می‌سازد، وحدتی که می‌تواند در هر لحظه‌ی معین در عالی‌ترین سطح ممکن تحقق یابد. معنای این سخن آن است که هنر در بنیاد خود محتوایی دارد که به لحاظ اجتماعی معین می‌شود و از این رو محتوایی حزبی ـ سیاسی دارد. این نکته حتی در مورد انتزاعی‌ترین هنرها نیز درست است، زیرا هنر انتزاعی نمودار ساختار جامعه‌ی بورژوایی کنونی است. با این حال، باید اشاره کرد که هنرمند بورژوا از صبغه‌ی سیاسی محتوای هنر خویش آگاهی نمی‌یابد، زیرا این محتوا با سنت، با تکامل تاریخی و با آرا و عقاید اکثریت منطبق می‌نماید؛ و ذهن هنرمند بورژوا از حد تغییر و تبدیل ابزار بیان فراتر نمی‌رود. از سوی دیگر، محتوای هنر پرولتاریایی یا هنری که رو به سوی پرولتاریا دارد ناگزیر به شعور توده و نیز شعور هنرمندان دسترس می‌یابد، چرا که از نفی و تقابل زاده می‌شود؛ این محتوا تا آن‌جا که بنیاد نظم موجود را، هم در عمل و هم در عرصه‌ی نظر، نفی می‌کند نخست می‌بایست که به واسطه‌ی شعور کشف و دریافت شود.

از آن‌جا که انقلاب مارکسیستی پیش از همه مسئله‌ی محتوا و حلاجی و سنجش محتوای هنریِ تمامیِ مراحل تکامل پرولتاریایی و نیز خود این تکامل را مطرح می‌سازد، چنین برمی‌آید که محتوای جدید مطالبات و فشارهای به مراتب سنگین‌تری را بر گرده‌ی قوای خلاقه‌ی هنرمند تحمیل می‌کند و تکامل به مراتب طولانی‌تری لازم است تا صورت‌های مناسب برای آن یافته شود. در این خصوص، شاید بتوان هنرمندان پرولتاریایی را به هنرمندان مسیحی دوره‌ی آغازین تشبیه کرد. هنرمندان مسیحی در آغاز آزادانه از سبک کافر کیش باستانی بهره می‌گرفتند تا به محتوای مسیحی بیانی نمادین ببخشند؛ سپس در جریان پانزده سده به‌تدریج شکل‌هایی ویژه‌ی خود برآوردند که در خور مهم‌ترین عناصر محتوای آنان ــ برای نمونه مراسم مذهبی ــ بود. از این رو، سرزنش کردن هنر پرولتاریایی امروز به دلیل جهت‌مند بودن خطا است. هنر پرولتاریایی آن‌چه را هنر بورژوایی ناآگاهانه انجام می‌دهد آگاهانه به انجام می‌رساند: این هنر به آرمانی سیاسی خدمت می‌کند. افزون بر این، ذکر تمایزهایی لازم می‌آید: هنگامی که پیوند دیالکتیکی میان صورت و محتوا به دلیل اثبات تزی نادیده انگاشته می‌شود و میان صورت و محتوا عدم تناسب دست می‌دهد، چیزی است؛ و کاملاً چیز دیگری است وقتی که دلایل تاریخی مانع از آن می‌شود که صورت و محتوا به حد تأثیرگذاری کامل برسند، زیرا طبقه‌ای که این محتوا را معین می‌کند چنان که باید تکامل نیافته است. همچنان که سیر تکامل این طبقه پیش می‌رود هنرمند خواهد توانست صورت و محتوا را در پیوندی تنگاتنگ‌تر گرد هم آورد. این فرایند گردآوردنِ تنگاتنگ‌تر صورت و محتوا شدت و عمقی به بار می‌آورد که نیروهای خلاقه‌ی هنرمند ــ که خود آن را نیز در نهایت جامعه معین می‌کند ــ به کمک آن در ماده‌ی اجتماعی تأثیر می‌گذارد. از آن‌جا که اندیشه‌ی رادیکال به جای نفی ورد این تأثیر بر وجود آن تأکید می‌ورزد به اصطلاح «جهت‌مند و گرایش‌مند» بودن درواقع چیزی نیست جز نخستین

مرحله در تکامل جهانی که هنوز ابزار بیانی را نیافته است که مناسب و در خور محتوای آن باشد؛ و بر هنرمند است که آن ابزار بیان را (به منزله‌ی صورت خاصی از ماتریالیسم و دیالکتیک) خلق کند. از دیدگاه تاریخی، این امر وظیفه‌ی ثانوی او است، با این همه، وظیفه‌ای است که در مقام هنرمند برای او اهمیت بیشتری دارد. البته خطاست اگر گمان کنیم که هنرمند می‌تواند این وظیفه را پیش از نخستین وظیفه‌ی خود و مستقل از آن انجام دهد. هیچ شیوه‌ای، هیچ ابزاری و هیچ زبانی از صورت‌ها به طور انتزاعی[1] وجود ندارد که به‌طور خودکار معتبر و به کار بستنی درباره‌ی همه‌گونه محتوا باشد. کسانی که به این منظور به امید کشف صورت‌های انتزاعی دست به تجربه می‌زنند محدودیت‌های بورژوایی خود را برملا می‌کنند.

(۶) باید پذیرفت که گفته‌های متناقض پرودون در هنرها و فنون[2] از درون‌مایه‌ی[3] او مایه می‌گیرد؛ و در هر حال او از بازشناسی صبغه‌ی دیالکتیکی آن‌ها درمی‌ماند. پرودون بسیار خوب درمی‌یابد که ارزش‌های هنری هم مطلق و هم نسبی‌اند، هر چند که این را درنمی‌یابد که ارزش‌های علمی و اخلاقی نیز همین خصلت دوگانه را دارند. با همه‌ی این احوال، در حالی که ماتریالیسم دیالکتیک بر وحدت این متقابلان صحه می‌گذارد، پرودون آن‌ها را از هم جدا می‌سازد. نظریه‌ی او تعادلی اخلاقی و هنری تباهی‌ناپذیری را فرض می‌گیرد که ارزش‌های ابدی را بیان می‌کند. پرودون به‌وضوح خصلت تبعی[4] هنر را درمی‌یابد، اما به جای آن‌که علت پیدایش اصل هنر برای هنر را از نظر تاریخی و جامعه‌شناختی و بر پایه‌ی صبغه‌ی مجردی که همه‌ی روابط اجتماعی در سرمایه‌داری به خود می‌گیرند توضیح دهد، بر وابستگی صرفاً ایدئالیستی

---

1. in abst racto 2. in artibus 3. subject matter
4. heteronomous

هنر به علم و وجدان اخلاقی تأکید می‌ورزد. همین است که او را به برداشتی از روابطِ میان این ایدئولوژی‌ها می‌رساند که هم پیچیده است و هم خلاف واقعیت.

در آن‌چه پیش از این گذشت، همه‌ی دلایلی را که پرودون درباره‌ی نقش واقعی هنر آورده بود رد کردیم. با این کار البته نخواستیم بگوییم که هنر خودسامان و مستقل است؛ بلکه صرفاً نشان دادیم که بستگی هنر به «علم و وجدان» در قیاس با بستگی آن به نیروهای تولید مادی و اوضاع و احوال اجتماعی و نیز نگرش‌های گوناگون به طبیعت، که از عوامل پیش گفته سرچشمه می‌گیرد، کاملاً در مرتبه‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد. از آن جا که پرودون از دریافت این نکته ناتوان است و باز از آن‌جا که نظریه‌ی او با واقعیت‌ها سازگار نیست، ناگزیر است پس از ادعای وابستگی هنر بیفزاید که هنر «نه در خدمت علم است و نه در خدمت اخلاق.» پرودون از توضیح وجود این تناقض ناتوان بود و نمی‌توانست میان علوم دقیقه و فلسفه یا میان مذهب و قانون تمایزی روشن قایل شود. هنر تا آن‌جا که قلمرو ایدئولوژیکی متمایزی دارد قوانین خاص خود را (و نیز تاریخ خاص خود را) نیز دارد؛ این قوانین شاید برخی روابط با قوانین فلسفه و علم داشته باشند، اما به هیچ رو با آن‌ها یکی نیستند. هنر چیزی مشترک با علم و نیز با فلسفه دارد؛ اما این دو قلمرو وظایفی بسیار متفاوت دارند و به‌علاوه در جریان تاریخ دیگرگون می‌شوند. علم، که تفکر انتزاعی را به کار می‌برد، فراتر از حوزه‌ی داده‌های حسی می‌رود، به کشف واقعیت‌هایی در پس این داده‌ها می‌کوشد و این داده‌های حسی را در قالب روش‌ها و مقولات خاص دسته‌بندی و منظم می‌کند. بنابراین، علم به عنوان موضوع و متعلق خودبخشی از جهان را در اختیار دارد که پیش‌تر زیر سلطه‌ی ابزاری جز تفکر علمی بود و به حوزه‌های متمایز و متعدد تقسیم می‌شد. از سوی دیگر، فلسفه که تفکر نظری را به کار می‌بندد به عنوان موضوع خود کلِ بخشِ به زیر سلطه درنیامده‌ی جهان را در اختیار

دارد و می‌کوشد تا حدی با ملاحظاتی که از شناخت از بخش به زیر سلطه درآمده حاصل می‌کند و تا حدی از رهگذر افسانه‌ها و فرضیه‌های جدید آن را توضیح دهد. البته مرزهای میان علم و فلسفه در جریان تاریخ دیگرگون می‌شود؛ و مفاهیم صرفاً نظری[1] در قالب فرضیات بنیادی به قلمرو علم راه می‌یابند، و برای نمونه مانند نظریه‌ی اتمی، آن‌چه در اصل افسانه‌ای فلسفی بود واقعیتی علمی شناخته می‌شود. همچنین رشد تفکر علمی به امحای افسانه‌های نظری می‌انجامد و این هنگامی است که خاستگاه واقعی آن‌ها (مثلاً ایده‌ی یزدان) کشف شود. این کنش متقابل علم و فلسفه به طرد و ردِ نظرورزی[2] و به سود نظریه‌ای کلی در باب شناخت منتهی می‌گردد. هرگاه هنر به منزله‌ی عقل نظری[3] عمل کند می‌تواند به راستی پیشاپیش علوم دقیقه حرکت کند. اما آن‌جا که عقل نظری از نظر تاریخی دیگر قابل استفاده و سودمند نیست، هنر یا بیشتر شبیه به نظریه‌ی شناخت می‌شود یا شبیه به علوم دقیقه (فرمالیسم یا ماتریالیسم). تا این جای قضیه می‌شود گفت که صورت‌های گوناگونی که هنر در جریان تاریخ به خود گرفته است بازتابنده‌ی تفکر تاریخی است. اما هیچ سخنی از وابستگی هنر به علم و وجدان نمی‌توان گفت (گو که درست است که هنر متکی به مذهب است). علم مقامی بسیار ثانوی در هنر دارد (مثلاً علم تشریح، قوانین رنگ)؛ درواقع رابطه‌ی علم با هنر چندان اندک است که نفوذ و تأثیر آن را در هنر می‌توان پدیده‌ای گذرا و موقتی و حتی نشانه‌ای از انحطاط هنری شمرد.

ما تقریباً به تفصیل تناقض آشکار میان این تز را که قلمرو هنر را مستقل می‌شمارد و این تز را که معتقد است هنر قوانینی خاص خود دارد بررسی کردیم. چنین کردیم زیرا ضعف و قصور پرودون در تمایزگذاری میان فلسفه و علم (چنان‌که ناتوانی افلاطون و هگل پیش از او) به ما یاری

---

1. speculative 2. speculation 3. speculative reason

می‌دهد تا به روشی کلی موضع تاریخی او را معین کنیم.این امر همچنین به ما کمک می‌کند تا این گفته‌ی او را دریابیم که اکنون یا در آینده‌ی نزدیک «هیچ تفاوتی میان آفرینش هنری و آفرینش صنعتی» وجود نخواهد داشت. پرودون این اظهارنظر را بر این پایه توجیه می‌کند که در هر دو مورد «الهام نسبتی مستقیم با مشاهده دارد». در این‌جا، منظور پرودون به‌طور ضمنی این است که رابطه‌ی علم و «صنعت» به جای کنش متقابل رابطه‌ی وابستگی است. به‌علاوه، به امکان نوعی تولیدِ صنعتیِ آثار هنری نیز اشاره دارد. حتی امروز نیز می‌توان هنرمندان خرده‌بورژوایی را سراغ گرفت که یکسره موقعیت خود را از دست داده‌اند و اندیشه‌ی تولید اشیای هنری را به شیوه‌های صنعتی پیش می‌کشند، و باور دارند که به این ترتیب «مدرن» شده‌اند. درواقع، چنین اندیشه‌ای نمودار ناتوانی جامعه‌ی بورژوایی در تسلط بر ماشین و مهار آن است و نشان می‌دهد که این جامعه آمادگی دارد که حتی هنر را، انگار که به پیشگاه ملوکی[1] سیری‌ناپذیر، به پای آن قربانی کند. به این ترتیب پرودون، که از نادیده گرفتن این واقعیت آغاز کرد که هنر جلوه‌ای از تولید مادی است، کار خود را به این صورت پایان می‌دهد که تولید مادی را به صورت بتی درمی‌آورد و هنر را به عنوان قربانی به آن پیشکش می‌کند؛ و با همین شیوه‌های چرخ‌فلک‌وار است که «جامعه‌شناسی ایدئالیستی» وابستگی خود را به تئولوژی آشکار می‌سازد.

بنابراین انتقاد خود را از نظریه‌ی سرشتِ هنر پرودون می‌توان به این‌گونه خلاصه کرد:

(۱) پرودون به شیوه‌ای بسیار درست صبغه‌ی خردستیزی اصل هنر برای هنر را آشکار کرده و برای درافتادن با آن هنر را تابع «علم و وجدان» ساخته است. این راه‌حل ایدئالیستیِ مسئله در سرانجام کار او را به این تز

---

۱. Moloch، بت کنعانی که مردم کودکان خود را در پای او قربانی می‌کردند.

می‌رساند که هنر و صنعت «برابر»اند، گفته‌ای که با نظریه‌ی خود او تناقض دارد.

(۲) باز به شیوه‌ای بسیار درست‌تر فرمالیسم و اختیارِ فردگرایانه را به ترتیب در کلاسیسم و رمانتیسم برملا می‌کند؛ اما برای درآویختن با این دو جریان به زیبایی‌شناسیِ محتوایِ خودْبنیادی ایدئالیستی، فرمالیستی و اختیاری می‌بخشد ــ و در این فرایند دریافت خود را از محتوا یکسره از دست می‌دهد.

(۳) باز هم به شیوه‌ای سالم و درست خصلت هنر را به منزله‌ی امری هم هنجارآفرین یا معیاری و هم تصادفی آشکار می‌سازد. با این همه، توضیحات روان ــ جامعه‌شناسی و پوزیتیویستی او ناگزیر عامل ضرورت را از میان برمی‌دارد و نسبی‌گرایی پیروز می‌شود.

نظریه‌ی او، در هر یک از این موارد، وحدتِ مشترک در خصایص متضاد را که موردنظر خود او قرار گرفته بود از میان برمی‌دارد و به جای آن الزامی اخلاقی در باب تعادل، ارزش‌های ابدی و مانند آن را پیش می‌کشد که فقط به شکلی نارسا تناقض‌های پیاپی را از نظر پنهان می‌دارد؛ و با این حال تنها به سبب فقدان قدرت منطقی یا عدم مشاهده‌ی دقیق واقعیت‌ها نیست که نظریه‌ی پرودون در پایان دروغین از کار می‌آید؛ بلکه نکته این‌جا است که چرا پرودون از کشف نیروهای راستین نهفته در پس پدیده‌های مورد ملاحظه‌ی خود ناتوان بود؟

۳

۱. در آغاز بحث اهمیت این واقعیت را یادآور شدیم که نظریه‌ی هنر پرودون نه بر پایه‌ی واقعیت‌های تاریخ و از جمله تاریخ هنر که بر اساس برداشت کلی از تاریخ استوار است. از آن‌جا که پرودون در کوشش خود برای توجیه این برداشت از واقعیت‌ها بهره می‌گیرد، دو پرسش بنیادی

پیش می‌آید. آیا داده‌های خود را با جانبداری برنگزیده است تا با نظریه‌ی او جور در بیاید؟ آیا نظریه‌ای در باب تاریخ برنگزیده است که نه تنها مددکار استدلال او نیست بلکه خود نیز دفاع‌ناپذیر است ــ آن‌چنان که «دلایل» او هیچ ارزشی ندارد؟ این دو ایراد کاملاً موجه‌اند. وانگهی، دریافتیم که پرودون نتوانست شمار بسیار فراوانی از واقعیت‌ها را که برخی از آن‌ها ــ مثلاً تکامل هنر بورژوایی ــ اهمیتی قطعی دارند به حساب آورد.

نشان دادیم که ایدئالیسم پرودون در آخرین تحلیل نوعی ایدئالیسم کنش، تا حدودی شبیه به ایدئالیسم ارسطو است که در آن قوه و غایت درونی [1] به فعلیت و واقعیت مادی تبدیل می‌شوند. همچنین باز نمودیم که شیوه‌ی پرودون مراحل تحلیلی فراهم می‌آورد، اما در عین‌حال جنبش [2] را از میان برمی‌دارد. به همین دلیل البته نمی‌تواند مانند هگل به وجود هماهنگی‌ای پیش بوده میان تکامل منطقی و تکامل تاریخی قایل شود. برعکس، همگام با شیوه‌ای که در نظریه‌ی خود در باب هنر به کار می‌بندد ناگزیر است واقعیت تکامل تاریخی را اخلاقی و جزمی کند، به عبارت دیگر فی‌حد ذاته به واقعیت پیشرفت اذعان کند و در عین‌حال مراحل را معین کند، یعنی که وجود فرهنگ‌ها را به صورت «بسته» فرض بگیرد بی آن‌که به هیچ‌رو به تحلیل اوضاع و احوالی بپردازد که در سایه‌ی آن چنین فرهنگی می‌تواند ایدئال‌های فرهنگ دیگر را بپذیرد.

درنتیجه، پرودون با پاره‌ای دشواری‌ها روبه‌رو بود. فی‌المثل، هر کجا به بررسی رویداد یا تحولی ارتجاعی می‌پردازد تنها می‌تواند در باب آن اخلاق‌پردازی کند؛ و در چنان قالب‌های انتزاعی به اندیشه در باب پیشرفت می‌پردازد که یکسره بنیاد مادی آن را نادیده می‌انگارد. پرودون از جمع‌بندی قانونی پویا در باب پیشرفت ناتوان بود و دو چیز بسیار

---

1. entelechy 2. movement

متفاوت را در هم می‌آمیخت: تکامل و تطور در درون فرهنگی واحد، و تحول از فرهنگی به فرهنگ دیگر. پرودون که به بررسی دوره‌های بسیار درازی از روزگار مصریان تا دوران گوتیک می‌پردازد فقط نوع دوم تحول را مورد بحث قرار می‌دهد. از رنسانس تاکنون ــ و در مورد آینده ــ تنها به بحث در مورد نوع نخست می‌پردازد. مواد و مصالح کار او پیشاپیش برگزیده شده است تا با نظریه‌ی او سازگار درآید. حتی فرصت‌هایی که علم تاریخ مقایسه‌ای، مثلاً علم تاریخ لامپرشت،[1] در اختیار می‌گذارد و از پژوهش در قوانین و تکرارهای موزون[2] برمی‌آید از او دریغ شده است. از همین‌رو، پرودون ناگزیر بوده است که از مزیت اصلی ایدئالیسم پوزیتیویستی خود ــ یعنی مشاهده‌ی تجربی ــ صرف‌نظر کند. آن‌چه او را از فهم واقعیت‌ها بازمی‌داشت برداشت ایدئالیستی او از علوم اجتماعی و این تز او بود که هم صنعت و هم هنر بر علم و اخلاق (مذهب) تکیه دارند. افزون بر این، پرودون حتی نتایج نظریه‌ی هنر خود را مطمح نظر قرار نمی‌دهد، نظریه‌ای که بر طبق آن هنر به خلاف علم در پی پر کردن شکاف میان ایده و ایدئال از رهگذر تحقق یک ایده به دقت هر چه تمام‌تر است. پرودون، به جای آن‌که پیشرفت در هنر را با میزان توانایی هنر در انجام دادن این امر اندازه بگیرد، مسلم می‌شمارد که هنر ایدئال‌ها را توصیف می‌کند؛ و در نتیجه ایدئال‌ها را با «ایده‌ها» خلط می‌کند. این امر تفسیر او را تا حد سخنی یاوه فرو می‌کشد و نظریه‌ی پیشرفت او را بی‌هیچ‌گونه پایه و اساسی به حال خود وامی‌گذارد. برای نمونه، در بحث درباره‌ی گونه‌ی نژادیِ ایدئالِ مصری می‌گوید که این ایدئال «انضمامی» است، اما نمی‌تواند این «انضمامی بودن» ادعایی را روشن‌تر تعریف کند؛ اما اگر از دیدگاه روش‌شناختی دوئالیسم منحصر به فردِ مصری را در باب کلی و جزیی درک می‌کرد، ناگزیر به نوعی تفسیر می‌رسید که (اگر هم

1. Lamprecht 2. rhythmic

ایدئالیستی می‌بود) بر همزیستی یک هنرِ «بزرگ» پویا و کاهنانه و هنری مردم‌پسند مبتنی بود. اما پرودون به آسانی این پدیده را نادیده گرفت. حتی بیشتر از این، می‌بایست ناگزیر به آن‌جا می‌رسید که از خود می‌پرسید چگونه خود ایدئال تکامل می‌یابد، صورت‌های گوناگون ممکن آن چیست و آیا بر آن‌ها قوانین خاصی حاکم است. چرا ایدئال مصری بی‌تغییر باقی ماند و هزاره‌ها بر جا ماند، حال آن که هنر یونانی در چند قرن به برترین نقطه‌ی تکامل خود رسید؟ خلاصه آن که آیا میان ساختار یک ایدئال و تکامل تاریخی آن، از آن رو که هر دو حاصل و پیامدهای یک نیروی تولیدی مادی واحداند برخی پیوندها و درواقع برخی پیوندهای ضروری وجود ندارد؟ اگر پرودون این پرسش‌ها را از خود می‌کرد، نظریه‌ی خود او ناگزیرش می‌کرد که گامی نزدیک‌تر به سوی ماتریالیسم بردارد.

میزان تفاوت پرودون و مارکس را به بهترین وجه می‌توان با این واقعیت سنجید که پرودون منحصراً به پژوهش در باب وابستگی ایدئولوژی‌ها به یکدیگر می‌پردازد، حال آن‌که در نظر مارکس مسئله‌ی اساسی وابستگی و اتکای تولید معنوی به تولید مادی است. به نظر مارکس، ایدئولوژی‌ها تولید مادی را در ذهن انسان بازتاب می‌کنند و خصلت کم و بیش توهمی این بازتاب را در نهایت مبارزه طبقاتی معین می‌کند. در نظر پرودون، هر چه هنرمند به عدالت و حقیقت نزدیک‌تر آید، وابستگی او کمتر می‌شود؛ بدین‌سان، در برترین سطحِ تکامل، آزادی هنرمند و حقیقتِ ضروریِ دستگاه پرودون بر هم منطبق می‌شوند. پرودون می‌گوید که هنر خواه به خلاف یا به دلیل وابستگی، «بیان ویژه‌ی آزادی» است.

به نظر پرودون، هنر خواه به سبب تباهی درونیِ ناشی از سست‌شدگی بیش از حد وابستگی آن به «علم و وجدان»، و یا بر اثر فساد بیرونی از دستیابی به این آزادی والا درمانده است. (در هر دو حالت،

نیرویی پدید می‌آید که می‌تواند جامعه را به تباهی بکشاند.) پرودون فقدان تعادل بعدی تمدن یونان را به یاری می‌طلبد تا علت سقوط یونان و انحطاط مدرن‌ها را تبیین کند؛ و به نظر می‌آید بر آن باشد که حالاتِ عدم تعادلی مانند این به‌ندرت در جریان تاریخ دست می‌دهد. با این حال، از ذکر علت‌های فساد درمی‌ماند و به ما نمی‌گوید که چرا هنرمند باید از آزادی خود دست بشوید. این برداشت از فساد، هنگامی که همه‌ی جوانب سنجیده شده باشد، چیزی جز یک **امدادگر غیبی**[1] نیست، نوعی کیفر متافیزیکی است که به سبب نقض قانون پرودون بر سر جامعه نازل شده است. این برداشتْ از ایضاح تفاوت‌ها و پیوستگی‌های هنر به منزله‌ی ایدئولوژی‌ای وابسته به دیگران و هنر به منزله‌ی قلمروی با قوانینِ خاص خود درمی‌ماند.

همان‌گونه که هنگام تحلیل برداشتِ پرودون از پیشرفت و تا حدودی بعدتر در باب نظر او درباره‌ی تاریخ هنر بورژوایی خواهیم دید، پرودون درباره‌ی بسیاری از واقعیت‌های دیگر نیز به همین روش رفتار می‌کند؛ واقعیت‌ها را بیان می‌کند بی‌آن‌که بتواند آن‌ها را توضیح دهد. این ناتوانی البته نه به سبب خطاهای جزیی که به سبب ناکامی بنیادی او در دریافت رابطه‌ی واقعی تولید مادی و تولید معنوی است. چنان‌که در نتیجه‌گیری خود به تفصیل نشان خواهیم داد، پرودون نمی‌توانسته است این رابطه را دریابد. اگر هم به فرض تعمداً می‌کوشید برتری قیاس‌ناپذیر نظریه‌ی تاریخی مارکس را بر نظریه‌ی خویش نشان دهد، بهتر از این نمی‌توانست از عهده‌ی این کار برآید. این البته استدلالی سلبی به سود مارکس است، با این همه بهترین استدلال اثباتی (پوزیتیویستی) را بر ضد پرودون به دست می‌دهد؛ و ثابت می‌کند که هیچ منزلگاه میانه‌ای میان هگل و مارکس وجود ندارد.

---

1. deus ex machina

۲. نظریه‌ی تاریخی که پرودون پیشنهاد می‌کند به تصورِ «پیشرفت» بستگی دارد. این نکته پرسشی مقدماتی برمی‌انگیزد: آیا پرودون می‌توانست نشان دهد که دگرگونی‌های تاریخی و در وهله‌ی نخست دگرگونی تاریخی در هنر چرا و به کدام معنا پیشرفت را پدید آورد؟ یا این که پرودون پیشرفت را به منزله‌ی اصل متافیزیکی پیشینی‌ای می‌انگارد که نیازی به اثبات ندارد؟ شک درباره‌ی برهان‌های تجربی پرودون بی‌درنگ از شیوه‌ی او در به کارگیری اصطلاح پیشرفت برانگیخته می‌شود. این مفهوم نیز مانند مفاهیمی چون «نیروی جمعی»، «قوه‌ی زیبایی‌شناسی» و غیر آن هیچ ربط انضمامی ندارد؛ درنتیجه، این اصطلاح به جای آن که اسم باشد صفت است. پرودون درباره‌ی شالوده‌ی مادی پیشرفت هیچ سخن گفتنی ندارد. محتمل‌ترین فرضیه این است که بگوییم که این شالوده را در «نیروی جمعی» می‌دید و زندگی جمعی را نیرویی پویان می‌شمرد که موجب تغییر و دگرگونی می‌شود و سرانجام آن که به سادگی تغییر را با پیشرفت یکسان می‌انگاشت؛ اما برای آن‌که هر گونه نظریه‌ی تجربی درباره‌ی پیشرفت توجیه‌پذیر باشد، می‌بایست بر تکاملی دلالت داشته باشد که تا حد امکان از هر گونه وقفه و رخنه خالی باشد و تا حد امکان آغازگاه این تکامل را به وضوح تعریف کند. اکنون با در نظر گرفتن شیوه‌ای که پرودون برگزیده است نمی‌توانیم بر او ایراد بگیریم که چرا از گنجاندن ناحیه‌هایی چون خاورمیانه، هند یا چین در پژوهش تاریخی خود کوتاهی کرده است (تازه اگر نخواهیم از هنر مردمان تحت استعمار که در روزگار او ناشناخته بودند نام ببریم). به هر حال، بر عهده‌ی او بود که به ما بگوید چه نوع ایدئال‌هایی سبب‌ساز تولد هنر شد، زیرا به نظر می‌رسد که پرودون مسلم گرفته است که هنر در نتیجه‌ی تقسیم کار به صورت حرفه‌ی ویژه‌ای در جامعه‌ی انسانی بنیاد گرفته است. چنان‌که پیش از این یادآور شدیم، پرودون می‌توانست دریابد که «ایدئالیسم» رمه‌داران بدوی یکسره متفاوت با ایدئالیسم شکارگران است، فقط به شرط آن‌که نظریه‌ی

«قوه‌ی زیبایی‌شناسی» او که گویی در «ورای نیازهای مادی و جسمانی» قرار دارد (فصل ۲) او را از توجه به این امور بازنمی‌داشت.

تصور پرودون از پیشرفت هیچ ارتباطی با مشاهده‌ی تجربی ندارد و انتزاعی متافیزیکی است و از همین رو است که نمی‌توانند ببینند که جنبش‌های واپس‌نگر یا ارتجاعی به همان اندازه در تحول تاریخی حضور دارند که «پیشرفت» حضور دارد. و نیز از همین رو است که نمی‌توانند نشان دهد که چگونه مبارزه میان پیشرفت و ارتجاع ناگزیر به انقلاب می‌انجامد، یعنی همان جهش دیالکتیکی که تضادهای پیشرفت و ارتجاع را که خود تضادهایی میان طبقات آشتی‌ناپذیراند حل می‌کند. در دیدگاه پرودون، غنای زنده و پرقوت تکامل با همه‌ی انحراف مسیرهای تاریخیِ آن جای خود را به یک «نوسازی» بی‌روح و بی‌طراوت در تاریخی داده است که در خطِ مستقیم «پیشرفت» حرکت می‌کند.

پرودون خاصه بر آن است که تاریخ هنر ثابت می‌کند که هنر پیوسته به سنت پشت کرده است. این سخن به دو دلیل نادرست است. نخست آن که پیشرفت پشت کردن به سنت نیست، بلکه به معنای برآوردن سنت به فرازگاه‌های نویی از ارزش است از طریق نفی آن. دوم آن‌که ملت‌هایی چون سلاسل مصری (بنا بر تفسیر خود پرودون) تعمداً به سنت می‌چسبیدند، حال آن‌که در تاریخِ تقریباً همه‌ی ملت‌ها دوره‌هایی هست که هنرمند آگاهانه به سنت پشت می‌کند.

اما همین که تکامل تاریخی به منزله‌ی اصلی متافیزیکی طرح گردد می‌توان با توجیهی یکسان مانند انحطاط دایمی، پیشرفت دایمی یا ترکیبی از این دو به تفسیر آن پرداخت. اما ما به جای درگیر شدن در نظرورزی‌های کلی می‌خواهیم خود را به یک نکته‌ی خاص محدود کنیم و آن این است که اندیشه‌ی انتزاعیِ پیشرفتِ پرودون سبب می‌گردد تا او نتواند هنر اوایل سده‌ی نوزدهم را به منزله‌ی تکاملی ارتجاعی تفسیر کند؛ همه‌ی آن‌چه پرودون انجام می‌دهد آن است که با لفظ «انحطاط» به

لحاظ اخلاقی آن راکیفر دهد. اما چگونه چنین دوره‌ی طولانی و مهمی از انحطاط می‌تواند پدید آید و با سخن پرودون در باب پیشرفتِ مداوم در هنر متناقض در نیاید؟ پرودون برای مقابله با این دشواری دو توضیح زیر را طرح می‌کند:

(۱) «غیرمنطقی بودن، متناقض بودن، بی‌مسئولیتی و یاوگیِ» هنر اوایلِ سده‌ی نوزدهم در خردگریزی این آثار ریشه دارد. اما این انحطاط فقط زمانی دست می‌دهد که «علم و وجدان» دیگر در هنر تأثیر نگذارند، یا اصل خود هنر رو به تباهی بگذارد. اگر این انحطاط از آن رو پدید آمده باشد که علم رو به ضعف رفته یا دستخوش دگرگونی‌های ساختاری شده باشد (پرودون به چنین فرضیه‌ای اشاره دارد)، آن‌گاه هنر به مراتب علاج‌ناپذیرتر رو به انحطاط خواهد گذاشت، زیرا در آن حالت خردگریزی در بن و ریشه‌ی هنر جای خواهد داشت.

(۲) انحطاط در «قدرت جمع». از آن‌جا که این قدرت است که اثر هنری را پدید می‌آورد و نه برعکس، و از آن‌جا که (چنان‌که پرودون بارها و بارها می‌گوید) هنر موقعیت اجتماعی حاکم را باز می‌تاباند، انحطاط در نیروی جمعی بی‌شک کاهش در قوای خلاقه‌ی هنرمندان را در پی خواهد آورد. پرودون می‌کوشد با طرح این ادعا که ایدئال مدرنی که نوع بشر می‌پذیرد «نمی‌تواند خود را به شکلی راست‌آیین و ارتدوکس و در نتیجه گروهی[1] و اشتراکی تحمیل کند»، از این مسئله طفره می‌رود. نخست آن‌که گروه نتیجه‌ی ارتدوکسی نیست بلکه ارتدوکسی نتیجه‌ی گروه در جریان شکل‌پذیری است. اگر طرح ارتدوکسی مورد ندارد تنها از این رو می‌تواند چنین باشد که تولید مادی چنان بخش زیر کنترلِ جهان را گسترش بخشیده است که شناختن خاستگاهِ افسانه‌ی «ایزد» میسر شده است، افسانه‌ای که همه‌ی اجتماعات کهن بر بنیاد آن بنا شده‌اند، و نیز از آن رو

1. communal

که یزدان به این ترتیب نیرویی راکه برای تشکیل اجتماع مورد نیاز است از دست داده است. وانگهی، «انسانیت» به هیچ رو امری واقعی نیست، بلکه فقط ایدئال ساختگیِ دوران است. از همین رو است که هیچ اجتماعی وجود ندارد. سرانجام آن‌که ممکن نیست در پسِ پشتِ نقابِ «انسانیت» فردگرایی‌ای واقعی این دوران را نبینیم، فردگرایی که تا آن‌جا که ساختار صنعت مسلط را معین می‌کند به فروپاشی تمامی پیوندهای گروهی می‌انجامد. این فروپاشی انسان را با خودش بیگانه می‌کند، او را به صورت کالا درمی‌آورد و همین است که ــ همراه با مبارزه‌ی طبقاتی ــ در برابر تشکیل همستان[1] مانع پدید می‌آورد.

این واقعیت که هنرمندانِ دوران منطبق با ایدئال‌های انتزاعی کار کردند نه علت، بلکه معلول این واقعیت است که قدرت جمع در اعصار جدید حاوی عناصری انتزاعی است که آنان را وامی‌دارد تا چنین کنند.

(۳) ضعف این استدلال‌ها که ظاهراً بر مشاهده استوارند پرودون را بر آن داشت که با یک اصل نظری کلی به تقویت آن‌ها بپردازد: «ایده و ایدئال متضایف یا همبستگان[2]اند؛ هنگامی که اولی در حرکت است، محال است دومی ساکن بماند یا قوه‌ای که به کارِ بیان آن می‌آید کاهش بپذیرد» (فصل ۹). اما حرکتِ ایده را به منزله‌ی اصل یک فلسفه یا متافیزیک گرفتن به معنای طرح فرضیه‌ای است که اثبات صدق آن به سند و مدرک واقعی نیاز دارد؛ وانگهی اگر این فرضیه برای ایضاح واقعیاتی به کار گرفته شود که از جهات دیگر توضیح‌ناپذیراند، نتیجه دور باطل است. به این ترتیب، وجود پیشینیِ نوعی نیروی متافیزیکی یا زیست‌شناسانه، و نیز همانستی حرکت و پیشرفت مسلم فرض شده است. همانستی دوم

---

۱. community، با همستان (با + هم + ستان) بر ساخته‌ی آقای داریوش آشوری؛ اگر «با» را حذف کنیم لطمه‌ای به اصطلاح نمی‌خورد؛ در ضمن آن‌که کوتاه‌تر و خوش‌لفظ‌تر می‌شود.

2. correlatives

(یعنی حرکت و پیشرفت) همچون یک ایده‌ی تحمیلیِ[1] متافیزیکی به ذهن می‌آید، ایده‌ای تحمیلی که بی‌بهره از دیالکتیک است ــ گو این‌که سرشار از تضادها و تعارض‌های ناهمساز است. چنین فرضیه‌ای از توضیح خردگریزیِ هنر یا انحطاط آن، جدا از «کاهش احساس زیبایی‌شناسی» یا «تضعیف نبوغ هنری»، ناتوان است.

اما پرودون برای توجیه نظریه‌ی پیشرفتِ بی‌وقفه‌یِ خود فقط در مورد امور و واقعیات مربوط به هنر شدت عمل به خرج نمی‌دهد، بلکه هنگامی که برای مثال قانون و اخلاق را چنان می‌نمایاند که گویی از پیشرفتی تاریخی برآمده‌اند که ریشه در مذهب دارد به قوای اصلی[2] نیز لطمه می‌زند. اگر اخلاق، قانون و مذهب همان وظایف ویژه را در فرایند تقسیم کار انجام می‌دادند، این امر می‌توانست قابل تصور باشد، اما این مورد ربطی به بحث ما ندارد. جدایی اخلاق از مذهب را نمی‌توان با فرض این نکته توضیح داد که مذهب از آغاز چیزی جز «بیان نمادین اخلاق، نخستین شکل قانون و تجلی‌گاه ایدئالیستی وجدان نبوده است» (فصل ۴). البته یقین است که اخلاق خدمتکارِ مذهب بوده است ــ یعنی مذهب به منزله‌ی واسطه‌ی میان بنیادِ مادیِ جامعه و ایدئولوژیْ جایگاهی ممتاز داشته است. اما مسئله این است که تعیین کنیم که چرا اخلاقْ خدمتکار و مذهبْ واسطه بوده است، و چرا پیوندهای این دو سستی گرفته است. پاسخ آن است که نمی‌توان از تکامل مذهب به اخلاق سخن گفت: **مذهب و اخلاق به لحاظ ماهیت خود با یکدیگر تفاوت دارند.** تمامی اخلاق از مسئولیت شخص و وجدان طبقه‌ی او (صنف او و مانند آن) سرچشمه می‌گیرد. نقص و کمبود نیروهای تولیدی مسئولیت شخص را نسبت به خود محدود می‌سازد، و همین است که مبارزه با طبیعت را به تنهایی محال می‌کند و از این رو کار به سازمان‌یابی طبقاتی می‌انجامد.

---

1. idée-force 2. principal faculties

تکامل ناموزون سازمان اجتماعی و نیروهای تولیدی این مسئولیتِ نسبت به خود را باز هم بیشتر محدود می‌سازد، به نحوی که در نتیجه‌ی آن انسان با خود بیگانه می‌شود. مادام که طبقات وجود دارند مسئولیت، از هر دست که باشد، عنصری از رنجش و خشم در بر دارد و در مقام انسان نه ارباب مسئول شمرده می‌شود و نه بنده. از آغاز تاکنون تمامی اخلاق اخلاقِ طبقاتی بوده است؛ و از این رو در تمامی گروه‌های اجتماعی اخلاقیاتِ گوناگون در روابطِ متقابلِ مهم با هم دیگر همزیستی داشته‌اند. اخلاق طبقه‌ی حاکم البته همواره مسلط بوده است، اما نه به عنوان اخلاق بلکه به عنوان الزام حقوقی، و این خود بازتاب خودبیگانگی و تک افتادگی انسان است.

با آن‌که اخلاق طبقه‌ی زیر ستم تقریباً به اندازه‌ی قدرت‌اش جزئی و ناچیز است، با این همه این اخلاق همواره «تجسمِ وجدان نادرست» طبقه‌ی حاکم است. نکات ایمنی چندی در این خصوص تدارک دیده شده است. طبقه‌ی حاکم فقط تا آن‌جا می‌تواند از شر «وجدانِ نادرست» خود رهایی یابد که طبقه‌ی ستمدیده را بر آن دارد که بپذیرد که اخلاق طبقه‌ی حاکم برای او یگانه اخلاقِ ممکن است. (اما در حقیقت امر این اخلاق به لحاظ تاریخی معین می‌شود.) طبقه‌ی ستمدیده برای جبران ناتوانیِ مادی خود در تاریخ گمان می‌برد که در آینده به قدرت دست خواهد یافت و این توهم با این تصور تقویت می‌شود که طبقه‌ی ستمدیده در گذشته‌ی دور قدرت را در دست داشته است. همین است که موجب پیدایش مذهب می‌گردد که خود چیزی نیست مگر بازنمون خیال‌آمیز بخش متناقض و کنترل ناشده‌ی زندگی اجتماعی. از این‌رو، کارکرد مذهب نقیض دقیق کارکرد اخلاق است؛ مذهب نه بر مسئولیت که بر نفی مسئولیت استوار است؛ کارکرد مذهب نه شکل دادن به واقعیت که فراافکندن وهم‌واره‌ی واقعیت در دیگر ابعاد زمان و مکان است. از این‌رو، با وجود آن‌که میان مذهب و اخلاق (مانند همه‌ی ایدئولوژی‌ها) پیوندی

تاریخی وجود دارد، این سخن درست نیست که مذهب به‌تدریج به صورت اخلاق درآمده است؛ بلکه آن‌چه روی داده این است که اخلاق به‌تدریج از مذهب که قطب مخالف آن است جدایی گرفته تا سرانجام هم از مذهب و هم از اخلاق طبقاتی برگذشته است. به این معنا، اما فقط به این معنا، پرودون در طرح این ادعا که محو شدن واسطه‌ی مذهب نشانه‌ی پستی یا انحطاط نیست بر حق است. با این حال، تبیین او بسیار دور از تبیین مارکسیستی است. این نکته به بهترین وجه در این نظر او نمودار می‌شود که تکاملِ تاریخیِ اخلاق فقط صورتی از صور این مایه است: «از رؤیای ذهنیِ محدودِ خدایان تا تأمل و اندیشه‌ی بیکران خود ما» (فصل ۱۲). اما درواقع تکامل تاریخی فراتر از تأمل و اندیشه‌ی محض به سوی کنش عملی می‌رود. بنابراین، انحطاطی که پرودون محکومش می‌کند مرحله‌ای در آن تکامل تاریخی به شمار می‌آید. فقط هنگامی که درباره‌ی تکامل تاریخی به‌طور دیالکتیکی بیندیشیم می‌توانیم از پیشرفتی همگانی سخن به میان آوریم، گو که این پیشرفت به معنای تکاملِ خطِ مستقیم نیست.

نظریه‌ای که بی‌توجه به واقعیت‌ها پیشرفت در خط مستقیم به سوی هدفی معین را فرض می‌گیرد امکان انقلاب را نادیده می‌انگارد؛ انقلاب بر وجود موانع واقعی و پیروزی احتمالی بر نیروهایی دلالت دارد که تاکنون چیرگی‌ناپذیر بوده‌اند. اعطای برتری متافیزیکی به پیشرفت به این معنا است که بگوییم گرایش‌های مخالف پیشرفت وجود واقعی ندارد؛ ولی از آن‌جا که وجود این گرایش‌ها را نمی‌توان انکار کرد، پس باید به عنوان شرّهای اخلاقی نفی‌شان کرد. به این ترتیب، شرّ اخلاقی را فقط با نوعی نوسازی اخلاقی می‌توان از میان برداشت ــ به زبان مذهب با یک نوکیشی. چنین برمی‌آید که برای پرودون اصطلاح «انقلابی» صرفاً معنایی خصوصی، نظری، اخلاقی و متافیزیکی دارد نه فعال، عملی و سیاسی. به همین علت است که چنین وزن و اهمیت مبالغه‌آمیزی برای اصلاح‌گری

لوتری قائل بود و درباره‌ی آن آرای اقتصادی و سیاسی و نیز نظریات ایدئولوژیکی اشتباه‌آمیزی داشت. نخست آن‌که پرودون این واقعیت را نادیده می‌گیرد که همین که اشرافیتِ زمیندار چنان‌که باید موقعیت خود را تحکیم بخشید، **اصلاحگری** با تأسیس کلیسایی ملی دستاوردهای خود را به نابودی کشید. دیگر آن که متوجه این نکته نیست که تأکید پروتستانی بر جداسازی قلمرو این جهانی از قلمرو آن جهانی تنها به صورت بسیار غیر مستقیم می‌تواند به تشویقِ پژوهش علمی و آفرینش هنری برخیزد؛ همچنین چیزی را که مارکس می‌دید پرودون نمی‌بیند و آن این است که نفی نقش واسطه‌ی روحانیان به معنای آن است که اکنون هر فرد انسان خود به یک کشیش بدل می‌شود.

آرمان‌پردازی پرودون از **اصلاحگری** را می‌توان با نگرش او به **انقلاب فرانسه** مقایسه کرد؛ در این مورد نیز رأی پرودون به خلاف واقعیت است و اتکای خود را بر تخیل نمایان می‌سازد. به نظر او انقلاب با میرابو و دانتون به پایان رسید و آن‌چه در پی آمد صرفاً آشوب و ادا و اصول بود. آن‌گاه، هنگام تحلیل مجسمه‌های داوید دانژه[1] برنمایِ سنتوریِ پانتئون به سر ریز احساساتِ تأثرانگیز میدان می‌دهد: «تبعید به قدرشناسی ترجیح دارد.[2]» چرا که «در تفکر **انقلاب** و در منظر جمهوری ایده‌ی مردانِ بزرگ سخن یاوه‌ای بیش نیست.» اما در این‌جا یگانه سخنِ یاوه خلطی است که پرودون میان ایدئولوژی ادعایی و واقعی، یعنی میان به اصطلاح «حقوق بشر» و حقوق واقعی بورژوازی می‌کند. کتیبه به زحمت بسیار بر چیزی اشاره دارد که در آن هنگام یگانه حقیقت به شمار می‌رفت: انقلاب برای

---

۱. Pierre Jean, David (۱۷۸۹ـ۱۸۵۶)، معروف به David d'Angers، مجسمه‌ساز فرانسوی. نخست به شاگردی ژاک لویی داوید درامد و سپس تحت تأثیر انگر قرار گرفت.

۲. مؤلف بر کتیبه‌ی منقوش بر نقش سنتوری پانتئون در پاریس اشاره دارد:
"Aux grands hommes la patrie reconnaissante"
(میهن سپاسگزار مردان بزرگ است).

طبقه‌ی کاملاً خاصی از مردان بزرگ و برای کسانی درگرفت که از میدان مبارزه پیروز برآمدند و فرقی هم نمی‌کند که چه ابزاری به کار گرفتند؛ و این‌که میان جامعه‌ی بورژوایی که واقعاً وجود داشت و «حزب، جمهوری، انقلاب» ــ یعنی فراافکنی‌های آرمانی و تئولوژیک آن جامعه ــ فقط رابطه‌ی انتزاعی برقرار بود. چون قدرشناسی[1] لازم بود، مانند قانونی تجویز شد. هفتاد سال بعد پرودون هنوز از دریافت رابطه‌ی واقعیت و بیان‌نامه‌های صدر اول انقلاب ناتوان بود و با اشاره به این بیان‌نامه‌ها تعجب می‌کند که چرا داوید دانژه که از پیروان جمهوری‌خواهِ دمکرات روبسپیر به شمار می‌رفت از پذیرفتنِ سفارشی که با اصول سیاسی او تعارض داشت سرباز نزد. در نظر پرودون انقلاب در قلمرو آرمان و ایدئال قرار داشت ــ و اصلاحِ انتزاعی و غیرواقعی در سطح ایده‌ها، و به نیروی قهریه در هم شکسته شد. بنابراین، هیچ‌گاه به ذهن او خطور نکرد که از خود بپرسد چه مقدار حقیقتِ عینی در اخلاق ریاکارانه‌ی «**آزادی، برابری، برادری**» وجود داشت. انقلاب به منزله‌ی مبارزه‌ی مشخص و عینی میان نیروهای اجتماعی واقعی هیچ سهمی در نظریه‌ی تاریخی او ندارد. انقلاب فرانسه‌ی او چیزی نیست جز مترسکی که فقط به کار این می‌آید که مردم را بترساند تا نسخه‌های او را بپذیرند.

حتی انتزاعی‌ترین نظریه‌ی پیشرفت نیز نمی‌تواند واقعیت‌های تاریخی را از وقوع در زمان واقعی بازدارد، زمانی که گذشته، حال و آینده را با همه‌ی روابط متقابلِ آن‌ها در برمی‌گیرد. گذشته به خط مستقیم به سوی آینده نمی‌رود و سر راه خود حال را به فلان نقطه‌ی محو[2] در لایتناهی نمی‌راند. ایدئال‌های کلاسیک و رمانتیک قدیم چه نقشی در هنر اخلاقاً مستحکمِ جامعه‌ی آینده ایفا خواهند کرد؟ پرودون این ایدئال‌ها را خردستیز می‌داند، با این همه بر آن است که ایدئال‌های کهن حفظ

---

1. reconnaissane

۲. Vanishing point، نقطه‌ای که در آن چیزی ناپدید می‌شود یا دیگر وجود ندارد.

می‌شوند و هرگاه که بدان‌ها نیاز باشد بازآفرینی می‌شوند و در عین‌حال به عنوان خاطرات ارزش خود را نگه می‌دارند. کوتاه سخن آن که هر چیزی می‌تواند همان‌گونه که هست در تمدنِ آینده بپاید، به شرط آن‌که نظریه‌ی پرودون همراه با ایدئالِ «هنر انتقادی»اش به منزله‌ی نقطه‌ی عطف به رسمیت شناخته شود. این مورد همچون حلقه‌ای میان گذشته و حال از مبهم‌ترین مواردی است که می‌توان در گمان آورد، در عین‌حال که از سطحی‌ترین موارد نیز هست. مارکسیسم گذشته را به صورت جزءِ جدایی‌ناپذیر تکامل تاریخی، هم از نظر مادی و هم از نظر ایدئولوژیک، درمی‌آورد و خواهان بازسازی آن به مفهومی ماتریالیستی است، حال آن‌که در نزد پرودون گذشته بی‌باروبرو ابزارِ صرفِ گریز از واقعیت است. در آخرین تحلیل، نظریه «پیشرفتِ» پرودون هر چیزی را که وجود دارد، ازجمله کلیه‌ی ارزش جاری را که زمانی به سود او و دوستانش از نو تعدیل یافته بودند مورد تصدیق قرار می‌دهد. به سخن دیگر، دیدگاه او نوعی سازش‌خواهی تاریخی است که فقط از آن رو با آشتی کلاسیسم و رمانتیسم ــ که او به شدت محکومش می‌کند ــ فرق دارد که نظریه‌ی او درخواست‌های اخلاقی را (که البته «توهمی» بیش نیستند) تدوین و تنظیم می‌کند. این درخواست‌ها البته در پی نقد ایدئال‌های کهن نیستند؛ بلکه نیازهای کهنه و برآوردن این نیازها مجال می‌یابند تا در کنار نیازهای نو بپایند، با این تفاوت که نیازهای نو فقط تقدم می‌یابند. پرودون البته به ما نمی‌گوید که چرا برای این دسته از نیازها ارجحیت قائل می‌شوند.

باری، این همه با بررسی آینده سروکار داشته است. پس تکلیف اکنون چه می‌شود؟ پرودون می‌گوید که نقاشیِ مذهبی معاصر میان‌مایه است «چراکه دیگر هیچ‌گونه آگاهی مذهبی نه در هنرمندان وجود دارد نه در توده‌ها». این‌جا پرسشی پیش می‌آید: اصلاً چرا وقتی که یک بار اخلاق و عدالت مذهب را برانداخته‌اند جامعه‌ی آینده باید به تجدید حیات ایدئال‌های کهن به ویژه ایدئال‌های مذهبی دست یازد؟ یگانه پاسخ ممکن

به این پرسش آن است که یا پرودون با نظریه‌ی به‌غایت کامل خود در باب چگونگی حفظ و حراست ایدئال از کیسه‌ی خواننده بذله‌گویی می‌کند، یا این‌که درخواست او از هنرمندان معاصر مبنی بر این که باید بر «عصرِ خود آگاهی» یابند هیچ معنا ندارد. به یقین، تا وقتی که «زمان» و «اکنون» تابع تحلیل جامعه‌شناسی نباشند، این مفاهیم چندان معنایی ندارند. پرودون از توضیح دوسوم هنر روزگار خویش، به منزله‌ی بیان این روزگار، یکسره ناتوان است؛ تنها می‌تواند آن را محکوم سازد و ادعا کند که دارد عصر خاص خود را می‌سازد و هنرمندان این عصرِ خاص بر خویش آگاه‌ترند. بهره‌گیری پرودون از اصطلاحاتی چون «مدرن»، «معاصر» و مانند آن خنثی و تهی‌مایه است و هیچ‌گاه حتی به سطح مسایل واقعی نزدیک نمی‌شود. سؤال این است که چرا هنر بورژوایی باید میان نمادپردازی و تاریخ‌گرایی، میان هنر کلاسیک و رمانتیک نوسان کند؟ اُس و اساس تاریخ‌گرایی در ایدئولوژی‌های عصری که کل تولیدِ مادی آن نوخواهی[1] را هدف گرفته کدام است؟ چنین تناقضی به توضیحی نیاز دارد.

پرودون مانند همیشه نگاهی تند و گذرا به مسئله می‌اندازد «ما برخواستن چیزهای نو از معماران‌مان پا می‌فشاریم؛ معماران می‌توانند تا بخواهید فقط چیزهای کهنه به ما دهند. پس از تحویل دادن آثاری به سبک‌های یونانی و رومی، آثاری به شیوه‌های رنسانس و گوتیک به ما عرضه می‌کنند. و اکنون که از آن محدودیت‌ها ملول شده‌ایم هنر شرقی را به خورد ما می‌دهند... هر چه بیشتر از آنان نوآوری بخواهیم، برای لذت بخشیدن به ما بیشتر به سوی خردستیزی و یاوگی، مسخرگی و زشتی کشیده می‌شوند.» راه‌حلِ پرودون برای مسئله این است که تأکید کند که تناقض این را نشان می‌دهد که «همین که سودمندْ تحقق یافت هنر، باید که بر کوشش خود برای بیان لگام بزند، زیرا در غیر این صورت با اعمال

1. novelty

کودکانه به تباهی خواهد افتاد.» گویی که جان کلام در این واقعیت نیست که امر سودمند ــ که مقتضای تولید مادی است ــ متحقق نشده است، و از آن رو به تاریخ‌گرایی توسل جسته شده است که امر سودمند ممکن نیست متحقق شود. دلایل چندی برای این وضع موجود است. تولید سرمایه‌داری انسان را از انسانیت‌اش بی‌بهره می‌سازد، او را وامی‌دارد تا بیگانه با خود سر کند، و ذهن و روح خود را از ذخایرش تهی می‌سازد؛ همه‌ی روابط اجتماعی در زیر سیطره‌ی سرمایه‌داری خصلتی فردگرا، مرکزگریز و انتزاعی دارد. درنتیجه، تولید «سودآور» همه‌ی انرژی‌ها را تحلیل می‌برد و مانع از شکل‌گیری مازادی از نیروهای اجتماعی می‌شود که شاید بتواند امکان آفرینش هنری را فراهم آورد. تولید مادی در برابر خود پیوسته وظایف تازه‌ای قرار می‌دهد و از این رو مواد و فنونِ سنتی را از میان برمی‌دارد و آن را به سوی هدف‌های نوی متمایل می‌گرداند.

برداشت پرودون از پیشرفت، گذشته از وحدت‌خواهی و نیز خواست نوشدگی، با مشخصه‌ی دیگری نیز ممتاز می‌شود و آن **آرمان‌شهرگرایی**، یعنی اندیشه‌های او درباره‌ی آینده و پایان تکامل تاریخی است. در نظر پرودون، پیشرفت از سویی به اتحاد و یگانگی هر چه نزدیک‌ترِ هنر، علم و وجدان اخلاقی و از سوی دیگر به «زیبایی انسانی» خواهد انجامید، و آن هنگامی است که انسان‌هایی که از نظر اجتماعی نوزایش یافته‌اند توانایی آن را خواهند یافت که «درسِ نیستی‌ناپذیر هنر» را بیاموزند. در باب نخستین مورد از این هدف‌ها باید پرسید که آیا صفتِ ممتاز تکامل و پیشرفتِ تاریخی تنها حرکت به سوی یگانگی است یا کنشِ متقابلِ پیوسته میان نایکسانی[1] و یگانگی[2]. نظریه‌ی پرودون تنها برای «یگانگی» جا دارد، اما تاریخ واقعی بسیار پیچیده‌تر از این است و افتراق‌ها و نایکسانی‌ها را نیز در کنار یگانگی‌ها آشکار می‌سازد، و هر مرحله‌ی

---

۱. differentiation، یا افتراق.

2. integration

تاریخی با وحدت فراگیری از عناصر هر چه گوناگون‌تر ممتاز می‌شود. پرودون هدفی را در برابر تاریخ می‌گذارد که تاریخ نه به آن دست می‌یابد و نه می‌تواند دست یابد، و تازه معارض دیگر هدف‌هایی است که پرودون در برابر تاریخ قرار می‌دهد. در نگاه نخست، شاید چنین بنماید که اتحاد هر چه تنگاتنگ‌تر هنر، علم و وجدان اخلاقی فسادناپذیری هنر را تضمین می‌کند، اما درواقع چنان‌که خود پرودون نیز می‌پذیرد این اتحادْ هنر یا دست‌کم سلسله‌ی کاملی از ایدئال‌ها را زاید می‌سازد. پرودون می‌گوید که ایدئال خود را «به چنان پایه‌ای آرمانی می‌کند که به نظر می‌رسد هنر تمامی کارکرد خود را از دست می‌دهد و هنرمند می‌خشکد» (فصل ۱۱). ما نمی‌توانیم بپذیریم که هنر به بازنمایی ایده‌ها و اندیشه‌های نو آغاز کرده است، زیرا پیش از آن‌که هنر به بازنمایی اندیشه‌های نو بپردازد، باید که این اندیشه‌ها و ایده‌ها تحقق یافته باشند؛ و چنان‌که پرودون حتی با قاطعیت بیشتری می‌گوید، از آن‌جا که به مجرد دستیابی به شناختْ فضیلت ما حتمی است هنر نمی‌تواند مستقیم به پیشرفت ما یاری رساند: «ما مایلیم بدون آن [هنر] کارمان را انجام دهیم» (فصل ۱۲).

از نظر تاریخی، پیش از رسیدن به چنین نقطه‌ای هنوز راه درازی در پیش است، اما هیچ شکی نمی‌توان داشت که «اتحاد هر چه تنگاتنگ‌تر»،از حیث نظری، غایتِ هنر پرودون یعنی «زیبایی انسانی» را از میان برمی‌دارد؛ اما به یقین پیش از آن‌که پرودون این فرارسیدن را اثبات کرده باشد، خودِ «پیشرفت» به «فسادناپذیری» تسلیم شده است ــ زیرا مسلماً برای تکامل تاریخی ضروری خواهد بود که از حرکت بازایستد و به آن هدف دست یابد. پرودون می‌کوشد با اظهار این نکته که هنر نو «از حیث درون‌مایه‌ی خود بیکران و از حیث سیر تکامل خود بی‌پایان خواهد بود» از این نتیجه طفره برود. اما این کار جز پافشاری بر بهبود و اصلاحِ مداوم در چارچوب محدوده‌های نوعی آرمان‌شهرگرایی پیشگویانه معنایی ندارد، و این با پیشرفت تاریخی به سوی ایدئالی نو تفاوت بسیار

دارد. پرودون تاریخ را با جامعه آشتی می‌دهد، جامعه را منجمد می‌کند و در قالبی خرده‌بورژوایی بدان تداوم می‌بخشد. برای این منظور می‌بایست خرده بورژوازی را تابع بهبود اخلاقی نامحدود در چارچوب محدوده‌های طبقاتی غایی آن کرد تا واقعیت و ارزش آن به هر ترتیب با یکدیگر منطبق گردند. بدین‌سان پرودون که اجازه نمی‌دهد «پیشرفت» در سراسر جریانِ تاریخ حتی یک گام به عقب بردارد ــ تا به این ترتیب شأن آن را به منزله‌ی **خدای** مجرد حفظ کند ــ در پایان کار می‌گذارد تا همین پیشرفت از فرط تناقض‌های خود بمیرد، به نحوی که در هیئت خرده بورژوازی کاملاً کمال‌یافته به قلمرو جاودانگی دنیوی اذن دخول یابد.

چندان ضرورتی ندارد یادآوری کنیم که این سه عنصر ــ وحدت‌خواهی تاریخی، نوشدگی و آرمان‌شهرگرایی ــ دقیقاً از آن رو که متضمن تضادهای حل‌ناپذیرند در نظر پرودون سه پایه[1] یا تثلیثی[2] را تشکیل می‌دهند که (گویی رو به خط مستقیم) نمودار چهره‌ی واقعی پیشرفت انتزاعی است. اما از آن‌جا که پیشرفت به معنای حرکت است، پرودون در پی کشف شکل‌های این حرکت برمی‌آید. حتی در چنین کوششی نظریه‌ای ایدئالیستی می‌تواند کارساز باشد، فقط به شرط آن‌که بنیاد پوزیتیویستی چنین نظریه‌ای به جد تحلیل شود. با این همه، شیوه‌ی پرودون این دو سطح از تاریخ را درهم و آشفته می‌کند و از این رو ممکن نیست به نتایج جدی بینجامد. با این حال، تحلیل‌اش از نمونه‌های تاریخی یکسره بی‌ثمر نیست.

در نظر پرودون، ایدئال یونانی را می‌بایست ایدئالی به مراتب والاتر از ایدئال مصریان شمرد، زیرا برخلاف ایدئال مصریان که نژادی بود، ایدئال یونانیان متنوع و گوناگون بود، گو که به دروغین بودن گرایش داشت و اساساً حقیقتی‌تر از ایدئال مصری نبود. ایدئال مسیحیِ گوتیک باز هم

---

1. triad 2. trinity

پله‌ی تکامل والاتری به شمار می‌آید، زیرا هدف آن زیبایی روح بود نه زیبایی تن، در عین حال بازگشتی به «حقیقت مشخص و مثبت» را نمودار می‌ساخت. در نگاه نخست، شاید چنین به نظر آید که داریم سه‌پایه‌ای هگلی را بررسی می‌کنیم، ولی شباهت ظاهری است؛ زیرا پرودون رابطه‌ی ایده و ایدئال را تحلیل نمی‌کند، بلکه از آن‌جا که ذهن خود را به ایدئال به تنهایی مشغول می‌دارد نمی‌تواند این نکته را دریابد که در هنر مصری امر مجرد و امر انضمامی به جای آن‌که از حیثِ درونی با هم یگانه شده باشند صرفاً در کنار هم نشسته‌اند[1]، حال آن‌که هنر یونانی را اساساً کوشش برای دستیابی به بیانِ تجسمیِ صوریِ اتحاد و یگانگی میان یکی و بسیار ممتاز می‌سازد. اگر پرودون صورتِ یونانی را به منزله‌ی چیزی تفسیر می‌کرد که از اتحاد و یگانگی تن و جان حاصل شده بود و تن را آغازگاه می‌گرفت، آن‌گاه می‌توانست روح‌گرایی مسیحی را به اتحادی مشابه تعبیر کند و جان را آغازگاه بگیرد. پرودون به چیزی جزء یک صورت ظاهری از تکامل دیالکتیکی دست نمی‌یابد، چرا که نمی‌تواند دریابد که اضداد دیالکتیکی بر یکدیگر دلالت دارند.

پرودون که می‌کوشد به رغم همه‌ی این مخاطرات دیالکتیکی بنیاد نهد، در متناقض کردن گفته‌های خود و واقعیت‌ها تردید به خود راه نمی‌دهد. بنا بر نظریه‌ی او، ایدئال هنری متکی به شناخت است؛ در عین‌حال، بر آن است که ایدئالی دور از حقیقت می‌تواند بر ایدئالی نزدیک به حقیقت برتری داشته باشد؛ همچنین معتقد است که حقیقتی که تنوع و گوناگونی کم‌تری در بردارد می‌تواند بر حقیقتی که نمودار شمار فراوانی از مقولات واقعیت است مزیت داشته باشد. چنین گفته‌هایی تنها به شرطی می‌تواند معنا داشته باشد که هنر مصری بیش از هنر یونانی پیشاپیش علم قرار گرفته و علم مصری در ترازی بالاتر از علم یونانی

---

1. juxtapose

ایستاده باشد. اما پرودون حتی این را ادعا نمی‌کند و البته واقعیت‌ها نیز اجازه‌ی چنین کاری را نمی‌دهند.

در هر حال، پرودون چندان پروای واقعیت را ندارد. در نظر او زهد و ریاضت‌کشی سده‌های میانه به مراتب انضمامی‌تر و ملموس‌تر از هنر یونانی بود، البته نه در قلمرو روحی، بلکه در حیطه‌ی جسم. گمان می‌رود که این امر را می‌توان با مملینگ و روبنس ثابت کرد. پرودون متوجه نیست که حقیقتِ انضمامی مملینگ دقیقاً مخالف روح‌گراییِ زاهدانه‌ی سده‌های میانه است، یا این‌که روبنس دوره‌ی پسین بدون تکامل بورژوایی رنسانس گمان‌ناپذیر است. درواقع، کارِ روبنس نمودار یگانگی شرک بورژوایی و نگرش مسیحی به جهان، نوعی «فیزیولوژیک کردن» معنویت و بسیار متفاوت با «روح‌گرایی زاهدانه» است (گو که تصادفاً این روح‌گرایی زاهدانه اغلب به طرزی نمایان اروتیک و شهوی بود).

قانونِ دیالکتیکیِ پیشرفتِ تاریخی فراتر از توانایی‌های پرودون بود. پرودون از سویی زنجیره‌ای هگلی بنیاد می‌نهد که دامنه‌ی آن از مصر تا یونان و سده‌های میانه گسترده است و، از سوی دیگر، هیچ کوششی برای درک این تکامل دیالکتیکی که تا به امروز در درون مسیحیت انجام پذیرفته است به کار نمی‌برد. هر چه پرودون به واقعیت عصر خود نزدیک‌تر می‌آید و هر چه این واقعیت‌ها با موقعیت او تنگاتنگ‌تر گره می‌خورد، دیالکتیکِ آن را کم‌تر درک می‌کند و بیشتر بر تکامل تاریخی‌ای تکیه می‌کند که به زبان پسند و ناپسند اخلاقی بیان شده است.

اما حتی اگر بررسی خود را به جنبه‌های ویژه‌ی تکاملِ مورد توصیفِ پرودون محدود کنیم، باز به ناهمگونی‌های بنیادی برمی‌خوریم. پرودون می‌گوید که یونانیان گریبان خود را از آن همه‌خداانگاریِ[1] اندام‌وار رهانیدند که مانع از آن شده بود که مصریان چنان که باید و شاید میان

1. pantheism

حیوانات و انسان‌ها تمایز بگذارند، و یونانیان از رهگذر خویشتن‌نگری به مذهبی صرفاً انسان‌وارانگار[1] رسیدند. مسیحیان این سیر تکاملی را با جدا کردن روح از تن امتداد بخشیدند و از این رو به مذهبی صرفاً روحی رسیدند. این‌جا به نظر می‌آید که پرودون پذیرفته است که تمایزگذاری‌ها سهمی مهم در تکامل تاریخی دارند. (ما یک دم این مسئله را که تفسیرهای او را از نظرگاه واقعیت‌های موجود می‌توان توجیه کرد یا نکرد کنار می‌گذاریم.) هنگامی که پرودون به بحث درباره‌ی رنسانس می‌پردازد، ناگزیر است هم حضور تمایز و هم یگانگی را به رسمیت بشناسد، هر چند که بر یگانگی برچسب «فساد» می‌زند. در بحث از کلاسیسم یگانگیِ معینی را میان کهن‌گروی و اکنون می‌پذیرد، اما در آخر کار تنها تصدیق واقعی او در جهتِ یگانگی به سه قوه‌ی شعور تعلق می‌گیرد. نقاشی هلندی سده‌ی هفدهم یا رئالیسم کوربه را (که پرودون هر دو را مراحل تکاملی مهمی می‌شمارد) نه می‌توان با تمایزها توضیح داد و نه با یگانگی‌ها. بنابراین، نمی‌توان به جانبداری از پرودون ادعا کرد که او ثابت کرده است که تمایز چگونه ناگهان به یگانگی دگرگونی یافته است (چه رسد به این‌که دلایلی برای این دگرگونی به دست داده باشد).

چنین نظریه‌ای را حتی اگر بتوان واقعاً به صورت یک نظریه تدوین کرد و فقط به صورت تصادفی به کار نبست، باز با واقعیت در تضاد می‌افتد. برای نمونه، کافی است خصوصیت اروتیکِ تن‌های یونانی را با غیرجنسی بودن تمام‌عیار تن‌های مصری مقایسه کنیم تا ببینیم که در هنر مصری کلی و جزیی، جسمی و روحی به یاری نیرویی عینی در کنار هم قرار گرفتند که از خصلتی دوئالیستی برخوردار بود، حال آن‌که در هنر یونان همان نیرو ــ ابعاد متافیزیکیِ آن هر چه باشد ــ از ذهن انسان سرچشمه می‌گیرد. (ازقضا گذار از هنر مصر به هنر یونان از برخی جنبه‌ها

1. anthropomorphic

مانند گذار از مرحله‌ی رومی‌وار به گوتیک در هنر مسیحی است.)

در حالی‌که این نکته را می‌افزاییم که هنر مصری به خلاف هنر یونانی عمری بسیار دراز داشت، جا دارد بپرسیم که کدام است آن پیوند بیرونی که میان ماهیت یک «ایدئال» و تاریخ آن به وضوح به چشم می‌آید؟ علت‌های آن پیوند چیست؟ پرودون نه این پرسش‌ها را طرح می‌کند و نه به آن‌ها پاسخ می‌گوید. اکنون می‌خواهم به‌اجمال اشاره کنم که پاسخ را در کدام جهت می‌توان یافت. در تمام ایدئولوژی‌های یونانی گرایش به تفرید، تمایزگذاری و گونه‌گونی چندان مسلط و چنان پایدار بود که وحدت را تنها می‌شد با کلی‌ترین و جامع‌ترین اصطلاح‌ها مانند «وجود»، «شُدمان[1]» و مانند آن‌ها تعریف کرد. هرگونه آرزوی اخلاقی گرایش بدان داشت که وحدتی را بیابد که همه‌ی تقابل‌ها را مثلاً در ایده و در فرم در بر گیرد و چون واقعیتی به تصور درمی‌آمد که از حیث نوع با واقعیت حسی تفاوت داشت. از این‌رو، ترکیب و هم‌نهادِ نیروهای متضاد دارای هستی، ولو جزیی، بود. متفکران یونانی، به استثنای هراکلیت، به درک مفهوم فرایند نامتناهی نرسیدند. تمام اندیشه‌های فلسفی یونانی از تجربه‌های ملتی تاجرپیشه و استثمارگر مایه می‌گرفت که به طور اجتناب‌ناپذیر تحت تأثیر برده‌داری و سازمان‌های آن در دولت ـ شهرها بود. پس چنین شد که یونانیان با آن که انبوهی از مشاهدات واقعی بر هم انباشته بودند و در بسیاری موارد جستجوگر به شمار می‌آمدند، همواره هواخواه اشکال سیاسی و اقتصادی آماده و آزموده بودند. از سوی دیگر، دهقانان مصری مانند همه‌ی دهقانان اساساً دلبسته‌ی جنبه‌های عادی و متداوم واقعیت بودند؛ و این گرایش را طغیان‌های ادواری رود نیل تقویت می‌کرد. مصریان هیچ پیوندی میان کلی و جزیی برقرار نکردند، بلکه کلی را نیرویی الهی تلقی کردند. خلاصه آن که «ایدئال»ی که رابطه‌ی ثابت‌ها را با

---

۱. becoming، (شُد + مان)

متغیرها بیان می‌کند به موقعیت اقتصادی تکیه دارد، موقعیتی که در عین‌حال جریان تاریخ را معین می‌کند. اشکال اقتصادی مختلف با درجات گوناگون تکامل مشخص می‌شوند و از این‌جا است که تجارت پیشگان به درجه‌ای سریع‌تر از دهقانان تکامل می‌یابند. مردم تجارت پیشه سریع‌تر از دهقانان به شکوفایی می‌رسند و سریع‌تر نیز رو به تباهی می‌گذارند (این نکته پرتوی بر تکامل هلند می‌اندازد که پس از این در مورد آن بحث خواهیم کرد). این امر در عین حال این گفته‌ی پرودون را نفی می‌کند که هنر یونان با فراموش کردن سرچشمه‌هایی که در مذهب و عدالت داشت خود را محکوم به ناتوانی کرد. گذشته از این واقعیت که هنر هیچ حافظه‌ای ندارد، مسئله‌ی اصلی این است: چرا هنر یونانیان به این زودی «سرچشمه»های خود را به فراموشی سپرد، آن هم با توجه به این نکته که (به زعم پرودون) ایدئالِ آن «به اندازه‌ی جزمیات تغییرناپذیر» بود؟ (فصل ۶). زوال سریع ایدئال یونانی نمودار این واقعیت است که وقتی شهرهای یونانی به پایان تکامل خود رسیدند، به جای آنکه «از پایین» خود را نو کنند کمر به نابودی یکدیگر بستند. دلایل البته همان است: اقتصادی استوار بر برده‌داری و استعمارگری.

من در تحلیل مثال‌های پرودون اشکال حرکت و اشکال تمایزها و یگانگی و وحدتی را یافتم که تنها از نظر نمود و صورتِ ظاهر دیالکتیکی‌اند. این مفاهیم نه او را قادر می‌سازد که جریان تاریخ را تا روزگار خود توضیح دهد و نه آنکه به پرسش‌های اساسی پاسخ می‌گوید. مثلاً، چرا فرهنگ اروپایی باید به بقا یقین داشته باشد، حال آنکه تمامی فرهنگ‌های باستانی فرو پاشیده‌اند؟ توضیح او برای سقوط و انحطاط فرهنگ‌های اولیه همان‌گویانه است (برای نمونه، این مورد که هنر مصری همراه با نهادها و تفکر جمعی که الهام‌بخش آن بوده است برای مدتی دراز دوام یافت) و نشان می‌دهد که پرودون در ادعای خود در باب جاودانگی هنرِ مدرن اروپایی یا صرفاً آرزویی نیک‌خواهانه را بیان

می‌دارد یا خود را تسلیم آرمان‌شهرخواهی می‌کند. درواقع، نظریه‌ی پرودون در برآوردن مقصودی که مدنظر داشته است، یعنی توضیح هنر مدرن، به نمایان‌ترین نحو ممکن ناتوان است.

۳. پرودون کاملاً به درستی تشخیص می‌دهد که هنر مدرن با رنسانس آغاز می‌شود و نقاشی هلندی سده‌ی هفدهم و نقاشی منظره‌پرداز فرانسه در سده‌ی نوزدهم (و به‌ویژه کوربه) نمودار مراحل اصلی این هنراند. با این همه، دگرگونی‌های هنر مسیحی را، از رمانسک گرفته تا گوتیک و از آن‌جا تا باروک و روکوکو، درنمی‌یابد.پرودون در هنر مسیحی تنها ایستادگیِ روح‌گراییِ گوتیک را می‌بیند که منجمد و متحجر شده بود و به حلقه‌ی پیوند میان این دو جفت و نفوذ و تأثیری که در یکدیگر داشتند پی نمی‌برد. از دیدگاه تاریخیِ درون‌مانا از هنر، این امر ریشه‌ی همه‌ی داوری‌های نادرست و توضیح‌های نارسا و همه‌ی موعظه‌های اخلاقی او در تحسین و تکفیر است.

با این همه، خطای او ریشه‌ی ژرف‌تری نیز دارد و ما این خطا را در تفسیر او از رنسانس یادآور شدیم. می‌توان کاملاً با او همداستان بود که رنسانس صرفِ «نبشِ قبرِ عنصرِ کهن» نبود، بلکه مرحله‌ای تکاملی در مسیحیت، واکنشی در برابر روح‌گرایی قرون وسطایی و نیز تکاملی در تاریخ جزم‌اندیشی کاتولیکی به شمار می‌آمد. اصل پیوستگی تاریخی اصلی ثمربخش و پربار است؛ اما از سوی دیگر از این واقعیت که تجدید حیاتِ کهن‌گروی در رنسانس به همان مقصود مورد نظر قرون وسطا خدمت نمی‌کرد، می‌توانیم نتیجه بگیریم که رنسانس «جهشی» کیفی را نمایان می‌سازد. از همین روست که سخن گفتن از گذار از کلیسایی از «قدیسان و شهیدان» به «کلیسای ظفرمند» خطاست؛ زیرا هر دو مرحله‌ی انتزاعی و واقع‌گرایانه‌ی رنسانس شامل روحِ مسیحیِ واحدی است. از همین روست که رنسانس «دو پهلو» است و نه‌تنها برابرنهاد یا نقیض نگاه مسیحی و یونانی به جهان را نمودار می‌سازد، بلکه در عین‌حال از آن رو

که جنبه‌ی رنسانسیِ کهن‌گروی خود پیوسته در حال تغییر شکل و مبهم است، در عین‌حال هم ایدئالیستی و هم انتزاعی و هم رئالیستی و حسی است. علت مرحله‌ی انتزاعی اضمحلال فئودالیسم و پیدایش سرمایه‌داری آغازین است. علت مرحله‌ی رئالیستی ماهیت سرمایه‌داری است که هم با گرایش به انتزاع و هم گرایش به ناتورالیسم متمایز می‌شود، و این دو گرایش آشتی ناکرده در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. برای مشخص کردن ویژگی رنسانس همین بس که بگوییم گرایش انتزاعی ـ ایدئالیستی سرانجام بر گرایش رئالیستی چیرگی یافت. از سوی دیگر، هر دو گرایش در مذهب و کلیسا تأثیر گذاشتند و عناصری از دنیوی بودن را از طریق تجارت و بازرگانی (برای نمونه، آزادگذاری داد و ستد) به مسیحیت آوردند. به همین دلیل کلیسا درست در لحظه‌ای به مرحله‌ی ارضای دنیوی رسید که دگرگون‌سازی اقتصادی مهمی دو طبقه را در رویارویی شدید و خشونت‌آمیز با یکدیگر قرار می‌داد، یعنی اشرافیت بلند پایه و آریستوکرات‌های شهری از سویی و پرولتاریای شهری و دهقانان از سوی دیگر (جنگ دهقانی). کلیسا بر خلاف پروتستانیسم با نیروهای ثروتمندان نوین متحد نشد، از فقیران نیز، خواه کهنه یا نو، حمایت نکرد، بلکه بیش از پیش خود را تسلیم لذتِ تن کرد، و زیر نفوذ بورژوازیِ نوخاستهْ فاسد و مزدور شد.

با آنکه ستیزه‌ی ایدئالیسم و ناتورالیسم از جهت تکاملِ تاریخیِ بعدی بسیار مهم است، یکسره از نگاه پرودون به دور مانده است. اما خطا خواهد بود اگر گمان کنیم که در سراسر تاریخْ گرایش انتزاعی پیوسته در حال کاستن و گرایش ناتورالیستی پیوسته در حال افزایش است. نخست آنکه عنصر ناتورالیستی در کنار عنصر روح‌گرایانه در میراث سده‌های میانه (باروک، روکوکو و رمانتیسم) سربرآورد؛ آنگاه عنصر انتزاعی بیش از پیش از عنصر ناتورالیستی جدایی می‌گیرد و برترین بیان خود را می‌آفریند (داوید، انگر، پیکاسو). افزون بر این، ایدئالیسم انتزاعی

حس‌گرایانه[1] می‌شود و راه را برای ایدئالیسمیِ ناتورالیستی (نقاشی هلندی سده‌ی هفدهم، کورو، امپرسیونیسم) هموار می‌سازد. ایدئالیسم ناتورالیستی نخستین گام را به سوی ماتریالیسم (کوربه) و دیالکتیکِ ایدئالیستی (سزان) برمی‌دارد. می‌بینیم که گرایش واحدی به سوی کل تکامل تاریخی وجود دارد؛ با این‌همه، این گرایش در هیچ نقطه‌ای در خط مستقیم حرکت نمی‌کند و واکنش‌ها و تضادهای پیاپی‌ای را از سر می‌گذراند (گرچه در این‌جا ذکری از آن نرفته است، اما تضاد میان کلاسیسم و رمانتیسم نمونه‌ای از آن است).

در هر حال، پرودون هواخواه تکامل مبتنی بر خط مستقیم است و بر آن است که مرحله‌ی پس از رنسانس همان نقاشی سده‌ی هفدهم هلند است؛ و از همین‌رو است که از تحولات کشورهای لاتین[2]، از جمله جنبش ضد اصلاح دینی که تأثیری چنان شگرف در هنر داشته است، یکسره میان بُر می‌زند. با آن‌که جنبش اصلاح دینی یک سده پیش از نقاشی هلندی سده‌ی هفدهم روی داد، پرودون بر آن است که نقاشی هلندی دقیقاً از این جنبش سرچشمه می‌گیرد. هم‌اکنون یادآور شدیم که چگونه پرودون درباره‌ی مؤثرترین نیروها در جنبش اصلاح دینی در اشتباه بود و چنین می‌نماید که این جنبش را عمدتاً نیرویی برای تمرکززدایی و نوعی پیش‌اندیشیِ «حقوق بشر» بعدی تلقی می‌کرد؛ و این تا اندازه‌ای به شیوه‌ی کسانی می‌ماند که معتقدند فرانسویان می‌توانستند در ۱۷۸۹ از انقلاب فرانسه بگریزند، فقط به شرط آن‌که در ۱۵۱۷ پروتستان می‌شدند. این نشانه‌ی خشم و آزردگی است نه علم. ما تنها این نکته را می‌افزاییم که جنبش اصلاح دینی المثنای رنسانس بود و فقط در سرزمینی عقب مانده روی داد که تجارت و بازرگانی شهری آن هنوز رشد نیافته بود. تأثیراتِ واقعی جنبش اصلاح دینیِ واقعی در هنر بدین‌گونه بود: تنزل معماری از

---

1. snsualistic

۲. منظور کشورهای اسپانیا، فرانسه، پرتغال و ایتالیا است.

جایگاه فرمانفرمایی آن در میان هنرها؛ دنیوی‌سازی نسبی درونمایه؛ تضعیف نقش میانجیگرانه‌ی مذهب که اکنون به حوزه‌ی انتزاعِ ایمانِ ناب واپس نشسته بود؛ جدایی هنر و اجتماع؛ ظهور نوعی هنر متمرکز در دربارهای محلی به شکل‌گیری «منریسم[۱]»ی انجامید که در مقام سبک تازه‌ی طبقه‌ی حاکم تا حدی اکسپرسیونیستی و تا حدی فرمالیستی بود؛ پیدایش هنری خودمختار (دورر[۲])؛ خلاصه آن‌که حتی در کشورهای زیر نفوذ جنبش اصلاح دینی سرمایه‌داری آغازین دلخواه هنر نبود، معدودی «مردان بزرگ» از یکدیگر جدا افتاده بودند، و هیچ‌کس در هیچ‌جا به اوج‌هایی دست نیافت که صنعتگران بی‌نام و نشان قرون وسطا بدان رسیده بودند. کاملاً حق به جانب پرودون است که می‌گوید به رنسانس زیاده اهمیت داده‌اند و او نمی‌تواند چنین بینگارد که این دوره «مهر اعصارِ بزرگ» یا «نیروی جمعی» بر خود داشته باشد. اما این همه درباره‌ی اصلاح دینی (غرض اصلاح دینی واقعی است) به مراتب مصداق بیشتری دارد.

اشتباهی بزرگ است اگر نقاشی هلندی و به‌ویژه رامبراند را با اصلاح دینی توضیح دهیم. در آن هنگام، اصلاح دینی به صورت ابزار قدرت جامعه‌ای بورژوایی درآمده بود که درنتیجه‌یِ تکاملِ اقتصادی و نیز اهمیتِ سیاسی خود نیازهای معنوی‌ای پرورده بود که از اصلاح دینی فراتر می‌رفت. یقین است که رامبراند بیان تصویری اصلاح دینی نیست. معادله‌ی رامبراند ـ لوتر (که به تازگی از نو طرح شده) معادله‌ای کاذب

---

۱. Mannerism، یا شیوه‌گری. این اصطلاح در سده‌ی بیستم برای تشریح هنر دوره‌ی ۱۵۱۵ تا ۱۶۱۰ اروپا وضع شد و مشخصه‌ی آن تردستی سبک‌پردازانه و گرایش به جلوه‌ها و تأثیرات عجیب و غریب (دراز کردن چهره‌ها در نقاشی و مجسمه و ...) است. در منریسم سبک بر محتوا برتری دارد، هر چند خود محتوا اغلب پیچیده و غریب است.

۲. Albercht Dürer، (۱۴۷۱ ـ ۱۵۲۸)، نقاش و حکاک، متولد نورنبرگ آلمان. در سال ۱۴۹۸ نخستین مجموعه‌ی طرح‌های بزرگ روی چوب خود را (مصورسازی آپوکالیپس) به چاپ رسانید ـ م.

است. معادله‌ی رامبراند ـ اسپینوزا درست‌تر خواهد بود، زیرا هر دو بیانگر آن همه‌خدایی‌اند که با دوئالیسمِ پروتستانی ناسازگار است. رامبراند بازنمای جنبش ضد اصلاح دینی عرفانی پروتستان‌ها علیه پروتستانیسم است. مسلم آن‌که رامبراند بزرگ‌ترینِ هنرمندان هلندی است، با این همه این امر هیچ چیزی را درباره‌ی جایگاه جامعه‌شناختی او روشن نمی‌کند: مسایل ارزش هنری و کارکرد جامعه‌شناختی را باید دقیقاً از یکدیگر جدا کرد. اگر چنان‌که پرودون می‌گوید رامبراند مسایل مربوط به آرمانی کردن واقعیت را با موفقیت حل کرد، روبنس و برخی نقاشان اسپانیایی نیز با موفقیت به حل مسایل مربوط به انضمامی کردن امر معنوی پرداختند. حتی به یک اعتبار کاتولیک‌گرایی حسی[1] روبنس مترقی‌تر از بینش بورژوایی همه‌خدایی رامبراند است، درست همان‌گونه که جناح روشنفکر جنبش ضد اصلاح دینی گاه مترقی‌تر از جناح ارتجاعی بورژوازی پروتستان بود. در هر حال، برای تبیین نقاشی هلندی سده هفدهم لازم است تمام اوضاع و احوال سیاسی و اقتصادی را در نظر بگیریم.

خطای سوم پرودون نه به امور واقع که به یک اصل برمی‌گردد. پرودون می‌گوید هر اندازه که شیء مورد توصیف فروتر باشد ایدئال برتر است. نمی‌خواهم یادآوری کنم که قضیّه‌ی عکس این نیز به صورت یک اصل اقامه شده است و نیز نمی‌خواهم بر این اصل پافشاری کنم که طرح چنین نظری در حکم برکشیدن گروه‌های اجتماعیِ از حیث تاریخی محدود و متعین به پایه‌ی ارزش‌های مطلق است. تنها می‌خواهم یادآور شوم که هنرمندان مصری و قرون وسطا نیز به هر گونه کار و از جمله پست‌ترین کارها بیان هنری می‌دادند. یگانه تفاوت در این است که در مورد اخیر ایدئال نه از کار و شرایط کارورز که از مذهبی استعلایی

1. sensual

سرچشمه می‌گرفت. به همین‌سان ایدئال هلندی نیز از زندگی روزمره سرچشمه نگرفت، بلکه از آن عناصر کیهانی و جوّی در منظره حاصل آمد که از آن پس بیش از آن که در کار و کوشش بازتاب یابند در لذات روزانه‌ی لحظات فراغت نمودار شدند. به سخن دیگر، مذهب استعلایی جای خود را به ایدئالیسمی همه‌خدایی داد و زندگی بورژوایی چون پرده‌ای به کار آمد که این ایدئالیسم بر روی آن بازتاب یافت. هنگامی که پرودون می‌گوید که چنین موضوعی برای آرمانی کردن بسیار دشوارتر از مثلاً مادونایی مسیحی است، فقط ناآگاهی خود را از تقابل‌های میان مقتضیاتِ مذهبِ مسیحی و نیازهای هنر نشان می‌دهد. نیاز پرودون به برکشیدن بورژوازی به پایه‌ی یک مطلق و به منظور تدارک بنیادهایی برای ایدئال‌های پوزیتیویستی خود ادراک نقاشی هلندی را برای او یکسره ناممکن ساخت.

هنگامی که پرودون می‌پرسد چرا مکتب هلند این همه زود به پایان آمد و آن را صرفاً پدیده‌ای محلی می‌نامد نشان می‌دهد که خود به آن شکافی که آرمانی‌سازی‌ها او را از واقعیت‌ها جدا می‌سازد آگاهی دارد. اما چندی نمی‌گذرد که این شک را که تفسیر خود او برانگیخته است در هم می‌کوبد و به چنان روشی دست به این کار می‌زند که به صورت خصیصه‌ی ویژه‌ی ناتوانی نظریه‌ی او برای ایضاح واقعیت‌ها درمی‌آید. پس از این‌که به فکر می‌افتد که آیا جنبه‌ی «نفی محضِ» پروتستانیسم نمی‌توانست موجب آن شده باشد که هنر هلندی سده‌ی هفدهم با چنان سرعتی به پایان آید، متوجه می‌شود که هنرمندان نمی‌توانستند این مفهوم نو را چنان‌که باید و شاید بیان کنند (یعنی برای خود و دیگر روشنفکران توضیح دهند) و از این رو خود را در حالتی یافتند که تاریخ از آنان «پیش افتاده» بود. در هر دو نمونه، عکس قضیه صادق است. همه‌خدایی هنرمندان برای پروتستانیسمِ رسمی پذیرفتنی نبود و این واقعیت که هنرمندان نمی‌توانستند همه‌خدایی را به زبان روشن بیان کنند نه به زبان

بلکه به سود آنان بود (اسپینوزا را به یاد آورید!). در واقع، هنرمندان نبودند که پشت سر تاریخ در جا می‌زدند، بلکه تحولات تاریخی دچار سکون و توقف شده بود. کشور کوچک هلند در دوره‌ای تقریباً کوتاه توش و توان فراوان صرف کرد. خرده بورژوازی، خسته و مانده، آماده بود که از زندگی قدری خوشی و بهره برگیرد. سهم فراوانی از تجارت و بازرگانی به سوی انگلیسیان می‌رفت. علاوه بر این، جنگ استقلال هلند حادثه‌ای فرعی و نسبتاً محلی در درون امپراتوری آن زمان هاپسبورگ به شمار می‌رفت و اگر اهمیتی بیش از اندازه یافت صرفاً به دلیل عوامل ویژه‌ی معین بود (کرانه‌ی دریا، نیروی دریایی، کشف آمریکا و مانند آن‌ها). جنبش ضداصلاح دینی و جناح منزه‌طلب جنبش اصلاح دینی هر دو از نظر ایدئولوژیک بسیار نیرومندتر بودند، و هلند از لحاظ منابع مادی بسیار ضعیف‌تر از آن بود که هنرمندان هلندی بتوانند مفهوم و برداشت نوین خود را حاکم کنند. وانگهی ایدئال ناتورالیستی و همه‌خدایی با خصلت انتزاعیِ سرمایه‌داریِ در حال گسترشْ که تا وقتی این مرحله‌یِ کلاسیک را طی نکرد نتوانست بر این گرایش مسلط شود، تا حدی در تضاد بود.

هنگامی که پرودون به بررسی این مرحله‌ی کلاسیک (هنر انقلاب در برابر رمانتیسم) می‌پردازد، از تفسیر جامعه‌شناختی آن، به منزله‌ی بازتابی از این دوره، در می‌ماند. فقط می‌تواند آن را رد کند، همچنان که به رد رمانتیسم نیز می‌پردازد و آن را به خردگریزی متهم می‌کند. این بار هم علت آن است که انقلاب فرانسه را درک نمی‌کند و نمی‌تواند میان ایدئولوژی ادعایی این انقلاب و واقعیت سیاسی و اقتصادی آن تمایز قایل شود. افزون بر این، چنان‌که باید و شاید در ژرفای ساختار نظام اجتماعی سرمایه‌داری غوررسی نمی‌کند تا رابطه‌ی انتزاعی حاصل از «جامعه‌ی بورژوایی» واقعی و همه‌ی نهادهای دولت بورژوایی را دریابد. پرودون تنها یادآور یک تضاد بزرگ است: تضاد حقوق بشر و تجدید حیات کهن‌گروی در هنر. برخی واقعیت‌ها که مارکسیست‌ها به شناخت آن

رسیده‌اند دور از دسترس پرودون بود: نخست آن که توهم «حقوق بشر» می‌تواند در هنر تنها از راه توهم هنری کلی و عام (یعنی، هنر کهن‌گروی) بیان گردد؛ دوم آن‌که نقاب کهن‌گروی به ویژه در خور خصلت صوریِ انتزاعیِ سرمایه‌داری بود؛ و سوم آن‌که این امر در عین‌حال بر مخالفت با سنت مسیحیِ فئودالی (که از گوتیک تا باروک و روکوکو امتداد می‌یابد) دلالت دارد. پرودون مجذوب تفاوت میان تَراگذرنده[1] و ترافرازنده[2] بود و نمی‌توانست ببیند که ترافرازنده (از همان آغاز تدوینِ کانتی آن) واکنشی در برابر هیوم و روشنگری به شمار می‌رفت. هر اندازه که پرودون در قدر و اهمیت تکامل در ایدئالیسم بیشتر مبالغه کرد، مشاهده‌ی پیوند میان هنر و فلسفه بر او دشوارتر شد؛ به این طریق کلاسیسم را از ریشه‌های ایدئولوژیکی و جامعه‌شناختی آن بی‌بهره کرد و در آن فقط به چشم اندیشه‌ای انحطاطی نگریست که از «خردگریزی» ناشی می‌شد. چنین توضیحی با نظریه‌ای سازگار است که هنر را متکی به علم می‌کند، اما پرودون با طرح و پیشبرد این نظر چنان دستخوش تناقض می‌شود که هنر را صرفاً بازتاب جامعه می‌شمارد. علت «انحطاط» اجتماعی را به‌ندرت می‌توان از این طریق توضیح داد که پس از آن که حقوق بشر اعلان شد هم حکومت‌ها و هم عادات و رسوم صورت‌های عصری سپری شده را همچنان حفظ کردند (یا دست‌کم این توضیح چنان‌که باید و شاید کارساز نیست).

نظر پرودون نیز درباره‌ی رمانتیسم شبیه به این بود. به نظر او، رمانتیسم سرانجام با ابزارها و راه‌های دیگر به همان «خردگریزی» رسید. البته پرودون کاملاً حق داشت که بر همانندی‌های میان این دو مکتب تأکید ورزید. اما به این ترتیب دل به دریا زد و تفاوت‌های مهّم آن دو را نادیده گرفت، زیرا جنبشی را از چشم انداخت که مخالف هر دوی

1. Transcendent 2. Transcendental

آن‌هاست و آن ناتورالیسم است. اگرچه رمانتیسم به خلاف کلاسیسم، که بین‌المللی است، در جستجوی نوعی صورت بیان ملی است، اما باید به یاد داشت که در سده‌های میانه مفهوم ملت ناشناخته بود، و این مفهوم به دلیل نیازهای عصر حاضر شکل گرفت و فقط این اواخر چنان تعمیم پذیرفت که سراسر گذشته را در برگرفت. سرمایه‌داری مبتنی بر رقابت آزاد ناگزیر بود تضمین‌های ایدئولوژیک بدهد تا خودپسندی گروه‌های بسته و محدودی را توجیه کند که برای تأمین منافع همین گروه‌ها همه توش و توان دولت را بسیج کرده بود. تا این‌جا رمانتیک‌ها در ادعای خود در باب سخن گفتن از «اکنون» و «زندگی» حق داشتند، با این همه رمانتیک‌ها نمی‌دیدند که کارکردشان در اکنون ارتجاعی است (گو که وقتی دست به دامن سده‌های میانه شدند این خصوصیت خود را برملا کردند.). سرمایه‌دار بورژوا نخست با یکی شمردن خود با «نوع بشر» و سپس با مفهوم «ملت» ماهیت خود را پرده‌پوشی کرد. در هر دو مورد، میان منافع مادی جامعه و بیان این منافع در دولت شکافی وجود داشت. تغییر نقاب‌ها و صورتک‌ها مهم است: از پیِ رمانتیسم سرخوردگی از «انسانیت» به دنبال آمد. با این همه، رمانتیک‌ها فرد را به جلو صحنه آوردند و در عین‌حال در پی بیان خلق و خوی خود برآمدند که ناگزیر از محدوده‌هایِ فرد فراتر رفت. تضاد فردگرایی و ملی‌گراییْ رمانتیک‌ها را به جستجوی موضوع به سوی گذشته راند. بنابراین، باید نتیجه بگیریم که کلاسیسم و رمانتیسم نمودار دو توهم پیاپی در تاریخ جامعه‌ی بورژوایی هستند. همه‌ی آن‌چه این دو به اشتراک دارند خصوصیت مشترک در نقاب بودن است که به کار پرده‌پوشی ناهماهنگی‌های اساسی نیروهای تولید و اشکال اجتماعی موجود در سرمایه‌داری می‌آید.

از نظر پرودون، هم کلاسیسم و هم رمانتیسم با وجود آن‌که هر کدام از ابزارهای متفاوتی بهره می‌گیرند به «خردگریزی» می‌انجامند. پرودون می‌کوشید با برآمیختن خصوصیات گوناگون هر یک از این دو مکتب آن‌ها

را با هم آشتی دهد. راه‌حل او تنها از نظر نمود و صورت ظاهر دیالکتیکی است و بیشتر نمودار نوعی وحدت‌خواهی تاریخی است: زیرا چنان‌که خود او اشاره می‌کند متقابلان مورد بحث هیچ وجه اشتراکی ندارند و متضمن و منطوی یکدیگر نیستند. گذشته از این، اهمیت ایدئالیسم را به منزله‌ی برابرنهادِ (درست‌تر بگوییم، نهادِ) دیالکتیکیِ اثربخش در پیوند با این دو مکتب نادیده می‌گیرد. تنها لازم بود نشان داده شود که تا کجا کلاسیسم و رمانتیسم از تولید مادیِ عصر، روابطِ اجتماعی آن و از ایدئولوژی‌های سیاسی‌ای که نمودار این روابط‌اند سرچشمه می‌گیرند؛ نشان داده شود که چرا هنر بورژوایی در تکامل تاریخی خود (چه اکنون و چه در گذشته) میان شکل‌های گوناگون ایدئالیسم ــ کلاسیسم، رمانتیسم و ناتورالیسم ــ با ضرباهنگی خاص نوسان می‌خورد. پرودون که از عهده‌ی این وظیفه برنمی‌آید، هنر را با لفظ تباهی و انحطاط و ملت فرانسه را به دلیل ناکام ماندن در رسالت خود پس از انقلاب ۱۷۸۹، ناکامی در «تجسم و تجلی سنت‌های همه اعصار و آن‌گاه از سر گرفتن دوباره‌ی سنت هلندی و کاویدن آن» مورد سرزنش قرار می‌دهد. اما «ملت» همه‌ی این کارها را انجام داد، حتی دومیه‌ای از دل خود بیرون داد که به نیرومندترین وجه انتزاع را به تمامی رد کرد و این جنبه‌ی هنر بورژوایی را نیست و نابود کرد، و در همان حال عنصرِ کاریکاتورواری عرضه کرد که ناچار همچون یکی از عناصر سازنده و تجزیه‌ناپذیر این هنر بر جا ماند. دومیه شخصیتی برجسته در تاریخ هنر قرن نوزدهم است، اما پرودون توجهی به او ندارد. در عین حال، «ملت» با فراگذشتن از آن وحدت‌خواهیِ مطلوبِ پرودون کوربه را نیز پدید آورد. درباره‌ی این هنرمند نکته‌ی مهم آن نیست که کار او تا کجا بازگشتی به سنتِ هلندی به شمار می‌آید، بلکه سخن در این است که او در مقام ماتریالیستی جزمی‌اندیش تا کجا از آن سنت برگذشت.

اگر اصطلاح «انتقادی» به ایدئالیسم ترافرازنده‌ی کانت یا در صورت

امکان به ایدئالیسم پوزیتیویستی نظر داشته باشد، شاید همین قدر بس باشد تا نشان دهیم که وقتی پرودون کوربه را هنرمندی «انتقادی» معرفی می‌کند به خطا می‌رود. در نظر پرودون، همه‌ی آن‌چه در کار کوربه جالب توجه است درون مایه است و از این رو اهمیت جامعه‌شناختی عواملی از نظر او دور می‌ماند که متضمن برخورد کوربه با رنگ، شیوه‌های ترکیب‌بندی نقاشی او و روابط درونمایه و شکل در کار اوست. خطای پرودون نخست در نفی اصطلاح خود کوربه یعنی «رئالیسم» و در این پیشنهاد او نمودار می‌شود که این اصطلاح می‌بایست جای خود را به «حقیقت» بدهد. پرودون در توجیه نظر خود این استدلال‌ها را می‌آورد که: اصطلاح «واقع[1]» تنها به ماده اشاره دارد، حال آن‌که اصطلاح «حق[2]» به قانونمندی‌های حاکم بر آن نظر دارد؛ حقیقت به تنهایی موضوع و هدف هنر است؛ روح نباید فدای ماده گردد؛ کوربه را نباید بر پایه‌ی رئالیسم او بلکه باید بر اساس ایدئالیسم او که «مرکززدایی شده، عام و انسانی»، جزمی ستیز، انتقادی و عقلی است داوری کرد. این گفته‌ها بار دیگر نشان می‌دهد که پرودون رابطه‌ی دیالکتیکی ذهن و ماده را درنمی‌یابد؛ وگرنه ماده را از قانونمندی‌های حاکم بر آن جدا نمی‌کرد و از فدا کردن روح در قربانگاه ماده سخن نمی‌گفت.

کوربه دل‌بسته‌ی مفهوم بی‌رنگ «حقیقت» نبود (کدام دستگاه فکری‌خواه دگماتیک یا انتقادی است که دست به دامن آن نشده باشد؟) بلکه دل‌مشغول مادیت امر واقعی[3] بود که می‌کوشید آن را با رنگ‌ماده بیان کند. البته نمی‌توانیم بگوییم که کوربه روابط روح و ماده را، خواه به صورت وحدتی دیالکتیکی یا به صورت فلان نوع هماهنگی پیش ساخته، چگونه در گمان می‌آورد. حتی هیچ بعید نیست که کوربه را صورتی از ایدئالیسم برانگیخته باشد. برخی کارهای او که خصلتی رمانتیک را

1. real 2. true 3. matateriality of the real

نمودار می‌سازند، تا حدی شخصیت او را روشن می‌کنند. اما ایدئالیسم او هر چه باشد به مفهوم کانتی کلمه «انتقادی» نیست؛ کوربه با تیزهوشی بسیار بر مادیتِ اشیا در فضا آگاهی داشت.

گرچه کوربه گاه‌گاه به جامعه حمله می‌برد، اما در اساس نظر انتقادی به جامعه ندارد. در کار او انتقاد اجتماعی عنصری از عناصر سبک نیست (به آن مفهوم که در کار دومیه می‌بینیم)، بلکه نمودار رابطه‌ی تصویر (یا هنرمند) و نگرنده در دوره‌ی خود اوست. انتقاد اجتماعی او ریشه در اندیشه‌های ژرف او ندارد، همچنان که آثارش (به خلاف آثار کمیک) پذیرای تفسیرهای گوناگون نیست. برای نگرنده‌ی امروزی معدودی از نقاشی‌های کوربه حاوی انتقاد اجتماعی است. گذشته از این، کوربه در مقام منتقد اجتماعی بر محدودیت‌هایی که تکنیکش (نقاشی سه‌پایه‌ای با رنگ و روغن) تحمیل می‌کرد و نیز بر بی‌تناسبی آن‌ها آگاهی داشت. به نظر خود او، نقاشی رنگ و روغن را دیگر نمی‌شد «نقاشی خودمختار» شمرد. با این‌همه، کوربه نمی‌توانست از رنگ و روغن دست بردارد ــ چنان‌که پیش از او دومیه و پس از او دُگا (هنرمندی نسبتاً میان‌مایه، اما منسجم) تا حدی از آن دست کشیدند ــ و این علتی جز ریشه داشتن کوربه در سنت، خاستگاه دهقانی او و استعدادهای او به عنوان نقاش نداشت. بینش کوربه فراتر از ظرفیت‌های او برای رهایی رفت و این حاصل زندگی او در شهر بود. کوربه اساساً دهقان ماند، با این همه به دلیل هوش سرشاری که داشت بر محدودیت‌های خود وقوف یافت. بنابراین برخی از ویژه‌گی‌های شخصی او (لاف زنی، خودبینی و مانند آن) و نیز رمانتیسم گاه و بی‌گاه آثارش را تنها به این صورت می‌توان توضیح داد. سرشت ایدئالیسم کوربه به صورتی که در ترکیب‌بندی او جلوه‌گر شده حاکی از اعتقاد به نوعی هماهنگی پیش ساخته‌ی طبیعت است که تعارضی هم با خصلت جزمی ماتریالیسم او ندارد.

ارزش‌یابی پرودون از اهمیت تاریخی کوربه از اشتباه بر کنار نیست.

در نظر پرودون کوربه با تابع کردن هنر به عقل محض و عدالت، یعنی اصول بنیادین تمدن، تمدن را از «گمراهی در طریق تضییع ایدئال»، از «تبدیل شدن به ابزار و علت فساد» باز می‌دارد. جای دیگر دلایل کلی این امر را نشان داده‌ام که چرا هنر نمی‌تواند از «فساد» بگریزد ـ چرا «شّر» یا امر منفی را تنها به بهای خود زندگی می‌توان از تکامل تاریخی حذف کرد. چیزی به نام کمال یا یکپارچگی و تمامیت مطلق وجود ندارد و تنها تا آن‌جا می‌توان از وجود آن سخن گفت که بتوان روز بعد آن را بازآفرینی کرد. این‌جا همین قدر کافی است تا به تکامل تاریخی هنر از روزگار پرودون اشاره کنیم، تکاملی که در جریان آن آرزوهای پرودون با هم در تناقض افتاد. جنبش‌های گوناگونی که از آن هنگام پدید آمد ـ ایدئالیسم حس‌گرایانه‌ی امپرسیونیست‌ها (تا حدی میراثی از کوربه) کانستراکتیویسم آذینی[1] سورا، نئورمانتیسمِ اکسپرسیونیست‌ها، نئوکلاسیسم‌پیکاسو و مانند آن ـ بس است تا شکاف پهناور میان نظریه‌های پرودون و جریان تاریخ را آشکار سازد.

پرودون، که نمی‌تواند سرچشمه‌های هنر بورژوایی را درک کند و در عوض به ستودن و نکوهیدن آن از دیدگاهی ذهنی می‌پردازد، نمی‌تواند تولید معاصر را در درون مرزهای واقعی آن محدود کند و در عوض به همه چیز صورت جزمی می‌دهد، کاملاً طبیعی بود که به تجلیل از آینده‌ی هنر بپردازد. صبغه‌ی سراب‌گونه‌ی تجلیل او را می‌توان از نسخه‌ی تجویزی خود او دریافت: «زیرا با آنکه نمونه‌های باشکوهی از فضیلت و قهرمانی را در سراسر تاریخ نوع بشر گرد آورده‌ایم، هنوز باید به دیدار انسانی برسیم که در عین‌حال بافضیلت، باهوش، فرزانه، آزاد و خوشبخت است. آمیزه‌ی همهٔ این شرایط لازم است... تا زیبایی مدنی آفریده شود.» چهل یا چهل و پنج سال بعد از این انسان کامل پدیدار

---

1. ornamental

خواهد شد و هنر قادر به بازنمایی او خواهد شد. (چنان‌که در بالا نشان دادم هنر در چنین وضعی زاید خواهد بود.) روشن است که این‌گونه آرمان‌شهرگرایی صرفاً نوعی انحراف مذهبی است، یا درست‌تر بگوییم بازآوردن نوعی مذهب از پنجره‌ی جامعه‌شناسی و تاریخ است که پیش‌تر از درِ کیهان‌شناسی بیرون انداخته شده بود. این امر همچنین علتِ میلِ ویژه‌ی پرودون را به تداعی‌های[1] روانشناختی به منظور کنار گذاشتن تمامی پیشرفت در عین حفظ خرافات کهن ــ آن هم در کاذب‌ترین پوشش آن، که «خاطرات» باشد ــ توضیح می‌دهد.

آرمان‌شهرگرایی پرودون، که در سراسر نظریه‌ی هنر او نفوذ می‌یابد، هم در تعریف او از هدف غایی هنر خود را نشان می‌دهد و هم در ابهام خصایص آن. برای نمونه، هنگامی که می‌گویند هنر غایی «هنری کاربردی»[2] است ــ یعنی هنری است که فعالیت‌های روزمره‌ی انسان را بیان می‌کند ــ پرسش اساسی این است که آیا چنین هنری قرار است فراتر از ملاحظات اخلاقی برود و فعالیت‌های واقعاً عملی یعنی تولید مادی را در برگیرد. نظریه‌ی پرودون پاسخی پیشینی و منفی به این پرسش می‌دهد؛ و هنگامی که می‌گوید هنر بر «واقعیت و ایده» استوار است، مسلم می‌گیرد که ایده‌ها نه پاسخ‌های ذهن انسان به شرایط در حال تغییر که مفاهیمی حاضر و آماده‌اند. تفکر آرمان‌شهری او ذهن دهقانی را نمودار می‌سازد که هواخواه تمرکززدایی است، زیرا نمی‌تواند با صنعت‌گرایی شهری سازگار گردد. (البته نمی‌خواهم بگویم گسترش شهرها و بریدن از روستا پسندیده و خواستنی است.) با این‌همه، اگر هنری را مدّ نظر داریم که می‌خواهیم هر چه بهتر و بیشتر با واقعیت سازگار باشد، نباید دیدگاه دهقانان عقب‌مانده را بپذیریم. برنامه‌ی پرودون برای هنر، که گویا قرار است چهل یا چهل و پنج سال پس از «نوسازی» جامعه به ثمر برسد، فقط

---

1. connections 2. practical

آرمان‌شهری نیست، ارتجاعی است ــ هر چند که برخی از نکته‌های این برنامه درست و موجه است؛ و این نکته‌ها از جمله مواردی است که از قضا به بررسی واقعیت می‌پردازد ــ برای نمونه، مساکن پرولتاریای شهری در روزگار پرودون همان اندازه که او ادعا می‌کرد نکبت زده بود.

می‌توانیم بارها یادآور شویم که پرودون تفسیرهایی از واقعیت‌های معین به دست می‌دهد که با تفسیرهای دیگر او از واقعیات دیگر و نیز با دستگاه فکری او به‌طور کلی تناقض دارد. گذشته از این، پرودون در جمع‌بندی دستگاه خود همه‌ی واقعیت‌های آشکار را مدّ نظر قرار نمی‌دهد.

۴

در بحث پیش، کوشیدیم روابط درونی میان اندیشه‌های پرودون را تمیز دهیم و آن اندیشه‌ها را با واقعیت‌ها رو در رو کنیم. اکنون می‌کوشیم نتایج تحلیل‌مان را از دیدگاه جامعه‌شناسی مارکسیستی تفسیر کنیم. این کوشش از آن رو موجه است که مارکس که معاصر پرودون بود در حل مسایلی توفیق یافت که پرودون از حل آن درماند.

پرودون خود می‌گوید که نظریه‌ی خود را از «فلسفه‌ی پوزیتیویستی» کُنت[۱] و «متافیزیک پوزیتیویستی» واشرو[۲] و نیز نقاشی کوربه الهام گرفته است. ما در این باره پژوهش نخواهیم کرد که آیا این اخذ و اقتباس بر واقعیت استوار است یا نیست، بلکه صرفاً یادآور می‌شویم که پوزیتیویسمِ خود پرودون همچنان که خود او نیز می‌گوید به کانت و هگل بازمی‌گردد. پرودون با تفسیر کردن کانت بر مبنایی روان‌شناختی و تجربی

---

۱. Auguste Conte، (۱۷۹۸ـ۱۸۵۷)، فیلسوف و جامعه‌شناس، پایه‌گذار پوزیتیویسم، متولد مون‌پیلیه فرانسه.

۲. Étienne Vacherot، (۱۸۰۹ـ۱۸۹۷)، فیلسوف فرانسوی. از آثار اوست: *متافیزیک و علم* (۱۸۵۸) و *مذهب* (۱۸۶۸).

(پوزیتیویستی) افقی به مراتب گسترده‌تر به عامل فردی و ذهنی بخشید، بی‌آن‌که بدین‌سان بر دشواری‌هایی چیره شود که متلازم استنتاج جهان عینی از ذهن است، و بی‌آن که رابطه‌ی امر پیشینی و پسینی را روشن سازد. درنتیجه، با وظیفه‌ی تازه‌ای روبه‌رو شد و آن رهانیدن فرآورده‌های تولید معنوی از بند نسبیتِ کامل بود. ما نشان دادیم که به دلیل رویکرد ایدئالیستی پرودون کوشش‌های او ناگزیر از شکست بود، و در پایان ضرورت از اختیار جدا شد و ضرورت به ایده اختصاص یافت و اختیار به اجرا. در عین‌حال، پرودون پیوندی نزدیک میان ایده و اجرا. را مسلم گرفت، اما از تعریف ماهیت این پیوند ناتوان ماند.

این تناقض‌ها، که به متنوع‌ترین اشکال در نامتحمل‌ترین پیوندها و تداعی‌ها از نو سر برمی‌آورند، ما را به هگل رهنمون می‌شوند. پیش‌تر با آوردن نمونه‌های خاص نشان دادیم که برابرنهاد و هم‌نهاد پرودون تنها از نظر نمود و صورت ظاهر دیالکتیکی است؛ برابرنهاد فاقد وحدتِ دیالکتیکی است و هم‌نهاد جای خود را به امر و نهی‌های اخلاقی و خواب و خیال‌های آرمان‌شهری داده است. گرچه پرودون می‌گوید که زندگی در قالب وحدت ضدین تعریف می‌شود، ضدینش درواقعِ امر هیچ وحدت اساسی ندارند و هم‌نهادهای او از راه حذف طرفِ منفی به دست آمده‌اند. کوتاه سخن آن که آموزه‌ی او نوعی وحدت‌خواهیِ تاریخی[1] است.

نیازی به گفتن ندارد که ما از آن رو بر پرودون خرده نمی‌گیریم که چرا از کانت و هگل انحراف جسته است، بلکه ایراد ما این است که پرودون در سطحی بازایستاده است که حتی با تظاهر به حل مسایل مورد بررسی خود ناگزیر می‌بایست در دام تناقض‌های حل‌ناشدنی بیفتد، و به دامن امر

1. historical syncertism

و نهی‌های اخلاقی و آشتی‌جویی‌های ساختگی چنگ بزنند. پرودون دلاورانه بر خردگریزی عصر خود حمله برد و با خردگریزی خاص خود نیز جنگید. با این‌همه، سرانجام به آن تسلیم شد، البته نه از آن رو که روزگارش خردگریز بود، بلکه از این رو که به خردگریزترین طبقه‌ی روزگارِ خویش تعلق داشت. این خردگریزی به روشن‌ترین وجه در شکافی نمایان می‌شود که استعدادِ غریزی او را به مشاهده از تفسیرهای او جدا می‌سازد، تفسیرهایی که همواره در آن‌ها از واقعیت‌هایی که مشاهده می‌کرد انحراف می‌جست و ناچار به جای آن‌که به توضیح و تبیین بپردازد آرزوهای پرهیزگارانه می‌پرورد. این خردگریزی در مهم‌ترین جزییات نیز خود را نشان می‌دهد. هنگامی که پرودون ابزار خلاقه‌ی هنر و طبیعت را «قوه‌ی اعاده کردن، تصحیح کردن، آراستن و وسعت بخشیدن به چیزها؛ و فروکاستن، کم کردن و تحریف آن‌ها» توصیف می‌کند (فصل ۳) سخنش به این معناست که عمل آفرینش تا حد تغییر و تبدیل اختیاری و مکانیکی داده‌های خاص تقلیل می‌یابد. درنتیجه، مفهوم و برداشت او از انقلاب ــ که در تضاد مستقیم با مفهوم مارکسیستی انقلاب قرار دارد ــ به پایه‌ی تعدیل و اصلاح امر مفروض فرود می‌آید تا بدین‌سان با مفاهیم پیشینی سازگار گردد.

این تضادهای آشتی‌ناپذیر و آشتی‌های ساختگی همه علت جامعه‌شناسی دارند و از موقعیت اقتصادی و سیاسی خرده‌بورژوازی سرچشمه می‌گیرند. اظهارنظرهای سیاسی و اجتماعی پرودون در آثار منتشر شده‌ی پس از مرگش بر این سخن صحه گذاشته است. برای نمونه، پرودون در بحث درباره‌ی حق سوسیالیست‌ها برای توسل به جنگ و بر پا کردن انقلاب‌ها می‌گوید که همه‌ی آثار رمانتیک‌ها را باید نابود کرد. «بنابراین بیایید هم در هنر و هم در سیاست به جستجوی حقیقت و عدالت برآییم، بیایید قانون ایدئال و قانون سرمایه را بپذیریم، اما آن را

تابع حقِ کار کنیم، آن‌گاه شاهد آخرین شمایل‌شکنان[1] و ویرانگران خواهیم بود» (فصل ۵). و می‌توان افزود آخرین انقلابیان. گذشته از این، این‌جا با دستورالعمل رها شدن از بند انقلاب سر و کار داریم: آشتی میان ایدئال و سرمایه. این ایدئال از کجا می‌آید؟ دیدیم که این ایدئال می‌تواند با تمامی تاریخ، از جمله کیش، آشتی بگیرد ــ کیشی که پیشرفت آن را برمی‌اندازد، اما به شکل «خاطره» از نو زاده می‌شود. بنابراین، چرا با سرمایه‌داری آشتی نگیرد؟ البته نه با سرمایه‌داری خالص و صاف و ساده، بلکه با سرمایه‌داری‌ای که تابع «حق کار» شده است. متأسفانه، پرودون در این‌جا دچار تناقض می‌شود. در فصل چهارم توضیح داد که مسئله‌ی سرمایه‌داری تنها می‌تواند با «حرکتِ مداوم» حل شود، یعنی که نمی‌تواند حل شود، بعدتر می‌گوید که ماشین‌ها در حال محروم کردن انسان‌ها از کارند. پس، در این صورت، بر سر «حق کار» چه آمد؟ یا نکند به نوعی سرمایه‌داری بدون ماشین نظر دارد؟ اما نه، تنها یک راه‌حل ممکن برای این مسئله وجود دارد و آن ماشین‌های بدون سرمایه‌داری است. برای رسیدن به این مقصود چیزی بیش از انواع نسخه‌ها و دستورالعمل‌های آرمان‌شهری مورد نیاز است؛ به انقلاب نیازمندیم. البته نه انقلابی که در پرده‌ی نوسازی اخلاقی پوشیده شده باشد، بلکه انقلابی که اوضاع و احوال تاریخی واقعی را از بیخ و بن دگرگون سازد. هنگامی که پرودون، برعکس، تأیید می‌کند که «حق کار» نویدبخش پایانِ سرمایه‌داری و آغاز حاکمیت تولیدکننده است، این سخن تنها یک معنا دارد و آن این است که وقتی حق کارْ آخرینِ انتزاع «ضرورتِ ایدئال» خود را آشکار کند، حاکمیتِ تولیدکننده پایان تولَید را در پی خواهد داشت.

---

۱. iconoclast، در اصطلاح، به معنای کسی که مخالف اعتقادات و جزم‌های مذهبی است و توسعاً به کسی گفته می‌شود که مخالف همه‌ی عقاید، آرا، عادات، رسوم و نهادهای ثابت و مستقر است. در عین‌حال نام فرقه‌ای است در امپراتوری روم شرقی در قرن‌های هشتم و نهم که با استفاده از هرگونه شمایل مخالف بود.

نوسان پرودون میان «انقلاب» و «حق کار» به عنوان نسخه‌های بدیل برای آینده، درست مانند نوسان ایدئولوژیک او میان ستیزه و آشتی، نمودار موقعیت خرده‌بورژوازی‌ای است که میان دو طبقه، که آگاهانه با یکدیگر می‌جنگند، گرفتار آمده است. نظریه‌های او بیان ایدئولوژیک وضع ناگوار دهقانان خرده پای فرانسه در حدود سال ۱۸۵۰ است، همان دهقانان شورشی، ضد بناپارتیست و جمهوری‌خواه، یعنی مترقی‌ترین دهقانان. با این حال، همراه با صنعت‌گستری این دوره نیز برای همیشه سپری شده است که دهقانان بتوانند به جد انتظار ایجاد انقلابی موفق را در سر بپرورانند. این امر تنها در حالتی میسر خواهد شد که دهقانان با پرولتاریای صنعتی یگانه شوند و رهبری او را بپذیرند. یا اگر همین سخن را به زبان ایدئولوژیک بیان کنیم، در ۱۸۶۳ ــ و دقیقاً نه فقط پس از آن ــ اصلاً ایستادن در نیمه راه ایدئالیسم هگلی و ماتریالیسم مارکسیستی محال بود. ایدئالیسم‌پوزیتیویستی جز شکلی از ارتجاع نیست.

بر من ایراد خواهند کرد که این‌گونه نتایج قیاسی را نمی‌توان از کتابی استنباط کرد که به بررسی هنر می‌پردازد. اما این نتایج استنتاج‌هایی را تصدیق می‌کند که می‌توان از دیگر آثار پرودون برداشت کرد. اگر بخواهیم اوصاف را در حق پرودون به جا آوریم، باید بپذیریم که او بر ماهیت کیش و به ویژه مذهب کاتولیک وقوف یافت؛ و از خصلت ارتجاعی دمکراسی قانونی آگاه بود؛ و نه در سیاست بلکه در منافع مادی به جستجوی خاستگاه شرّ برآمد. در ضمن، بر مبارزه‌ی طبقاتی در دوره‌ی خودآگاهی داشت؛ گه‌گاه از این دست اندیشه‌های ماتریالیستی نیز به ذهن او خطور می‌کرد که: «اندیشه‌ی انتزاعی از تحلیل دور از ذهن و تصنعی از کار حاصل می‌شود»؛ و سرانجام می‌دانست که انقلاب ناگزیر است. با این احوال، هدفش همچنان آشتی میان طبقات باقی ماند: «تمام مسئله این است که نوعی اصل هماهنگی، میانه‌روی و تعادل کشف کنیم.» منشأ این سخنان را نه تنها در تحولات بیرونی که در دستگاه فکری خود او باید

جست و جو کرد؛ و دستگاه او چنان بود که تناقض‌های درونی آن «تحولاتی» از این دست را از همان آغاز ناگزیر ساخت. پرودون با نفی مسیحیت نوعی «نظرپردازی ترافرازنده[1]» عرضه کرد که مشتقات بسیار داشت و از صدر تا ذیل و از جمله «مذهب کار» را در بر می‌گرفت. پرودون می‌گوید که در وضع طبیعی[2] زنان روسپی‌اند، و در این موضوع خود را به دست خیال‌اندیشی شاعرانه می‌سپارد. می‌گوید که خانواده از پیمان ازدواج، و دولت از گروه‌ها سرچشمه می‌گیرد، و افراد و نیروهای اجتماعی که مطلقاً از یکدیگر متمایزاند می‌توانند با هواخواهی و پیروی از ایدئال‌های یکسان در کنار یکدیگر زندگی کنند. می‌گوید که مالکیت به لحاظ نظری «دزدی» است، اما «هدف‌ها»یش مقدس است. پرودون هواخواه تساوی در برابر قانون بود، امّا از افزایش شماره‌ی رأی دهندگان نتیجه می‌گرفت که ده میلیون حائزین شرایط حق رأی عمومی «از ۱۸۴۸ ثابت کرده‌اند که از نظر هوش و جنم درونی فروتر از ۳۰۰ هزار رأی‌دهنده در دوران حاکمیتِ سلطنت ژوئیه‌اند.» با آنکه اذعان داشت که بورژوازی در دوره‌ی خود او همدست ارتجاع است، برترین ستایش‌ها را نثار این طبقه می‌کرد. پرودون به عینه می‌دید که کارگران برای رسیدن به «توانایی سیاسی» به چیزی جز سازمان نیاز ندارند و با این حال آنان را به سبب «آشفته مغزیِ روشنفکری» سرزنش می‌کرد و بورژوازی را با این کلمات فصیح خطاب قرار می‌داد که: «مردم را و خود را مانند پدران‌تان با انقلاب نجات دهید!» ــ پنداری که انقلابی که مددکار هر دو طبقه باشد ارتجاعی‌ترین نوع آرمان‌شهر نیست. و اگر این همان بود که او می‌خواست پس دیگر چه حاجتی به «تعادل»، «بانک مردمی»، «اعتبار آزاد»، «مبادله‌ی مستقیم» و مانند آن بود؟ هیچ یک از این مفاهیم در چارچوب سرمایه‌داری معنا ندارد و بدون سرمایه‌داری هم زاید است. پرودون از آن

---

1. transcendental contempaltion

۲. state of natuer، یعنی ماقبل تمدن.

سنخ لیبرال‌هایی بود که باور داشت که خودپسندی دیگر «معقول» نیست، و آن‌جا که قادر نبود از نظر اخلاقی از تناقض‌های آن چشم بپوشد، در خواب و خیالِ «خدمت برای خدمت» غرق می‌شد و باور می‌کرد که بدین‌سان تمام تضادها و ناهمخوانی‌ها را برانداخته است. پس ناگزیر است که این قماش کسان بر ضد انقلاب و بر ضد یگانه شالوده‌ی راستین انقلاب یعنی کمونیسم برخیزند. «تنها هنگامی که به دریافتی کامل از این قانون [«مبادلات مستقیم»] رسیدیم می‌توانیم انقلاب‌های مسالمت‌آمیز را به انجام برسانیم.» باز: «انقلاب انجام می‌پذیرد بی‌آن‌که کسی را بیازارد، یا به وحشت بیندازد.» این عبارت دوم به عملی اشاره دارد که از ایجاد «بانک مردمی» او حاصل می‌شود. «به شما می‌گویم، آشتیِ انقلاب است» و غیره. و برضد کمونیسم: «از همین روست که در مقاله آن‌جا که با A به‌علاوهٔ B گزاره‌ی حیرت‌آور [مالکیت دزدی است] را ثابت کردم، مراقب بودم که بر ضد هرگونه نتیجه‌گیری کمونیستی صدای اعتراضم را بلند کنم.» و بار دیگر: «هر آن کس که می‌گوید «تعاون و مشارکت» [ــ و طبعاً در عالم خیال ــ] درواقع تقسیم زمین، قطعه قطعه کردنِ املاک، استقلال کار، جداسازی صنایع، تخصصی شدن وظایف... کاهش هزینه‌های ثابت عمومی به حداقل و از میان برداشتن زندگی انگلی را پیش‌فرض می‌گیرد. از سوی دیگر، هر آن کس که می‌گوید «تجمع، سلسله مراتب، وضع موجود» در حقیقت از «تمرکز» سخن می‌گوید و در نتیجه انبوهی از نمایندگی‌ها و وکالت‌ها، اسباب و آلات پیچیده، تابعیت اراده‌ها... افزایش بی‌پایان در هزینه‌های ثابت عمومی و ایجاد زندگی انگلی و تشدید فقر را مسلم می‌گیرد.»

این بررسی فشرده پیوند درونی تنگاتنگ اندیشه‌های پرودون را به رغم تناقض‌های آن ثابت می‌کند؛ و نیز نشان می‌دهد که انتقاد عمومی مارکس از او امروزه هنوز هم کاملاً پذیرفتنی است:

«گذشته از بسیاری امور دیگر نشان دادم که او تا چه مایه اندک به راز

دیالکتیک راه برده است و برعکس تا چه حد در توهمات فلسفه‌ی نظری[1] شریک است، زیرا **مقولات اقتصادی را به منزله‌ی بیان نظری روابط تاریخ تولید و منطبق بر مرحله‌ی معینی از تکامل تولید مادی** در نظر نمی‌گیرد، بلکه این مقولات را به اختیار به **ایده‌های ازلیِ** از پیش بوده تبدیل می‌کند و سرانجام در این روش دوری بار دیگر به دیدگاه اقتصادِ بورژوایی می‌رسد...

هر رابطه‌ی اقتصادی یک جنبه‌ی خوب و یک جنبه‌ی بد داشته است. این از آن نکته‌هاست که آقای پرودون در مورد آن به خود دروغ نمی‌گوید. او می‌پندارد که اقتصاددانان بر جنبه‌های خوب تأکید کرده‌اند و سوسیالیست‌ها نیز جنبه‌های بد را محکوم کرده‌اند. پرودون از اقتصاددانان روابطِ ابدی و ازلی و از سوسیالیست‌ها این توهم را برمی‌گیرد که در فقر هیچ چیز جز فقر نبیند (به جای آن‌که در فقر جنبه‌ی انقلابی و ویرانگری را ببینید که جامعه‌ی کهن را واژگون خواهد کرد). او با هر دو دسته موافق است و به علاوه می‌کوشد بر اقتدار علم نیز تکیه کند. علم برای خاطر او خود را به حد نسبت‌هایِ باریکِ فرمولی علمی فرو می‌کاهد؛ او مردی است در جست‌وجوی فرمول‌ها. بنابراین آقای پرودون می‌خواهد خیال کند که هم پژوهشی انتقادی از اقتصاد سیاسی و هم از کمونیسم به دست داده است: او فروتر از این دو است. فروتر از اقتصاددانان است، زیرا در مقام فیلسوفی که فرمولی جادویی زیر بغل دارد می‌اندیشد که می‌تواند از درگیر شدن با جزییات صرفاً اقتصادی چشم بپوشد؛ فروتر از سوسیالیست‌هاست، زیرا که نه شجاعت کافی و نه بینش وافی دارد، ولو در عالم نظر خود را فراتر از افقِ بورژوایی برکشد... به عنوان اهل علم می‌خواهد بر فراز بورژواها و پرولترها قرار بگیرد؛ او صرفاً خرده‌بورژوایی است که پیوسته میان کار و

1. Speculative

سرمایه، اقتصادِ سیاسی و کمونیسم به پس و پیش نوسان می‌کند...

اما درباره‌ی نوشته‌های سیاسی و فلسفی پرودون این نوشته‌ها همگی همان خصلت دوگانه و متناقضی را نشان می‌دهند که آثار اقتصادی او. وانگهی ارزش این آثار صرفاً محلی و محدود به فرانسه است...

پرودون گرایشی طبیعی به دیالکتیک داشت. اما از آن‌جا که هرگز دیالکتیک واقعاً علمی را درنیافت هیچ‌گاه از حد سفسطه پیش‌تر نرفت؛ و این درواقع با دیدگاه خرده‌بورژوایی او پیوند دارد. خرده بورژوا جماعت مانند رومر[1] مورخ از یک مشت «از یک سو» و «از سوی دیگر» فراهم می‌آید. این نکته درباره‌ی منافع و علایق اقتصادی او و بنابراین نظریاتش درباره‌ی سیاست و نیز آرای علمی، مذهبی و هنری او نیز صادق است؛ همچنان که درباره‌ی اخلاقیات او و نیز هرچیز دیگر نیز درست است. او تناقضی زنده و مجسم است. اگر او، مانند پرودون، صاف و ساده و رک‌گو هم باشد چیزی نخواهد گذشت که یاد خواهد گرفت که با تناقض‌های خود بازی کند و به اقتضایِ اوضاع و احوال این تناقض‌ها را به متناقض‌نماهای برجسته، متظاهرانه، گاه رسوا و گاه درخشان بدل کند. چاچول بازی در علم و سازش در سیاست از چنین دیدگاهی جدایی‌ناپذیر است. تنها یک انگیزه‌ی حاکم بر جا می‌ماند. و آن **بیهودگی** شناسنده[2] است...»[3]

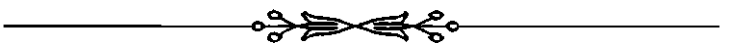
---

۱. friedrich Ludvig Grearg von, Roumer (۱۷۸۱-۱۸۷۳)، پژوهنده و مورخ آلمانی، نویسنده‌ی یک رشته تاریخ در باب تاریخ عمومی، حقوق، اقتصاد، تاریخ ادبیات و غیر آن.

2. subject

۳. کارل مارکس، «نامه به یوهان باتیست شوایتزر» (ژانویه ۱۸۶۵)، ***گزیده‌ی آثار***، مسکو، ۱۹۷۵ صص ۵۰-۱۴۴، ۱۴۸-۱۴۷ و نیز نگاه کنید به مارکس، ***فقر فلسفه*** در مجموعه‌ی آثار مارکس وانگلس، لندن ۱۹۷۵، مجلد ۶ به‌ویژه صص ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۷۸.

مارکس



نظریه‌ی مارکسیستیِ هنر

... اگر نظریه‌یِ ماتریالیستی نه به صورتِ اصل راهنما در پژوهشِ تاریخی بلکه به صورتِ الگویی حاضر و آماده در نظر گرفته شود که شخص بر طبقِ آن واقعیت‌هایِ تاریخی را به دلخواهِ خود شکل دهد این نظریه به ضدِ خود بدل خواهد شد. انگلس، نامه به پل ارنست (۵ ژوئن ۱۸۹۰[1])

از وظایفِ اصلیِ همه‌یِ فلسفه‌هایِ ایدئالیست یکی آن است که خصوصیاتِ ویژه‌یِ حوزه‌هایِ معنوی و فرهنگی گوناگون را آشکار سازند (واقعیت‌ها و صورت‌ها چنان مطرح می‌گردند که گویی به‌طور پیشینی عرضه شده‌اند). ماتریالیسم تاریخی و دیالکتیکی این مسایل را به شیوه‌ی متفاوتی تدوین و عرضه می‌کند. به نظر بنیادگذاران این نظریه، بر هم انباشتن ایدئولوژی‌ها نمودار نشانه‌های بیماری کودکانه است. «... در وهله‌ی نخست تمام تأکید ما بر نشئت‌گیری مفاهیم سیاسی، حقوقی و دیگر مفاهیم ایدئولوژیکی، و کنش‌هایی که به میانجی این مفاهیم پدید

---

۱. فریدریش انگلس، نامه به پل ارنست (ژوئن ۱۸۹۰) ***گزیده‌ی مکاتبات***، ***همان*** صص ۳۹۱-۳۹۰.

می‌آید، از واقعیت‌های بنیادین اقتصادی بود، و ما ناگزیر از این تأکید بودیم. اما در عین حال به سود محتوا جانب وجه صوری را واگذاشتیم ـ منظورم شیوه‌ای است که این مفاهیم و نظایر آن در قالب آن بیان می‌شوند[۱].»

این رویکردِ یک‌سویه به مسئله در موردِ خاصِ هنر بسیار نمایان‌تر بود. هیچ‌یک از بنیادگذاران این نظریه گرایشی درون‌زاد به جهان صورت‌ها نداشته است، و هیچ ملاحظه‌ی سیاسی فوری و فوتی نیز آنان را ناگزیر نکرده بود که به این قلمرو ژرف‌تر نفوذ کنند. وانگهی، کسانی که می‌خواستند این مسئله را از جنبهٔ تجربی بررسی کنند، هیچ علم دقیقه‌ای در دسترس نداشتند تا در این زمینه مددکارشان باشد. زیبایی‌شناسی بی‌فایده بود، زیرا چنان که رسم بود شامل آمیزه‌ای از قیاس‌های مابعدالطبیعی و یافته‌های تجربی بود، که به جای قوانین عینی، از مقتضیاتِ شیوه‌ی قیاسی سرچشمه می‌گرفت؛ از سوی دیگر تاریخ هنر، تا آن‌جا که اصلاً بتوان به چنین تاریخی قائل بود، به جای پدیده‌ی خود هنر با انبوهی از مظاهر بیرونی سروکار داشت.

از آن هنگام بی‌تناسبی آزارنده‌ای حکمفرما بوده است. علوم طبیعی بر شالوده‌های به ظاهر محکم و خلل‌ناپذیر استوار است و بیشتر تابعِ قانونِ تقسیم کار است، حال آن‌که پژوهشِ ذهن در مرحله‌ای ابتدایی مانده است و حتی امروزه نیز نمی‌تواند خطی فارق میان عاطفه‌ی ذهنی و شیوه‌ی علمی رسم کند. تولید مادی عصر که از برکت علوم طبیعی به سرعتی برق‌آسا پیش می‌رود، در تضادی نمایان با تولید معنوی و هنری قرار دارد، تولید معنوی و هنری‌ای که بر فعالیت افراد تکیه دارد و بیشترین بخش آن نمودار گریز از واقعیت‌های معاصر است. در این حال، شکافی که تولید اقتصادی را از تولید فکری جدا می‌سازد، چنان پهناور

---

۱. انگلس، نامه به فرانتس مرینگ (ژوئیه‌ی ۱۸۹۳)، همان، صص ۴ـ۴۳۳.

شده است که اقتصاد قوانین خود را دنبال کرده، و همین امر آن را به قلمرو قدرتِ [سیاسی] تقریباً خودمختاری رهنمون شده است، به عبارت دیگر، تا حد امکان خود را از زیر نفوذ ایدئولوژی‌ها بیرون کشیده است. از سوی دیگر، هنر ــ تقریباً به شیوه‌ای خودمختار (یعنی به صورت دوری‌جویی مبالغه‌آمیز از شرایط مادی) ــ مسایل صوری و اساسی تاریخ و نظریه‌ی خود را در قالب معنویتی انتزاعی تکامل بخشیده است. به علاوه، در شعور اروپاییان تخصص در هنرها و علوم با همان آهنگ شتابانی پیش رفته است که آثار هنری را از چهارگوشه‌ی جهان و از همه‌ی اعصار تاریخ هنر گرد آورده و به اروپا سرازیر کرده‌اند.

تدوین جامعه‌شناسیِ هنر در چنان عصری ــ و امروزه نیز ــ به دلیل لوازم و ابزار آن و، اول از همه، کاوش و تسلط بر مواد و مصالح تاریخ هنرِ سراسر جهان و نیر همکاری مشترک علوم ویژه‌ی متعدد (اقتصاد، جامعه‌شناسی، سیاست، روانشناسی، نظریه‌ی شناخت، تاریخ مذاهب، فلسفه و مانند آن) کاری بی‌نهایت پیچیده بوده و هست. به دلیلِ همین موقعیتِ ابتدایی، ماتریالیسم دیالکتیک نتوانسته است جز پژوهش‌های نامنظم و پراکنده در مسایلِ هنریِ ویژه کاری صورت دهد؛ و تا آن‌جا که من می‌دانم مهم‌ترین گفتارِ مارکس را در بابِ این موضوع باید در صفحه‌های واپسین ***مقدمه‌ای بر نقد اقتصاد سیاسی*** (۱۸۷۵) یافت[1]. تحلیل مفصل این گفتار مارکس نشان خواهد داد که اگر ماتریالیسمِ دیالکتیک به کار بسته شود، ابزاری به ما خواهد داد تا با موفقیت بر همه‌ی این موانعِ ابتدایی، که از عواملِ فردی و اجتماعی ناشی می‌شود، چیره گردیم و برای تدوین نظریه و جامعه‌شناسی هنر پیش برویم. این روش همچنین این امکان را به ما می‌دهد تا موانع تقریباً ناگزیرِ موقعیتِ ابتدایی را رفع

---

۱. مارکس، ***مقدمه بر نقد اقتصاد سیاسی*** (۱۸۷۵) در ***رساله در بابِ نقد اقتصاد سیاسی***، لندن، ۱۹۷۱، صص ۱۸ـ۲۱۵؛ و ***گروندریسه***، هارموند زورث ۱۹۷۳، صص ۸۱ـ۱۱۱.

کنیم، به سخن دیگر، این واقعیت را که هنر و شیوه‌ی شبه‌علمی بررسی آن به صورت پناهگاهی متافیزیکی به خدمت بورژوازی ارتجاعی درامده است، در عین حال که مارکسیست‌های سطحی‌اندیش و از این‌رو جزمی را به نوعی روان رنجوری تشویش‌آور مبتلا ساخته است.

۱

نیازی به گفتن ندارد که، در گفتاری که پیش از این بدان اشاره رفت، مارکس از مفهوم بنیادی ماتریالیسم دیالکتیکی و تاریخی آغاز می‌کند؛ بر طبق این مفهوم، واقعیت‌های اقتصادی بنیاد غاییِ (اما نه یگانه بنیادِ) همه‌ی ایدئولوژی‌ها، و از این‌رو هنر نیز هست.

با توجه به این موضوع، این نکته را باید بی‌درنگ و به تأکید در نظر آورد که سودمندی و غنایِ این گفتار در کلیت آن نیست؛ بلکه تنها در جریانِ تحلیلیِ ویژه‌ای آشکار می‌گردد. «برای بررسی رابطه‌ی میان تولید معنوی و تولید مادی نخست لازم است دومی را نه به صورت مقوله‌ای کلی بلکه در قالبِ تاریخی معین دریابیم. از این‌جاست که برای نمونه انواع مختلف تولید معنوی با شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری و شیوه‌ی تولید در سده‌های میانه همخوانی می‌یابد. اگر خود تولید مادی به شکلِ تاریخیِ خاص آن در نظر گرفته شود، محال است بتوان آن‌چه را که در تولید معنویِ همخوان با آن ویژه و خاص است و نفوذ متقابل یکی را بر دیگری دریافت. جز از این طریق نمی‌توان از حد یاوگی و پوچی فراتر رفت»[۱].

در هر حال، سودمندی ویژه‌ی این پاره گفتار که به تحلیل آن خواهیم پرداخت دقیقاً در این نهفته است که مارکس در بحث از سه مسئله بر نارسایی تفسیر بسیار یک‌سویه از این به هم‌بستگی تأکید می‌ورزد و نشان می‌دهد که این به هم‌بستگی، گو که شاید در نگاه نخست ساده بنماید، تا

---

۱. مارکس *نظریه‌های ارزش اضافی*، بخش ۱، مسکو ۱۹۶۳، ص ۲۸۵.

چه اندازه از سادگی به دور است. این سه مسئله عبارت است از کارکردِ اسطوره به منزله‌ی میانجی در گذار از زیرساخت اقتصادی به ایدئولوژی هنر؛ فقدان تناسب میان تکامل اقتصادی و ایدئولوژیکی؛ و «افسون ابدی» و خصلت معیاری یا هنجارگذارِ[1] یک هنر ویژه که بنیادهای اقتصادی آن از دیرگاه پشت سر گذاشته شده است. اگر ما با پذیرش حکم بنیادی ماتریالیسم تاریخی بکوشیم قیاسی پیشینی به عمل آوریم (که طبعاً متضمن تناقضی ناپذیرفتنی در حدود[2] خواهد بود) ساده‌ترین مفروضات بدین قرار خواهد بود: هنر مستقیماً از بنیادهای تولید اقتصادی سرچشمه می‌گیرد؛ تکامل تولید مادی در هر مرحله‌ی معین در همان سطحِ مرحله‌ی تولید معنوی است؛ ایدئولوژی‌ها همراه با اوضاع اقتصادی‌ای که آن‌ها را تعیین می‌کند زاده می‌شوند و می‌میرند. اما واقعیت‌های تاریخی به‌وضوح با چنین قیاس‌های یک‌جانبه‌ی اقتصادی تناقض دارد، و مارکس مصمم بود که به واقعیت‌ها و تحلیل خود از آن‌ها توسل جوید و از صمیم دل یقین داشت که این تنها شیوه‌ای است که می‌تواند ماتریالیسم دیالکتیکی را با همه‌ی برومندی آن آشکار سازد.

پیش از آن‌که به بررسی مفصل این سه مسئله بپردازیم، ابتدا توجه خود را به ویژگی روش‌شناختی کلی آن‌ها ــ یعنی وجود عاملی میانجی میان بنیاد اقتصادی و ایدئولوژی هنری ــ معطوف خواهیم کرد. این‌جا دو عامل را باید مد نظر داشت: سلسله‌ای از عناصر میانجی‌گر یا واسطه، و «کنش متقابل همه‌ی این عناصر که در آن، گذشته از انبوه بی‌پایان رویدادها...، حرکت اقتصادی سرانجام ناگزیر بر مسند می‌نشیند.»[3]

نخستین مورد از این مقولات صرفاً بر وجود حلقه‌های میانجی متعدد صحه می‌گذارد. «از شکل ویژه‌ی تولید مادی در وهله‌ی نخست ساختار

---

1. normative 2. terms

۳. انگلس، نامه به ژوزف بلوخ (سپتامبر ۱۸۹۰) *گزیده‌ی مکاتبات*، همان، ص ۳۹۵؛ و «نامه به دابیو. بورگیوس» (ژانویه ۱۸۹۴) ص ۴۴۲.

ویژه‌ی جامعه و در وهله‌ی دوم نوعی رابطه‌ی ویژه‌ی انسان با طبیعت پدید می‌آید.»[۱] سپس این عناصر دولت، اشکالِ سیاسی مبارزه‌یِ طبقاتی، اشکال حقوقی و سرانجام مفاهیم فکری و معنوی، یعنی بازتاب‌های این نبردهای واقعی را در اذهان شرکت‌کنندگان تعیین می‌کنند: نظریه‌های سیاسی، حقوقی، فلسفی، مفاهیم مذهبی و مانند آن.

دومین مورد از این مقوله‌ها به روابطی دیالکتیکی اشاره دارد که از میان همه‌ی این عناصر مطابق قواعد کلی زیر به دست می‌آید:

(الف) در هر عصری تولید مادی و نیز بازتولید حیات به سبب ویژگی‌های واقعیت و ضرورتی که دارند همواره پیروز می‌گردند؛ با این همه این امر به صورت «معلول خودکارِ» «موقعیتِ اقتصادی» دست نمی‌دهد؛ «انسان‌ها خود تاریخ خود را می‌سازند، با این حال این کار را در محیطی معین که آنان را مشروط می‌سازد، و براساس روابط واقعی و موجود انجام می‌دهند...»[۲] و نمی‌توان «بدون فضل‌فروشی»، «بی‌آن‌که خود را طرف ریشخند قرار داد[۳]» هر واقعیت ایدئولوژیکی را از دیدگاه اقتصادی توضیح داد. به هر حال، «بازتاب‌های اقتصادی، سیاسی و دیگر بازتاب‌ها درست مانند بازتاب در چشم انسان‌اند: این بازتاب‌ها باید از یک عدسی محدب بگذرند و بنابراین وارونه در نظر آیند و بر سرهای خود بایستند. اما دستگاهی عصبی که آن‌ها را بار دیگر بر پاهای خود بایستاند موجود نیست.»[۴] از همین روست که تکامل اقتصادی در دولت نه به شکل مبارزه‌ی طبقاتی که به صورت مبارزه‌ای برای اصول سیاسی نمودار می‌گردد؛ و در زمینه‌ی قضایی قضات حتی گمان می‌کنند که با مفاهیم پیشینی عمل می‌کنند، حال آن‌که در واقعیت امر این مفاهیم

---

۱. مارکس، ***نظریه‌های ارزش اضافی***، ***همان***، ص ۲۸۵.
۲. انگلس، «نامه به بورگیوس»، ص ۴۴۲.
۳. انگلس، «نامه به بلوخ»، ***همان***، ص ۳۹۵.
۴. انگلس، «نامه به کنراد اشمیت» (اکتبر ۱۸۹۰)، همان، ص ۳۹۷.

بازتاب‌های امور اقتصادی‌اند. «ایدئولوژی فرایندی است که به راستی آگاهانه به دست به اصطلاح متفکر انجام پذیرفته است، منتها این آگاهی از نوع نادرست آگاهی است. نیروهای محرک واقعی که متفکر را برانگیخته‌اند برای شخص او ناشناخته مانده‌اند، وگرنه صرفاً فرایندی ایدئولوژیکی نبود. از این‌جاست که متفکر نیروهای محرک کاذب یا توهمی را در خیال می‌آورد، زیرا که این فرایند فرایندی است عقلانی که او صورت و نیز محتوای آن را از استدلال قیاسی محض به دست می‌آورد، خواه این استدلال قیاسی از آن او یا از آنِ پیشینیان او باشد. متفکر منحصراً با ماده‌ی تفکر سروکار دارد و این ماده را بی‌هیچ آزمونی به منزله‌ی چیزی که زاده‌ی استدلال قیاسی است می‌پذیرد، و دیگر به پژوهش در منبع دورتری مستقل از عقل نمی‌پردازد؛ درواقع، این امر در نظر او طبیعی و مسلم می‌نماید، زیرا، همچنان که تمامی کار و کنش[1] به میانجیِ تفکر انجام می‌پذیرد، چنین می‌نماید که این فرایند در غایت امر بر تفکر استوار است.»[2] خلاصه آن‌که تأثیر و نفوذ تولید مادی در ذهن که ایدئولوژی‌ها را پدید می‌آورد تبدیل به امر پیشینی قلمروِ مختصِ شناخت می‌شود (اصلِ «پیشینی‌سازی[3]» ویژه‌ی شرایط).

(ب) با این همه، حوزه‌های ایدئولوژیکی که بر اثر تقسیم کار پدید می‌آیند ــ برای نمونه حقوق، سیاست و تا حد بسیار زیادتری مذهب و فلسفه که «هنوز در آسمانِ بلندتری پرواز می‌کنند[4]» ــ قوانین خاص خود را دارند که از جوهر خود این حوزه‌ها به دست می‌آیند. از این‌جاست که مراحل تازه‌ی حرکت پدید می‌آید و این امکان دست می‌دهد که «کشورهای از لحاظ اقتصادی عقب‌مانده هنوز بتوانند ویولون اول را در

---

1. action

۲. انگلس، «نامه به مرینگ» **همان**، ص ۴۳۴.

3. apriorization

۴. انگلس، «نامه به اشمیت»، **همان**، ص ۴۰۰.

ارکستر فلسفه بنوازند»[۱]. «هر اندازه که قلمرو ویژه‌ی مورد پژوهش ما از قلمرو اقتصادی دورتر و به قلمرو ایدئولوژی انتزاعی ناب نزدیک‌تر باشد، در سیر تحولات آن بیشتر به تصادف برمی‌خوریم و منحنی آن بیشتر به شکل زیگ‌زاگ پیش می‌رود. اما اگر محور میانگین منحنی را رسم کنید، درمی‌یابید که هر قدر دوره‌ی مورد نظر درازتر و زمینه‌ی مورد بررسی پهناورتر باشد این منحنی بیش از پیش تقریباً به موازات محور تکامل اقتصادی حرکت می‌کند.»[۲] این امر از آن‌رو، میسر است که زندگی اقتصادی هیچ چیز را مستقیماً از خود پدید نمی‌آورد، بلکه ــ«در حدودی که خود آن قلمرو ویژه معین کرده است[۳]» ــ فقط شیوه‌ای را تعیین می‌کند که بر مبنای آن اندیشه‌های پیش بوده تغییر و تبدیل و تکامل می‌یابند. علاوه بر این، زندگی اقتصادی تقریباً همواره به شیوه‌ای نامستقیم این فرایند را تعیین می‌کند، «زیرا بازتاب‌های سیاسی، حقوقی و اخلاقی است که بیشترین تأثیر و نفوذ را در فلسفه به‌جا می‌گذارد.»[۴] در هر قلمرو گرایشی به دستگاه‌سازی و جزم‌آفرینی وجود دارد. برای نمونه، «همین که تقسیم کار جدیدی ضرورت می‌یابد که حقوق‌دانان حرفه‌ای را پدید می‌آورد، حوزه‌ی نو و مستقل دیگری گشوده می‌شود که به رغم وابستگی کلی آن به تولید و تجارت در عین حال توانایی خاصی برای تأثیرگذاری در این قلمروها را دارد. در یک دولت مدرن، قانون نباید تنها با وضع کلی اقتصادی تطبیق کند و مظهر آن باشد، بلکه همچنین این مظهر باید چنان از حیث درونی منسجم باشد که بر اثر تعارضاتِ درونیْ با خود در تناقض نیفتد؛ و روشن است که برای رسیدن به این مقصود، بازتاب وفادارانه‌ی اوضاع اقتصادی بیش از پیش لطمه می‌بیند. هر قدر بیشتر چنین باشد به همان اندازه به‌ندرت پیش می‌آید که مجموعه‌ای از قوانینْ بیان و مظهرِ گستاخانه، مطلق و خالص سلطه‌ی یک طبقه باشد ــ زیرا این امر به خودی

---

۱. **همان**، ص ۴۰۱. ۲. انگلس «نامه به بورگیوس»، **همان** صص ۳ـ۴۴۲.
۳. انگلس «نامه به اسمیت»، **همان**، ص ۴۰۱. ۴. **همان**.

خود در حکمِ تخطی از «مفهوم حق» است... از این‌رو تا حدود بسیار جریان «تکاملِ قانون» نخست فقط عبارت است از تلاش در جهت رفع تناقض‌هایی که از ترجمه و نقل مستقیم روابط اقتصادی به اصول قانونی پدید می‌آید؛ و ایجاد نظامی هماهنگ از قوانین و آنگاه رفع نقص‌های مکرری که بر اثر نفوذ و تأثیر و اجبار تکامل اقتصادیِ بیشتر، که آن را با تناقض‌های باز هم بیشتری درگیر می‌سازد، پدید می‌آید.»[۱] به سخن دیگر، این‌جا با اصل استقلالِ نسبیِ ـ ضروری و پویای ـ هر قلمرو ایدئولوژیک سروکار داریم.

هر قلمرو ایدئولوژیک با وجود خودمختاری نسبی خود در تمام قلمروهای دیگر، سرانجام در علتِ خود یعنی زیرساختِ اقتصادی تأثیر می‌گذارد. «این کنشِ متقابلِ **دو نیرویِ نابرابر** است: از سویی، حرکت اقتصادی، و از سوی دیگر، قدرت سیاسی جدید که برای استقلال هرچه بیشتر می‌کوشد و همین که بنیاد گرفت حرکتی خاص خود می‌یابد.» [تأکید از ماکس رافائل است].[۲]

«تکاملِ سیاسی، حقوقی، فلسفی، مذهبی، ادبی، هنری و مانند آن بر تکامل اقتصادی استوار است. با این حال همه‌ی این‌ها در یکدیگر و نیز در شالوده‌ی اقتصادی تأثیر می‌گذارند؛ این نه بدان معناست که موقعیت اقتصادی **علت**، و **یگانه فعال مایشاء** است، و هر چیز دیگری تنها تأثیری انفعالی دارد؛ بلکه بر عکس کنش متقابل براساس ضرورتِ اقتصادی انجام می‌پذیرد که در **نهایت** امر همواره خود را بر مسند می‌نشاند.»[۳] با آنکه ایدئولوژی‌ها تکامل تاریخی مستقل ندارند، تأثیرگذاری تاریخی دارند. این تأثیرگذاری ممکن است سه‌گونه باشد: «ممکن است در همان مسیر [تکامل اقتصادی] پیش برود... ممکن است در مسیر مخالف حرکت کند که در آن صورت امروزه هر [دولتی] در میان هر ملت بزرگی در

---

۱. **همان**، صص ۴۰۰ـ۳۹۹. ۲. **همان**، ص ۳۹۹.
۳. انگلس، «نامه به بورگیوس»، **همان**، صص ۲ـ۴۴۱.

درازمدت ناچار فرو خواهد پاشید، یا ممکن است تکامل اقتصادی را از پیش رفتن در راستای خط سیرهای معین باز دارد و خط سیرهای دیگری تجویز کند.»[۱] این همانا اصلِ عملِ دوسویه[۲] است، اصلی که به مدد آن «مفهوم نادیالکتیکی عام علت و معلول به منزله‌ی قطب‌های به‌شدت مخالف»[۳] برای همیشه از میان برمی‌خیزد.

از آن‌جا که این دو مقوله‌ی میانجی برای همه‌ی قلمروها معتبر است، نیازی به گفتن ندارد که برای هنر و همچنین برای نظریه و آفرینش هنری نیز اعتبار دارد. بنابراین، نخستین وظیفه‌ی بنیادی نظریه‌ی مارکسیستی درباره‌ی هنر آشکارا آن است که مظاهر ملموس کلی‌ترین قوانین ماتریالیسم دیالکتیکی را در قلمرو مورد بحث بازنماید.

مسئله‌ی اساسی این است: واقعیت و شعور تحت کدام شکل‌های ملموس و کرانمند به چنان شیوه‌ای در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند که روابط‌شان دیالکتیکی است و از این‌رو متمایز از دیگر ایدئولوژی‌ها قلمرو هنر را پدید می‌آورند؟ آیا این محدودیت از تقسیم کار حاصل می‌شود، و در آن صورت شکلی که چنین تقسیم‌کاری نخستین‌بار در تاریخ خود را به مدد آن جلوه‌گر ساخت کدام است؟ سپس با رجوع خاص به مقوله‌ی میانجیِ دوم می‌رسیم به این‌که: به اصطلاح اصول هنر و انواع گوناگون هنر که به دروغ به صورت پیشینی پذیرفته شده‌اند و بازتابی وارونه از اوضاع اقتصادی به دست می‌دهند کدام‌اند؟ به کدام شیوه‌ی «دستگاه‌سازیِ هماهنگ» یک اثر هنری در عصری دیگر پدید می‌آید و ایدئولوژی هنر چگونه به صورت جزم درمی‌آید و آن‌گاه رفته‌رفته زیر فشار اوضاع اقتصادی نوین نیروی جزمی خود را از دست می‌دهد؟ دقیق‌تر آن‌که ایدئولوژی‌ها چگونه با یکدیگر پیوند می‌گیرند و خاص‌تر آن‌که آفرینش

---

۱. انگلس، نامه به اشمیت، **همان**، ص ۳۹۹.

2. reciprocal action

۳. انگلس، نامه به مرینگ **همان**، ص ۴۳۵.

هنری به کدام شیوه در ایدئولوژی‌های دیگر اثر می‌گذارد، و سرانجام آن‌که چگونه در بنیاد اقتصادی خود تأثیر می‌کند؟ برای برخی از این پرسش‌ها شاید بتوان فقط پاسخ‌های تقریبی و بسیار شکسته بسته و ناقص دست و پا کرد.

تمامی آفرینش هنری عبارت است از نقل و ترجمه‌ی پاره‌ای از انواع واقعیت مادی یا صوری به مواد بازنمونیِ[1] خاص. این مواد بازنمونی خاص بر طبق مجموعه‌ی بزرگِ متنوعی از علت‌ها تغییر و تبدیل می‌پذیرد. اما در هنرهای زیبا ــ برای نمونه مجسمه و نقاشی ــ عناصر نسبتاً ثابتی وجود دارند مانند نور، خط، رنگ و حجم‌پردازی که باید بر طبق برخی شیوه‌های خاص گرد هم آورده شوند، یا از هم تمایز یابند تا شکلی هنری پدید آید. اگرچه شیوه‌ی انضمامی این برآمیختن یا متمایز کردن همواره یا به دیگر شالوده‌ی اقتصادی بستگی دارد یا به تکامل هنری پیشین یا به دیگر ایدئولوژی‌ها وابسته است، موضوع بازنموده شده هر چه باشد صورتْ امری پیشینی و پیش‌انگاره‌ای زیبایی‌شناختی شمرده می‌شود. هر یک از این «ترجمه‌ها»، که حاصل کار آگاهانه است، این معنی را القا می‌کند که واقعیات انضمامی‌ای را در فاصله‌ی معینی قرار داده‌ایم و آن‌ها را به «نمودها[2]» تبدیل کرده‌ایم. این اصطلاح ممکن است بر کاهشی در مادیت امر یا افزایشی در کیفیات اساسی، یا واقعیتی ویژه دلالت کند که برای آن هیچ همانندی موجود نباشد؛ به عبارت دیگر، واقعیتی از نوع سوم که واقعیت‌های عینی را با ذهن انسانی ترکیب می‌کند. این‌جا نیز مانند هر جای دیگر چگونگی نمود همواره نسبی و تابع شرایط پیش‌داده است؛ اما پیش فرض پیشینی چنان طرح می‌شود که گویی چنین حرکتی به سوی «نمود» به‌راستی انجام می‌پذیرد ــ و همین پیش‌انگاره است که همه چیز را، همین که امری مطلق انگاشته شد، «وارونه» می‌کند.

---

1. representational 2. appearances

این «پیشینی سازی» شرایط آغاز «قلب» واقعیت را نمایان می‌سازد؛ آن‌چه را که می‌توان «دستگاه‌سازی هماهنگ» تلقی کرد بر پایان این فرایند دلالت دارد. همه‌ی آثار بزرگِ هنری وحدت ساختاری معینی را نشان می‌دهند که ممکن است بسته (مثلاً در کار سزان)، باز (در امپرسیونیست‌هایی چون مونه و دُگا)، نیمه ارگانیک (سزان) الگوپردازانه (هولدر) تزیینی (گوگن) یا کانستراکتیویست (سورا) باشد. حال تمام این جنبه‌های وحدت ساختاری را می‌توان در همان سطح تکامل در همان نظام اقتصادی به‌طور همزمان یافت و همین که گزینش انجام گرفت این وحدت نه تنها در آفرینش شکل‌ها و صورت‌ها بلکه در روابط میان آن‌ها، یعنی در «ترکیب‌بندی» نیز تأثیر می‌گذارد. برعکس، هنگامی که ترکیب‌بندی بر پایه‌ی شرایط جامعه‌شناختی پدید آمده باشد، گرایش بدان می‌یابد که وحدتی ساختاری را به کمال برساند، یا وحدت دیگری را از میان بردارد. بنابراین، باید نتیجه گرفت که این امر اصلی مبتنی بر گزینش را تشکیل می‌دهد که تنها در صورتی می‌توان ضرورتِ پیشینی بدان نسبت داد که این واقعیت نادیده انگاشته شود که فقدان تناقض‌های درونی و کمال نیز منشأهای جامعه‌شناختی دارند.

این ملاحظات نشان می‌دهد که برای حل مسایل بنیادی‌ای که نظریه‌ی مارکسیستی هنر طرح می‌کند (یا هنوز طرح نکرده است)، به پرسش‌های زیر باید پاسخ گفت: روابط میان استقلالِ نسبیِ آفرینش هنری (همراه با نظریه‌ی علمی هنر برای تفسیر آن) و شرایط اقتصادی (همراه با جامعه‌شناسی هنر برای تبیین و روشن‌سازی این شرایط) کدام است؟ مسئله‌ی علمی نظریه‌ای در باب هنر فقط انتزاعی‌ترین بیان آن رابطه‌ای است که میان وابستگی نسبی و خودمختاری نسبی هنر حاصل می‌آید (چنان‌که انگلس پیش از این به عبارت درآورد). با این‌همه، هر کوششی برای حل این مسئله به مشکلاتی برمی‌خورد که از نارسایی تحلیلی و درواقع ضعف و نقص اراده به تحلیل سرچشمه می‌گیرد. این امر از این

واقعیت حکایت دارد که شیوه‌ی علمی دقیق به خلاف نظرپردازی[1] فلسفی هنوز جوان است. هر آدم معمولی تصویری، هر چند مبهم، از تفاوت میان حسیّات طبیعی و علوم طبیعی در ذهن دارد، حال آن‌که امروزه تنها فاضل‌ترین کسان شیوه‌ای را رد می‌کنند که هنر را به روشی دقیق و درست و انتزاعی مورد بررسی قرار می‌دهد. این کار به این بهانه انجام می‌گیرد که هنر (از حیث آن‌که محصول شناخت آدمی است) انضمامی‌تر از اشیای طبیعی است، یا (از حیث آن‌که محصول «سخن[2]» آدمی است) غیر عقلانی‌تر است یا (از حیث آن که محصول فرد است) پیچیده‌تر است، زیرا که اشیای طبیعی را می‌توان با شیوه‌های ریاضی مورد بررسی قرار داد؛ و با این حال برای ادراک آن واقعیاتی که در استقلال نسبی هنر اثر دارند، به‌ویژه به علمی درباره‌ی هنر نیاز داریم، که گرچه نمی‌تواند در وهله‌ی نخست تابع همان قیاس‌های نیرومندِ علوم دقیق باشد، با این همه شیوه‌ی آن‌ها را به کار می‌بندد. مارکسیست‌ها مسلم می‌گیرند که چنین علمی در باب هنر دقیقاً با تاریخ و جامعه‌شناسی هنر، چنان‌که به تفصیل باز خواهیم نمود، پیوند دارد.

علمی در باب هنر که بر بنیادهای تجربی استوار باشد سه جزءِ بنیادی را در هر اثر هنری تشخیص می‌دهد: آفرینش صورت به مدد عناصر غایی آن؛ پیوند میان صورت‌ها مطابق با قوانین ترکیب‌بندی معین متناسب با هر سنخ از وحدت ساختاری؛ ترجمه و نقل صورت‌های انتزاعی به شماری از نمودهای ملموس و انضمامی (کل فرایند بر طبق مقوله‌های عنصر، رابطه، کلیت، و ملموس‌سازی[3] آشکار می‌شود که بر ساخت علوم تجربی نیز حکم‌فرما است). این علم ناب درباره‌ی هنر به مقایسه‌ی نظام‌مند آثار هنری می‌پردازد؛ به عبارت دیگر، این علم بر پایه‌ی مطالعه‌ی تطبیقی آثار هنریِ همه‌ی اعصار در تاریخ همه‌ی مردمان می‌آغازد تا کلی‌ترین عناصر،

---

1. speculation 2. logos 3. concretization

روابط، کلیت‌ها و قلمروهای ملموس‌سازی را انتزاع کند، و اثر هنری ایدئال را در نمونه وارترین جنبه‌های آن شکل دهد. اما برای آن‌که بتوان این وظیفه‌ی شیوه‌مند را به انجام رساند، برای ایجاد این تمایز اکتشافی[1] (تمایزی که فقط به‌طور نسبی موجه است و همین که مطلق گرفته شود ارزش خود را از دست می‌دهد) باید وجود نوعی جامعه‌شناسی هنر را مسلم گرفت، و حتی معرفت بر محتواهای مادی نوعی جامعه‌شناسی عمومی را مسلم شمرد. در غیر این صورت، محال است بتوان به کلیه‌ی معیارهای ضروری برای این تمایز دست یافت. به‌علاوه، قوانین حاکم بر ساختمان صورت در هر اثر هنری، و نیز قوانین حاکم بر روابط انواعِ گوناگون هنر در عین‌حال هم قوانین رابطه‌اند و هم همبستگی[2] و از این رو خود نوعی جامعه‌شناسی صوری و درون مانای اثر هنری را پدید می‌آورند و این جامعه‌شناسی فقط هنگامی به معنای کامل خود دست می‌یابد که در پیوند با جامعه‌شناسی مادی و ترافرازنده‌ی[3] اثر هنری مورد پژوهش قرار می‌گیرد. فقط همین جامعه‌شناسی نوع دوم است که می‌تواند شرایط لازم را برای جامعه‌شناسی نوع اول و نیز بیشترین شرایط را برای تجلی ملموس و انضمامیِ صورت، و نمود ویژه‌ای که اجرا و تحقق آن به خود می‌گیرد و غیره فراهم سازد.

هرقدر کوشش برای تأسیس علمی که به توصیف کلیت‌هایِ انتزاعی بپردازد منسجم‌تر باشد، این نکته روشن‌تر به چشم می‌آید که چنین کوششی مسایل مورد بحث را به‌طور جامع و مانع بررسی نمی‌کند؛ چراکه به‌مسایلی نمی‌پردازد که تنوع‌ها و گوناگونی‌هایی که آفرینشِ هنری در طی سالیان در معرضِ آن قرارگرفته و نیز اِسنادِ ارزش‌ها (ظاهراً این اِسناد با خودمختاریِ مطلق رفتار می‌کند) در تاریخ هنر و نقد هنری مطرح ساخته‌اند.

---

1. heuristic، شیوه‌ی حل و فصل مسایل از راه استدلال استقرایی، از راه ارزیابی و تجربه‌ی گذشته و حرکت از طریق آزمون و خطا برای حل مسایل.
2. association 3. Transendent

اما تاریخ هنر نیز مانند هر علم تاریخی دیگری در بردارنده‌ی مسایل مربوط به برشِ طولی و عرضی است؛ تاریخ هنر نیز پژوهش تطبیقی آثار هنری را به عهده می‌گیرد؛ چیزی که هست در این‌جا مقایسه‌ها به عناصر و ساختارهای ثابت برنمی‌گردد، بلکه به تأثیرها و نفوذها، وابستگی‌ها، تنوع‌ها و دگرگونی‌هایِ صورت یعنی به شرایطِ زمانمند نظر دارد؛ همچنین در استنتاج‌های انتزاعی خود از آثار هنریِ انضمامی به سوی قوانینِ کلیِ تکامل پیش می‌رود. اما آن‌چه مطابقِ قوانین تغییر و تنوع می‌پذیرد، نه هنر به منزله‌ی قوه‌ای از آفرینشِ هنری بلکه کم و بیش ابزار فنی تولید، رابطه‌ی روحی میان انسان و جهان، اصولِ صوریِ منطبق با این روابط نوین و این واقعیت است که برخی سنخ‌های انسانی مرجح شمرده می‌شوند یا رد و نفی می‌گردند؛ به عبارت دیگر، هر چیزی که از رویِ عادتْ اراده‌ی هنرمند (در تقابل با توانایی او) و سبک او (در تقابل با هنر او) را تداعی می‌کند. به این طریق تاریخ هنر موضوعِ راستین خود یعنی هنر را که علمِ هنر به منزله‌ی موضوعی ایدئال به شیوه‌ای ناب و انتزاعی طرح می‌کند از نظر دور می‌دارد. یگانه پیوندی که تاریخ هنر با این موضوع یعنی هنر حفظ می‌کند، از این‌جا مایه می‌گیرد که قوانین انتزاعی تاریخ هنر را فقط می‌توان از این موضوع به دست آورد و فقط به آن مرتبط کرد؛ به سخن دیگر، تاریخی «درون مانا» که در حکمِ شناختِ قوانین حاکم بر تکاملِ «اراده‌ی هنرمند» و «سبک‌ها» باشد فقط فرضیه‌ای کمکی است. بااین همه، این تاریخ نمی‌تواند این فرضیه‌ی ایدئال را به‌طور روش‌مند به انجام برساند، مگر آن‌که جامعه‌شناسیِ هنر شرایطی را برای این تاریخ آشکار سازد که حرکتِ روحِ تاریخ را به نحوی ناب و انتزاعی تغییر داده است و خود مقدر است که به واسطه‌ی همین جامعه‌شناسی از میان برود. از این‌رو، قیاسی صرفاً درون مانا میان اعصار مختلف هنر برای کشف این قانونِ ایدئالِ تنوع بس نخواهد بود تا چه رسد به توضیح آن؛ زیرا جامعه‌شناسی هنر برای دستیابی به این مقصود از به اصطلاحِ قوانینِ

درون مایهٔ تکاملِ این ایدئولوژیِ ویژه فراتر می‌رود. این روش دیگر محدود به مقایسه‌ی قوانین تکاملی ایدئولوژی‌های گوناگون با توجه به توافق و عدم توافق آن‌ها نیست؛ بلکه برای هر یک از آن‌ها و حلقه‌های پیوند میان آن‌ها به جستجوی بنیادی ترافرازنده در عملی کلی درباره‌ی جامعه ــ درست‌تر بگوییم عملی در تولید و باز تولید مادی جامعه ــ برمی‌آید.

به نظر می‌آید نقد هنری دو وظیفه پیش رو دارد: یکی از این دو وظیفه مربوط به ارزشی است که یک عصر معین به میراث هنری گذشته نسبت می‌دهد، به این منظور که به بخشی از این میراث خصلتی معیاری یا هنجارگذار ببخشد؛ و ملاک راهنمای آن در این باره گزینش عصر است در باب این‌که چه چیز را باید جذب و باز تولید کرد. هنجارها و معیارهایی از این نوع صرفاً از قبیل اشتباهاتی است که یک عصر درباره‌ی خود مرتکب می‌شود، و به همان نسبت عواملِ دوره‌ای همراه با یکدیگر عوامل معمولاً مطلق انگاشته می‌شوند. تاریخ هنر این امر را به این ترتیب اثبات می‌کند که نشان می‌دهد که چنین شیفتگی‌ها و اشتیاق‌هایی تا کجا نوسان و تنوع می‌پذیرد، و جامعه‌شناسیِ هنر که عللِ اقتصادی و اجتماعی‌ای را بازمی‌نماید که علت هر انتخاب معین را روشن می‌سازد بر این حکم صحه می‌گذارد.

انتخابی هم که جامعه‌ای معین از میانِ تولیداتِ هنریِ زمانه‌یِ خود به دست می‌دهد به روشی بسیار مشابه انجام می‌پذیرد. با این همه، این‌جا این مسئله روشن‌تر می‌شود که چگونه دو انگیزه‌ای که نسبتاً از یکدیگر مستقل‌اند، یعنی منفعت طبقاتی و مسئله‌ی سطح این منفعت، به هم می‌رسند. در مورد نخست، یعنی منفعت طبقاتی، بر طبق نظر مارکس ثابت شده است که اندیشه‌هایِ مسلط اندیشه‌هایِ طبقه‌ی حاکم است. موارد افراطی نیز که به موجب آن طبقه‌ی حاکم چندان پوسیده و تباه شده است که نیازی نابهنجار دارد که با اندیشه‌های طبقه‌ای به جنب و جوش

درآید که خود را آماده نابودی او می‌کند، و از این رو به لحاظ مادی به فرا رسیدن این طبقه‌ی دشمن یاری می‌رساند، باری، این حالت نیز مسایل صرفاً جامعه‌شناختی را به ذهن متبادر می‌کند. اما سطحی که طبقه‌ی حاکم بر پایه‌ی آن منافع ایدئولوژیکی خود را برمی‌آورد؛ مقدار هنر دروغینی که به عنوانِ هنرِ حقیقی برایِ ارضای «توده‌ها» به جریان درمی‌آید، سفتی و سختی یا سستی و سیالیّتی که به مدد آن خطوط فارق (چه از حیث مادی و چه از حیث آرمانی) میان تفنن دوستی، هنرِ دروغین، تقلید فضل‌فروشانه و مانند آن، از سویی، و تولید هنری حقیقی، از سوی دیگر، ترسیم می‌شود ــ این‌ها و مسایل مربوط به آن‌ها همه مسایلی اجتماعی و پذیرای پاسخ‌های جامعه‌شناختی‌اند، منتها به این شرط که علمی درباره‌ی نقدِ هنری تا این زمان پاسخ پرسش زیر را داده باشد ــ پاسخی که به ویژه برای این پرسش اساسی است و جامعه‌شناسی به تنهایی نمی‌تواند آن را حل کند: کدام‌اند ملاک‌هایی که ما را قادر می‌سازند که میان آثار جعلی و واقعی درجات گوناگونی از ارزش ارزانی کنیم؟

از جمله‌ی این ملاک‌هاست وحدت در کثرت، بیانِ صوری که به ایده‌ی غیرمادی داده می‌شود، منطقِ ترکیب‌بندی و مانند آن که باید هم به‌طور تجربی کشف شود و هم از لحاظ نظری توجیه گردد؛ چراکه همه‌ی این ملاک‌ها صرفاً وجود یک عنصر نسبی و مطلق را در هر اثر معنوی (و طبعاً در علمِ نقد هنری نیز) تأیید می‌کنند؛ این واقعیت که این عناصر از اثری به اثر دیگر تفاوت می‌پذیرند؛ و این‌که این تفاوت‌پذیری پذیرای گونه‌ای نظم سلسله مراتبی است که به نوبه‌ی خود به‌طور تجربی آشکار می‌گردد ــ نظمی که در سراسر جاده‌ای بی‌پایان به سوی هدفِ همگراییِ کاملِ صورت و محتوا با آن‌چه در هر عصر معین هم انضمامی است و هم انتزاعی، هم نسبی است و هم مطلق گسترش می‌یابد. بدین‌سان، مسئله‌ی جامعه‌شناختی نیز به صورت جزیی جدایی‌ناپذیر در خاص‌ترین مسئله‌ی

نقد هنری در افق یک راه‌حل علمی گنجانیده می‌شود (در بخش آخر این مقاله باز به این نکته بازخواهیم گشت.)

علمِ هنر، تاریخِ هنر و نقد هنری ــ هر چند که ممکن است به عنوان علومِ ماهیت، تکامل و ارزش با یکدیگر تفاوت داشته باشند ــ در این نقطه (در مقابل هر جامعه‌شناسیِ تجربیِ هنر) با هم اشتراک دارند که هر سه علم موضوع خود را تا سر حدِ خلوصِ انتزاعی جدا و منزوی می‌کنند، و می‌کوشند بنیاد خود را به شیوه‌ای درون مانا استوار سازند. برعکس، جامعه‌شناسیِ هنر بر یک بنیادِ مادی بیگانه با هنر تکیه دارد که به یاری آن می‌توان ویژگی انضمامی هر اثر، کنش متقابل ایدئولوژی‌ها[1] بر یکدیگر و تأثیرِ هنر را در آن بنیاد توضیح داد. روابطِ متقابل این دو گروه علوم نمودار رابطه‌ای است که از خودمختاریِ نسبیِ قلمرو ایدئولوژیکِ هنر و بستگی آن به واقعیاتِ بنیادیِ زندگیِ اجتماعی به دست می‌آید. طبیعت دوجانبه و متقابلِ رابطه‌ی میان دو گروه علوم با به هم پیوستگی دیالکتیکی تولید مادی و معنوی تطبیق می‌کند. خصوصیتِ اساسیِ دیالکتیکِ ماتریالیستی نه فقط در این است که همه‌ی واقعیاتِ زندگیِ اجتماعی را در قالب شیوه‌ای واحد درمی‌یابد، بلکه همچنین در این است که ویژگیِ هر قلمرو را نسبتاً به حالت خودمختار باقی می‌گذارد، زیرا، در تحلیلِ این خصلتِ ویژه در همه‌یِ ابعاد آن، فقط عمومی‌ترین قوانین دیالکتیکِ ماتریالیستی ممکن است حاصل شود. با این همه، این کلیتِ ضروری تنها به شرطی برای ما تضمین می‌شود که همه‌ی علوم مورد بحث، با وجود خودمختاریِ نسبیِ خود، بر جامعه‌شناسی هنر تکیه کنند.

تحلیل پیش گفته از چیزی که آن را دومین مقوله‌ی میانجیِ میان زیرساختِ اقتصادی و روساخت ایدئولوژیک خواندیم می‌بایست تا حدودی روش‌شناسیِ نوعی از جامعه‌شناسیِ ماتریالیستی و دیالکتیکی را روشن ساخته باشد. نخستین مقوله یعنی «سلسله‌ای از حلقه‌های پیوند میانجی» امکانی به دست می‌دهد تا مسایل را نه به صورت قیاسی

سیستماتیک و پیشینی، بلکه به صورتی منظم کنیم که در جریان پژوهشی تجربی کشف می‌شوند. اندکی بعدتر چند مورد از این مسایل را فهرست می‌کنیم و کنش‌های متقابل را در نظر می‌گیریم، بی‌آن‌که به شمارشی کامل نظر داشته باشیم.

اگر تولید مادی نخستین حلقه در این سلسله حلقه‌ها باشد، مهم است که همراه با شناخت ساختمان جامع (فئودالیسم، سرمایه‌داری)، ساختار مرحله‌ی ویژه‌ی تکامل آن را نیز (سرمایه‌داری ابتدایی، امپریالیسم) بشناسیم؛ و بر حسب این‌که روابطِ طبقاتی یا پیکارهایِ طبقاتی پنهان یا واقعی است تعیین کنیم که آیا این ساختار ایستا، پویا یا بحرانی است. برای نمونه، در سراسر دوره‌های بحرانی، روابط میان هنر توده‌ها و هنر طبقه‌ی حاکم، دیدگاه اجتماعی هنرمندان و موقعیت مادی هنرمندان، همه یکسر متفاوت خواهد بود. به سخن دیگر، آن‌چه در این‌جا مطرح است تمایزها و تفاوت‌هایی است که در همه‌ی انواع تولید مادی مشترک است، و به مدد تحلیل‌های قیاسی به آن می‌رسیم. وانگهی، باید در نظر داشته باشیم که تولید مادی هر عصر مواد خاصی پدید می‌آورد که برای انواع پیش‌ـبوده‌ی هنر مطلوب یا نامطلوب است، و بدین‌سان برخی از انواع کهن‌تر را نابود می‌کند و برخی دیگر را از نو برمی‌کشد. اما تولید مادی بر پاره‌ای اشکال سازمانی نیز دلالت دارد که نظم خاصی را بر هنرها تحمیل می‌کند ــ برای نمونه، آمیختگی این اشکال سازمانی در یک اثر هنری واحد، یا فقدان روابط انضمامی میان آن‌ها یا به عبارت دیگر کنار هم‌نشینی صرفاً انتزاعی یک نظریه‌ی مربوط به هنر. افزون بر این، بر هر یک از شیوه‌های تولید و توزیع مادی طرز کاری تطبیق می‌کند که تولید معنوی از آن نشئت می‌گیرد. فئودالیسم با کارگاه جمعی و دسترسی همگانی به هنر مشخص می‌شود. سرمایه‌داری با آفرینش فردی در اتاق‌های کار خصوصی مشخص می‌شود، فرآورده‌هایِ آن در یک بازارِ آزاد به فروش می‌رسد و بر این بازار منافعِ مالی و آزمندی نسبت به شور و

هیجان‌های تازه حکمفرماست. نیز سرمایه‌داری با تجارت اشیایِ هنری، که اکنون به صورت دارایی‌های شخصی درآمده‌اند، و نیز با نظام موزه‌ها، یعنی با جداسازی دقیق مرده‌خانه‌هایی مشخص می‌شود که به‌طور شخصی یا عمومی به تملک درآمده‌اند و آثار هنری در آن‌ها مومیایی شده‌اند؛ نیز پیوندی آشفته و مبهم میان ایدئالیسم و کسب و کار و تجارت وجود دارد.

حلقه‌ی بعدی با روابط اجتماعی پدید می‌آید. هنر ممکن است در وهله‌یِ نخست این روابط را در جنبه‌هایِ مادی‌شان ــ طبقاتِ گوناگون، حرفه‌هایِ آن‌ها، پیکارهای آن‌ها با یکدیگر ــ باز تولید کند. جامعه‌شناسی هنر باید از آمار بهره گیرد تا این امر را به اثبات برساند که کدام طبقات و کدام روابط متقابل میان آن‌ها در چنان موقعیتی بوده‌اند که در هنرها تصویر شوند؛ هنرمندان چه‌گونه آن‌ها را در گمان آورده‌اند و واقعاً چه بوده‌اند. اما ساختار صوری جامعه به هیچ‌رو ساده نیست. شکل‌هایی به نهایت گوناگون به کارند تا کلی اقتصادی و سیاسی فراهم آورند؛ و این گوناگونی ممکن است در یک جامعه‌شناسیِ صوریِ درون‌مانا در بابِ آثارِ هنری بازتاب یابد؛ این آثار ممکن است حتی در بردارنده‌ی چیزی بیش از آن باشند که عصرشان به‌طور انضمامی به آن‌ها عرضه می‌دارد، تا آن‌جا که هم از نظر مادی و هم از نظر صوری کوشش‌هایی جمعی را باز تولید کنند که به گذشته تعلق دارد، و یا آثار تخیلی ایجاد کنند. با مقایسه‌ی جوهر و شماره‌ی اشکالِ اجتماعیِ تصویر شده در هنر با جوهرها و اشکالِ واقعاً موجود و با اثبات کثرتِ وفاق یا اختلاف، میزانی به دست خواهیم آورد که این امکان را به ما می‌دهد تا روابط میان تصدیقِ دنیایِ واقع و گریز از آن را، میانِ خردِ اجتماعی و آرمان شهرخواهیِ اجتماعی را ارزشیابی کنیم.

سومین حلقه‌ی میانجی برای جامعه‌شناسی مارکسیستی هنر از اهمیتی یکسره ویژه برخوردار است و آن احساسات نسبت به طبیعت به

نحوی است که هنرهای گوناگون در منظره‌ها، مضمون‌هایِ نقاشی‌هایِ صحنه‌هایِ خودمانی از زندگیِ روزمره و عریان‌نگاره[1]ها بیان کرده‌اند؛ و به ویژه این مضمون آخری یعنی عریان‌نگاری هنگام کوشش برای تعیینِ احساسات نسبت به طبیعت سخت اهمیت می‌یابد. این موارد که شامل احساسات جنسی نیز می‌شود نمودار پهنه‌ای است که در آن جامعه‌ای معین به‌طور واقعی و روش‌مندانه بر طبیعت چیرگی می‌یابد ـ زیرا اسطوره چیزی نیست جز مظهر و جلوه‌ی ایدئولوژیکیِ بخش مهار ناشده‌ی زندگی. سلسله تصویرهایِ آدم و حوایِ هانس بالدونگ گرینِ نقاش را که لوتر را مانند قدّیسی تصویر کرد که بر گردِ سرش هاله‌ی قدسی نقش بسته است با تحول و تطورِ خود لوتر از نخستین مراحلِ تحول تا جدال با توماس مونزر و نیز تأسیسِ کلیسایِ پروتستانِ ملی مقایسه کنید؛ آنگاه از یافتن رابطه‌ای تنگاتنگ نه فقط میان احساسات جنسی و سبک (برای نمونه ممکن است تمایلات جنسی بسیار خاصی را در شکل‌گیری منریسم[2] تشخیص دهیم)، بلکه همچنین میان تحول احساسات جنسی و تحول اسطوره‌گان به شگفت خواهید آمد.

بدین‌سان اکنون به مرحله‌ی کنش متقابل ایدئولوژی‌ها بر همدیگر رسیدیم. برای آنکه بر سر پرسش و پاسخ درباره‌ی ماهیت کلی وقت تلف نکنیم، به تعیین و تشخیص انواعی می‌پردازیم که در ایدئولوژی‌های گوناگون وجود دارند ـ برای نمونه تمایزهای میان انواع شک آمیز[3]، جزمی[4]، بیانگر[5]، هنجارین یا معیاری و مانند آن. برای مثال، آشکار است که یک نقاش بیانگر در مقایسه با یک نقاش هنجارین از شرایط متفاوتی متابعت می‌کند و این به شیوه‌ای متفاوت انجام می‌پذیرد و هنرمند به طرزی متفاوت به اشیای متفاوت واکنش نشان می‌دهد. به‌ویژه، انواع بالنسبه ساده در مقایسه با انواع پیچیده نسبت به این کنش‌های متقابلَ

---

1. nude 2. mannerism 3. sceptical 4. clogmatie
5. expressive

رفتاری یکسره متفاوت دارند. با این‌همه، این واقعیات که به ظاهر جنبه‌ی روان‌شناختیِ محض دارند، بی‌درنگ اهمیتی جامعه‌شناختی می‌یابند، زیرا انواع ایدئولوژیک[1] هر یک به شیوه‌ای متفاوت هم به سبب بستگی به یکدیگر و هم به سبب نفوذی که در هم دارند وابسته به شالوده‌ی اقتصادی (و روساخت‌های گوناگون)اند. هنگامی که به انتساب هنرمندی معین به یک ایدئولوژی ویژه یا به یک طبقه قناعت می‌کنیم، دستخوشِ سترونیِ مکانیکی شده‌ایم.از دیدگاه جامعه‌شناختی، توضیح واقعی تنها هنگامی دست می‌دهد که ثابت کنیم کدام نوع هنرمند با طبقه‌بندی انجام یافته منطبق است. فقط دقیق‌ترین شیوه‌ی تصریح و تعیین مسایل می‌تواند غنای تام و تمام پاسخ‌هایی را آشکار سازد که جامعه‌شناسیِ مارکسیستی هنر می‌تواند به دست دهد.[2]

در گروهِ مسایلی که به کنشِ متقابل ایدئولوژی‌ها می‌پردازند، باید برای مسئله‌ی خاص تأثیرگذاری‌های یک ایدئولوژی (مثلاً هنر) در مراحل نخستینِ کار خود بر مراحل بعدی جای خاصی را در نظر گرفت ــ چنان‌که به ویژه رنسانس یا نوزایی که در بخش چهارم این رساله به

---

1. ideological types

۲. هنگامی که یادآور می‌شویم که امیران ایالات پروتستان آلمان ــ مانند خود پروتستانیسم به منزله‌ی ایدئولوژی طبقه‌ی حاکم ــ به هنرمندانی التفات داشتند که اکسپرسیونیسم تنگ‌بینانه و مبالغه‌آمیزشان به منریسم انجامید (حال آن‌که به دورر که هنرمندی پیچیده و هنجارین بود فقط گاه‌گاه سفارشی می‌دادند)؛ و نیز از سوی دیگر امیرانِ دولت ـ شهرهای ایتالیایی دیرگاهی لئوناردو داوینچی آدمی را به خود جلب کرده بودند ــ آیا همین امر خصلتِ گاه‌گاهیِ روابطِ میانِ امیرانِ پروتستان و شمالِ آلمان را با هنر نشان نمی‌دهد؟ دستگاه پاپی همین لئوناردو را که هنرمندی شکاک و عارف مسلک، هنجارین و پیچیده بود به مسخره می‌گرفت، اما میکل‌آنژ را بر صدر می‌نشاند، میکل‌آنژی که شیفته‌ی یک موضوع بود و تحولش در جهت رویگردانی از امر عینی و هنجارین و نزدیکی به بیان ذهنی سیر کرد، همچنان که همینِ عنایت را به رافائل این سازنده‌ی «زیبا» (the beautiful) داشت. آیا این همه بس نیست تا خصلت ظاهر فریبِ لیبرالیسم و اپیکوری مآبی خاندان مدیچی، معیارِ حقیقیِ قدرتِ شخص پاپ و نهادِ کلیسا، ونیز گرایشِ ارتجاعی مذهب کاتولیک را آشکار سازد؟

تفصیل به بررسی آن خواهیم پرداخت از این قبیل است. «احیا»ی موضوع‌ها و شیوه‌ای که این موضوع‌ها از طریق آن‌ها خود را در آفریده‌ی روح جلوه‌گر می‌سازند، تعداد نوزایی‌هایی که در خلال یک دورانِ اقتصادیِ معین روی می‌دهد ــ برای نمونه فراوانی نوزایی‌ها در سده‌ی نوزدهم ــ همه‌ی این‌ها مسئله‌یِ جامعه‌شناختیِ مهمی را تشکیل می‌دهند.

این‌جا باز می‌توان به مسایلِ مربوط به خودمختاری نسبیِ هنر اشاره کرد. نخست می‌توان از جامعه‌شناسیِ صورت‌هایِ درون‌مانایِ خودِ اثرِ هنری یاد کرد که به این شیوه بیان می‌شود که به واسطه‌ی سازمان‌دهی جمعی انسان‌ها و اشیا در اثر هنری و نیز بر اثر روابطی که میان انواعِ گوناگونِ هنر حاصل شده است، صورت‌های گوناگون در وحدتِ ساختاری ویژه‌ای گرد هم آمده‌اند. آن‌گاه می‌توان بار دیگر به نظمِ سلسله مراتبیِ ارزش‌هایی اشاره کرد که برای آثارِ هنرمندان در یک عصر معین برقرار شده است، و نیز به طبقه‌بندیِ هنرمندان به رهبران، هنرمندان درجه دوم که از گروه نخست نشئت گرفته‌اند، دوره‌گردان فاقد هر گونه شخصیت ویژه و مانند آن‌ها پرداخت؛ زیرا که کارکردهای جامعه‌شناختیِ آدم نابغه و نیز استعدادهایی به درجاتِ مختلف تا فروترین مراتب که به مرزِ تقلیدِ محض، ذوق آزمایی و هنر ساختگی می‌رسد، هم به دلیل نفوذ و تأثیر تعیین‌کننده‌ی زیرساخت اقتصادی و هم به دلیل تأثیر و نفوذ ایدئولوژیکیِ خود، از یکدیگر متمایز می‌گردند. (برای نمونه، دورر را با هانس بالدونگ گرین، سزان را با گوگن و مانند آن قیاس کنید.) هیچ یک از این مسایل را نباید جدا از هم بررسی کرد، بلکه باید در نزدیک‌ترین پیوند ممکن با تکامل تاریخیِ هنرمند و جامعه‌شناسی کلی‌ای که فراتر از هنر می‌رود مورد وارسی قرار داد.

سرانجام، هنگامی که به مطالعه و بررسی مسئله‌ی «بازپژواک[1]»های هنر، یعنی تأثیر هنر در آن عوامل اجتماعی می‌پردازیم که خود آن را تعیین می‌کنند، درمی‌یابیم که هنر در احساسات ما نسبت به طبیعت، روابط اجتماعی و خود ساختار اقتصادی تأثیر می‌گذارد. آن‌چه را که ما در تولید و گروه‌بندی چیزها، کالاها، ماشین‌ها و جز آن «سلیقه» می‌خوانیم، به همان اندازه به واسطه‌ی هنر تعیین می‌شود که به واسطه‌ی اصلاح و بهبود و تفاوت‌گذاری در عادات و رسوم، روابط شخصی و مانند آن. نکته‌ای که برای مارکسیست‌ها اهمیت ویژه دارد مسئله‌ی هنرهای صنعتی[2] یعنی خلق اشیایی است که به کارِ برآوردنِ عادی‌ترین نیازهای ما مانند غذا، نوشیدنی، پوشاک، مسکن و مانند آن می‌آید. آیا قوه‌یِ خلاق هنری خلاق با چنین اشیایی آغاز می‌شود (یعنی با فوری‌ترین نیازهای مادی)، یا آن‌که این‌ها صورت‌های خود را از اشیای هنری محض برمی‌گیرند؟ آیا هنرهای‌صنعتی در فرود یا فراز پله‌اند؟ آیا این نظم تغییراتی می‌پذیرد؟ با توجه به مناسبات میان ساختار اقتصادی و هنر اهمیت آن در چیست؟ مسئله از آن‌چه می‌نماید کلی‌تر است. آیا هنر نخست در اشیایی به کار رفت که قصدِ آن برآوردنِ نیازهای فردی بود، یا در اشیایی به کار آمد که به کارِ جمع، به کارِ مسکنِ انسان یا خانه‌ی خدا می‌آمد؟ به نظر می‌آید که تاریخ پاسخی بسیار روشن به ما می‌دهد: آن‌چه امروزه «هنرهای صنعتی» می‌خوانیم ناشی از تمایزگذاری‌ای بسیار اخیر است: قوه‌ی خلاقه در نخستین مراحل تاریخ در مورد اشیای مرتبط با جمع به کار می‌رفت تا در مورد اشیایی که به کار افراد یا گروه‌های محدود می‌آمد.

خلاصه کنیم: می‌توان میان مسایل کلی و خاص، درون‌مانا و ترافرازنده، و صوری و مادی تمایز گذاشت؛ ولی این تمایزگذاری به این معنا نیست که باید یکی از این اصطلاحاتِ دوتایی را در هر گروه کنار

1. retroaction 2. industrial arts

گذاشت و حذف کرد، همچنان که به این معنا هم نیست که باید به جست‌وجوی نوعی آشتیِ التقاطی برآمد؛ بلکه این امر بار دیگر ثابت می‌کند که فقط شیوه‌ای دیالکتیکی شایسته‌ی بررسیِ منطقِ دیالکتیکِ درون‌مانایِ واقعیت‌ها در قلمرو روح است. این را که این شیوه‌یِ دیالکتیکی باید ماتریالیستی یا ایدئالیستی باشد فقط تحلیل فرایندِ کلیِ شناخت می‌تواند معین کند. البته انتخابی که انجام می‌گیرد در روشی که در هر قلمرو ویژه دنبال می‌شود تأثیر می‌گذارد، و این امر از طریق جهت‌بخشیِ خاص به مسایلِ گوناگون انجام می‌پذیرد. از سوی دیگر، هر قلمرو ویژه داده‌های تجربی‌ای در دسترس می‌گذارد که به ما یاری می‌دهد تا درستی انتخاب خود را معلوم کنیم. آن نوع دیالکتیکی که به ما توانایی حلِ بیشترین تعدادِ مسایل را با حداکثرِ همسازی و همنوایی با واقعیت‌هایِ بالفعل بدهد نه فقط سودمندترین که درست‌ترین و واقعی‌ترین نوع دیالکتیک است.

۲

بیایید به نخستین مسئله‌ی ویژه‌ای که مارکس در پاره گفتارِ موردِ اشاره طرح کرد بپردازیم تا روابط دیالکتیکی‌ای را نشان دهیم که میانِ ساختار اقتصادی و ایدئولوژی به دست می‌آید: یعنی کارکردِ میانجیِ اسطوره در هنر. «تمامی اسطوره‌گان نیروهایِ طبیعت را در تخیل و از رهگذرِ تخیل مقهور، مهار و صورت‌بندی می‌کنند؛ بنابراین اسطوره فقط هنگامی ناپدید می‌شود که تسلطِ واقعی بر این نیروها حاصل شود... هنر یونان متضمنِ اسطوره‌گانِ یونانی است، به سخن دیگر تا این هنگام تخیلِ مردم پدیده‌هایِ طبیعی و اجتماعی را به شیوه‌ی هنریِ ناآگاهانه جذب کرده بود. البته این ماده و مصالح هنر یونانی است و نه هر اسطوره‌گانی، یعنی نه هر گونه جذبِ هنریِ ناآگاهانه‌ی طبیعت (این‌جا این اصطلاح شامل

همه‌یِ پدیده‌هایِ مادی از جمله جامعه است)؛ اسطوره‌گان مصری هرگز ممکن نبود شالوده‌ی هنر یونانی قرار گیرد یا مایه‌یِ پدید آوردنِ آن گردد. اما در هر صورت [متضمنِ] اسطوره‌گان است؛ به هر حال، به هیچ رو هیچ تکامل اجتماعی وجود ندارد که نگرش اسطوره‌ای به طبیعت را دفع کند، یعنی هر گونه نگرشی به طبیعت که امکان دارد موجبِ پدید آمدنِ اسطوره گردد؛ و بنابراین هیچ جامعه‌ای وجود ندارد که از هنرمندْ تخیلْ فارغ از اسطوره‌گان بطلبد.»[1]

مارکس نظری را بر زبان می‌راند که همداستانیِ **ظاهری** با زیبایی‌شناسی‌های بورژوایی ارتجاعیِ کلاسیسم، رمانتیسم و تمثیل‌گرایانی از قماش واگنر، بوکلین و گوگن دارد. اما این‌جا تفاوت‌هایی هست که او را از اینان جدا می‌سازد.

(الف) در نظر مارکس، تنها اسطوره‌گانی بوم‌زاد[2] می‌توانند گامی به سوی هنر تلقی گردند، یعنی اسطوره‌گانی که در یک خاک، در یک مردم، در یک پیشینه‌ی فرهنگی و در یک نظام اقتصادی واحد ریشه داشته باشند، حال آن‌که گروهی در سده‌ی نوزدهم و حتی هنوز در سده‌ی بیستم نیز بر این باور رفته‌اند که هر گونه اسطوره‌گانی، حتی ناهمگن‌ترین اسطوره‌ها می‌توانند به کار آیند.

(ب) در نظر مارکس، اسطوره‌گان فرآورده‌یِ مردم بودند، حال آن‌که در نظرِ هنرمندان و زیبایی‌شناسانِ سده‌ی نوزدهم جذابیت و کشش اسطوره دقیقاً در تغییر و تبدیلِ شخصیِ درون‌مایه‌هایِ اسطوره نهفته بود، به نحوی که در سرانجامِ کار برداشتِ پوچی از یک اسطوره‌گانِ خصوصی می‌توانست پیروزمندانه به منصه‌ی ظهور برسد.

(ج) هنرمندانِ مرتجع بورژوازیِ درگریز از واقعیت‌های جهانی که در

---

۱. مارکس، *رساله در نقد اقتصاد سیاسی*، ترجمه‌ی انگلیسی ان. آی. استون، شیکاگو، ۱۹۰۴ صص ۳۱۰ [حاشیه]؛ مسکو، ۱۹۷۰ صص ۱۷ ـ ۲۱۶.

2. autochthonous

آن می‌زیند ناگزیر به جست‌وجویِ عناصری متافیزیکی، ایدئالیستی و نمادپردازانه در اسطوره‌گان برمی‌آیند تا خصلتِ ناتمام فرایند خلاقه را بهتر پنهان کنند. مارکس، برعکس، بر خصلتِ جمعی فرایندِ اسطوره‌ای، بر آغازگاه‌های ناخودآگاهانه‌ی فرایندی خلاقه پا می‌فشارد که تکمیل و تتمیم آن بر عهده‌ی هنرمند است.

(د) در نظر مارکس، اسطوره‌گان حلقه‌ای میانجی‌اند که از مبنایی تاریخی سرچشمه می‌گیرند، و هنگامی ناپدید می‌شوند که انسان بر طبیعت چیرگی یابد؛ و بنابراین هنری فارغ از اسطوره‌گان مطلقاً ممکن و حتی در سده‌های نوزدهم و بیستم ضروری بود و هست، حال آن‌که دیگران به اصلی زیبایی‌شناختی قائل‌اند و برآنند که پیوندهای میان اسطوره‌گان و هنر چنان تجزیه‌ناپذیر است که به جای آن‌که اسطوره‌گان را طرد و نفی کنند، هر نوع اسطوره‌گانی را از هر منبعی که باشد برمی‌گیرند و آن را به هیئتی ساختگی احیا می‌کنند. نکته‌ی مهم این‌جاست که هر گاه که روابط هنر با بدوی‌گرایی ناگزیر به آخر می‌رسد، هنرمندان و زیبایی‌شناسانِ بورژوا به تکیه بر (و بازسازی مصنوعی) وابستگی هنر و پیوندهای آن با اسطوره‌گان می‌پردازند. این‌جا فقط کافی است شعر شیلر، **خدایان یونان**، را به یاد آوریم. گوته احتمالاً یگانه کسی بود که خطر را دید و بر ضد تجدید حیات مصنوعی هشدار داد[1]، گو که خود او نیز از اسطوره‌گان گوناگون بهره گرفت. به هر حال، پژوهنده‌ی مارکسیستِ تاریخ هنر از سال ۱۷۸۹ به بعد به یک گروهِ اسطوره‌نگر، و نیز به گروهی دیگر برمی‌خورد که جهت نگرش آن نااسطوره‌ای است و با ملاحظه‌ی روابطِ متقابلِ آنان منطقِ دیالکتیکی درون‌مانایِ ایدئالیستی عاریتی و ماتریالیسمی تقریبی را آشکار می‌سازد.

شناخت مارکس از اسطوره‌گانی که از لحاظ تاریخی متعین و

---

۱. گوته، *Memorial Edition*، جلد سی‌وچهارم، ص ۳۴۸.

محدوداند و همچون میانجی و واسطه‌ای میان زیرساخت‌های اقتصادی و هنر به کار می‌آید، به یک رشته مسایل دیگر می‌انجامد که مارکس هرگز فکرِ طرح آن را نمی‌کرد، تا چه رسد به حلِ آن‌ها؛ با این همه، در صورت‌بندیِ نظریه‌یِ مارکسیستیِ هنر بررسیِ این مسائل حائز اهمیت است. ما تنها دو مورد از این مسایل را بررسی می‌کنیم:

۱. آیا روابط اسطوره‌گان و هنر در میان ملت‌هایِ گوناگون در اعصارِ گوناگون یکسان است، یعنی در جایی که شرایط مستلزمِ اسطوره‌گان مختلف است؟

۲. گذشته از تأثیر و نفوذی که اسطوره‌گان در هنر می‌کنند، آیا می‌توانیم از تأثیر هنر در اسطوره‌گان نیز سخن بگوییم؟

نیازی به گفتن ندارد که این پرسش‌ها را فقط می‌توان به شکل تجربی و تاریخی، یعنی به یاریِ تاریخِ جهانیِ هنر پاسخ گفت و نتایجی که به این ترتیب به دست می‌آید تا حدودی به یاری ملاحظاتی صرفاً نظری توجیه می‌گردد که پس از وقوع[1] جمع‌بندی می‌شود.

نکته‌ی اول: نخست آن‌که اسطوره‌گان در جریان تاریخ خود تغییر و تحول می‌پذیرند: اسطوره‌ها آغازی و انجامی دارند، و دستخوشِ دوره‌های بحرانی‌اند. در عین حال ــ این نکته برای نظریه‌ی مارکسیستیِ هنر حائزاهمیت است ــ کارکردِ میانجیِ اسطوره‌ها نیز دگرگونی‌هایی می‌پذیرد؛ چرا که ممکن نیست ایستا بماند؛ این کارکرد نیز بی‌شک تاریخ خود را دارد. برای نمونه، آیین عشاء ربانی را در مذهب مسیح در نظر بگیرید. تأسیسِ این رسمِ دینی با پاره‌گفتارهایِ گوناگونی در *اناجیل* مرتبط است ــ همان پاره‌گفتارهایی که به جشن عید قربانی فصح، اعلان خیانت، و رابطه‌ی رمزآمیز میان نان و شراب، و تن و خون مسیح (عشاء به معنای دقیق کلمه) می‌پردازد. اعصارِ مختلف بر ابعاد گوناگون این قصص تأکید

---

1. post facto

ورزیده و آن را در حجاب گرفته‌اند (حتی تا آن‌جا که قصه‌ی *کتاب مقدس* را وارونه کرده‌اند؛ برای نمونه، ریمن‌شنایدر[۱] یهودا را شخصیتِ اصلی کرد، و محراب او در روتنبرگ[۲] دلیل بر نفی عشای مسیحی است). با این همه، اعصار گوناگون نیز عشای ربانی را به شیوه‌های گوناگون عرضه داشته‌اند ــ برای نمونه، در اوایل دوره‌ی مسیحی به صورت نمادین، در سده‌های میانه به صورت واقعیت آرمانی (دست‌نوشته‌ی رایشناو در حدود سال ۱۰۰۰ میلادی)، در اوایل رنسانس هم به صورت تصویر ایدئالیستیِ مجرد (لئوناردو داوینچی) و هم به صورت صحنه‌هایِ خودمانیِ ناتورالیستی (نورمبرگ، ح. ۱۵۰۰ میلادی)، و در باروکِ ایتالیا به صورت گذار عرفانی از امر تجسمی و مادی به پدیده‌ی ناب نور (در تینتورتو). نیازی به گفتن ندارد که در جریانِ این تحول تاریخیِ محتوا و صورت، کارکرد یا نقشِ میانجی بر بنیادهایِ جامعه‌شناختیِ گوناگون استوار بود. از این‌رو، بیانِ نمادین فقط ممکن بود برایِ حلقه‌ی محدودی از محرمانِ بریده از جهانِ بیرون کشش و گیرایی داشته باشد؛ این‌جا کنشِ میانجی نمودار جهشی است از آن‌چه به دیده می‌آید به جوهر رازآمیزی که در حجاب قرار دارد. رئالیسمِ آرمانی یا ایدئال سده‌های میانه برای تمامی جامعه‌ی مسیحی کشش دارد، البته نه از جهت مادیت زمینی خود بلکه به جهت آرمانیت[۳] خداشناختی آن؛ این رئالیسمِ آرمانی حساسیتِ ذهنی را به فراز جامعه‌یِ عینی، به جایگاهِ متافیزیکیِ اسطوره برمی‌کشد (تغییر و تحولی که در طیِ آن فعالیت انسان سهمی دم‌افزون در سراسر قرون می‌یابد). رنسانس تغییرجهتی به سوی انسان و مسایل زمینی، و شکافی میان اشرافیتِ صاحبِ هوش و نبوغ و عامیانه‌گری توده‌ها پدید آورد. اسطوره به هیئت تراژدیِ نوابغ و کمدیِ «مردم» درمی‌آید؛ به

---

۱. Tilman, Riémenschneider (؟ ۱۴۶۰ ـ ۱۵۳۱)، مجسمه‌ساز و حکاک آلمانی که در ۱۴۸۳ به جرم ضدیت با اسقف اعظم در جنگ دهقانی به زندان افتاد.

2. Rothenburg 3. ideality

عبارت دیگر، کارکردِ میانجی اسطوره گاه با آگاهیِ انتزاعیِ فرد و گاه با حس‌باوری[1] فروترین طبقات ارتباط دارد، بی‌آن‌که وحدتی میان این ایدئالیسم و این ناتورالیسم برقرار سازد. از سوی دیگر، در تینتورتو عشای ربانی هم با توجه به شناخت ذهنی و هم عینی و از رهگذر سخن یا لوگوس کلیِ فرد انجام می‌پذیرد و هم کنشِ تاریخی یگانه‌ی مسیح و هم اسطوره را در معنای حقیقی آن دربر می‌گیرد؛ و این یکی از جلوه‌هایِ متعددِ استبداد است. در سده‌ی نوزدهم (برای نمونه در گبهارت[2]) همه‌ی اشکال تکامل تاریخیِ اسطوره و هنرمند مذهبی به پایان می‌آید ــ کارکرد میانجی فقط به کار واپس‌گرایان می‌آید ــ و همین واقعیت نشان می‌دهد که چشمه‌هایِ هنرِ اسطوره‌ای خشکیده بود.

تاریخ نشان می‌دهد که هنرِ یونانی بر اسطوره‌گانِ یونانی، هنر مصری بر اسطوره‌گان مصری و هنر مسیحی بر اسطوره‌گان مسیحی تکیه دارد؛ با این همه برای نمونه کارکرد و نقشِ میانجی اسطوره‌گان یونانی مشابهتی با کارکردِ میانجی اسطوره‌گانِ مسیحی ندارد.

اسطوره‌گان یونانی گذشته از دیگر خصوصیات ویژگی‌های زیر را نیز دارد:

(الف) چنان‌که مارکس به صراحت می‌گوید، اسطوره‌گانِ یونانی فرآورده‌های تخیل مردم‌اند؛ به سخنِ دیگر، بر خلافِ مصر هیچ کاستِ روحانی در یونان نبود تا به ابداعِ اسطوره بپردازد. در دورانِ حاکمیتِ مسیحیت این دو گرایش ــ تکاملِ طبیعی و مردمی، و سازمان روحانی ــ کوشیدند نیروهای خود را یکی کنند.

(ب) تولیدِ اسطوره‌ای منحصراً در محدوده‌های انسانی باقی می‌ماند: انسان معیارِ همه‌ی مفاهیم مذهبی است. به خلاف مسیحیان، یونانیان

---

1. sensualism

۲. Edurad von, Gebhardt (۱۸۳۸ـ۱۹۳۵) نقاش آلمانی، گبهارت کوشید صحنه‌های مذهبی و تاریخ کلیسا را بر طبق شیوه‌ی معاصر در هنر نقاشی تفسیر کند.

هیچ اسطوره‌ی به‌راستی ترافرازنده و متعالی ندارند: جهان خدایان در یک جهانِ وسعت یافته‌یِ انسانی جای دارد. تنها در کرانه‌ی نهایی تفکر یونانی ananke (ضرورت) به صورت اصل نخستین پدیدار می‌گردد، اصلی که از دسترس روشنی و وضوحِ بازنماییِ تجسمی به دور است، جهان خدایان را نسبیت می‌بخشد و از این رو بار دیگر آن را به انسان نزدیک‌تر می‌سازد؛ حال آن‌که در مسیحیت از سویی اسطوره‌ی تثلیث را داریم که چنان با تخیل انسان ناسازگار است که فقط می‌توان به مدد تمثیل از آن سخن گفت؛ و از سوی دیگر گروه‌ها گروه قدیس و پرستش مریم باکره را داریم ــ البته اگر نخواهیم از موارد دیگر یاد کنیم ــ که ساختار آن‌ها مطلقاً با جزم تثلیث تفاوت دارد. مذهبِ مسیحی کمتر دل‌بسته‌ی آثارِ انسانی است تا لطفِ الهی. این برداشت از لطف الهی یکسره از اسطوره‌گان یونانی غایب بود. چنین برمی‌آید که اسطوره‌گانِ یونانی حتی در هیئتِ جهان معنوی برداشتی از امرِ انضمامی و دریافت‌پذیر است. محتوایِ این اسطوره‌گان (هرچند آرمانی شده) همواره به حواس اشاره دارد و نمودارِ تخیلِ هنری است. از این‌رو، کنشِ میانجی نخست و پیش از همه کنشی است که یکراست به پیشبرد هنر نظر دارد. برعکس، اسطوره‌گانِ مسیحی اساساً از حواس جداست و تابع ادراک نیست؛ اسطوره‌گان مسیحی صرفاً نشانه‌ی محض واقعیتی است که نه به جهت خود این واقعیت بلکه به جهت آن‌چه در پس پشت آن جا دارد، به جهت آن‌چه نه امکان دارد مستقیماً دریافته شود و نه به بیان درآید باید مورد توجه قرار گیرد.

از همین‌روست که اسطوره‌گانِ مسیحی آشکارا به انکار خود هنر برمی‌خیزد؛ اسطوره‌گانِ مسیحی در پیِ نابود ساختن ویژه‌ترین و اساسی‌ترین عناصر هنر است. از این‌جاست که کارکردِ میانجیِ اسطوره‌گانِ مسیحی مانعی پدید می‌آورد. خلاصه آن‌که میانِ اسطوره‌گانِ یونانی و هنر یونانی پیوستگی طبیعی وجود دارد، حال آن‌که میان

اسطوره‌گان مسیحی و هنرِ مسیحی دشمنی طبیعی در کار است. هنرِ یونانی به دلیل اسطوره‌گان یونانی وجود دارد، هنر مسیحی به‌رغم اسطوره‌گان مسیحی موجودیت دارد.

این تحلیل یک‌سویه خواهد بود اگر نتوانیم این نکته را دریابیم که اسطوره‌گانِ یونانی نیز عناصری در برداشت که ممکن بود موجب آشفتگی خاطر هنرمندان یونانی شود و، برعکس، اسطوره‌گانِ مسیحی عناصری در خود داشت که برای هنرمندان مسیحی سودمند بود. تنها با توجه به چنین مسایلی است که می‌توانیم پاره‌ای از واقعیت‌های بسیار ناهمگن را در تاریخ هنر دریابیم.

شاید بتوان حضورِ عناصرِ مزاحم اسطوره‌گان یونانی را در تولید هنری آن ــ و به دلیل انعطاف‌پذیری فراوان مفاهیم این اسطوره‌گان ــ بدین‌گونه توضیح داد: اسطوره، به‌طور کلی، معطوف به رستگاریِ معنوی است؛ این رستگاری نوعی ابداعِ اجتماعی است، با این همه به حدودی فراتر از جامعه انتقال می‌یابد. جامعه از هنرمند می‌خواهد که اسطوره را به طور انضمامی بازآفرینی کند، ایده‌ی آن را تجسم بخشد و آن را مستقل از هر وجود جزیی و خاص جلوه‌گر سازد؛ به عبارتِ دیگر، کارکردِ آفریننده‌یِ معنویِ اسطوره (و از این‌رو ایمان) را به کارکرد بیرونی بت‌پرستی مبدل کند. در نظر هنرمند، اسطوره در وهله‌ی نخست ماده‌ی خامِ مهمی است که همه‌کس آن را می‌فهمد و به خودیِ خود تغییرناپذیر است. حال دقیقاً هنرمند است که نمی‌تواند از اسطوره به صورت فرآورده‌ای تغییرناپذیر بهره جوید، بلکه فقط می‌تواند در پیوند با آن منبع انسانی طبیعی از آن بهره گیرد که اسطوره خود از آن نشئت گرفته است؛ به سخن دیگر، هنرمند نمی‌خواهد آن‌چنان که جامعه از او می‌خواهد بت‌پرستی را تشویق کند؛ هنرمند نمی‌خواهد بیگانگیِ عینیت‌یافته‌یِ محتوایِ اساساً انسانیِ اسطوره را تقویت کند، بلکه در پی پایان بخشیدن

به این بیگانگی است؛ هنرمند با عمل پیکربندی[1] می‌خواهد به انسان‌ها نشان دهد که این امکان هست که اسطوره‌های عینیت‌یافته به رستگاری و فلاحی تغییر و تبدیل یابند که حاصل ابداع و خلاقیت خود انسان باشد. هر اندازه که اسطوره‌گان محدودتر و شکل‌پذیرتر باشند، سهم صرفاً هنریِ آن‌ها در خلقِ اسطوره افزون‌تر خواهد بود، و اسطوره به جایِ خلاقیتِ فردی به وجهی به مراتب مؤکدتر موجبِ پدید آمدن تقلیدِ صرف خواهد شد. این تعارض نه فقط خود را در درونِ خودِ اسطوره‌گان یونانی (در تقابل میان اسطوره‌گانِ المپی، آپولونی و اسطوره‌گان اُرفه‌ای و دیونیزوسی)، بلکه در گرایش هنرمندان بزرگ به اسطوره‌گان نیز نشان می‌دهد. ما نه فقط به بسیاری از پدیده‌های مربوط به ناتوانی، زشتی وجز آن اشاره کردیم که افلاطون آن‌ها را نه‌تنها به تخیلِ عامه‌پسند که به تخیلِ هنری نسبت می‌دهد (و از همین‌رو هنر را تا حد وظیفه‌یِ بازآفرینیِ صرف نمودها و ظواهر فرو کاهید؛ هنری که ۲۰۰۰ سال هم در شرق و هم در غرب معیار قرار گرفت!) و آن را، حتی هنرمندی چون هومر، «این آموزگار یونان» را، از ورود به کشور[2] خود بازداشت؛ بلکه به نظر ما موضوع عمده‌ی آثارِ هنری یونان ــ *اودیسه*، *اورستیا*[3]، و حتی *ایلیاد*، به شرطی که بر طبقِ طرحی واحد تصنیف می‌شد ــ همانا اشتباهاتِ نوع بشر و تطهیر و پالایش انسان‌ها است، به این معنا که انسان‌ها با برانداختن بی‌نظمی اجتماعی (که خود مستقیماً مسئول آن نیستند) و برپایی عدالت اجتماعی، که خدایان از دستیابی بدان عاجز بودند، به رستگاری دست یافتند ــ به عبارت دیگر، برآنیم که موضوعِ اصلیِ هنر در تقابلِ آگاهانه با اسطوره‌گان شکل گرفت.

برعکس، اسطوره‌گانِ مسیحی عواملی در بر داشت که درخور تولید هنری بود. از آن‌جا که مفاهیمِ مذهبی دور از دسترسِ حواس بودند،

---

1. figuration 2. state 3. Oresteia

هنرمند ناگزیر بود محدوده‌هایِ بیانِ هنری را تا حدِ امکان چندان بگسترد که حتی آن چیزی را در دسترس حواس بگذارد که در برترین مرتبه‌ی معنوی قرار دارد. همین امر، به‌طور کلی، علتِ باروریِ عظیم و تنوعِ ابعادِ گوناگونِ هنرِ مسیحی و نیز علتِ برخی از عواملِ ویژه، مانندِ قانونِ اصلیِ سیرِ تکاملِ هنرِ مسیحی، شمایل‌نگاریِ آن، و ابزار بیان آن را (چنان‌که در بحث از نمونه‌ی آیین عشای ربانی در بالا اشاره رفت) توضیح می‌دهد. این‌جا والاترین معنویت‌ها گام به گام به صورتِ رویدادهایِ حسی به تصور درمی‌آید، و بیانِ آن نه به یاری اشیا یا روابط میان اشیا، بلکه به مدد امر غیرعادی و به یاری فرایند امر غیرمادی (نور) انجام می‌گیرد؛ و نیز این‌جا برای برخی سبک‌پردازی[1]های صرفاً الگوواره[2] (که برای نمونه در تصلیب برونسویک[3] متمثل شد) توضیحی می‌یابیم که در پسِ پشتِ آن احساسی اساساً فردی نهفته است. هنر یونانی هرگز این بی‌توازنی را نشان نمی‌دهد، و از این‌رو هرگز به آن‌جا رانده نمی‌شد که دست به ابداع آن‌گونه سبک‌پردازی‌های الگوواره بزند که هنوز هم سهمی عظیم در هنر مسیحیِ امروزِ اروپا (مثلاً هودلر[4]) دارد. نیز در این‌جا توضیحی برای احیاهای مکرر هنر یونان می‌یابیم، که این البته بعدتر پیش آمد.

بنابراین با اثبات این نکته که کارکردِ میانجیِ اسطوره‌گان در اروپایِ مسیحی همان نبود که در یونان کافر کیش می‌بینیم، همچنان باید به وارسی مسئله‌ی زیر بپردازیم: آیا اسطوره‌گان معینی درخور و متناسب با یک نوع معین هنری است؟ مثلاً، آیا اسطوره‌گانِ یونانی متناسب با پیکرتراشی و اسطوره‌گانِ مسیحی درخورِ نقاشی است؟ گذشته از این، باید تأثیر و نفوذِ جنبه‌ی آیینیِ اسطوره‌گان را در معماری یعنی در

---

1. stylization 2. shematic

۳. صورت مسیح بر صلیب ایمروارد در کاتدرال برونسویک (ویراستار متن اصلی).

۴. Ferdinand Hodler، (۱۸۵۳ـ۱۹۱۸)، نقاش سوئیسی.

نقشه‌هایِ مسطحه[۱]، پی و بلندیِ معبدها[۲]، و در وحدتِ ساختاری فراگیرِ اثرِ هنری معین کنیم. مثلاً، اندرونِ معبدِ یونانی همان کارکردِ اندرونِ کلیسایِ مسیحی را نداشت، و دلایل این امر در جوهر اسطوره‌گان یونانی نهفته است ــ گرچه نیازی به گفتن ندارد که بسیاری دلایل دیگر هم به کار است؛ افزون بر این، بیرونیِ معبدِ یونانی عبارت از ساختمانی محدود بود که امکان وسعت نداشت. معبد چون واقعیتِ خودمختارِ فی‌نفسه‌ای موجودیت داشت، تا آن‌جا که گذشته از تمامی کارکردهای مذهبی هیچ تغییری در شعایر نمی‌توانست در آن تأثیر بگذارد. برعکس، به واسطه‌ی جوهرِ مذهبِ مسیحی، کلیسا می‌توانست در هر بخش وسعت یابد و به متنوع‌ترین سبک‌ها تغییر و تبدیل پذیرد، چرا که به منزله‌ی واقعیتِ زیبایی‌شناسی استقلالی نداشت، بلکه صرفاً در حکمِ عرشه‌ی کشتی‌ای (شبستان کلیسا) بود که جماعت مؤمنان می‌توانست آرزوی نجات و فلاح خود را داشته باشد، صرفاً نمادی از جهان فراطبیعی بود و فقط ابزاری برای دستیابی به هدف والا به‌شمار می‌آمد. این‌جا ــ صرف‌نظر از نوعِ کارکردِ میانجی‌گرانه‌ای که به مددِ اسطوره‌گانِ معینی انجام می‌پذیرد ــ می‌توان دید که تخیلِ مشابهی در هنر و در اسطوره‌گان به کار است و کارکردِ میانجی نیز بر همین مشابهت استوار است. به سخن دیگر، جذب یک یا چند اسطوره‌گان نا ـ بوم‌زاد، که آن را همان شرایط و اوضاع پدید نیاورده است، اساساً ممکن نیست تولیدِ هنری را پیش ببرد، بلکه تا اندازه‌ای نشانه‌یِ انحطاط یا ارتجاع است، و علت‌هایِ آن را باید در خارج از مرزهایِ اسطوره‌گان و هنر، یعنی در زیرساخت‌هایِ اقتصادی و اجتماعی جست‌وجو کرد.

نکته‌ی دوم: از دیدگاه ماتریالیسمِ تاریخی نمی‌توان از کارکردِ میانجی‌اسطوره‌گان میانِ زیرساخت اقتصادی و ایدئولوژیِ هنر سخنی به

---

۱. ground plans، یا برنگاره‌ها. ۲. ground plans، یا برنگاره‌ها.

میان آورد، مگر آن‌که همزمان به بحث درباره‌یِ مسئله‌ی نفوذ هنر در اسطوره‌گان پرداخت، نفوذ و تأثیری که به سبب کنش متقابل دیالکتیکی مفروض گرفته می‌شود. (با این کار به هیچ رو بر آن نیستیم که این کنش متقابل را از بنیادِ مادی آن جدا کنیم.)

علمِ بورژوایی اغلب ــ و البته به‌درستی ــ بر این واقعیت تأکید ورزیده است که نخستین‌بار حماسه‌های هومری بودند که بسیاری از اسطوره‌های محلی را در اسطوره‌گانی متمرکز کردند که در سراسر یونان رواج گرفت. این دستاورد با حذف اسطوره‌های محلی معین و شکل‌بخشی دوباره به اسطوره‌های دیگر حاصل آمد؛ خلاصه آن‌که گزینشی انجام گرفت و تغییر و تبدیلی صورت پذیرفت که در آن اهمیت اساسی نه در مقتضیاتِ اسطوره‌گانی، بلکه در داعیه‌های هنر هنر نهفته بود.

هنر مُهرِ تأثیر خود را در اسطوره‌گان گذاشت و ثقل آن را ــ که دارای خاستگاهی بسیار زمینی، نگران و غم‌زده بود ــ به مبارزه‌ای برای رهایی انسان و به بازی شادمانه و چه‌بسا پوچ و بی‌معنایی تغییر داد. هنرِ مسیحی (مانند هنرِ مصری) ناتوان از آن بود که شأن و اعتباری بنیادی به عناصرِ اصلیِ اسطوره‌های خود ببخشد. برعکس، این هنر با بخشیدنِ شکلی انضمامی به اسطوره رفته‌رفته آن را از بخشی از اهمیت و اعتبار و تأثیر جادویی‌اش بی‌بهره ساخت و در نتیجه ناگزیر شد پیوسته قلمروهای تازه‌ای از آن بیرون بکشد، یا موضوع‌هایِ نوی را بپذیرد که از خودِ اسطوره‌گان برگرفته بود. بنابراین، هنرِ یونانی گرایش به ساده‌سازیِ موضوع‌هایِ اسطوره‌ای و تصورِ آن به شکلِ تجسمی داشت (به معنای جذب اسطوره‌گان به هنر)، حال آن‌که هنرِ مسیحی گرایش به این داشت که پیکربندی‌هایِ تا آن هنگام آفریده شده را نابود سازد و مواد و دست‌مایه‌هایِ اسطوره‌ای را گسترش بخشد، به نحوی که هر عصر به جایِ اسطوره‌گانِ کهن دارای اسطوره‌گان یا شمایل‌نگاریِ خاصِ خود باشد.

هنر مسیحی تاریخ‌باوریِ[1] بخشی از اسطوره‌گانِ مسیحی را تقویت کرد؛ هنرِ یونانی برعکس اسطوره‌گانِ یونانی را از بندِ خاستگاه‌هایِ تاریخیِ خود رهانید. بنابراین، در تاریخِ اندیشه‌ی مسیحی به تکراری برمی‌خوریم که صورتی معنویت‌یافته دارد و به چیزی می‌ماند که در میانِ مردمانِ بدوی می‌یابیم. به یقین، هنگامی که صور و تمثال‌هایِ مقدس نیرویِ جادویی خود را از دست دادند خُرد و متلاشی نشدند، بلکه شمایل‌نگاری دیگری جای آن را گرفت. تاریخ گواه چند نمونه‌ی جدا و پراکنده از مفاهیمی هنری است که تنها چندگاهی پس از آن‌که رو به کمال گذاشتند تازه مورد تأیید رسمی کلیسا قرار گرفتند؛ با این همه، محتمل است که مفاهیم مورد بحث نه ابداع‌های هنری که دارای خاستگاه مردمی و تا حدودی کافرکیش بوده باشند.

این تأثیرِ کاملاً خاص و متفاوتِ هنر در اسطوره‌گان تا حدودی آن لحظه‌ای را تعیین کرده است که این ارتباطِ متقابل به پایان آمد. زیرا جذب اسطوره‌گان به هنر فرایندی بود که ممکن نبود تا بی‌نهایت ادامه یابد. از این گذشته، هر قدر محدوده‌ی زمانی کمتر بود (برای نمونه، در یونان) هنر در ارتباط با اسطوره‌گان به طرز مؤثرتری نقش یک اصلِ انتخابی را ایفا کرد. هر اندازه که هنر خود را به دقت بیشتری در محتوایِ آپولونیِ اسطوره‌گان محدود می‌کرد، کمتر قادر بود به گرایش‌های اورفه‌ای و دیونیزوسی شکل ببخشد. برعکس، هنرِ مسیحی مستقیماً شکل‌بندیِ اسطوره‌های جدید و نیز تغییر و تبدیلِ اسطوره‌های کهن را پدید آورد، به نحوی که این فرایندها تنها به سبب بنیادهای مادیِ این مذهب محدود می‌شدند.

به هر حال، در این‌جا بار دیگر ارتباطی دیالکتیکی جلوه‌گر می‌شود و این کار به طرز روشن و تردیدناپذیر انجام می‌پذیرد. به همان نسبت که

---

1. historicism

هنر یونانی به فروکاستن اعتبار اسطوره‌گان یونانی در یونان باستان کمک کرد، به همان اندازه نیز تأثیر و نفوذِ این اسطوره‌گان را به ورای مرزهای ملی و تاریخی آن فرا برد. بعداً به این مسئله خواهیم پرداخت که چه چیز علت «افسونِ جاودانه» و نیز «خصلتِ هنجارآفرین» و معیاریِ هنر یونانی را توضیح می‌دهد. این‌جا فقط یادآوری می‌کنیم که «افسون جاودانه‌ی» اسطوره‌گانِ یونانی تا حدود بسیار منوط به تأثیراتی است که هنر در اسطوره‌گان داشته است (نیازی به گفتن ندارد که این فقط یکی از دلایل این امر است)؛ حال آن‌که از سوی دیگر اسطوره‌گان مسیحی (مانند اسطوره‌گان مصری، هندو یا دیگر اسطوره‌گان) این افسون را ندارد، و این دقیقاً به دلیل خصوصیت ویژه‌ی تأثیرات هنر در آن اسطوره‌ها است. در هر حال، این نکته چشم‌گیر است زیرا که یونان همواره بر خصلت ملی اسطوره‌گانِ خود آگاهی داشت، حال آن‌که مسیحیان پیوسته به اسطوره‌های خود ارزشی مستقل از مکان و زمان نسبت می‌دادند.

هنر یونان ممکن نبود اسطوره‌گان خارجی را جذب کند، ولو آن‌جا که این اسطوره‌گان سهمی مهم در زندگی مردم داشت. این امر به تنوع تأثیرات هنر در اسطوره‌گان مربوط می‌شود. معابدی که احتمالاً به کار پرستشِ دیمتر[1] یا دیونیزوس می‌آمدند، اساساً با دیگر معابد فرقی نداشتند (بلکه این فرق صرفاً ثانوی و به جهت خصوصیاتی صرفاً تصادفی بود). برعکس، هنر مسیحی می‌توانست اسطوره‌گانی را تصاحب کند که حتی به اندازه‌ی اسطوره‌گانِ یونانی با آن بیگانه باشد؛ می‌توانست از یکی به دیگری گذر کند و آن‌ها را در کنار یکدیگر عرضه کند. هر گاه اسطوره‌گانِ مسیحی دستخوش بحرانی می‌شد که از زیرساخت مادی سرچشمه می‌گرفت، هنر مسیحی می‌توانست به اسطوره‌گان یونانی رو کند و اندکی بعدتر از طریق همین جاده‌ی انحرافی به اسطوره‌گان مسیحی

---

1. Demeter

بازگردد، در همان حال که در این وقفه تابع تغییر و تبدیل و وسعت‌گیری تئولوژیک قرارگرفته بود. از این‌رو، اسطوره‌گان یونانی تأثیری به جا نهاده بود که گاه‌گاه انقلابی می‌نمود، گو که تأثیرش در درازمدت ارتجاعی بود، زیرا به طور غیرمستقیم به حفظ اسطوره‌گان مسیحی کمک کرد. به این اعتبار، مذهب مسیحی امروزه به برکت یاری‌های هنر یونانی زنده است یا به سخن دیگر حیات خود را تا حدودی مدیون خطاهایِ ایدئولوژیکیِ مربوط به خصلتِ این احیا است.

نیازی به گفتن ندارد که تأثیرات هنر در اسطوره‌گان نیز تاریخ خود را دارد و البته تفاوت‌هایی نیز در تأثیرهای هنرهای متفاوت در اسطوره‌گان، به شکل‌هایِ نیایش و مانند آن، وجود دارد. این امور به پژوهش‌هایِ ویژه نیاز دارد.

۳

دومین مسئله‌ای که مارکس به عبارت درمی‌آورد به «تکاملِ نابرابرِ تولیدِ مادی و تولید غیرمادی، برایِ مثال، تولیدِ هنر»[1] می‌پردازد. مارکس این گفتارها را می‌آورد:

۱. «آشکار است که برخی از قله‌های آن [هنر] به هیچ‌رو منطبق بر تکاملِ عمومیِ جامعه نیستند؛ همچنان که به همین‌سان با زیرساخت مادی نیز انطباق ندارند، گویی کالبدی است که سازمان خاص خود را دارد. برای نمونه یونانیان را با [ملت‌های] مدرن یا شکسپیر مقایسه کنید. حتی اکنون پذیرفته شده است که برخی از شاخه‌هایِ هنر، برای نمونه حماسه‌ها[2]، دیگر ممکن نیست به شکل دوران‌ساز خود، بدان سان که تولید هنری آغاز شده بود، آفریده شود. به سخن دیگر، برخی

---

۱. مارکس، *رساله در نقد اقتصاد سیاسی*، همان چاپ، ص ۲۱۵.

2. epos

آفرینش‌هایِ مهم در حیطه‌یِ هنر فقط در مرحله‌یِ آغازین تکاملِ هنر امکان‌پذیراند. اگر این امر با توجه به شاخه‌های گوناگونِ هنر در قلمرو خودِ هنر درست باشد، چندان خارق‌العاده نیست که در مورد کل قلمرو هنر و ارتباط آن با تکامل عمومی جامعه نیز صادق باشد.»[۱]

۲. برخی اوضاع و احوال موافق یا مانعِ برخی از شیوه‌های تولیدِ معنوی است. برای نمونه، تولیدِ سرمایه‌داری نسبت به هنر و شعر عناد می‌ورزد. «اگر این نکته را از نظر دور بداریم، راه بر این توهم فرانسویان در سده‌ی هجدهم گشوده می‌شود که لسینگ آن را با چنان زیبایی به طنز و ریشخند گرفته است. از آن‌جا که ما بسی بیش از مردمانِ کهن در مکانیک و مانند آن پیش رفته‌ایم، چرا نباید بتوانیم حماسه نیز بپردازیم؟ و به جای ایلیاد، اِنرییاد[۲] پدید آوریم!»[۳]

نکته‌ی نخست: مارکس در توضیحِ این فقدان توازن به عنوان معضل «تکامل انضمامی» به مقایسه‌ی «دوره‌ی معینی از شکوفایی هنری» با «تکاملِ عمومیِ جامعه» در دوره‌یِ دیگر می‌پردازد و بنایِ کار خود را بر فقدانِ توازنِ مشابهی میان «شکلِ کهنِ حماسه‌یِ یونانی و مرحله‌یِ تکامل‌یافته‌ی هنری» می‌گذارد؛ با این کار به طور ضمنی یا غیرمستقیم به اظهارنظری در باب روابط تکاملی میان ایدئولوژی یک عصر معین و بنیاد مادی آن عصر می‌پردازد. به‌راستی هم اگر توازن ایدئولوژی عصر معینی به هم بخورد، ممکن است بنیاد مادی آن عصر دستخوش عدم توازن گردد. اما ماتریالیسم دیالکتیک چه‌گونه می‌تواند بی‌آن‌که این پیش‌فرض را رها کند که ایدئولوژی بر زیرساختِ مادی تکیه دارد، به اظهار این نکته بپردازد که یک عصر معین ممکن است ایدئولوژی‌ای بسیار کمال‌یافته داشته باشد و در عین حال نیروهایِ مادیِ تولید در آن عصر به نهایت

---

۱. **همان**، ص ۱۶ ـ ۲۱۴.

2. Henriade

۳. مارکس، ***نظریه‌های ارزش اضافی***، همان، ص ۲۸۵.

تکامل نیافته باشد؟ دقیق‌تر آن‌که: چرا هنر سده‌های میانه در برخی از موارد (مثلاً کاتدرال گوتیک در شارتر[1]) آثاری پدید می‌آورد که به مراتب مهم‌تر از همه‌ی چیزهایی است که در عصر سرمایه‌داری با اقتصاد بسیار پیشرفته‌ترش تولید شده است؟

می‌توان این پرسش را در قالبی کلی پاسخ گفت: گذشته از این امر که همواره خطر می‌کنیم وافقِ واقعیِ اقتصاد یک عصر را کم برآورد می‌کنیم، به‌خصوص شدتِ مبارزه‌ی میان انسان و طبیعت است که برای تبیین روابط متقابل میان هنر و اقتصاد حائز اهمیت است. این شدت برای کسی که با دست‌های خود و با تجهیزات نسبتاً محدودی که در دسترس دارد کار می‌کند به مراتب بیش از آن کسی است که ماشین در اختیار دارد؛ این شدت برای تاجری که با وسایط نقلیه‌یِ بالنسبه کُندرو سروکار دارد به مراتب بیش از آن بازرگانی است که از قطارها و هواپیماها استفاده می‌کند. اگر اصلاً به جایی برسیم که ماشین‌ها بتوانند نه‌تنها کالا تولید کنند و خود را نیز بازتولید کنند بلکه در عین حال عملکردِ خود را تنظیم کنند و فرآورده‌های خود را به سرعت لازم به مصرف‌کننده برسانند تا شکاف میان نیاز و برآوردن نیاز را از میان بردارند، شدتِ تولید مادی دیگر جذابیتی برای تولید معنوی (که در آن صورت منابعش در هر جای دیگر نیز یافته می‌شود) نخواهد داشت. در نتیجه، شاید بتوان گفت که تولید معنوی از حیث شدت دستخوش همان کاهشی شده است که تولید مادی.

افزون بر این، اگر طبیعت در ما تأثیر بگذارد و اگر وادار شویم که به منظورِ برآوردنِ نیازهایِ حیاتیِ خود در طبیعت تأثیر بگذاریم، نیازهای معنوی نیز در نتیجه‌ی این تولید مواد غذایی سر برخواهند داشت. بدین‌سان، به جایی خواهیم رسید که انسان می‌تواند نیازهای مادی خود

1. Chartres

را برآورد، اما نمی‌تواند نیازهای معنوی خود را ارضا کند. این توازن همچنان که شعور در جریانِ تکامل از واقعیت‌های حقیقی دورتر می‌شود رفته‌رفته فزونی می‌گیرد. در این نقطه است که انسان و جامعه‌ی انسانی شدتِ کاملِ نیروهای خود را حولِ برآوردن نیازهایِ معنوی خود متمرکز خواهد کرد. این امر به تولد ایدئولوژی‌ای خواهد انجامید که نسبت به بنیادِ اقتصادی از همه‌ی ابعاد بیشتر رشد کرده است. به سخن دیگر، آثار بزرگی در قلمروهای هنر، فلسفه و جز آن آفریده می‌شود. این فرایند طبعاً محدود است؛ و تنها تا آن دم ادامه می‌یابد که نیازهای معنوی برآمده باشند ــ این نیازها نیز محدوداند، زیرا که از بنیاد مادیِ ضرورتاً محدودی ناشی می‌شوند. از این‌رو، خصلتِ محدود و بزرگ شدگیِ بی‌حدِ ایدئولوژی از هم‌پاشیدگی آن را در پی می‌آورد. از سویِ دیگر، تکاملِ مادی فقط به طور نسبی واپس نگه داشته شده بود، به نحوی که کاملاً جدا از رشدِ طبیعیِ این تولید بهبود و اصلاحِ ایدئولوژی موجب پدید آمدن نیازهای مادی تازه می‌شود. بدین‌سان، فروپاشی ایدئولوژی از رهگذر این فرایند مادیِ تکامل (مستقل از شعور یا نظارت آگاهانه) انجام می‌پذیرد، حال آن‌که نیازهایِ فزاینده‌ی مادی جامعه‌ی انسانی را به تمرکز همه‌ی توش و توان‌های خود حول برآوردن این نیاز وامی‌دارد. حال، همچنان که تولید مادی گسترش می‌یابد و اهمیت ایدئولوژی کاستی می‌گیرد، عدم توازن تازه‌ای میان سطح تولید مادی و سطح تولید معنوی پدید می‌آید. البته نیازی به گفتن ندارد که این امر امکانِ وجود دوره‌هایِ توازن میانِ این دو سطح را در جریانِ این تناوبِ دیالکتیکی نفی نمی‌کند. در این مورد، انضمامی‌ترین و جامع‌ترین پژوهش‌هایِ تاریخی مورد نیاز است تا به کشفِ قوانینِ کلی حاکم بر کنش متقابل میان زیر ساخت مادی و ایدئولوژی‌ها، هم در دوره‌ی توازن و هم در دوره‌ی عدم توازن و نیز به کشف قوانین حاکم بر تناوب این دو گونه دوره بپردازد. پژوهش‌هایی از این گونه زمینه‌ی اثبات تجربیِ تحلیلِ انتزاعیِ پیش گفته را فراهم می‌آورد.

این مسئله در متن مارکس تلویحاً مورد تصدیق قرار گرفته و سودمند است که آن را بپرورانیم. مارکس این پرسش را طرح می‌کند: کدام معیار است که به مدد آن تفاوت‌هایِ میانِ سطوحِ تکامل را در تولید مادی و معنوی می‌سنجیم؟ صرفِ برداشتِ تاریخی از پیشرفت این جا به کار ما نمی‌آید، آن هم در جایی که دو خط همزمانِ (و با این حال نامتوازیِ) تکامل به کار است. کشف این نکته که ارتباطی نزدیک میانِ مسئله‌ی «افسونِ جاودانه» (یعنی ارزش و هنجار) و مسئله‌ی عدم توازن موجود است از آن رو اهمیت دارد که توجه ما را به این پرسش جلب می‌کند: این مسئله در تز دیگری که مارکس به صراحت به عبارت درآورد چگونه حل شد؟ زیرا این گفته که سطوح تولید ایدئولوژیکی و مادی در دو عصر مختلف رابطه‌ای وارونه با یکدیگر دارند، از تحلیل پیش گفته‌ی ما بر نمی‌آید؛ پس تحلیل ویژه‌ی بیشتری مورد نیاز است.

برای نمونه، هنگامی که ابزار تولید هنری و اقتصادی را با هم مقایسه می‌کنیم، درمی‌یابیم که در دراز مدت هیچ عدم توازنی میان آن‌ها پیدا نیست، بلکه هر کدام زیر نفوذ دیگری شکل می‌گیرد. این به معنای انکار این واقعیت نیست که فنون معینی و از این رو انواعِ معیّنی از هنر (و ابزار بیان) نیز ممکن است رو به ضعف بگذارند و حتی از صحنه‌ی روزگار ناپدید شوند؛ از همین روست که فنِ نقاشیِ رویِ شیشه که در سده‌های میانه بسیار تکامل یافته بود پس از آن دیرگاهی ضایع ماند. اما اگر برای نمونه سبک داستان‌نویس بورژوا به مراتب پرداخته‌تر و واژگانش به مراتب گسترده‌تر از سبک و واژگان فلان شاعر حماسه‌پرداز قرون وسطایی است، این امر به هیچ رو بدان معنا نیست که ادبیات مدرن قوایِ خلاقه‌ی بیشتری در اختیار دارد؛ به همین‌سان، در زندگی اقتصادی فزایندگی و گونه‌گونیِ ابزار تولید به فرایند تولید و مصرف صورتی منظم‌تر، عقلانی‌تر و عادلانه‌تر نبخشیده است. برعکس، آن‌چه بیشتر شده نه نظم بلکه هرج و مرج است. همین نکته را می‌توان در هنرهای

تجسمی نیز اثبات کرد. معماری، نقاشی و پیکرتراشی در خلالِ قرون وسطا کلی نظم یافته با اجزایی گوناگون را تشکیل می‌دادند که به رهبری معماری در یکدیگر تأثیر می‌گذاشتند؛ این وحدت امروز دیگر وجود ندارد؛ اجزا تا آن‌جا از یکدیگر استقلال یافته‌اند که در نتیجه تمام ظرفیتِ کارکردیِ خود را از دست داده‌اند (مثلاً مجسمه‌سازی) یا در تضاد آشکار با جوهر هنر قرار گرفته‌اند (برای نمونه، هنر به شکل دارایی خصوصی).

از دیدگاه کلی‌تر: وقتی هنر یک عصر معین را با تکامل عمومی جامعه یا زندگیِ اقتصادی مقایسه می‌کنیم، مقایسه میانِ هنر به منزله‌ی یک کل و زندگی اقتصادی به منزله‌ی یک جزء، یعنی میان یک کلیت و یک عنصر انجام گرفته است ــ یعنی دو پدیده با ساختارهای متفاوت. از سوی دیگر، اگر قرار است این پیچیدگی حل شود، تا آن‌جا که پای اجزای اساسی در میان است، نتیجه این خواهد بود که فرض کنیم که ابزارهای تولید معنوی به نسبت مستقیم با ابزارهای تولید مادی تکامل بیابند و توانایی سازماندهی معنوی به نسبت توانایيِ سازماندهيِ مادی به کمال برسد؛ با این همه، این را نیز درمی‌یابیم که توانایيِ بیانِ معنوی به نسبت مستقیم با ابزار تولید مادی پیش نمی‌رود، درست همان‌گونه که توانایيِ سازماندهيِ مادی به نسبت مستقیم با ابزارِ تولیدِ معنوی تکامل نمی‌یابد. در نتیجه، هنر که ابزار تولید معنوی را با توانایيِ سازماندهيِ معنوی (همراه با دیگر عوامل) یگانه می‌کند، نه به نسبتِ مستقیم با تکاملِ ابزار تولیدِ مادی به تنهایی، بلکه تا اندازه‌ای به نسبت ارتباطی که میان ابزار تولید و توانایی سازماندهی مادی حاصل می‌شود پیش می‌رود.

بنابراین چنین برمی‌آید که پسرفتی که هنگام مقایسه‌ی هنر یک دوره‌ی ابتدایی‌تر با اقتصاد یکی از دوره‌های بعدی باید بدان توجه کنیم، نه مطلق که دیالکتیکی است ــ یعنی اگر قرار است بر عدم توازن میان ابزار تولید معنوی و توانایی سازماندهيِ معنوی غلبه شود، این امر ضروری

است. (پدیده‌ی مشابهی را می‌توان در سطح اقتصاد ملاحظه کرد.) عدمِ توازن جلوه‌گاهِ دیالکتیکِ تاریخ است.

حل و فصلِ به مراتب دقیق‌تر مسئله، که به طرزی ملموس به عبارت درآمده است، دست‌کم در مورد اثباتِ مدعا، ما را از همه‌ی اجبارها برایِ اشاره به عدمِ توازنِ میانِ «شکلِ عالیِ انواعِ معیّنِ هنر (حماسه‌ها)» و «مرحله‌یِ اندک پیشرفته‌یِ تکاملِ هنری» معاف می‌دارد. درواقع، این قیاس نه تنها چیزی را حل نمی‌کند، بلکه یک رشته مسایل جدید برمی‌انگیزد. نخستین مورد از این‌گونه مسایل مسئله‌ی شعر عامیانه است که برای هر گونه نظریه‌یِ مارکسیستیِ هنر حائز کمال اهمیت است، زیرا مطلب را به این مسئله می‌کشاند که چگونه عناصر جمعی و فردی در جریان تولید معنوی با همدیگر کنش متقابل می‌کنند، مسئله‌ای که تأثیر خود را بر معماری برخی از دوره‌های قرون وسطا نیز می‌گذارد. اما این‌جا همین قدر بس است که نشان دهیم که فرضیه‌یِ شعر عامیانه در زیبایی‌شناسیِ بورژوایی از موقعیتِ زیر برمی‌آید: اطلاعاتِ اقتصادی و فرهنگی درباره‌ی اعصار هومری و پیش هومری اندک است؛ جهانی «ابتدایی[1]» و یکسره فاقدِ فرهنگ، آن سان که گویی هرگز وجود نداشته است، اختراع شد؛ پیش فرضِ ناآگاهانه‌ای در بابِ تعادل و توازنِ میان تولید مادی و معنوی صورت گرفت، و نسبت دادن کاری بزرگ و برجسته به یک فردِ واحد تنها از آن رو رد و نفی شد که شاعران سده‌ی نوزدهم حتی در اوج قدرت خود توانایی دستیابی به چنین دستاوردهایی را نداشتند. (گوته از این‌که «هومروار» باشد دلشاد بود.) از این‌رو، انتخاب راه‌حل‌ها میان دوشق صورت گرفت: یکی خُرد کردن شعری حماسی به آثار متعددی که فرض گرفته می‌شد که تعدادی از مؤلفانِ مختلف آن‌ها را سروده‌اند و همگی نیز به موضوع‌های معینی می‌پرداخته‌اند ــ یعنی آثارِ

1. primitive

متمایزی که بعدها «گردآورنده»ای فرضی همه‌ی آن‌ها را گردآوری کرده و از آن‌ها اثرِ منسجم واحدی پدید آورده بود (گویی تصنیف ادبی صرفاً در حکمِ افزودنِ واحدهایِ ریاضی به یکدیگر است) ــ و دیگر نظریه‌ی شعر عامیانه. این نظریه، که نقش فرد را یکسره از میان برداشت، بر آن بود که خود جامعه خالقِ فرآورده‌ی معنوی بوده است. به این طریق، پژوهندگانی که دل‌مشغول پدیده‌ی حماسه‌های هومری بودند، سرانجام به آن‌جا رسیدند که به نفیِ بنیادِ اجتماعی خود ــ یعنی فردگرایی اقتصاد سرمایه‌داری ــ برخاستند. از آن پس لغت‌شناسان[1] بورژوا هر دوی این راه‌حل‌ها را رد کردند و آن‌ها را فرضیه‌های کاذب شمردند.

اما بیایید نظریه را کنار بگذاریم. در مورد عدم توازن، واقعیت‌های تاریخ این توانایی را به ما نمی‌دهند که با یقین بگوییم که آیا این عدم توازن هرگز به راستی وجود داشته است یا نه. ما هیچ برداشت رضایت‌بخشی از آثاری که دیگر انواعِ هنر در آن عصر دور دست آفریدند نداریم. با این همه، تصور چنین عَدم توازنی همواره دال بر این فرضیه است که تکاملِ انتزاعیِ هنر، مستقل از تکامل انضمامی انواع گوناگون هنر، به طور کلی محتمل است. اما بسیار بعید می‌نماید که مارکس به‌طور جدی به این نکته برخورده باشد. بنابراین، ناچاریم فرض بگیریم که یک اثر هنری ممکن است به سطح عالی بر فراز سطح متوسط همه‌یِ تولیداتِ هنری دیگر دست یابد، حال خواه به سببِ توانایی خلاقه‌یِ طبیعی یک فرد نابغه یا بر اثر شرایط و اوضاع اقتصادی یک عصر معین، یا به دلیلِ کنشِ متقابل این دو عامل بر همدیگر. این نظر که نوع معینی از تولید اقتصادی در خور ایدئولوژی‌های معینی است، این‌جا به انضمامی‌ترین شکلِ خود یعنی در ارتباط با انواع ویژه‌ای از هنر بیان شده است؛ و چنین تصریحی لازمه‌ی پیشرفتِ نظریه‌ی مارکسیستی است.

---

1. philologist

نکته‌ی دوم: وظیفه‌ی نخست اثباتِ تمایزها و یگانگی‌هایی است که «هنر» ـ که خود نوعی از انتزاع است ـ به یاری آن‌ها خود را به‌طور تجربی در جریان تاریخ هنر متجلی می‌سازد. تمایزهایِ هنرهای تجسمی (معماری، پیکرتراشی، نقاشی)، هنرهای شنیداری (موسیقی، سخنوری)، هنرهای حماسی، دراماتیک و غنایی و هنرهای تراژیک، کمیک و گروتسک و مانند آن منوط به دیدگاه‌های گوناگونی است که اختیار می‌شود، و از این رو پذیرایِ متنوع‌ترین روابط متقابل است. شعرهای هومری به معنای دقیق کلمه حماسه نبودند، چنان‌که درام‌های یونانی نیز دقیقاً درام نبودند، بلکه تراژدی، کمدی و مانند آن بودند.

وظیفه‌ی دوم توضیح این تمایزها و ترکیب‌های آن‌ها است. پرسش این است که در همه‌ی اینها تقسیمِ کار در زمینه‌ی تولید اقتصادی و نیز در زمینه‌ی تولید معنوی چه نقشی داشته است؟ صورت‌ها، همین که آفریده شدند، تا کجا به ایجاد تأثیر بر اساس جوهر خود و قوانین ذاتی خود ادامه می‌دهند؟ صورت‌های موجود تا چه پایه بر اثر تکامل تولید اقتصادی و معنوی اصلاح و دیگرگون می‌شوند؟ یا، به سخن کلی‌تر، مرزهای میان عناصر تاریخی و خودمختار (یا «پیشینی») در هر نوع کدام است؟

وظیفه‌ی سوم پژوهش در پیوستگی‌های انواع ویژه‌ی هنر و انواع معینی از تولید مادی (یا مراحل تکامل آن‌ها) و خاصه تحقیق در این مسئله است: آیا چنین هماهنگی‌هایی در هر مورد مستلزم تنها یک نوعِ واحدِ هنر یا چندین نوع است، و اگر مستلزم چندین نوع است این انواعَ دقیقاً چگونه به یکدیگر مرتبط‌اند؟

آشکار است مسائلی که این‌گونه جمع‌بندی شده‌اند تنها ممکن است به یاریِ تحلیل‌ها و قیاس‌های تجربی و مفصلِ مربوط به تاریخِ اقتصاد و هنر حل شوند. اما این‌جا باید خود را محدود به چند ملاحظه کنیم که دشواری‌های مانع حل مسئله را نشان می‌دهند. به نظر می‌رسد که مارکس مایل بوده است نوع مشخصی از هنر (مثلاً، حماسه) را متکی بر نوع

ویژه‌ای از فعالیت اقتصادی به شمار آورد. «آیا هنگامی که باروت و گلوله اختراع شده بود وجود آشیل ممکن بود؟ و آیا هنگامی که دستگاه چاپ و حتی ماشین‌های چاپ موجود است اصلاً وجود *ایلیاد* امکان‌پذیر است؟ آیا ناگزیر نیست که پس از پیدایش دسته‌ی ماشین چاپ[1]، آواز خواندن، نقالی و شعرخوانی متوقف شود، به سخن دیگر شرایط ضروری برای شعر حماسی ناپدید گردد؟»[2] اما واقعیت‌های تاریخی زیر بار تأیید و تصدیق ساده نمی‌رود. آیا آثار حماسی پرآوازه نه تنها در دوران حاکمیتِ فئودالیسمِ قرون وسطایی که همچنین در آستانه‌ی اختراع باروت و دستگاه چاپ ــ مثلاً در *گرگانتوا و پانتاگروئل*[3] و *دون کیشوت* ــ به منصه‌ی ظهور نرسیدند؟ حتی کوشش‌هایی به کار رفته (گو که این کوشش‌ها پراکنده است) که از حد رمان بی‌شکل و بی‌نظم فراتر رود و آثاری حماسی بر پایه‌ی موادِ بورژوایی خلق کند (نمونه‌اش، **نفوس مرده** گوگول و **بوار و پکوشه**[4] فلوبر).

آن‌چه اثباتش به مراتب دشوارتر است این است که یک نظام اقتصادی معین تنها با یک نوع هنر سازگار است. این واقعیتی است که یونانیان در سراسرِ دوره‌یِ شعرهای هومری هیچ درامی و در دوره‌ی درام هیچ شعر حماسی نداشته‌اند. به همین‌سان، قرون وسطای مسیحی در کنارِ شعرهای حماسی بزرگ دارای هنرهای غنایی بوده است، اما هیچ تراژدی‌ای نداشته است. با این همه، اندکی بعدتر سروانتس، این حماسه‌پردازِ بزرگ، تقریباً خیلی نزدیک‌تر به عصر کالدرونِ نمایش‌نامه‌نویس بود. باز هم فقط با پژوهش در دیگر اعصار تاریخی می‌توانیم معین کنیم که آیا همگاهی[5]ای از این دست ــ که معمولاً نادر

---

1. press bar

۲. مارکس، *رساله در نقد اقتصاد سیاسی*، همان، صص ۱۷ ـ ۲۱۶.

۳. *Gargantua and Pantagruel*، دو اثر طنزآمیز از رابله (حدود ۱۴۹۴ ـ ۱۵۵۳).

4. Bouvard and Pécuchet 5. coincidence

است (میلتون ـ شکسپیر) ـ زاده‌یِ شرایطِ ویژه‌یِ اسپانیا بود، یا این‌که آیا همخوانیِ معینی در مراحلِ تکاملیِ انواعِ اقتصادیِ کاملاً متفاوت (عصر کهن، قرون وسطا) آثار ایدئولوژیکی مشابهی پدید می‌آورد.

البته نباید این فرض را یکسره رد کنیم که علت‌هایِ مخالف می‌توانند معلول‌های بسیار مشابه پدید آورند. برای نمونه، می‌دانیم که سده‌ی چهاردهم با تکامل معماری بسیار ناموافق و ناهمساز بود. معمولاً علت این پدیده را شماره‌ی فراوان کلیساهایی می‌دانند که در جریان دو سده‌ی پیشین بنا شده بود، یا تأخیر در تکامل اقتصادی در سراسر سده‌ی چهاردهم. از سوی دیگر، سده‌ی نوزدهم نیز تقریباً با تکامل معماری ناهمساز بود، با این همه این سده با تکامل اقتصادی وسیع و شماره‌ی فراوانِ سفارش به معماران ممتاز می‌شود. با این حال، سنت هنری به‌طور کلی از مفهوم فضا گرفته تا مواد ساختمانی شدت و قوت همسانی ندارد.

سودمندیِ پژوهش در پیوستگی میان انواع یا مراحل تولید و صورت‌های هنر هنگامی به تمامی نمودار می‌شود که دیگر صورت‌های هنر را نه به‌طور جدا افتاده، بلکه بیش‌تر در ارتباطِ متقابلِ ملموس و انضمامیِ آن‌ها در یک واحد هنری در نظر آوریم. یک نمونه از این گونه واحد هنری که به طور اندام‌وار بر اساس بنیادی اجتماعی و تاریخی شکل گرفت کاتدرال گوتیک بود (در برابر موسیقی ـ درام واگنری که آفرینش ساختگی بود). کاتدرالِ گوتیک مسایلی چون تکنیک و مکان را پیش روی خود گذاشت، برای دیگر هنرهای تجسمی جایی در نظر گرفت و افزون بر این جایگاهی در خور برای هنرهای شنیداری و حتی رقص منظور داشت (زیرا آیین عشاء ربانی نوعی از رقص آیینی است). اگر یقین است که اعصاری وجود دارند که آثار همبسته‌ی هنری پدید می‌آورند و اعصاری نیز تنها قادر به خلقِ انواعی از هنراند که یا تک افتاده‌اند یا به‌طور ساختگی به هم پیوند یافته‌اند، پس این نیز یقین است که شیوه‌هایِ ارتباطِ متقابل با هم فرق می‌کنند (گوتیک، باروک)، و فقط داشتن تصور روشنی

از چگونگی این شیوه‌ها ممکن است دقتی انضمامی به چنین همبستگی‌هایی ببخشد.

پس، در خلال دوره‌هایی که آفرینش هنری از طریق اسطوره‌گانی بوم‌زاد با زیرساختِ اقتصادی پیوند داشته آثارِ هنریِ همبسته پدید آمده است، حال آن‌که در خلال دوره‌های دیگر که هیچ اسطوره‌گانی (یا اسطوره‌گان بوم‌زادی) این نقش میانجی را نداشته است، آثار پراکنده و تک افتاده‌ی هنری پدید آمده است. اما این عوامل اسطوره‌ای به نوبه‌ی خود به یک عامل اجتماعی نیز اشاره دارد. این را رنسانس به روشنی نشان داده است. در طی این دوره، هنگامی که اثر هنریِ همبسته در حال فروپاشی بود، اسطوره‌گانی شکل گرفت که کل جامعه در آن دخیل نبود (یا به هر حال کل جامعه آن را نپذیرفت)، بلکه فقط «جماعتی» در آن مدخلیت داشت که به شیوه‌ی نااندام‌وار خود را از طبقه‌ی خویش متمایز و جدا کرده بود و این پدیده نیز خود از تولید سرمایه‌داری ابتدایی برمی‌خاست. از این‌رو، اثرِ هنریِ همبسته حاصلِ فرهنگ‌هایِ جمعی بوده است، حال آن‌که جدایی انواع هنر (که در تحلیل نهایی فقط ممکن است در سده‌ی نوزدهم از رهگذر نظریه‌یِ انتزاعیِ هنر یا کوشش‌هایِ خشنِ رمانتیک‌ها دعوی همبسته بودن و وحدت داشته باشد) حاصل فرهنگ‌های فردباورانه بوده است.

حل و فصل مسائل مربوط به بستگی و همبستگی فقط دلیلی برتناوب میان انواع هنر به دست می‌دهد و به ما می‌گوید که چرا این انواع با یکدیگر یا جدا از هم تغییر و تبدیل پذیرفته‌اند. اما هنوز برای مسئله‌ی دیگر، یعنی این که چه هنگام و در کدام شرایط انواعِ مختلفِ هنر شکل گرفت، پاسخی نداریم. آیا این انواعِ هنر به کلی فروپاشیدند و اگر چنین است، چرا؟ احتمالاً مسئله بی‌پاسخ می‌ماند. زیرا موادی که تاکنون شناخته شده‌اند بسیار اندک‌اند؛ چرا که صرفِ نظر از این که تا کجا به تاریخ برمی‌گردیم، تولدِ هنر از نخستین ظهورِ علایمِ خطی تا آثار هنری از

دسترس ایضاحِ تاریخی بیرون است. دیرینه‌ترین آثار هنری شناخته شده هم اکنون نیز به قوه‌ی خلاقه‌ی انسان جلوه و بیانی کامل می‌بخشند. اما این معنی به هر حال این امر را توجیه نمی‌کند که مانند نظریه‌ی ایدئالیستیِ هنر انواع مختلف هنر را به صورت یک شرط پیشینی شعور خود در نظر بگیریم که به خودیِ خود زاینده‌یِ آثاری هنری است. برعکس، مراحلِ تکاملِ مقدمِ بر هنر و تمایز انواع هنر نسبت به خودِ هنر امری فرعی است، همچنان که مراحل تکاملِ زیست‌شناختی مقدم بر بدن انسان است. دقیقاً به همین دلایل در میان انواع هنر ــ با وجود همه‌ی دگرگونی‌هایی که در جریان تاریخ روی داده است ــ چند عامل نسبتاً ثابت موجود است که به دلیلِ جوهر و قوانین ذاتی خود بر تأثرات ما از «پیشینیِ» ایدئولوژیکِ موردِ بحث اثر می‌گذارد ــ و این به نوبه‌ی خود به‌طور وارونه و ناخودآگاه جهان بیرونی را در شعور انسان منعکس می‌سازد.

به هر حال، مارکس در این‌جا چند مسئله‌ی تاریخی و جامعه‌شناختی طرح کرده است که برای بنیاد نهادنِ جامعه‌شناسی دیالکتیکیِ ماتریالیستی هنر باید حل شود.

۴

سومین مسئله‌یِ ویژه از آن رو برای مارکس مطرح است که به نظر می‌آید این نظریه‌ی او، که همه‌ی ایدئولوژی‌ها از شرایط تاریخی و اقتصادی سرچشمه می‌گیرد، با ارزشِ پایدار هنرِ یونان در تضاد قرار می‌گیرد. «به هر حال، مشکلی که با آن روبه‌رو می‌شویم مشکلِ فهم این نکته نیست که هنرِ یونان و شعر حماسی چگونه با اشکالِ معینی از تکامل اجتماعی همگام‌اند؛ بلکه مشکل از این‌جاست که این آثار هنوز لذتی زیبایی‌شناختی به ما می‌دهند و در برخی موارد معیار و آرمانی

دست‌نیافتنی به شمار می‌آیند.»[۱] در این مثالِ مشخص و انضمامی، عاملِ تاریخی، ماتریالیستی با عامل دیالکتیکی، منطقی، مطلق و عام در تضاد می‌افتد، و اهمیت نظری سترگِ مسئله در همین جاست. با این همه، اهمیتِ واقعیِ این مسئله تنها هنگامی آشکار می‌شود که به جای امر خاص عام‌ترین فرمول‌بندی را قرار دهیم، به سخن دیگر، اگر به جای بحث درباره‌ی «افسونِ جاودانه»ی هنر یونان به پژوهش در این نکته بپردازیم که آیا چیزی به نام یک هنجار پایدار و مداوم وجود دارد که صرف‌نظر از دوره‌ی تاریخی‌ای که آثار هنری در آن پدید آمده‌اند برای همه‌ی آن‌ها معتبر باشد.

پیش از پرداختن به این مسائل شاید بی‌فایده نباشد که به‌طور فشرده به بیان این نکته بپردازیم که از چه رو مارکس سعی نکرد تا به مدد شیوه‌هایی که به لحاظ تاریخی در دسترس او بود از این مسئله طفره برود؛ زیرا مارکس می‌توانست مانند کانت به شیوه‌ای کلی ارزشی منحصراً ذهنی را در تقابل با عقل و اخلاق به هنر نسبت دهد؛ سخن کوتاه، می‌توانست به هنر به چشم مسئله‌ی ساده‌ای مربوط به سلیقه و ذوق بنگرد. اما این کار مستلزم قایل شدن به یک تمایزِ ارزشیِ پیشینی میان ایدئولوژی‌هایِ گوناگون بود، و این راه‌حل مطلقاً برای او پذیرفتنی نبود. او نیز می‌توانست مانند رمانتیک‌ها در قیاس با هنر مسیحی ارزشی به هنر یونان نسبت دهد یا مانند هردر[۲] هنر یونان را یکی از پدیده‌های تاریخی متعدد بشمارد و آن را به هنرِ جهانی منسوب کند. اما نفوذ و تأثیری که تربیتِ کلاسیکِ مارکس در او به جا گذاشته بود، یعنی سنتِ ادبیاتِ کلاسیک آلمان و هگل، به هم برآمیختند و او را از پیش گرفتن این راه بیرون‌رفت بازداشتند.

با این‌همه، نظریه‌ی هگل مشکلی پیش آورد که انتقادِ مارکس را

---

۱. همان، ص ۲۱۷.

2. Herder

برانگیخت. زیرا چون تاریخ با منطق یکسان پنداشته شود، ناچار باید این نتیجه برآید که هنر (و فلسفه)ی یونان صرفاً عاملی در تکاملِ سخن یا لوگوسِ کلی است، و از این رو سزاوار هیچ جایگاهِ برجسته‌ی ویژه‌ای نیست. درواقع، هگل ناگزیر بود به این فرضیه فرضیه‌ی تکمیلیِ دیگری بیفزاید، فرضیه‌ای که تحلیلی خاص نسبت به مفهوم فلسفی بنیادی او به شمار می‌رود، و نیز با تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ی او در بابِ تاریخِ هنر به مراحل سمبولیسم، کلاسیسم و رمانتیسم و نیز با تعریف زیبا به منزله‌ی «نمودایده» یا «ایده در دریافتِ حسی[1]»پیوند دارد. زیباییِ ظاهرِ[2] صورت یا فرم در نگاهِ هگل حدواسطی را تشکیل می‌دهد ــ حداوسط میان شیء حسی و مفهوم انتزاعی، «میان تجربه‌گروی[3] بی‌بهره از دلیل و تعقل و دلیل و تعقل یکسره بی‌بهره از تجربه‌گروی». اما ذهن در تکاملِ خود به منزله‌یِ ذهنِ کلی فقط یک بار با زیبایی در این حداوسط روبه‌رو می‌شود، و آن هم در میان یونانیان است. یونانیان مردمی میانه‌اند، در میان طبیعت و روح، میان ناآگاهی و تفکر، میان ضرورت و آزادی، میان جلال و جبروتِ هیبت‌آسای خدا و انسانیت قربانی شده‌ی خدا، میان مادیتِ شرقی و ذهنیتِ مدرن. از این روست که این مردمِ یگانه در این لحظه‌یِ یگانه‌یِ تاریخ در آفریدنِ صورتِ کامل ــ تصویر جسمی خدایان ــ کامیاب شدند. «ممکن نیست چیزی زیباتر از این وجود داشته باشد.»[4]

نکته‌ی یکم: نیازی به گفتن ندارد که مارکس نمی‌توانست این توضیح را بپذیرد. پس چه چیز به جای آن می‌نشاند؟ «آدم بالغ نمی‌تواند دوباره بچه شود یا رفتار بچگانه در پیش گیرد. اما آیا سادگی و بی‌تزویری کودک

---

۱. idea in perception، «زیباییِ مثالیِ [ایده‌ای] است که به صورتی حسی در هنر یا طبیعت به رؤیت و ادراک حواس درآید»، ***فلسفه‌ی هگل***، و.ت. ستیس، ترجمه‌ی حمید عنایت، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ پنجم ۱۳۵۸، ص ۶۱۸.

2. apparent beauty 3. empiricism

۴. کون (kuhn)، «فلسفه‌ی هگل همچون نظامی از کلاسیسم»، *Archiv für die Geschichte der philosophie*، جلد نهم صص ۹۰ [حاشیه].

نیز به او لذت نمی‌بخشد، آیا نمی‌کوشد راستی و صداقت کودک را در مرتبه‌ای بالاتر از نو بازآفریند؟ آیا کودک در هر عصر ویژگیِ همان دوره را با صداقتِ طبیعیِ آن نشان نمی‌دهد؟ چرا نباید کودکی تاریخیِ نوع بشر آن‌جا که به زیباترین شکل خود دست یافته است افسونی جاودانی در کار کند، زیرا مرحله‌ای است که دیگر هرگز بازنخواهد گشت؟ کودکانی رشد نایافته‌اند و کودکانی زودرس. بسیاری از مردمان باستان به این مقوله تعلق دارند. یونانیان کودکانی به‌هنجار و طبیعی بودند. افسونی که هنر آنان برای ما دارد با مرحله‌ی رشد نایافته و نابالیده‌ی جامعه‌ی آنان تضادی ندارد، جامعه‌ای که این هنر از آن سرچشمه گرفته است. برعکس افسونِ این هنر نتیجه‌ی همین امر است و از این واقعیت جدایی ناپذیر است که شرایط اجتماعی رشد نایافته‌ای که موجب پیدایش این هنر شد، و تنها ممکن بود این هنر را پدید آورد، دیگر ممکن نیست بازگردد.»[۱]

روشن است که این توضیح از بیخ و بن با ماتریالیسم تاریخی ناسازگار است؛ درواقع، فقط چند سالی بعد مورخِ بورژوا، یاکوب بورکهارت، برای همان مسئله به راه‌حلی بسیار شبیه به رأی مارکس رسید و گفت که یونانیان بالغانی جاودانه بوده‌اند. گذشته از این، ممکن است از دیدگاه تاریخ عمومی بتوان در این نکته شک کرد که یونانیان نمودار کودکی جامعه‌ی انسانی‌اند. یونانیان برخی از فرهنگ‌های کهن را ــ فرهنگ‌های مصر و آسیای صغیر ــ پذیرفتند و جذب کردند. مجسمه‌هایِ عصر ماقبل کلاسیکِ آنان (تندیس‌هایی از ویرانه‌های سرزمین پارس) چنان پیراسته و پرداخته‌اند که سخنِ باستان‌شناسان در بابِ رکوکویِ یونانی بی‌وجه نیست. اما حماسه‌های باستانی از جمله *ایلیاد* و *اُدیسه* نیز عناصری از یک فرهنگ بسیار کهن، بسیار پیشرفته و بسیار پیچیده را نشان می‌دهند. چون تأکید بر پاره‌ی دوم توضیح گذاشته شود، یعنی بر این گفته که هنر یونان از

---

۱. مارکس، *رساله در نقد اقتصاد سیاسی*، همان ص ۲۱۷.

آن رو چون هنجار عمل می‌کند که بیان و جلوه‌ای از کودکان «بهنجار» است، تنها این مسئله‌ی قطعی‌تر را برمی‌انگیزد: بیان یا جلوه‌ی بهنجار چیست؟ این جا جمع‌بندی خاص مسئله دست به دامن جمع‌بندی عام می‌شود؛ اما مارکس در پاره‌گفتاری که در بالا آوردیم هیچ توضیحی در این مورد نمی‌دهد.

راه‌حلی که مارکس بدان متوسل می‌شود دفاع‌ناپذیر است زیرا بسیار کلی است. بیایید مسئله را به‌طور مشخص جمع‌بندی کنیم: چرا در اعصار گوناگونِ هنرِ مسیحی هنر یونان این امکان را داشت که مکرر در مکرر اهمیتی هنجارین بیابد؟ این‌جا می‌خواهیم فقط ویژگی‌هایی را آشکار کنیم که به نظر می‌آید در تمامی احیاهای خودانگیخته‌ی کهن‌شیوه‌گی حضور داشته است: نخست آن ویژگی‌هایی که با جوهر اروپایی و مراحل تکاملیِ مربوط بدان پیوند داشته و سپس ویژگی‌هایی که با جوهر هنر یونانی مرتبط بوده است.

به نظر می‌آید هر گاه که کل فرهنگ (از اقتصاد تا اسطوره‌گان مسیحی) با بحران دست به گریبان شده باشد، هنرمندان مسیحی به دامن اسطوره‌گان یونانی آویخته باشند. چنین بحران‌هایی بر اثر وسعت‌گیری عوامل اقتصادی و اجتماعی، که فضایِ حیاتیِ معمول را از هم می‌پاشد، پدید می‌آید. بدین‌سان، جذبِ اشیای ناشناخته لازم می‌آید و مبارزه با جهانی مادی که هنوز مقهور نشده است بی‌گمان شدت و قوت بیشتری می‌گیرد. درنتیجه، بر ارزش‌های دنیوی بیش از ارزش‌هایِ اخروی تأکید می‌رود و ایدئولوژی‌ای رئالیستی پامی‌گیرد. می‌بینیم که تقریباً همه‌ی احیاهای کهن شیوه‌گیِ کلاسیک با اسلوب‌هایِ رئالیستی ممتاز می‌شوند. اسطوره‌گانِ مسیحی که به دلیل جوهر خود بی‌بهره از صورت یا فرم بود تمامی حسیّت را نفی می‌کرد و فراسوی هرگونه دریافت حسی قرار می‌گرفت؛ هرگاه هنرمند در تضاد با جهانِ مادیِ ناشناخته‌ای قرار می‌گرفت که فقط ممکن بود با مبارزه‌ای پیوسته بر آن چیرگی گرفت،

اسطوره‌گان مسیحی بیش از هر اسطوره‌گان دیگری او را به حال خود وامی‌نهاد.

از این‌رو هنرمند به مددکاری تجسمی نیاز داشت تا از خصلت حسی و صوری هنر نگاهبانی کند. هنر یونانی به دلیل جوهر خود مؤثرتر از هر هنر دیگری می‌توانست این مدد را به او برساند. هنرهای دیگر ملت‌هایی که تاکنون شناخته‌ایم (شاید جز بخشی از هنر مسیحی) مفاهیم متافیزیکی خاصی را بیان می‌کنند؛ و برای بازنماییِ موضوع خود به هر میزان آزادی هم دست یابند باز جزم‌اندیش‌اند. هنر یونان یگانه هنری است که به معنای مطلقاً رادیکالِ کلمه، یعنی به مفهومِ دیالکتیکی، ضدِ جزم‌اندیشی است. هر محتوایی که این هنر به بیان آن می‌پردازد با ضدش قرین است؛ به سخن دیگر، هنر یونان با بخشیدنِ بیانِ هنر به محتوای یک اسطوره این محتوا را به شیوه‌ای دیگرگون می‌سازد که هر بار موضوعی متضاد[1] معرفی می‌شود. تصویر ترازویی با کفه‌های متوازن، تصویری که یونانیان اغلب از *ایلیاد* از طریق *اورستیا* گرفتند و با شک‌اندیشی پیره[2] پایان گرفت به صورت تمثیلْ گرایشِ اساسیِ تخیلِ یونانی یعنی توازن میان بیان[3] و ضد بیان[4]، و هم‌نهاد آن‌ها را در شکل هنری متجلی می‌سازد؛ کوتاه سخن آن‌که این امر گرایشِ دیالکتیکیِ تخیلِ یونانی را بیان می‌کند. (این تفسیر به تفسیر هگل، که پیش‌تر از آن یاد کردیم، نزدیک می‌شود، با این تفاوت که تفسیر ما فقط به ساخت اشاره دارد نه به «ارزش».)

هنرمندِ مسیحی به یمنِ این خصلتِ ویژه‌ی هنرِ یونانی توانایی آن را یافته است که از هر موضوع بهره برگیرد و هدفِ آفرینشِ هنری را نگه دارد و آن عبارت است از بخشیدن بیان تجسمی محدود و

---

1. opposite

۲. Pyrrho، (؟۲۷۵ـ؟۳۵ پیش از میلاد) شک‌اندیش یونانی که معتقد بود تمامی شناخت از جمله آن‌چه از گواهی حواس برمی‌آید بی‌بهره از یقین است.

3. statement 4. counterstatement

ثابت به محتوایی که سیال و به خودی خود «بی‌شکل» است.

از این رو اگر بخواهیم به زبانِ جامعه‌شناسی سخن بگوییم می‌توانیم تصدیق کنیم، و این بار از دیدگاه صوری، که به نظر می‌آید تمامِ احیاهای کهن‌شیوه‌گی خصلتی مبهم داشته‌اند. به این نکته پیش از این اشاره رفت. از آن‌جا که نمی‌توان روش را به‌طور انتزاعی از موضوعِ اسطوره‌ای یا از سبکِ بیان جدا کرد، این یا آن در عین‌حال پذیرفته می‌شوند. هنرمند دیگر نیازی ندارد که سبک خود را همساز با هدف جدید پیش ببرد، بلکه می‌تواند به عنوان نقابْ سبکی نارسا به هدف خود بدهد. مبارزه با واقعیت به صورت گریز از واقعیت درمی‌آید. به همین دلیل، همان هنرمندانی که نخست قرار بود به «سبکِ باستانیِ» تمام‌عیار کار کنند همان کسانی‌اند که صورت‌هایی آفریدند که دوره‌ی تازه‌ی هنرِ مسیحی از آن‌ها بهره برگرفت. در این خصوص جاده‌ای که میکل‌آنژ از *باکوس مست* و *داوید* تا تسلیم خود در برابر صلیب پیمودند نمونه‌نما است.

بنابراین اگر خصلتِ هنجارینِ هنر یونان واقعیتی تاریخی است که باید در بیشتر موارد یا از طریق جوهرِ هنر مسیحی و تاریخ اقتصادی ملت‌های مسیحی یا از رهگذر جوهرِ هنر یونانی به توضیح آن پرداخت، ناگزیریم فراتر از این یافته برویم و تحلیلی مفصل به عمل آوریم تا شرایط ویژه‌ای را که این احیاها به صورت سرمشق آن را پذیرفتند معین کنیم. هنرِ یونان هرگز به صورتِ یک کل خصلتی هنجارین نداشته است؛ احیاهای این هنر نیز تاریخ خاص خود را دارد و خطاست اگر بر این گمان رویم که این تاریخ پیشرفتی ناگسیخته را در جهتِ درکِ بهترِ کهن‌شیوه‌گی نمودار می‌سازد.

کلاسیسمِ آلمان (و فرانسه) در حدود ۱۸۰۰ میلادی نسبت به هنر باستانی برداشتی به مراتب سطحی‌تر از رنسانس ایتالیا در پایانِ سده‌ی پانزدهم داشت (و بر خصوصیات کاملاً متفاوتی از هنر باستانی تأکید ورزید)؛ و خود رنسانس از آن‌چه هنر گوتیک توانسته بود با وجود خصلت مسیحی از هنر یونان برگیرد بسیار دور بود. هر یک از

پذیرش‌های پیاپی کهن‌شیوه‌گی به منزله‌ی هنجار به دوره‌ای بستگی دارد که در آن پدید آمده است. فقط تحلیلِ تاریخی می‌تواند دوره‌ای را نام‌گذاری کند که در آن مفهوم انتزاعی از کهن شیوه‌گی به منزله‌ی هنجار مطلق و یگانه به وجود آمد. چنین می‌نماید که سده‌ی سیزدهم که به ژرف‌ترین ادراک و شدیدترین نحوه‌ی جذب و تحلیلِ هنر یونان (برای نمونه، درکنیسه[1]ی سر درِ جنوبیِ کاتدرالِ استراسبورگ) دست یافت با این مفهوم آشنا نبودند. این مفهوم تا رنسانس یعنی تا عصر سرمایه‌داریِ ابتدایی پدیدار نشد و چه بسا بعدها در عصرِ کلاسیسم جایگاه آن در تاریخ بازشناخته شد. مارکس این روشِ رویکرد را پیش نمی‌گیرد و از بیشتر امکاناتی که نظریه‌ی خود او به دست می‌دهد بهره برنمی‌گیرد. در این خصوص فقط می‌توان از راه مقایسه‌ی احیاهای یونانی ـ رومی در اروپا با احیاهای هنرهای دیگر زمان‌ها و مکان‌ها (بیزانسی، ژاپنی، هنر بدوی) یا با جذب هنر یونانی ـ رومی از سوی دیگر ملت‌ها، مثلاً هند، به این مقصود دست یافت. به این طریق این امکان فراهم می‌آید تا قوانینِ کلیِ تجربی‌ای را جمع‌بندی کنیم که بر معنای جامعه‌شناختی و جریانِ تاریخی این احیاها حاکم است.

نکته‌ی دوم: تاکنون به این مسئله‌ی صرفاً تاریخی پرداخته‌ایم که چگونه هنر یونان ـ از نظرگاه کلیت آن، و با تأکید بر خصوصیات مشترک آن در هر دوره ـ به عنوان هنجار پذیرفته می‌شود و از لحاظ ایدئولوژیک به سبب «افسون جاودانه»ی آن مورد توجه قرار می‌گیرد. هنگامی که مسئله را در قالبی کلی‌تر به عبارت درآوریم مضمون تغییر می‌پذیرد. از یک دیدگاه، مضمون در حالتی محدودتر طرح می‌شود، زیرا تنها به شماره‌ی محدودی از آثار هنر یونان اشاره می‌رود؛ از دیدگاه دیگر، به شکلی گسترده‌تر بیان می‌گردد، زیرا کلِ هنرِ جهان و آثار فوق‌العاده‌ای از

1. synagogue

همه‌ی زمان‌ها و مکان‌ها مورد بحث قرار می‌گیرد. سرمایه‌داریِ امپریالیستی دسترسی به قرون و اعصاری را بر ما آسان کرده است که پیش از این کم‌تر شناخته بوده‌اند؛ در عین‌حال، فرهنگ‌هایی بیرون از سنتِ غربی را جذب کرده‌ایم که به دلیلِ فقدانِ اطلاعات و داده‌ها برای پژوهش تاریخی دست نیافتنی بوده‌اند. گذشته‌ی مسیحی خود به دست مورخانِ مدرن «نسبیت‌یافته» است. خلاصه آن که ذهن اروپایی هم با گسترش در مکان و هم در زمان ثابت کرده است که از تحقق وظیفه‌ی تسلط بر چنین عرصه‌ی وسیعی ناتوان است.

و با این حال جرح و تعدیل ضروری در روش از دگرگونی‌های واقعی به مراتب مهم‌تر بوده است. پرسش این‌جاست که چرا این آثار ــ از میان آن همه آثارِ مردمان در هر عصر ــ و نه دیگر آثار، ارزشی هنجارین حاصل می‌کنند که از حد اهمیت محلی‌شان فرامی‌گذرد، اهمیت محلی‌ای که از بنیاد مادی پیوسته متغیر تاریخ‌شان نشئت می‌گیرد؟ کوتاه سخن آن‌که چرا عاملی «مطلق»، و به این اعتبار یک «ارزش»، در آفرینش هنری موجود است و این عامل چه چیز در بردارد؟ این پرسش نه فقط در مورد مسئله‌ی تاریخی، بلکه درباره‌ی نظریه‌ی هنر و نظریه‌یِ شناخت نیز مطرح می‌گردد.

اکنون در پرتو ملاحظاتی که در پی می‌آید این امکان فراهم می‌آید تا نشان دهیم که این‌جا با مسئله‌ای سروکار داریم که با ماتریالیسم دیالکتیکی مرتبط است و از این رو مسئله‌ای است که همین شیوه‌ی نگرش توانا در حل آن است. نظریه‌ی مارکسیستیِ شناخت ثابت کرده است که حقیقت در عین‌حال هم مطلق و هم نسبی است. مطلق نه فقط بر کنشِ مکرر یک امر واقع[1] بر فرایند تاریخی دلالت دارد، بلکه همچنین دال بر تکامل پیش رونده به سوی هدفی است که بیش از هر وقت دیگر به

1. fact

واقعیت نزدیک‌تر است؛ و با این حال این هدف، اگر اصلاً قرار بر دست یافتن بدان باشد، به معنای همگرایی تام و تمام میان واقعیت و شعور است. از این رو، دیالکتیکِ ماتریالیستی، با در نظر گرفتن تکامل تام و تمام تفکر انسانی در تاریخ، بر درجاتِ گوناگونِ تقرب به یک ارزشِ نهاییِ «مطلق» دلالت دارد. بنابراین، در درون این محدوده‌ها می‌توان از یک سلسله مراتب ارزش‌ها سخن گفت. با این همه هرگونه نظریه‌ی هنر که متضمن انتقاد علمی باشد تابع مقتضیات زیر است:

یک. هر چه در بابِ موضوعِ حقیقت صادق می‌آید باید در مورد هنر نیز معتبر باشد.

دو. آن‌چه در مورد کلیّتِ تکاملِ تاریخی گفته می‌شود باید برای حرکت‌های فردی خلاق نیز معتبر باشد.

سه. عالی‌ترین درجه‌ی فردی که در یک مرحله‌ی نازلِ تکاملِ تاریخی به دست می‌آید باید از فروترین درجه‌ی فردی که در یک مرحله‌ی عالی به دست می‌آید بالاتر باشد.

فرض نخست هیچ مانعی بر سر راه ماتریالیسم دیالکتیکی قرار نمی‌دهد، چرا که ماتریالیسمِ دیالکتیکی به ایدئولوژی‌های گوناگون ارزش‌های پیشینی اعطا نمی‌کند، خواه این ارزش‌ها دارای ماهیتی صوری باشند یا مادی. تمام ایدئولوژی‌ها تابع شیوه‌ی دیالکتیکی یکسان‌اند؛ همه‌ی ایدئولوژی‌ها حرکت‌هایی دیالکتیکی‌اند که تنها بر طبق هدف، ابزار بیان و بنیاد روان‌شناختیِ خود تفاوت می‌پذیرند، یعنی به شیوه‌ای صرفاً تجربی و نه بنا بر «ارزش‌ها»ی پیشینی (ایدئالیستی) و دستگاه‌مند.

اما درباره‌ی فرض دوم می‌توان واقعیت‌هایی را پیش کشید که به لحاظ تجربی تعریف‌پذیر باشند. نخست باید این نکته را در نظر داشت که فرایند هنری نه تنها جرح و تعدیل‌هایی ساختاری را در سراسر سال‌های زندگیِ یک هنرمندِ معّین نشان می‌دهد، بلکه این فرایند در جریان کارِ (به لحاظِ زمانی محدودِ) هنرمند روی یک موضوع معیّن نیز دستخوش نوع

دیگری از جرح و تعدیل می‌شود: صورتی که باید دریافته شود بیش از پیش به طرزی تنگاتنگ به آن محتوای مادی‌ای تقرب می‌جوید که با وجود خصلت انضمامی خود پذیرای سلسله‌ی همبسته‌ای از معانی است. علتِ این جرح و تعدیلِ «ارزش» در خلالِ اجرایِ یک اثرِ هنری (از طرحِ نخستین تا صورتِ کاملِ اثر) در این امر نهفته است که آفرینشِ هنری عبارت است از عملی دیالکتیکی میان کنش‌هایِ تعیین‌کننده‌ی واقعیت و واکنش‌های شعور؛ شعوری که همواره گرایش بدان دارد که خود را از بند واقعیت وارهاند، و بدین‌سان شناخت هنرمند و توانایی او برای تحقق این شناخت در قالبِ صورت هنری افزایش می‌یابد؛ خلاصه‌تر آن‌که علت این جرح و تعدیل در آزادی نسبی انسان و در این امر نهفته است که درجه‌ی این آزادی بنا بر قدر و اهمیت شرایطی که هنرمند می‌تواند تمیز دهد و به بیان درآورد فزونی می‌گیرد. از این‌جا چنین برمی‌آید که نه آثار گوناگونِ یک هنرمندِ واحد در یک سطح می‌ماند و نه آثار هنرمندان گوناگون. حقیقت این نتیجه‌گیری را می‌توان به‌طور تجربی با توجه به تفاوت‌های موجود درکارکردهایِ جامعه‌شناختیِ هنرمندانی که آثارشان ارزش بسیار نابرابر دارد به ثبوت رساند. این تفاوت‌ها بیش از آن که بر اثر پیوستگی‌های طبقاتی گوناگون آشکار گردد از طریق درجات متفاوت وابستگی به شرایط اقتصادی و واکنش‌های متفاوت به این شرایط، آن‌گونه که در روابط متقابلِ میان ایدئولوژی‌های گوناگون جلوه‌گر می‌شود، نمایان می‌گردد. هنگامی که برای نمونه دورر را با کراناخ یا هانس بالدونگ گرین مقایسه می‌کنیم، می‌بینیم که آثار دورر گستره‌ی پهناورتری از لایه‌های اجتماعی را در بر می‌گیرد؛ دورر کم‌تر تابع تردیدها و تغییر جهت‌های نیروهای عصر خویش است (که عصر بحران بود)؛ دورر نظر تعداد بیشتری از هنرمندان را جلب می‌کند و بر آنان تسلط می‌یابد؛ تأثیر او ژرف‌تر و پایاتر از تأثیر و نفوذ کراناخ یا گرین است.

این یافته‌های تجربی از لحاظ نظری بر این تزِ لنین استوار است (تزی که خود شکلِ تغییر و تبدیل‌یافته‌ی آموزه‌ی هگل است) که قوانین یکسانی بر حرکت‌هایِ فردیِ شعور و واقعیت‌هایِ کلِ تاریخ حاکم است.

اگر پژوهشِ تجربیِ واقعیت‌ها نشان می‌دهد که اغلبِ مرحله‌های بعدی در عین حال مراحل بالاتر نیستند، این برهان فقط این اصلِ دیالکتیکی را تصدیق می‌کند که تکامل تاریخی در یک خطِ مستقیم پیش نمی‌رود.

و اما درباره‌ی فرض سوم، این فرض در عدم توازنی جلوه‌گر می‌شود که، در این سطح، نه تنها در شکلِ روابطِ دیالکتیکیِ میان تولیدِ اقتصادی و ایدئولوژیک در سراسرِ جریان تاریخ، بلکه به شکل روابطِ دیالکتیکی میان شرایط اقتصادی (نسبی، تاریخی) و تأثیر و نفوذ شعور در واقعیت نیز نمودار می‌گردد. این فرایند اخیر مستلزم آزادیِ نسبی است؛ و این آزادی تنها ممکن است بر عناصری تکیه داشته باشد که تابعِ هر تغییر و نوسانی در محیط و هر تحولی در تولید مادی نیستند، و بنابراین شکلی را به شعور می‌بخشد که در سراسرِ دوره‌های درازِ زمان و دور دست‌هایِ مکان نسبتاً ثابت است.

همین عواملِ نسبتاً ثابت است که شعور ما را به صورتِ یک کلِ نسبتاً پیچیده درمی‌آورد. ماتریالیسم دیالکتیکی تصدیق دارد که شعورِ انسان دارای قوای جسمی یا حسی، و انتزاعی یا عقلی است. هر یک از این قوا شیء یا ابژه را از دیدگاهی متفاوت می‌بیند، آن را به شیوه‌های گوناگون از دیدگاه‌های دیگر به هم می‌آمیزد، و هر یک از آن‌ها کم و بیش به امور واقعی نزدیکی می‌جویند. روابط نزدیک‌تر میان قوا در جهت هدفِ وحدت و ادراکِ گسترده‌ترِ جهانِ مادی، و نیز رویکردی نزدیک‌تر به این جهانِ مادی، آفرینش آثار بزرگی را انجام‌پذیر می‌سازد که در سراسر نسل‌ها به مراتب بیش از شگفتی‌های تاریخی پایدار می‌مانند. آن‌چه به لحاظ تاریخی انتقال می‌یابد نه سطحِ ابداع و آفرینندگی، بلکه فقط

مجموع شناخت، فقط ماده‌یِ شناختی و نه «ارزشِ» حرکتِ آفرینندگی، است. درواقع، هر قدر انبوهِ موادِ شناخته بیشتر باشد، می‌بایست قوه‌ی آفریننده‌ای که به سطح پیشین می‌رسد بیش‌تر باشد. به سخن دیگر، روابط میان تکاملِ تاریخی و قوه‌ی آفریننده نه مکانیکی بلکه دیالکتیکی است.

ما به اختصار نشان دادیم که همین که معنای حقیقتی که هم مطلق است و هم نسبی دقیقاً تعریف شد، چگونه می‌توان مسئله‌ی کلیِ سطحِ هنری یا «ارزش» را بر اساسِ ماتریالیسم دیالکتیکی حل کرد؛ و تا آن‌جا پیش رفتیم که گفتیم رابطه‌ی میان بخش‌های نسبی و مطلق چنان است که می‌توان با بهره‌گیری از شیوه‌ای تجربی «سلسله مراتب»ی از ارزش‌ها پیشنهاد کرد که از فروترین درجه‌ی نسبی تا برترین درجه‌ی «مطلق» را در برگیرد ــ به نحوی که، برعکس، علمِ نقدِ هنری می‌تواند صحت ماتریالیسم تاریخی و دیالکتیکی را به اثبات برساند. ایراد خواهند کرد که بنای این‌گونه نقد هنری بر دورِ باطل است، زیرا وقتی در هرگونه مثال خاص مطلق را از نسبی جدا می‌کنیم باید پیش از آن بدانیم که «مطلق» چیست، و این تنها بر مبنای آموزه‌ای عینی از اندیشه‌های یا از واقعیت (که برترین نقطه‌ی آن را ضرورتاً وجود یک هستی عالی تشکیل می‌دهد) امکان‌پذیر است. این ایراد از آن رو بی‌پایه است که تحلیلِ فرایند کنشِ متقابل میان واقعیت و شعور همه‌ی آن معیارهایی را در اختیار ما می‌گذارد که احیاناً به آن نیاز پیدا می‌کنیم.

با خلاصه کردنِ ملاحظاتِ خود در بابِ کلی‌ترین پرسش، باید نتیجه بگیریم که نظریه‌یِ مارکسیستیِ هنر نه می‌تواند نظریه‌یِ محضِ موضوع باشد و نه نظریه‌ی محضِ صورت یا فرم؛ بلکه نشان دادیم که چگونه یک فرایند دیالکتیکیِ پیچیده از سر نیازها و منافعِ مادی بیان‌هایِ هنری را می‌آفریند و در عین‌حال موضوع‌هایِ تاریخیِ معیّن را به محتواهایِ هنری بدل می‌کند. دیالکتیکِ ماتریالیستی می‌تواند مراحلِ فرایند آفریننده را با

توجه به کنشِ متقابل ماده و روح که به تدریج به مرتبه‌ی عالی‌تر گذر می‌کند توضیح دهد. افزون بر این، این شیوه تکاملِ تاریخی چنین فرایندهایی را در کلیتِ روابط میان قلمروهای گوناگون فرهنگی در سلسله‌ی بی‌پایان نسل‌ها آشکار می‌سازد.

پیکاسو

علم بورژوایی خود اذعان دارد که در پدید آوردن جامعه‌شناسی هنری توفیقی نیافته است؛ و مگر اورتگا ای گاست[1] درباره‌ی اثر گوی‌یو[2] نگفت که هیچ‌چیز جز عنوانی از آن به‌جا نمانده است و هر کاری را تازه از اول باید انجام داد؟ علت این ناتوانی در چیست؟ هر گونه پژوهش جامعه‌شناختی هنر به ناگزیر سطحی و ناهمساز است، مگر آن‌که پژوهش نظری هنر را در بر گیرد، یا دست کم شالوده‌هایی برای آن فراهم آورد. تولید هنری به مقیاسی گسترده‌تر از هر ایدئولوژی دیگری در جوهر خود به داده‌های طبیعی ساده از نو شکل می‌دهد و از مواد و مصالح خود هستی «آرمانی» و نویی بنا می‌کند؛ بر این هستی قوانینِ ویژه‌ای حاکم است. چنین برمی‌آید که جامعه‌شناسی هنر نخست باید شالوده‌ها و محدوده‌های یک الگوی اجتماعی «مفروض» را تحلیل کند، وظیفه‌ای که پژوهندگان بورژوا به دلیل پیش‌داوری‌های طبقاتی خود نمی‌توانند از

---

۱. José ortega y Gasset (۱۸۸۳ ـ ۱۹۵۵)، فیلسوف، نویسنده و سیاستمدار اسپانیایی، نویسندهٔ *طغیان توده‌ها*، *انسان و بحران*، *تأملات در کیشوت*، *فلسفه چیست*؟ و بسیاری کتاب‌های دیگر.

۲. Maric Jean Guyau، شاعر و فیلسوف فرانسوی.

عهده‌ی آن برآیند. در مقاله‌ی پیش نشان دادیم که مارکسیسم اگر به‌درستی، یعنی به شیوه‌ای دیالکتیکی دریافته شود می‌تواند از عهده‌ی این وظیفه برآید.

تفکر رادیکال همه‌ی توهم‌های طبقاتی مربوط به شعور را که پژوهندگان بورژوا بدان آویخته‌اند، مثلاً فردیت مطلقِ نبوغ، استقلال یا خودمختاری مطلق ذهن و ویژگی درون‌مانای تاریخ هنر را یکباره به دور می‌ریزد و این‌گونه توهم‌ها را پیش‌داوری‌های یک دوره‌ی تاریخی کاملاً معین می‌شمارد. وانگهی، تفکر رادیکال این توانایی را به ما می‌بخشد که محتوای هر عصر را، روابطی را که میان تولید مادی و معنوی پدید می‌آید و نیز محدودیت‌هایی را که در جریان آفریدنِ شکل‌ها بر امکانات واقعی تحمیل می‌شود تحلیل کنیم. برای آن‌که از دیدگاهی علمی روابطی را تعیین کنیم که میان عناصر شکل‌دهنده‌ی «ترافرازنده» و «درون‌مانا»ی جامعه‌شناسی هنر برقرار است، لازم است از سویی مناسبات اجتماعی را تحلیل کنیم و، از سوی دیگر، به شکل‌های آثار هنری ــ تا آن‌جا که شکل و روابط متقابل‌شان خصلتی جامعه‌شناختی دارد ــ بپردازیم. چنین تحلیلی تنها بر پایه‌ی دیالکتیکی مادی میسر است.

نظریه‌پرداز رادیکال با وظیفه‌ای دوگانه روبه‌رو است: هم باید ایدئولوژی‌های بورژوایی را تحلیل کند و هم باید تکاملِ انقلاب فرهنگی کارگری را مد نظر داشته باشد. این دو نیازمندی از یکدیگر جدایی‌ناپذیراند، چرا که کارگران «عناصری از جامعه‌ی نو را آزاد می‌کنند که جامعه‌ی بورژواییِ ورشکسته‌یِ کهن خود باردار آن است.»[1]

پژوهش در هنر مدرن اروپای غربی هیچ نمونه‌ای شاخص‌تر از پیکاسو به دست نمی‌دهد. برپایی نمایشگاه‌های بزرگ پاریس و زوریخ در سال ۱۹۳۲ ثابت کرد که از روزی که یکی از تاریخ‌نویسان برجسته نوشت

---

1. Marx, *Civil War in france* in Marx and Engels, *Selected Works in One Volume*, London, 1968, P. 295.

که پیکاسو اصلاً هیچ رغبتی در او برنمی‌انگیزد زمانه دیگرگون شده است.[۱] امروزه بورژوازی امریکا و اروپای غربی نیک می‌داند که تا کجا این هنرمندْ طبقه‌ی آنان را نمایندگی می‌کند و چه خوب نمودار وضع ذهنی آنان است، و از این‌رو افترای ملایم جای خود را به تحسین مطلق داده است؛ اما در هیچ جا به محدودیت‌های هنر او توجه نشده است. (این مورد به آشکارترین وجهی با تغییر رأی مه‌یر-گرافه[۲] در مورد پیکاسو نمایان می‌گردد.) اما برای پژوهنده‌ی رادیکال این مسئله بسیار اهمیت دارد که روابط دقیق میان کار هنری و زمینه‌ی اجتماعی-تاریخی کلی و به تبع آن محدودیت‌های طبقاتی آن را معین کند. در مورد پیکاسو، وظیفه‌ی ما این است که شرایط مادی و ایدئولوژیکی را پژوهش کنیم که در او تأثیر گذاشته، و نشان دهیم که پیکاسو در هنر خود چه‌گونه نسبت به این شرایط واکنش نشان داده است.

۱

پیکاسو در سال ۱۸۸۱ در اسپانیا به دنیا آمد. جوانی او در روزگاری گذشت که تجارت آزاد جای خود را به سرمایه‌داری انحصاری می‌داد. ویژگی کلی این گذار و اوضاع و احوال خاصی که این تحول در اسپانیا به بار آورد تأثیری قاطع، هرچند تا حدی ناخودآگاهانه، در نقاش گذاشت.

این دوره به‌ویژه دوره‌ی دگرگونی بود (این خصیصه در مورد همه‌ی دوره‌های بحرانی صدق می‌کند) و تأثیر آن بر هنر و هنرمندان با تأثیر دوره‌های آرام و عادی یکسر تفاوت داشت. در چنین هنگامه‌ای که کهنه و نو در ستیزه‌ای خشونت‌بار درگیر می‌گردند، به‌ویژه تنش‌های حیاتی نیرومندی آزاد می‌شوند و هنرمندان را بر آن می‌دارند که واکنش‌های خود

---

۱. ماکس رافائل به استادش، مورخ و نظریه‌پرداز بزرگ هنر، هاینریش ولفلین نظر دارد که حتی حاضر نشد نظری به رساله‌ی رافائل درباره‌ی پیکاسو بیندازد.

2. Meier-Graefe

را نسبت به اوضاع و احوال مادی و ایدئولوژیک پیرامون خود مورد ستایش قرار دهند، بدان جلوه‌فروشی کنند و جنبه‌ای شکوهمند به آن ببخشند. تضاد میان مرگ و زندگی در چنین دوره‌هایی بسیار نیرومندتر از دوره‌های تعادل نمایان می‌گردد؛ همین حکم در مورد دیگر تضادهایی که در چنین دوره‌هایی شدت می‌یابد و قطب‌بندی می‌شود نیز راست درمی‌آید. کسی که بر اثر این تنش‌ها و ناسازگاری پاره‌پاره شده و قرار است دریابد چه‌گونه چنین عصری را به نیرومندترین نحوه‌ی ممکن به بیان درآورد کسی است که قادر است نیازهای این عصر را به هنجارها و معیارها به آسان‌ترین و دریافتنی‌ترین شیوه ــ در بسیاری موارد قابل بیان به زبان ریاضی ــ برآورد.

این سه ویژگیِ برجسته ــ افزایش نیروی حیاتی، قطب‌بندی تضادها، و نیاز به هنجارهای دریافتنی ــ برای نمونه در دورر یافت می‌شود. این ویژگی‌ها احتمالاً مشخصه‌ی همه‌ی دوران‌های واقعاً بحرانی است.

در مورد پیکاسو، این ویژگی‌ها علت تکرارهای او را در برخی از موضوع‌ها روشن می‌کند: بازنمایی‌های مرگ ــ هنگامی که پیکاسو هنوز بسیار جوان بود ــ و بعدها تصویرگری‌های خواب؛ تراکم فزاینده‌ی کارمایه در اشیای تصویر شده و در ابزارهای بیان (رنگ و خط)؛ و به‌ویژه در خلال دوره‌ی کوبیستی تصمیم بر به‌کارگیری و بیان هم‌زمان متنوع‌ترین کارکردهای یک شیء به منزله‌ی اصلی خلاق در مقابل اصلِ وحدت و قوانین حاکم بر ابدان.

پرسش این‌جاست که این کهنه و نویی که پیکاسو در جوانی شاهد تضاد آن بود دقیقاً چه بود؟ شالوده‌ی عینی و انضمامی هنر او در تولید مادی آن زمان چه بود؟ تحول سرمایه‌داری تجارت آزاد به نظام انحصارات مستلزم تغییر و تحولی درونی در شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری است. البته مالکیت خصوصی سرمایه‌داری و اشکال حقوقی و سیاسی‌ای که این مالکیت را منعکس می‌سازد به قوت خود باقی می‌ماند، همچنان

که تقسیم جامعه به دو طبقه‌ی متخاصم دست‌نخورده می‌ماند. در عین حال، جهان به قسمت‌های اقتصادی مستقلی تقسیم می‌شود که به شیوه‌ی دولت‌های خودکامه با یکدیگر درگیر پیکارهای سیاسی‌اند. این گذار مرحله‌ای از تاریخ جامعه‌ی بورژوایی است که بر تحول آن یک اصل واحد حاکم است. بورژوازی از همان آغاز استیلای سیاسی خود ناگزیر بود در دو جبهه به پیکار برخیزد: از یک سو، در پی آن برآمد که استبداد فئودالی کهن را نابود سازد و، از سوی دیگر، همچنان به استثمار طبقه‌ی کارگر جدید، یعنی یگانه طبقه‌ای که می‌تواند ارزش بیافریند، ادامه داد. جنگ را در جبهه‌ی نخست نمی‌شد بدون یاری طبقه‌ی کارگر بُرد، همچنان که در مرحله‌ی دیگر بدون کمک اربابان فئودال پیروزی در نبرد میسر نبود. از این‌جا است نوسان میان گرایش‌های انقلابی و گرایش‌های ارتجاعی که ویژگی برجسته‌ی دستیابی بورژوازی به قدرت است؛ چیرگی این طبقه بر نظام کهن با ضعف خود او نسبت به طبقه‌ی نوخاسته‌ی جدید مصادف است. این ضرباهنگ متغیر در تاریخ تولید مادی و در تاریخ اجتماعی و سیاسی برای دریافت برخی از واقعیت‌ها در تاریخ هنر سده‌ی نوزدهم کلیدی به دست می‌دهد:

(الف) تناوبی دایمی میان گرایش‌های اساطیریِ تاریخی (یکی یونانی و رومی و دیگری قرون وسطایی ـ مسیحی) و هنری دقیقاً بورژوایی که برکنار از این اشکال در مسیر رئالیسم تکامل می‌یابد. در نتیجه، می‌توان در کار پیشرفته‌ترین هنرمندان مفاهیم بی‌نهایت ناهمگن را در کنار یکدیگر دید، مفاهیمی که اگر هم به فرض با هم سر آشتی داشته باشند این آشتی تنها به شیوه‌ای غیردیالکتیکی و التقاطی انجام می‌گیرد.

(ب) نیاز ایدئالیسم بورژوایی (با ادعای غیرمذهبی و آته‌ایستی بودن) به تکامل از خردگروی به حس‌گروی (کانت ـ ماخ، داوید ـ مونه) تا بدان‌جا

که حس‌گروی (ایدئالیستی) در عین حال هم دورترین فاصله را از ایدئالیسم مطلق ترافرازنده بگیرد و هم بیشترین نزدیکی را با ماده‌باوری دقیقاً آته‌ایستی پیدا کند (هر چند که برای رسیدن بدان پرش کیفی دیگری لازم می‌آید).

(ج) در اوج هنر سده‌ی نوزدهم ماده‌باوری تنها به صورت یک جزم و دیالکتیک تنها به شکل ایدئالیستی نمودار می‌گردد، به نحوی که هم‌نهاد میان ماده‌باوری و دیالکتیک ــ که فلسفه‌ی رادیکال بدان دست یافت ــ در هنر به صورت مسئله‌ی حل ناشده‌ای برجا ماند و به سده‌یِ بیستم سپرده می‌شود.

این نوسان تولید بورژوایی ــ هم تولید مادی و هم معنوی ــ میان دو حد کاملاً مخالف را نباید تصادفی یا ظاهری پنداشت؛ بلکه برعکس این نوسان نمودار قانونی است که بر تکامل بورژوازی حاکم است. جایگزینی تجارت آزاد با سرمایه‌داری انحصاری نمودار مرحله‌ای در این تکامل است. در سراسر رقابت آزاد، کالاها در یک بازار جهانیِ باز آزادانه مبادله می‌گردند. قصد این نظام آن بود که تقاضاهای قدیم را به بازارهای جدید عرضه کند، و در بازارهای قدیم تقاضاهای جدید پدید آورد. اما این نظام، گذشته از دیگر دشواری‌ها، با امکان‌ناپذیریِ نظارت و تسلط بر عرضه و تقاضا، با سقوط ناگزیر قیمت‌ها و سودها و در یک کلام با موقعیت نامتعادل توسعه‌ی مادیِ گسترده روبه‌رو شد که اشکال موجود تشکیلاتی برای پاسخگویی بدان‌ها نارسا بود. این تضاد ناگزیر به بحران‌های متعدد و به شکل‌گیری اندام‌وار سرمایه‌داری انحصاری انجامید. در نظام اخیر [سرمایه‌داری انحصاری]، زمام تولید و توزیع در اختیار سرمایه‌ی مالی‌ای است که در قالب تراست‌ها و کارتل‌های ملی و بین‌المللی و مانند آن عمل می‌کند، بر کل بازار جهانی تسلط می‌یابد، به تقسیم آن می‌پردازد و بدین‌سان در واقعیت امر این بازار دم به دم کوچک‌تر می‌گردد. جهت‌گیری نظام جدید یکسره فرمالیستی است ــ بهینه‌سازی شیوه‌های کار،

سازمان‌بندی سنجیده‌تر بازرگانی و صنعت، بخش‌بندی مناطق نفوذ و مانند آن. منشِ ماجراجویانه‌ی نظام رقابت آزاد جای خود را به بوروکراسی اداری در مدیریت بازرگانی و صنعت و نوعی انگل‌منشی رشدیابنده بورژوازی در مراکز مسلط متروپل‌های سرمایه‌داری می‌دهد. این فرمالیسم فئودالی و دیکتاتورمنشانه بر اثر تضاد میان شکل خصوصی تملک[1] سرمایه‌داری و شکل اجتماعیِ سازمانِ انحصاری از درون می‌پوسد و رو به تحلیل می‌رود؛ این تضاد را تقسیم جامعه به طبقات و نیروهای اقتصادی خودسالار، ایدئولوژی‌های ملی و جز این‌ها هرچه بیشتر شدت می‌بخشد.

موقعیت ویژه‌ی اسپانیا در این تکامل کلی در این است که ادغام در تکامل بورژوازی سرمایه‌داری با روندی کُندتر از دیگر کشورهای اروپای غربی پیش می‌رود. وجود املاک زراعی بزرگ که بخشی از آن به حال خود رها شده بود، با صنعتی عقب‌مانده، بیشتر به روسیه شباهت داشت تا به سایر کشورهای اروپای غربی. با این همه، تفاوت‌هایی اساسی میان اسپانیا و روسیه هست: برخلاف روسیه، که دارای منابع طبیعی غنی بود، اسپانیا فاقد امکانات مادی برای ایستادگی در برابر استیلای مالی کشورهای بیگانه بود؛ نتیجه آن‌که تکامل معنوی اسپانیا بیشتر به اروپا متکی بوده است. افزون بر این، بورژوازی لیبرال اسپانیا نسبت به بورژوازی روسیه دارای سنت‌های نیرومندتر و استقلال بیشتری بود. هنگامی که بقیه‌ی بورژوازی اروپایی به صورت بورژوازی «بقال‌ها» درآمده بود، اسپانیا همچنان به پیکارهای قهرمانانه با فئودالیسم و کلیسا برمی‌خاست. شاید بتوان این نکته را نیز افزود که طبقه‌ی کارگر اسپانیا که بیشتر آنارشیست و سندیکالیست بود، هنوز توانایی آن را نداشت که مانند طبقه‌ی کارگر روسیه حرکت مشترک بزرگی را زیر رهبری تفکر

---

1. appropriation

رادیکال به انجام رساند و رهبری کند. نتیجه آن‌که بورژوازی اسپانیا کمتر از بورژوازی روسیه خود را در معرض تهدید یافت. از این‌رو، بورژوازی اسپانیا ـ یعنی نسل ۱۸۹۰ ـ در سراسر دوره‌ی گذار از رقابت آزاد به سرمایه‌داری انحصاری تولید معنوی‌ای مخصوص به خود داشت که گرایش دمکراتیک اقتدارجویانه‌ی آن تا همین امروز نیز بیش از پیش در ایدئولوژی بورژوایی واپس‌نگر اروپایی تأثیر گذاشته است.

پیکاسو که در این سیر تکاملی نماینده‌ی نسل دوم است، اندکی پس از ۱۹۰۰ در پاریس با مرحله‌ای از تاریخ هنر روبه‌رو شد که سخت زیر نفوذ شرایط اقتصادی و اجتماعی ویژه‌ای بود که تولید هنری اروپای غربی را تحت تأثیر خود قرار داده بود.

هنر سنتی در عصر سرمایه‌داری رقابت آزاد به نازل‌ترین حد خود فرو افتاد. معماری آمیزه‌ی التقاطیِ تصورناپذیری از اشکال گوناگون سبک‌های گذشته را نمایان ساخت؛ این اشکال به خدمت نماهای پرطُمطُراق درآمد، بی‌آن‌که هیچ ربطی به طرح‌های اساسی ساختمانی داشته باشد که خود نیز دیگر تکافوی نیازهای عصر را نمی‌کردند. مفهوم بناهای شکوهمند و یادمانی تا آن‌جا به انحطاط گراییده بود که نقاشی‌های دیواری را در کارگاه روی پرده‌هایی اجرا می‌کردند و سپس روی دیوارها نصب می‌کردند. دانشکده‌های هنر تنها به خدمتِ القاکنندگان بی‌خاصیت‌ترین فرمول‌ها درآمدند، زیرا که از کالبد استادکاری سنتی چیزی بر جا نمانده بود. به رغم این اخته‌سازی هنر، آموزش هنر و رهبری تشکیلات نمایشگاه‌ها همچنان در دست نیرومند دانشگاهیان باقی ماند.

تجدید حیات هنر بورژوایی به معنی واقعی کلمه هم در نقاشی سه‌پایه‌ای و هم در پیکره‌سازی به کلی بیرون از دایره‌ی گروه‌های رسمی و در برابر اعتراض عمومی شکل گرفت. هنرمندانی چون گیس[1]، مانه ودگا

---

۱. Constantin Guys، (۱۸۰۲ ـ ۱۸۹۲)، نقاش متولد هلند که در ۱۸۶۵ در پاریس ←

برای بیان زندگی اجتماعیِ طبقه‌ی متوسط معاصر بر امکانات و ابزارهای تازه چیرگی یافتند؛ مونه و رنوار بر امکانات جدید برای بیان احساس این طبقه نسبت به طبیعت تسلط یافتند؛ رودن به رویکردی نو در صورتگری دست یافت. هنر اینان در عین حال هم احساس‌گرایانه و هم ایدئالیستی بود؛ در مانه ــ بزرگ‌ترین هنرمند این گروه ــ ایدئالیسم با چاشنی شکاکیت همراه بود.

اما همه‌ی این هنرمندان دچار محدودیت‌های یکسانی بودند: اشتیاق آنان در به کارگیری مضمون‌های نو، ارایه‌ی تک‌لحظه‌ها یا لحظه‌های گذرا بسیار بیش از قدرتِ بیان آنان بود. شکاکیتِ مانه، مانند دیدگاه اساساً منفی دگا، و فردیت‌بخشی به لحظه‌های گذرا از سوی امپرسیونیست‌ها، نسبیت‌گرایی این هنرمندان را از دستیابی به معیارهای هنر بزرگ باز داشت.

در همان دوره‌ی پیدایش معماری نو، بهره‌گیری از مواد و مصالح نو (آهن، ساروج و شیشه) در خدمت کارکردهای اقتصادی نو را شاهدیم (کارخانه‌ها، بازارهای عمومی، برج ایفل، ایستگاه‌های راه آهن و مانند آن‌ها).

قطعی‌ترین پیشرفت در ورای این هنرِ دقیقاً بورژوایی به دست کوربه و از رهگذر دیدگاه ماده‌باورانه‌ی او برآمد (البته جنبه‌ی رمانتیک هنر او را نادیده می‌گیریم). کوربه، این دوست پرودون، که به سبب بیانیه‌های سیاسی خود و شرکت در کمون پاریس به زندان افتاد، وظیفه‌ی خود را این قرار داد که با رنگ‌های خود به شیوه‌ای رفتار کند که مادیت تام و تمام اشیای تصویر شده را (سنگ‌ها، آب و مانند آن را) بازآفرینی کند و نشان دهد که چه‌گونه برخی از مواد مختلف می‌توانند از رهگذر ویژگی مشترک خود متقابلاً به یکدیگر پیوند یابند. ماده‌باوری کوربه به‌وضوح او را از

← سکنی گرفت و به تصویرگری زندگی مردم در دوران موسوم به «امپراتوری دوم» پرداخت.

امپرسیونیست‌ها جدا می‌سازد (این نکته که امپرسیونیست‌ها با تأکید بر نقاشی در بیرون از کارگاه تا چه مایه به طبیعت نزدیک شدند تفاوتی در این سخن پدید نمی‌آورد). اما این رفتار کوربه به صورت امری جزمی باقی ماند. بلندپروازی او در این بود که می‌خواست این احساس را القا کند که جهان به نحو پیشینی هماهنگ است، و این کار را با حذف امکانات صوری کمپوزیسیون ـ که در اجرای آن نهایت مهارت را داشت ـ به انجام رسانید. شک نیست که کوربه نماینده‌ی قشر انقلابی دهقانان خرده‌پایی بود که مارکس موقعیت آنان را به طرز درخشانی در **هجدهم برومر** تحلیل کرده است.[1] هنر کوربه هماهنگی تمام و کمال با بیانیه‌های سیاسی او داشت و این باورِ برخی از منتقدان بورژوا که «کوربه در هنر نابغه بود، اما در سیاست ساده‌لوحی بیش نبود» یاوه است.

گذار از رقابت آزاد به سرمایه‌داری انحصاری مسئله‌ی چه‌گونگی ترکیب صورت و محتوا، گرایش به فردگرایی و گرایش به جمع‌گرایی را مطرح کرد. سزان در برخی از کارهای خود که با تیزهوشی بسیار به آینده نظر می‌کند، این معضل را با پیش گرفتن شیوه‌ای دیالکتیکی حل می‌کند (ما به عمد آثاری را که بر آن‌ها ایستایی محض یا پویایی محض حاکم است نادیده می‌گیریم)، اما در عین حال همچنان در چارچوب رئالیسم ایدئالیستی باقی می‌ماند (قلمرو مستقلی که میان ایده‌باوری و ماده‌باوری قرار می‌گیرد). دیالکتیکِ سزان را تنها می‌توان به مدد تحلیل دقیق آثار اصیل او دریافت. این‌جا برای نمونه به ***کوه سن ویکتوار***[2] که در **مؤسسهٔ هنر کورتالد**[3] در لندن نگه‌داری می‌شود می‌پردازیم: در پیش‌زمینه، دشتی است که شیبی ملایم دارد (به رنگ اخرایی سبز)؛ سپس باریکه‌ای از

---

1. Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* in Marx and Engels *Selected Works in one Volume*, op. cit., pp. 171-6.

۲. نام تابلویی از پل سزان.

3. Courtauld

زمینِ گردنده و پیچان که در پسِ پشت آن کوهی سر برمی‌آورد (به رنگ آبی)؛ بالا، آسمانی آبی که تنها تا حدی از لابه‌لای شاخه‌های درخت (به رنگ سبز) پیداست. دشت در عمق به‌طور مورب از سمتِ راستِ پایین به سمتِ چپِ بالا امتداد می‌یابد. این سازمان‌بندیِ اصلیِ حرکت در برابر خط اریب مقابل قرار می‌گیرد. این دو جهت‌گیریِ کلیِ حرکت بر روی خطوط عمودی و افقی یک سطح مستوی امتداد می‌یابند که به موازات سطح یا گستره‌ی تابلو قرار دارد. ویژگی ایستای این سطحِ مستوی در هم‌نشینی با پس‌زمینه، خصلت پویای دو اریب را دچار وقفه می‌سازد؛ افزون بر این تعارضی میان آن‌ها پدید می‌آورد. این مبارزه‌ی دوجانبه که بر اثر نیرویی آغازین پدید آمده در هر لایه‌ی پیاپیِ ژرفا در فضایِ تصویر تکرار گردد، و بنا بر یک اصل سازمان‌مندانه‌ی معین، به پیروی از علتی غایی یعنی بر طبق ضرورتی منطقی آشکار می‌شود، ضرورتی منطقی که به موجب آن دو مقوله‌ی ناهمانند علیت و غائیت بر یکدیگر تطبیق می‌یابند. اریب اصلی که به عقب به سوی فضای تصویر برمی‌گردد در آغاز متوقف می‌گردد، سپس مجال می‌یابد تا با آهنگ و استمراری اصلاح شده حرکت خود را از سر گیرد و در پایان به تدریج به خط افقی نزدیک می‌شود. در نتیجه‌ی این مبارزه‌ی دوجانبه، پیش‌زمینه با مقاومت کوهستان روبه‌رو می‌شود که راست به بالا سر نمی‌کشد، بلکه سر را به پیش خم کرده است به نحوی که در جهت مخالف حرکتِ دشت، که سر به سوی ژرفا دارد، قرار می‌گیرد. کوهستان بازنمایی ناتورالیستی منظره نیست، بلکه مقصود هنری آن ایجاد تضادی[1] در برابر بقیه‌ی تصویر است. این‌جا به جای ژرفا بر ارتفاع و به جای حرکت به راست بر حرکت به چپ تأکید رفته است؛ رنگ‌ها تکمیلی‌اند، و با توجه به فرم‌های هندسی، سطوح فرو رفته (مقعر) و برآمده (محدب) جای سطوح تخت و

1. contrast

مستوی را گرفته‌اند. اما این تضادِ خشن به مدد یک رشته گذارها فراهم آمده است که نه‌تنها اشیا، بلکه همچنین ابزار بیان را نیز در بر می‌گیرد: دشت به‌تدریج از میان سلسله‌ای پیاپی از لایه‌های موازی فرا می‌خیزد و چند شیء بر فراز دشت برمی‌آیند. در پس‌زمینه، عدمِ مادیتِ آسمان در تضاد با مادیتِ اشیا قرار می‌گیرد ــ و این تضاد با تضادِ فرم‌های هندسی تقویت می‌شود: زیرا که سطح زمین محدب است، حال آنکه سطح آسمان مقعر است. این تضاد به مدد رنگ‌ها بیان شده است و چشم بر اثر تأثیری که عدم مادیتِ فضا می‌گذارد ــ فضایی که اشیا در آن شناورند ــ رو به پایین رهنمون می‌گردد و سپس بر اثر مادیتِ مؤکد درخت‌ها باز به سوی بالا کشیده می‌شود. اما با آنکه تمام عناصر مادی حالت حرکت و تحول مستقل را القا می‌کنند ــ به نحوی که همه‌ی فرم‌های بعدی را ضرورتاً و چنان که باید و شاید فرم‌های موجود تعیین می‌کنند و همه نیز هم‌زمان به همان هدف نهایی گرایش دارند ــ باز هم آسمان چیزی تحقق نیافته در خود دارد. در پیوند میان زمین و آسمان، شکافی عظیم و ارادی به چشم می‌خورد. آسمان ایستا بر جا می‌ماند، زیرا سزان سخن خود را به شیوه‌ای بیان می‌کند که از سویی بسیار ناتورالیستی و از سوی دیگر تزیینی یا دکوراتیو است. این‌جا دیالکتیک سزان محدودیتی را نمودار می‌سازد که ذاتیِ رئالیسم ایدئالیستی اوست. نقطه‌ی حجم‌دار رنگ ــ یعنی عنصرِ صوری نقاشی‌های سزان ــ هم‌نهادی از نیاز ذهنی او به بیان و عینیت ابدان را نشان می‌دهد. اما این هم‌نهاد از دو خاستگاه خود جدا شده و واقعیتی خاص خود یافته است ــ و به عبارت دیگر اتحاد مستقلی از آرمان یا ایدئال با ماده است؛ و لحظه‌ای که به هستیِ مطلق استقلالِ نسبی اعطا می‌گردد، این استقلال نسبیْ دیالکتیک را نابود می‌سازد. همین امر علت کار پرزحمت و بی‌سابقه‌ی سزان را (و نیز تناوب مکرر او را میان ایستایی محض و پویایی محض) روشن می‌سازد.

ماده‌باوری کوربه و دیالکتیک سزان دو گرایشی است که از سده‌ی

نوزدهم برای سده‌ی بیستم به میراث مانده است، و متحد کردن دوباره‌ی آن‌ها وظیفه‌ای تاریخی است که باید به تحقق برسد. پس از این خواهیم دید که هم ماده‌باوری و هم دیالکتیک یکسره از کار پیکاسو غایب‌اند و همین واقعیت است که جایگاه او را در تاریخ اجتماعی جدید معین می‌سازد.

در دوران سرمایه‌داری انحصاری، از میان همه‌ی هنرها معماری رفته‌رفته اهمیت اساسی می‌یابد، البته بی‌آنکه نقشی به‌راستی رهبری‌کننده داشته باشد، یعنی بی‌آنکه جایگاه اندام‌وار، تکنیک یا سبک خود را به نقاشی و مجسمه‌سازی تجویز کند، بی‌آنکه راه رسیدن به اثر هنری یکپارچه و وحدت‌مند[1] را نشان دهد. برعکس، معماری شکاف میان معماری و دیگر هنرهای زیبا را آفتابی کرده است. تضادهای درونی سرمایه‌داری انحصاری به‌ویژه در سبک کلاسیک و کالوینیستِ لوکربوزیه[2] آشکار می‌گردد.

اما در نقاشی دو گرایش گوناگون پدیدار می‌شود. نخست فرمالیسم سورا و کانستراکتیویسم آذینی[3] که نمودار فرمالیسم سرمایه‌داریِ انحصاری است. برای نمونه، در *هیاهو*[4] اثر سورا چند پیکره‌ی عروسک‌وار ـ که بیشتر به شیوه‌ی یک بنگاه اقتصادی بزرگ مدرن سازمان یافته‌اند ـ مجموعه‌ای از حرکات منظم و هم‌آهنگ را انجام می‌دهند؛ برای آنکه گروه به صورت یک گروه رفتار کند همه‌ی کنش‌ها و کردارهای فردی از میان رفته‌اند و با این کار گروه از هر گونه خصلت جمعی خود بی‌بهره شده است. به بیان دقیق‌تر، چیزی که با آن سر و کار داریم عرضه‌ی عقلانی شده‌ی کالاهایی است که خواسته‌های شخصیتی تجملی و از حیث اجتماعی فاسد را برمی‌آورند. گروه‌بندی سورا با این عناصر مشخص می‌شود: زاویه‌ی منفرجه‌ی پاهای لگدپران و

---

1. integral 2. Le Corbusier 3. ornamental 4. Le chahut

منحنی‌هایی که به طور ساختگی و صنعتگرانه دو سوی این زاویه را به هم پیوند می‌دهند و نیز با ترکیب‌ها و صور متنوعی که روی این منحنی‌ها انجام می‌گیرد و این نه‌تنها لباس‌ها و شیوه‌ها، بلکه همچنین جزئیات سیماشناختی گوناگون (دهان، بینی و چشم‌ها) را نیز معین می‌کند.

گرایش دوم در نقاشی مدرن نمودار گریز از جهان بیرون در جهت دنیای درون است: این‌جاست که حس‌گرایی امپرسیونیست‌ها راه بر شهودهای مابعدطبیعی می‌گشاید؛ از این‌جاست آن تأمل و مراقبه‌ی شبه‌شرقی که در ماتیس شاهدیم. این گرایش در عین حال مستقیماً در رنگ‌ها و خط‌ها جلوه‌گر می‌شود و معانی نمادین آن‌ها را مطمح نظر قرار می‌دهد و پیکرهای انسانی را نه بر طبق قوانین طبیعی خود آن‌ها، بلکه بنا بر نیازهای ذهنی هنرمند در جهت بیانْ ترکیب می‌کند. تقابلی که میان جهان بیرون و دنیای درون آشکار شد دقیقاً جلوه‌ی ویژگی گریزگرایِ (واپس‌نگرِ) درون‌تابیِ اکسپرسیونیستی است.

شکل بنیادیِ هنر بورژوایی، یعنی نقاشیِ سه‌پایه‌ای، از دو جهتِ مخالف مورد تهدید قرار می‌گیرد: از سویی، بر اثر شور و شوق به شکوهمندی[1] که به هیچ‌رو نه بر معماری مدرن، بلکه بر مذهبی منسوخ استوار است؛ و از سوی دیگر، تجزیه‌ی واقعی زیبایی‌شناسی‌ای که نقاشی سه‌پایه‌ای بر آن استوار بود (یعنی وحدت مکان، زمان و عمل). این تجزیه که شاید از سینما، فتومونتاژ، هنر پوسترسازی و مانند آن الهام گرفته شده بود تنها می‌توانست همانند آغاز نقاشی سه‌پایه‌ای به خُرد کردن سطح تصویر بینجامد.

این همه ویژگی تولید هنری‌ای را نمایان می‌سازد که مشروط به تولید مادی عصر خود بود، و پیکاسو در میان آن بالید و برآمد و سرانجام در قلمرو نقاشی جایگاه رهبری را از آن خود کرد.

---

1. monumentality

۲

شاید بتوان واکنش هنری پیکاسو را در قبال موقعیتی که به میراث بُرد به دو مرحله تقسیم کرد: یکی مرحله‌ی احساسی (۱۹۰۶ـ۱۹۱۰) و دیگری مرحله‌ی آفرینشی (از ۱۹۰۷ به بعد). این دو مرحله را شاید بتوان به دوره‌های گوناگون و مراحل تکامل دیگری نیز تقسیم کرد. دوره‌ی نخستین شامل دوره‌های به اصطلاح «آبی» (۱۹۰۵ـ۱۹۱۰) و «صورتی» (۱۹۰۵ـ۱۹۱۰) است؛ مرحله‌ی دوم شاملِ مرحله‌ی کوبیستی (۱۹۰۷ـ۱۹۱۴)، دوره‌ی «آبستره» و «کلاسیک» (۱۹۱۵ـ۱۹۲۵) و دوره‌ی سوررئالیستی (از ۱۹۲۵ به بعد) است.

در مرحله‌ی نخستین محتوا و مفهوم معنویِ موضوع مسلط است؛ در مرحله‌ی دوم عناصر فرم‌آفرین ــ حجم‌نمایی، مسائل کمپوزیسیون و فرم، و مسائل شیوه و اجرا تسلط دارد. در عین حال، باید این نکته را یادآوری کرد که در این زمینه‌ها پیکاسو برخی کمک‌های خارجی داشت و برای مثال از هنر «سیاهان»، کلاسیسم و پیشروان آن و نقاشی شیشه‌نگاره‌ی (ویترای) سده‌های میانه بهره گرفت.

در دوره‌ی احساسی پیکاسو مایه‌ی کم‌وبیش ثابتِ آثار خود را از حواشی طبیعت و جامعه گرفت: کورها، افلیج‌ها، کوتوله‌ها، سبک‌مغزها؛ تهیدستان، گدایان؛ آرلکن‌ها و خرسک‌بازها، روسپیان، بندبازان، آکروبات‌ها، فالگیرها، بازیگرانِ دوره‌گرد؛ دلقک‌ها و شعبده‌بازها. در این‌جا نباید در پی چیزی شبیه به انتقاد اجتماعی یا هر گونه ادعانامه بر ضد نظم بورژوایی برآمد. پیکاسو نیز مانند ریلکه[1] تا حدود بسیار در فقر به چشم چیزی قهرمانانه می‌نگرد و آن را تا حد قدرت اسطوره‌ای ــ به عبارت دیگر اسطوره‌ی «شکوهِ درونی» ــ برمی‌کشاند؛ و به جای آن‌که به

---

۱. Rainer Maria Rilke (۱۸۷۵ـ۱۹۲۶) شاعر اتریشی که از ۱۹۰۵ تا ۱۹۰۶ به عنوان منشی بارودن به سر برد. کتابی نیز درباره‌ی رودن نوشته است.

فقر به منزله‌ی پدیده‌ی اجتماعی بنگرد که کسانی که از آن رنج می‌برند در پی برانداختن آن برمی‌آیند، از آن فضیلتی فرانسیسی[1] می‌سازد که تقرب به خدا را بشارت می‌دهد. این فضیلت در دست‌های پیکاسو صورت احساساتی به خود می‌گیرد، زیرا مذهبیت صرفاً عاطفی او در تضاد با شدت و مشقتِ جهانِ مخلوق قرار می‌گیرد؛ کشش و گرایش او به سوی شفقت و خیرخواهی است. این برداشت انفعالی، عرفانی و کیش‌گونه از فقر بر پایه‌ی اعتقاد مسیحی به عشق برادرانه و بر ایدئولوژی بورژوایی استوار است ــ و جفت ملازم ناگزیر آن همانا کلبی‌مسلکی، و از سنخی است که شاید بتوان آن را به روشن‌ترین وجهی در بخشنامه‌های پاپ‌های واتیکان درباره‌ی مسائل اجتماعی مشاهده کرد.

رشته پیوندی که پیکاسو میان موضوع‌هایی که از حواشی جامعهٔ بورژوازی یعنی خانواده برقرار می‌سازد، روی هم رفته خصیصه‌ی ویژه‌ی کار او را نمایان می‌کند. پرده‌ای مانند ***خانواده با میمون*** وحدتی گروهی را پیش از پاره‌پاره شدن و پراکندن افراد آن نشان می‌دهد و احساس لطیفی با این گروه همراه است که به حد تقدس رسیده است. و این پرده چه تضادی دارد با تنها پرده‌ای از طبقه‌ی متوسط که پیکاسو به جای حافظه و تخیل از زندگی واقعی کشید! تابلو ***خانواده‌ی سولر***[2] زن و شوهری را به ما نشان می‌دهد که در گوشه‌ای دور از هم نشسته‌اند؛ چنین گروه‌بندی‌ای، چنان که شاید بتوان تشخیص داد، تنها با افزایش پشت سر هم اشخاص شکل گرفته است. در هر حال، تضاد را بیشتر باید به زبان اعتقاد مذهبی توضیح داد تا به زبان انتقاد اجتماعی. گفتنی است که در کار پیکاسو دو شکل از معاشرت‌پذیری به طور همزمان جلوه‌گر می‌گردد: هم به صورت

---

۱. فرانسیسِ آسیسی (۱۱۸۲؟ ـ ۱۲۲۰) اهل شهر آسیسیِ ایتالیا و فرزند بازرگانی ثروتمند. در بیست‌ودوسالگی به زهد و ورع گروید و به مسکینان روی آورد و زندگانی خود را یکسره وقف تهیدستان کرد و بنیان‌گذار فرقه‌ی فرانسیسی است.

2. Soler

تجزیه‌ی گروه به افراد و هم به صورت اجتماع افراد در یک گروه. پیکاسو به این طریق به بیان نوعی نسبیت خاص یا اراده‌ی معطوف به برابر شمردن اصول اساساً مخالف می‌پردازد، اصولی که بر شکل‌بندی سامان‌های اجتماعی حاکم است.

رویکرد عرفانی او به مضمون‌هایی که از حواشی جامعه برمی‌گیرد در موفق‌ترین نقاشی‌های این سنخ هرچه روشن‌تر به چشم می‌خورد و از این واقعیت برمی‌آید که پیکاسو در هر یک از آن‌ها فقط از یک رنگ بهره می‌گیرد. حرکتی سایه‌روشن از پیش‌زمینه به پس‌زمینه گسترش می‌یابد و بازمی‌گردد و در همان حال خطی که بدین‌سان به خود بازمی‌گردد در درون خود دمادم هستی بالنسبه مستقلی را کشف و آزاد می‌کند، و این کار را از رهگذر حرکتِ نوسانیِ رازوارانه در به‌وجود آمدن (کون) و از میان رفتن (فساد) انجام می‌دهد. آشکارگی مرتب و شیوه‌مند این فرایند رازورانه در پیوند با هستی جهان مادی، چنین است وحدت معنوی‌ای که به تکامل چندگونه‌ی پیکاسو منطق درونی می‌بخشد.

مقایسه‌ای میان *نوشنده‌ی افسنطینِ* پیکاسو (۱۹۰۲) و پرده‌ای با همان مضمون از دگا (در موزه‌ی لوور) به روشنی معنای «عرفانِ زمینه‌ی درونیِ» پیکاسو را آشکار می‌سازد. نقاشِ امپرسیونیست [دگا] پیکرهای انسانی خود را نه مستقیماً در پیش‌زمینهْ بلکه در دوردست نشان می‌دهد. در نقاشی دگا فضا بر اثر توالی خطوط مایل (که از میزها پدید آمده است) به صورت حفره‌ای درآمده است که خلأیی را در بر می‌گیرد. بدین‌سان، این خلأ در تضاد با مادیت میزها قرار می‌گیرد و چنین می‌نماید که میزها نیز به نوبه‌ی خود فضای تصویر را پُر کرده باشند. دگا چشم تماشاگر را به امتداد مسیری پرپیچ و تاب در پیرامون و حدود فضای خالی رهنمون می‌شود و از این‌رو کاری می‌کند که به نظر آید دو پیکر دورترین گوشه‌ی تصویر را اِشغال کرده‌اند. آن‌جا پیکرها در خود فرو می‌روند و به صورت حجمی

ساکن در فضای پیچاپیچ درمی‌آیند. این پیکرها به کپه‌هایی از خاکستر می‌مانند که در حال پخش و پلا شدن‌اند، یا تکه شکسته‌هایی هستند که بر اثر حرکت فضا رها شده و آماده‌ی تجزیه‌اند. این پیکرها هیچ مقاومت انسانی ندارند. هرچه چشم در این دو پیکر بیشتر دقیق شود به فرسایش آن‌ها، نااستواری بی‌مقاومت، نومیدی مالیخولیایی و بی‌اعتنایی کلبی‌وارِ آن‌ها بیشتر واقف می‌گردد. دگا سپیده‌دم آن انسانیتی را تصویر کرده است که ناگزیر بر جامعه‌ی بورژوایی جدید فرود می‌آید، زیرا نیروهای انگیزنده‌ی این جامعه اساساً غیرانسانی‌اند، زیرا ضرباهنگ تکامل آن تمام قدرتِ انسانی آفریننده، فعال و آگاه را بیرون می‌راند. پیکاسو در نگرشِ انتقادی نقاشِ بورژوایی چون دگا نسبت به شالوده‌های ساختار طبقه‌ی خود شریک نیست، بلکه برعکس هنگامی که انسان مورد تهدید قرار می‌گیرد پیکاسو نشان می‌دهد که انسان چه‌گونه از جهان بیرون می‌گریزد و به جست‌وجوی پناهگاهی به دور از نیروهای در حال فروپاشیِ پیرامون خویش در خود فرو می‌رود و می‌کوشد در میانه‌ی بلای متجاوز روح خود را نجات بخشد.

نخستین مرحله‌ی احساسی پیکاسو تولد عرفان و نیز گرایش او را به تصویر کردن جهان همچون امری ایستا و عینی نمودار می‌سازد. چندی نمی‌گذرد که همگام با تکامل عرفان او اصل دیگری پدیدار می‌گردد و آن اصلِ در هم نفوذ کردن ابدان و نیز در هم نفوذ کردن ابدان با فضاست. بدین‌گونه است که فروپاشیِ وحدت مادی شیء به اجزای گوناگون دست می‌دهد و این اجزا به مدد فضا و رنگ از یکدیگر متمایز می‌گردند. از همین روست که از دیدگاهی ناتورالیستی عرفانِ پیکاسو شجاعانه و انقلابی جلوه کرده است ــ و این به سبب غنای ترکیب‌های جدید یعنی آن دسته از ترکیب‌هایی است که از طبیعت سرچشمه نمی‌گیرد. اما تقابلی که این ترکیب میان قوانین جسمانی و روحی برقرار می‌سازد، یعنی دوئالیسم روحی ـ جسمانی آن، آرزویی رمانتیک را به گریز به فراسوی زمان آشکار

می‌کند، آرزویی که درآمیختگی انفعال اصیل آن با فعالیت خلاقه چیزی از خصلت واپسگرای آن نمی‌کاهد.

۳

قاطع‌ترین دگرگونی در سیر تحول پیکاسو در میان ۱۹۰۶ و ۱۹۰۷ روی داد. در این هنگام، پیکاسو از مقام هنرمندی توصیفی به هنرمندی خلاق گذر کرد. برای آن‌که دریابیم چنین تحولی تا کجا در جوهر هنر نهفته است، می‌توانیم برای نمونه به دورر (*آدم و حوا*، در کنده‌کاری ۱۵۰۴) و رامبراند رجوع کنیم (تکامل رامبراند پس از آن که به ورشکستگی افتاد و رفته‌رفته زیر تأثیر رنسانس ایتالیا و مینیاتورهای ایرانی قرار گرفت). اما اگر یقین است که تحول قوه‌ی هنری او بر جوهر و قوانین ویژه‌ی قلمرو نسبتاً مستقل هنر استوار است، پس این امر نیز چندان دور از یقین نیست که این اصل بر دگرگونی‌های جامعه‌شناختی نیز دلالت می‌کند. می‌توان بر پایه‌یِ واقعیاتِ عینیِ تاریخی ــ واقعیاتی چون تفاوتِ میان دورر و هانس بالدونگ گرین یا میان دورِرِ جوان و پیر ــ نشان دهیم که هنرمندِ توصیفی به شیوه‌ای متفاوت با الگوی موجود تولید مادی و اجتماعی مشروط می‌شود و به شیوه‌ای متفاوت با هنرمند حقیقتاً خلاق نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد. اما همین که پای استقلال کامل هنر یعنی استقلال کلی و بنیادی آن از تولید مادی و از اشکال سازمان اجتماعی پیش کشیده می‌شود، این تفاوت نسبی صورت مطلق به خود می‌گیرد. برای پیروان تفکر رادیکال حائز کمال اهمیت است که این توهم را رد کنند، زیرا این توهم یکی از نیرومندترین ستون‌های فلسفه‌ی ایدئالیستی است.

چه‌گونگی پدید آمدن این توهم از دلایل زیر به دست می‌آید:

(۱) شکل هنر از ماده ساخته می‌شود (رنگ ماده[1]، مرمر و مانند آن).

---

1. Paint

ماده به خودی خود مرده است، اما به صورت هنر سخن می‌گوید. به نظر می‌آید شکلی که به زندگی هنری جان می‌بخشد تنها در ذهن آدمی ریشه داشته باشد. از این‌جا این نکته به دست می‌آید که ذهن انسان به تنهایی علت شکل است، ذهنِ انسان آزاد و فرمانرواست، شکل از ماده برنمی‌آید و ممکن نیست هرگز برآید، بلکه تنها از ذهن برمی‌آید و این ذهن خود می‌تواند تنها در ذهن ریشه داشته باشد، ذهنی که نظرورزی[1] محض است.

(۲) لحظه‌ای معین در فرایند خلاقیت هست که پس از آن ترکیب‌بندیِ شکل‌ها هیچ دخالتی را برنمی‌تابد، خواه این دخالت از جهان اشیا باشد و خواه از جهان ذهن. برای پرهیز از تناقض هنرمند می‌بایست در لحظه‌ای معین دست رد به سینه‌ی اشیایی بزند که در آغاز عمیقاً به آن‌ها وابسته است، و در نظر او مهم و اساسی جلوه می‌کند. شکل‌ها وحدتی نظام‌مند و ضروری پدید می‌آورند ــ قوانین ابدی و مطلقی بر ترکیب‌بندی‌ها حاکم است که از حیث آن که تأثیری تعیین‌کننده در ذهن و اعیان دارد باید از امر معنویِ نابی سرچشمه بگیرد.

(۳) اثر هنری تکمیل شده با نیروی هرچه تمام‌تر در زندگی تأثیر می‌گذارد و شیوه‌های نگرش ما را نسبت به طبیعت، شیوه‌ی آفریدن اشیای کاربردی، روش‌های رفتار اجتماعی و جز این‌ها شکل می‌دهد. از این نکته چنین برمی‌آید که عنصر معنویِ هنر مطلقاً معنوی است.

آن‌چه در همه‌ی این استدلال‌ها مشترک است آن است که همگی شرایط مادی حاصل از فرایند تولید مادی را نفی می‌کنند. همه‌ی عوامل معنوی، که با فعالیت ذهن آغاز گرفته‌اند، منزوی و مطلق می‌شوند. این شیوه کنش متقابل میان شرایط مادی و واکنش‌های معنوی را تحریف می‌کند، تحریفی که چون به نهایت خود می‌رسد می‌کوشد ضرورت

---

1. speculation

هنری را به اندازه‌گیری‌های علمی و ریاضی فروکاهد. اما این کوشش در همه‌ی هنرمندان بزرگی که در این روال کوشیده‌اند به اشتباه کشیده است (برای نمونه، در دورر)، اشتباهی که به دلایل جامعه‌شناختی رفع نشدنی می‌نماید: در سراسر دوره‌های بحران و تحول قابلیت درک تمام و کمال هنجارها نیازی است که دمادم بازمی‌گردد. پیکاسو نیز تابع این نیاز بود.

آیا این حکم که هنر مستقل است تا چه مایه حقیقت دارد، و تا کجا شعور فریب می‌خورد؟ حتی ذهنی‌ترین رویکردها به تاریخ هنر این نکته را چنان به روشنی ثابت کرده است که مواد و مصالح، تکنیک‌ها و حتی نوع‌هایی که یک دوره‌ی معین به کار می‌گیرد وابسته به خصلتِ تولیدِ مادی آن دوره است که این‌جا هیچ نیازی به درنگ بر روی آن نیست. همچنین درباره‌یِ خلاقیت و سبک نیز تاریخ به ما نشان می‌دهد که برخی مقولات کلی و برخی قوانین در آثار هنری همه‌ی روزگاران و همه‌ی مردمان تحقق می‌یابند ــ برای مثال تقارن و تسلسل؛ ایستا و پویا؛ تجزّی بین ابعاد و تقابل و تداخل میان ابعاد و مانند این‌ها ــ منتها این امور تحت پیکربندی‌های[1] گوناگون تحقق می‌یابند. علت این گوناگونی را باید در گوناگونی و تنوعِ محیط‌های طبیعی‌ای که انسان ناگزیر به مبارزه با آن برمی‌خیزد؛ در ساختارهای اجتماعیِ مشخصی که این مبارزه یعنی تولید مادی در متن آن انجام می‌گیرد؛ و در سطحی که هنر در پیوند با دیگر ایدئولوژی‌ها به آن دست می‌یابد جست‌وجو کرد. آن‌چه تحقق‌های مختلف به اشتراک دارند، هرگز ممکن نیست به شیوه‌ای بی‌واسطه تحقق یابد. آن‌چه حاصل می‌آید نه انتزاع ساده، بلکه صورت‌بندی زیست‌شناختی و تاریخی کاملِ شعور ماست که ماهیت آن در قیاس با پدیده‌های متغیر زندگی اجتماعی نسبتاً ثابت است. اما هنگامی که این ثبات نسبی به ثبات مطلق تبدیل می‌گردد، خطایی دوگانه دست می‌دهد

1. cofiguration

زیرا هم تکوین تاریخی شعور به‌طور کلی نادیده انگاشته می‌شود و هم ضرورت تحقق آن. ضرورت ریاضی خود بر پایه‌ی سازمان طبیعی تن‌های ما و روابط عملی ما ــ یعنی رابطه‌ی اقتصادی ــ با جهان استوار است. تنها به این طریق سه بعدِ فضای اقلیدسی، و تکامل هندسه‌ی اقلیدسیِ مقدم بر تکامل هندسه‌ی نااقلیدسی را می‌توان توضیح داد. از همه‌ی این نکته‌ها چنین برمی‌آید که استقلال ذاتی و کلی هنرمند از عصر خویش ــ یعنی استقلال از تولید مادی و سازمان اجتماعی آن ــ توهم محض است. حتی پژوهندگان بورژوایی چون شرودینگر[1] نیز رفته‌رفته این نکته را درمی‌یابند. اصلاً به کدام صورت دیگری می‌توانیم این پرسش شرودینگر را دریابیم که: «آیا علوم طبیعی نیز خود از نظر محیطی مشروط به شرایط است؟»

هنگامی که هنرمند گمان می‌برد که می‌تواند مقولاتِ کلیِ قوه‌یِ هنریِ بی‌واسطه را تحقق بخشد، خود را با یک عصر تاریخی معین یکسان می‌پندارد که او به دلایل تاریخی که خود از آن بی‌خبر است آن را مطلق می‌انگارد. از این‌جاست که راه خود را در آکادمیسمی سترون و واپس‌گرا گُم می‌کند (ماره[2] و هیلده‌برانت[3]). هنرمند خلاق نه به سبب استقلال بنیادی خود بلکه به سبب توانایی بیشتر در رهانیدن خود از بند شرایط عینی و بازتاب‌های صرفاً ذهنی خویش از هنرمند توصیفی متمایز می‌گردد. از این‌رو، هرچه واکنش هنرمند بیشتر باشد، سرسپردگی اصیل او به طبیعت و جامعه نه ضعیف‌تر، که شدیدتر است. آن‌چه هنرمند خلاق

---

۱. Erwin Schroedinger (۱۸۸۷ ـ ۱۹۶۱)، فیزیک‌دان نظری اتریشی. او و دیرک مکانیک موجی را ابتکار کردند.

۲. Hans Von Marées (۱۸۳۷ ـ ۱۸۸۶)، نقاش آلمانی؛ کار عمده‌ی او گچ‌بری‌های کتابخانه‌ی جانورشناسی ناپل است.

۳. Adolf Von Hildebrandt (۱۸۴۷ ـ ۱۹۲۱)، مجسمه‌ساز متولد ماربورگ آلمان. هیلده‌برانت در تندیس‌های یادمانیِ خود از جمله تندیس برامس، بیسمارک و شیلر در پی ایجاد نوزایی در رئالیسم برآمد.

را از هنرمند توصیفی متمایز می‌سازد نه حاکمیت اصیل هنرمند خلاق بلکه شدت کنش متقابل طبیعت و جامعه از سویی و آگاهی هنرمند از این کنش متقابل از سوی دیگر است.

۴

دوره‌ی کوبیستیِ پیکاسو (۱۹۰۷-۱۹۱۴) گذشته از مسئله‌ی کلی هنری که قوانین خاص همان هنر بر آن حاکم است، چند مسئله‌ی ویژه‌ی جالب‌توجه نیز در برابر جامعه‌شناسیِ مارکسیستی مطرح می‌کند. در آغاز مسئله‌ی نفوذ هنر سیاهان (مرحله‌ی سیاه ریخت[1]) مطرح است؛ در پایان، بهره‌گیری از مواد و مصالحی که تا آن هنگام بر پرده‌ی نقاشی آزموده نشده بود (مرحله‌ی موادِ تازه). افزون بر این، در هر مرحله مسئله‌ی زیر سر برمی‌آورد که: چرا قوانین انتزاعی نقاشی پیکاسو این شکل ویژه‌ی حدگذاری[2] را در پیکرهای هندسی و ناپیوستگیِ نسبی (و در نتیجه در هم‌شدگیِ) سطوح موازی را در سطح تصویر به خود می‌گیرد؟

(۱) نمی‌توان شک کرد که از امپرسیونیست‌ها تا پیکاسو تکاملی وجود داشته است. اما این تکامل در وهله‌ی نخست تنها شاملِ ابزار و وسایلِ بازنمایی می‌گردد.

هنرمند امپرسیونیست با مطالعه در طبیعت بود که توانست به قصد بازنمایی نور از طریق رنگ‌ها بر نور چیرگی یابد و وحدت یک لحظه‌ی معین را در خلال یک فصل زمان در یک روز واحد تجزیه کند ــ وحدتی که تا آن زمان هنوز از هم نگسسته بود ــ آن را به اتم‌ها واگشاید، درست همان‌گونه که روان‌شناسان زندگی روحی و روانی را به احساسات فروکاسته بودند. منتها با این تفاوت که روان‌شناسان عناصر گوناگون را به‌طور مکانیکی (از طریق تداعی‌ها) به هم پیوند دادند، حال آن‌که

1. Negroid 2. delimition

وحدت هنری نه از راه به کارگیری پیچیده و همتافته‌ی همه‌ی امکانات ترکیب‌بندانه (که تقریباً به حداقلی کاهش یافته بود)، بلکه با ثبت حالتی از ذهن همانند برانگیختگی و تحریف حسی یعنی به شیوه‌ی زیبایی‌شناختی و اغلب احساساتی اعاده شد.

در این‌جا باید دو چیز را به دقت بسیار از هم تفکیک کرد: یکی خصلت فردی و ذره‌ایِ[1] برداشت کلی از جهان، و دیگری حوزه‌ی حسی‌ای که این برداشت به منظور بازنمایی هنری بدان کاهش یافت. این کار ما را قادر می‌سازد تا ببینیم که اکسپرسیونیسم خصلت فردی و ذره‌ای را محفوظ نگه داشت و در حوزه‌ی حسی فقط دستکاری کرد. به عبارت دیگر، هنرمند اکسپرسیونیست نیز مانند هنرمند امپرسیونیست به انکار کلیت و همتافتگی برخاست. تفاوت میان این دو در این است که اکسپرسیونیست از تحریکِ حسیِ آنیِ حاصل از جهانِ بیرون نمی‌آغازد تا معادلی روحی کشف کند، بلکه برعکس از تحریک روحی جهان درون به جست‌وجوی معادلی حسی برمی‌آید؛ اما در هر حال هر دو در درون نظامی ذره‌ای باقی می‌مانند؛ و به این ترتیب نه با جایگزین کردن نقطه‌های رنگ چیزی تغییر می‌کند و نه اساسی دانستن کلیتِ سطحِ تصویر به جای عناصر سطح تصویر برای خلاقیت هنری چیزی را تغییری می‌دهد، بلکه فقط ابزار و امکانات بازنمایی تغییر می‌پذیرد و برداشت اساسی از جهان همچنان بی‌تغییر بر جا می‌ماند. این تفاوت بی‌شباهت به تفاوت میان روان‌شناسی احساس‌گرا و روان‌شناسی گشتالتی نیست؛ در هر دو مورد نکته‌ی قطعی آن است که چیزی فردی در خطر است. در این‌جا نیز تفاوت تنها مربوط به محتوایی است که توجه در هر مورد معطوف بدان است: یعنی تحریک حسی و تحلیل آن، یا تحریک روانی و ساختار آن.

پیکاسو در هیچ مورد اساسی دست به ترکیب این موضوع نزده است.

---

1. Monadic

کار او چنان است که گویی هم‌نهادی از این دو مفهوم جزیی پدید می‌آورد، البته بی‌آن‌که مفروضاتی را که بنای این دو مفهوم جزیی بر آن استوار است ترک گوید. پیشرفت او تنها در این است که امکانات پیچیده‌تر و اساسی‌تری برای بیان تضاد میان دو بُعد سطح و بُعدِ سومِ عمق، یعنی شیوه‌ی تازه‌ای در حجم‌پردازی آفرید. به این طریق، به یک فردگرایی متشکل و منظم و طرح‌افکنی[1] ذره‌ای دست یافت ـ پیشرفتی که بی‌شباهت به گذار رقابت آزاد به سرمایه‌داری انحصاری نیست. همان‌گونه که این دو شکلِ سرمایه‌داری به مالکیت خصوصی به منزله‌ی شالوده‌ی اساسی تکیه دارند، به همان‌سان پیکاسو نیز فردگرایی مطلق را به صورت شالوده‌ی خلاقیت هنری حفظ می‌کند. همچنان که در سرمایه‌داری انحصاری شکافی فزاینده میان مالکیت خصوصی و سازمان اقتصادی مبتنی بر برنامه‌ریزی وجود دارد، به نحوی که بحران‌های اقتصادی و اجتماعی هر دم تندتر و سخت‌تر بالا می‌گیرند، در پیکاسو نیز دوگانگی میان فردگرایی بنیادی و ابراز بیان ریاضی و کلی او به بحران‌های روانی قطعی‌تر راه می‌برد. علت جرح و تعدیل‌های مداوم در «سبک» پیکاسو را، که شکل‌های گوناگونِ آن همه حول همان مسائل حل ناشده می‌گردند، باید در همین جا جست و جو کرد.

محدودیت‌های نظریِ هنرِ بورژوایی جدید از محدودیت‌های کاریکاتور سرچشمه می‌گیرد. در خاستگاه اجتماعی و اقتصادی این وضع تردیدی نیست ـ این نکته به همان اندازه درباره‌ی امپرسیونیسمِ دگا و اکسپرسیونیسمِ ماتیس راست درمی‌آید که در مورد کوبیسم پیکاسو. دومیه نخستین کسی بود که سبک کاریکاتوری را ابداع کرد و تا همین امروز تمامی هنر بورژوایی چون مداری گرد او می‌گردد. صفت ویژه‌ی بنیادی این سبک آن است که نه تنها کل دیگر اجزا را تعیین نمی‌کند، بلکه

---

1. schematization

حتی کل نتیجه‌ی به هم‌پیوستگیِ اجزای همگن نیز نیست؛ هماهنگی کل دیگر وجود ندارد. برعکس، این جزء کاریکاتور شده و غلوآمیز و رابطه‌ی ناهمسازِ میان عناصر مثبت و منفی آن است که کل را تعیین می‌کند ــ و بر امکان‌ناپذیری وجود هر گونه کلی، خواه موقعیتی کلی، انسانی کلی یا جمع روابط متقابل میان آن‌ها تأکید می‌ورزد. هنگامی که اورتگا ای گاست اظهار داشت که هنر مدرن انسان را از تصویر بیرون رانده است، یکسره بر خطا بود. درواقع، در سطحی ژرف‌تر این زندگی اجتماعی است که با نگرش به انسان همچون کالا او را از صحنه‌ی روزگار محو کرده است. از همین روست که کاریکاتور در نخستین گام می‌تواند و باید جزء جدایی‌ناپذیر هنر بزرگ گردد. کاریکاتور به تنهایی زمینه‌ی دستیابی به یک سبک نو را میسر کرده، و به عبارت دیگر به صورت «طبیعت اجتماعی» درآمده است. با همین انحراف از خط سیر است که هنرِ بزرگ انسان را همچون موضوع خود اختیار کرده است ــ نه همچون هستی‌ای انسانی، بلکه چون هستی‌ای متضاد، هستی متضادی که هم در تضاد با خود است و هم در تضاد با محیط اطراف خود؛ و آن‌جا که این فرایند تجزیه همگام با تکاملِ ماشین پیش رفته است. هنرمندِ مدرن به جای همه‌ی عناصر ارگانیک (هم جسمی و هم روحی) همانندی‌های مکانیکی و نیز نظامی از روابط کلی و انتزاعی را نشانده و بدین‌سان توانسته است از دومیه بسیار فراتر رود. فردگرایی مطلق و شالوده‌ی سبکی آن در کاریکاتور ناگزیر در هم آمیختند تا نظرگاهی متافیزیکی از جهان پدید آورند که ما به عبارت‌های گوناگون آن را هنر «انتزاعی» یا سوررئالیسم می‌خوانیم. و از آن‌جا که جهان‌های متافیزیکی امروزه دیگر به اندازه‌ی سده‌های میانه ضرورت حیاتی ندارند، خود را به صورت وارونه متجلی می‌کنند ــ یعنی نه در خلق معماری بلکه در خشم بر معماری که رفته‌رفته فضای نوی می‌آفرینند که بر نیازهای زندگی جدید استوار است. بدین‌سان، طلیعه‌ی این معماری بس بود تا شلیک خنده بر بیهودگی

آفرینش پشت سر هم تابلوهای کوچک سه‌پایه‌ای را برانگیزد و همه‌ی به اصطلاح «انقلاب‌ها»ی نقاشی مدرن را تا حد بازی با ابزار بیان فرو کاهد. نقاشی که با نیاز و نیز آرزوی خلق و ابداع اثر هنریِ کامل و یکپارچه روبه‌رو بود، به پایین‌ترین پله‌ی نردبان هنرها فروافتاد، هرچند ــ یا شاید زیرا ــ معماری بورژوایی مدرن نیز خود ناتوان از حل این مسئله است.

(۲) بدون عرضه‌ی کاریکاتور، که سنت اروپایی را در هم شکسته بود، پیکاسو هرگز نمی‌توانست به پیوستگی خود با هنر سیاهان برسد. سیاست استعماریِ سرمایه‌داری زمینه‌ای برای این منظور فراهم می‌آورد؛ و نیز درجه‌ی معینی از تجزیه در وحدتِ ذهنِ اروپایی از همان گسترشِ مادی سرچشمه می‌گرفت (چنان‌که والری ایدئالیست نیز یادآوری کرده است)؛ و سرانجام درجه‌ای از تأثیر و نفوذ معنوی مردمانِ در بندِ استعمار بر مراکز بزرگ اروپایی. مقایسه‌ای میان گوگن و پیکاسو نشان می‌دهد که این نفوذ تا کجا پیش رفته است. گوگن واقعاً میان مردمان بدوی می‌زیست، با زنان آنان در می‌آمیخت، با شیوه‌ی زندگی آنان احساس همدلی می‌کرد، در خودِ محل بر هنر آنان تأمل می‌ورزید و پیوسته با نفوذ «سرزمین مادی» خود دست و پنجه نرم می‌کرد و با این همه زنانی که کشیده است نه زنان سیاه پوست که بیشتر شبیه به جامعه‌ی زنان پاریسی‌ای است که پوست تنشان بر اثر تابش آفتاب به قهوه‌ای می‌زند. آرمان زیبایی اروپایی، افسون فرانسوی و برداشت ارتجاعی از هنر به منزله‌ی چیزی اساساً تزیینی چون دیوارهایی او را از واقعیت زندگی در مستعمرات ــ دست‌کم تا جایی که هنوز ابتدایی بود ــ جدا می‌کرد. پیکاسو تنها یک نسل بعد فقط از طریق موزه‌ها و چند اثری که خود در بنادر جنوبی فرانسه از ملوانان خریده بود با هنر سیاهان آشنا شد. با این همه، او بر دو واقعیت بنیادی آگاهی یافته بود: نخست آن‌که یکسره جدا از قوانینِ طبیعیِ جهانِ ابدان و اجسام و در تقابلِ مستقیم با آن‌ها چیزی به نام ساختمان منطقی و از نظر درونی ضروری در تصویر وجود

دارد که شکل‌های آن مستقیماً از زندگیِ درونی و از محتویاتی آگاهانه یا ناآگاهانه برمی‌آید و تکامل و منطق آن جزیی از این فرایند شهودیِ محض است. جان کلام در این ضرورتِ هنری حجم‌پردازی است. اما حجم‌پردازی پیکاسو از سنت اروپایی اجسام قابل اندازه‌گیریِ[1] پیوسته (استوانه و غیره) و شکل‌های بنیادین اعضایِ بدنِ انسان پیروی نمی‌کند، بلکه برعکس با تقابل ناپیوسته‌ی سطوح مقعر و محدب (درست در نقطه‌ی مقابل ناتورالیسم) ممتاز می‌گردد، به نحوی که سطوح مقعر رفته‌رفته جانشین سطوحی می‌شوند که به‌طور طبیعی محدب‌اند (برای نمونه، گونه‌های چهره).

از این‌رو پیکاسو به بزرگداشت برخی از عناصر اساسی زندگی به‌طور کلی می‌پردازد، به‌ویژه به آن انگیزه‌ی حیاتی احترام می‌گذارد که از شورِ جنسی و نیمه آگاه سرچشمه می‌گیرد و چه بسا حتی به عرفان برسد ــ و از این رو نسبت به قوانین طبیعی اجسام نه طبیعی است و نه حرمت‌گذار؛ در عین‌حال که به ستایش از برخی عناصر اساسی خلاقیت هنری صوری نیز برمی‌خیزد. اما نه پیکاسو یگانه هنرمند و نه هنر یگانه ایدئولوژی‌ای است که بتوان وقوع این تحول را در آن مشاهده کرد. این‌جا کافی است لوی ـ برول[2] و مبحثی را به یاد آوریم که میان جامعه‌شناسان فرانسوی غوغا برانگیخت: مسئله بر سر آن بود که آیا ذهنیت مردمان بدوی اساساً متفاوت با ذهنیت اروپاییان است یا نه. با این حال، همه‌ی این کوشش‌های چشمگیر ممکن نیست ما را بر آن دارد که فراموش کنیم که این هنرمندان و دانشمندان با انگیزه‌هایی یکسر مخالف با انگیزه‌های مردمان بدوی به فرهنگ بدوی روی آوردند. زیرا هنگامی که دسته‌ی اول جهشی کیفی از امر عقلانی به امر غیرعقلانی انجام می‌داد، از چیزی می‌گریخت، حال آن

---

1. stereometric

۲. Lucien Lévy-Bruhl (۱۸۵۷ ـ ۱۹۳۹)، فیلسوف، روان‌شناس و نژادشناس فرانسوی، تحقیقاتش در صورت‌های بدوی زندگی ذهنی انسان شهرت دارد.

که دسته دوم با هر گامی که در مسیر منطق ذهنیت غیرعقلانی خود برمی‌داشت مرهمی بر پریشانی‌ها و ترس‌های خود می‌گذاشت.

این‌جا از دیدگاه جامعه‌شناختی در وهله‌ی نخست با پذیرش معنوی واقعیت‌های فرهنگی‌ای سر و کار داریم که در جریان به‌کار بستن سیاست استعماری به منصه‌ی ظهور رسید؛ اما بعدتر در عین‌حال با گریزی ارتجاعی در مرحله‌ای از واقعیت جدید اروپایی رو به رو می‌شویم. جالب است یادآوری کنیم که همچنان که جهان از لحاظ مادی گسترش می‌یابد، ابزارهای نو، غیرسنتی و معنوی برای تسلط بر این جهان در حوالی سال‌های ۱۸۷۰ لازم می‌آید. امپرسیونیسم در همان اوان از ژاپنی‌ها ارزشِ سطح را (در برابر پرسپکتیو) و نیز ارزش «کمپوزیسیونِ باز» را فراگرفته و آن‌ها را در سنت اروپایی گنجانده بود. از این‌رو، امکان آن بود که مفهوم اساسیِ بورژوازیِ لیبرال جدید را در عصر گذار از امپراتوریِ دوم به جمهوریِ سوم به بیان درآورد. اما جذب و ادغام[1] در پیکاسو نه تنها مستلزم مواد و مصالح غریب‌تر، بلکه همچنین متضمن عناصر اساسی‌تر و غنی‌تر بود. ادغام هنر ژاپنی گریزگاهی بود که خردگرایی هنریِ سنتی توانست به مدد آن راه خود را برای رسیدن به حس‌گرایی هنری نزدیک‌تر به طبیعت بیابد. از سوی دیگر، جذب و ادغام هنر سیاه ریخت بر ضد محتویات عقلانی و محسوس و به سود متافیزیک و خردستیزی به کار می‌افتد و در همان حال از فرم نوعی عقلانی‌سازی نو و یکسره غیراروپایی پدید می‌آورد.

یکی از پیامدهای این گرایش دوگانه آن است که از درونِ ارزش‌های منفی موجود ارزش‌های مثبت نو می‌آفرینند. انسان، که از حیث روحی تهی و بیش از اندازه عقلانی شده است، در نقاط بومی مستعمرات خود قلمرو سنتی وسیعی را کشف می‌کند و این کشف بر روند گریز سریع و

---

1. assimilation

مداوم او از عقل شتاب می‌بخشد. اما در عین‌حال، به رغم وجود ماشین، انسانیت او را تحکیم می‌بخشد و عرفان او را که تا آن زمان منفعل بود فعال می‌سازد. برای آن‌که بهتر دریابیم که این نکته در چارچوب فلسفه‌ی بورژوایی چه معنایی دارد، کافی است تک چهره‌ای از پیکاسو را از دوره‌ی به اصطلاح «آبی» با تک چهره‌ی دیگری مقایسه کنیم که اندک زمانی پیش از آن در مرحله‌ی سیاه ریخت نقاشی کرد، یعنی درست در چرخش‌گاهی میان مرحله‌ی احساسی و مرحله‌ی خلاقیت حقیقیِ خویش: کولی کهنه‌پسندی که منفعلانه می‌گذاشت تا جهان بر او بگذرد، اکنون کارگری است که آستین را بالا می‌زند تا جهان را بهتر در چنگ گیرد. پیامد مثبت این مبارزه‌ی فعال ارتقای آگاهی نظری بود. این ارتقای آگاهی از سویی به برکت تمایز روشن میان اصل حجم‌پردازی و جنبه‌های مختلف آن و از سوی دیگر به یُمن شرح و توضیح روابط حاصل از قوانین جسمی، روحی و هنری به دست آمد. به این طریق، قوانین یونانی و مسیحی هنر اروپایی به شیوه‌ای بی‌سابقه از جایگاه قدرت به زیر کشیده شد. این گسترش افق عملِ هنری بعدها در نظریه‌ی هنر تأثیر گذاشت و به ایجاد تمایزهای روشن و دقیق میان نظریه، جامعه‌شناسی و تاریخ هنر و به ویژه به دگرگونی بنیادی در چشم‌اندازهای تاریخ هنر انجامید. از این پس، به جای آمدن از گذشته به حال از حال به گذشته می‌رویم. این‌ها پیامدهای مثبتی است که تفکرِ رادیکالِ ظفرمند باید به پیش برد.

ارتقای آگاهی نظری در خود هنرمند پیکاسو را در جریان تکامل خود به آن‌جا کشانید که به وارسی برخی از مسائل نظری از دیدگاه تصویری پرداخت، و حتی شاید بتوان برخی از تصاویر او را مقاله‌های نظری به حساب آورد. برای مثال، *سه زن در ساحل* (۱۹۲۳) نمودار اهمیت بُعد سوم برای کمپوزیسیون درونی تصویر است (بی‌آن‌که به هیچ رو آن شالوده‌ی دیگر، و ناتورالیستی‌تر، را نفی کند). انتقادهای نظری‌ای که در این هنگام پیکاسو را نشانه گرفت از همین جا برمی‌آمد. اگر به یاد آوریم

که در سراسر سده‌ی نوزدهم فلسفه‌ی بورژوایی اساساً نوعی نظریه‌ی شناخت بود، دست‌کم از دیدگاه بورژوایی دیگر ممکن نخواهد شد که پیکاسو را از آن رو به انتقاد گرفت که نوعی نظریه‌ی هنر را نقاشی کرده است، بلکه تنها از آن رو می‌توان بر او خرده گرفت که این کار را بسیار ناقص انجام داده است. نگاهی به این تصاویر نشان می‌دهد که بُعد سوم پیکرها منطبق بر او سه جزیی نیست که پس زمینه بدان تقسیم شده است؛ به عبارت دیگر، پیکرها از طریق طرحی جامع در فضا به هم پیوند نیافته‌اند، و درنتیجه عنصر اساسی نظریه ــ یعنی عامل یکپارچه کننده ــ غایب است.

(۳) مسئله‌ی سوم به مرحله‌ی کوبیسم در خصوص بهره‌گیری از مواد مربوط است. برای فهم این مسئله در تمامیتِ آن لازم است درباره‌ی مراحل گوناگون کوبیسم پیکاسو بحث کنیم. در مرحله‌ی نخست، یعنی مرحله‌ی سیاه‌ریخت، پیکاسو می‌کوشد کمپوزیسیون جامع خود را بر مفهومی ذهنی بنیاد نهد؛ به این معنا که ابدان او مستقل از قوانین جسمانی خود و تنها بنا بر منطقِ عاطفی و تصویری شکل می‌گیرند. در مرحله‌ی دوم، یعنی مرحله‌ای که کوبیسم به بازسازی ابدان می‌پردازد، شاهد پالودگی این اسلوب تازه در برخورد با اشیای گوناگون‌ایم، و این مهم از طریق بهره‌جویی پیکاسو از مفصل‌بندی‌های ابدان و نیز از طریق ترکیب کردن زاویه‌های دیدِ گوناگون آن‌ها (نیمرخ‌ها، تمام‌رخ‌ها و مانند آن) بر طبق نوعی پویاییِ فضایی که به‌طور پیشینی مفروض گرفته بود میسر می‌گردد؛ و بدین‌سان سیاه‌ریخت را با اصل ابدان اروپایی در هم ادغام می‌کند. در جریان مرحله‌ی سوم (کوبیسمِ زمینه)، عناصر صوری بار دیگر از ابدانِ گوناگون جدا شدند تا در فضا با یکدیگر پیوند گیرند، یعنی با ارتعاش‌هایی در عمق که به دور سطحِ[1] مرکزی موازی با گستره‌ی[2] تصویر

1. plane 2. surface

در حال نوسان خوردن است. در این مرحله، کل نقاشی مطابق با یک مفهوم ویژه به مدد تمایزگذاری‌های مکرر در زبانِ جدیدِ حرکت‌هایِ فضایی تکامل می‌یابد. عاطفه‌ی پویایِ حسِ درونی در حکم پاره سنگِ تعادل‌بخشِ ایستایی ساختمان تصویری است. هم در این لحظه بود که پیکاسو بر محدودیت‌های این شیوه‌ی کار کردن آگاهی یافت:این ایدئالیسمِ انتزاعی که نفوذ و رسوخ رازورانه‌ی ابدان و فضا را در یکدیگر به مدد روابطی به نمایش درمی‌آورد که از ابعادِ متأثر از یکدیگر و مسیرهای متخالف آن‌ها حاصل می‌آمد (بالا-زیر، پیش-پس، راست-چپ)، نمی‌توانست واقعیت مادی و عینی را از نو کشف کند. این بود که در پایان کار پیکاسو این مسئله را با نوعی مربع کردن دایره حل کرد: یعنی در کنار انتزاعی‌ترین روابط فضایی از مواد غیرهنری (کاغذِ چسب‌دار، مهره‌ها، تریشه‌های چوب، تصویرهای چاپی و مانند آن) مستقیماً بهره گرفت. این جاست که پیکاسو با قاطع‌ترین مسایل همه‌ی ایدئولوژی‌ها روبه‌رو می‌شود: ایده‌باوری یا ماده‌باوری. تناقض رویکرد به ایده‌باوری به آن صورت انتزاعی و به ماده‌باوری به آن شکل ظاهری راه‌حل نیست، بلکه دلیل بر ناتوانی او در حل مسائل است. زیاده‌روی پیکاسو در دو قطب مخالف نخست شخصیت چند پاره و تهی از هر گونه عنصر دیالکتیکی و دوم محدودیت‌های تمام وکمال ایده‌باوری او را آشکار می‌سازد. این دو واقعیت از هم جدایی‌ناپذیر و از نظر جامعه‌شناسی بسیار با اهمیت‌اند.

شکاف درونی پیکاسو در همان اوایل دوره‌ی «آبی» آشکار شد و خود را تا حدی در آرایش[1] چابک‌دستانه و نیرومند پیکرها (یا گروه‌هایِ) محدود در برابر پس‌زمینه‌ی نامحدود نشان داد؛ برای نمونه با به‌کار بستن اختلاف درجه‌ی جسمانیت که تحقق فرایند عرفانی به مدد آن به بیان

1. setting off

درامد و نیز با کشش به سوی هستی انضمامی و عینی. در لحظه‌ای جسمانیت، به‌طور کلی، با سطح تصویر یکی می‌گردد و در آن گُم می‌شود ــ و به مطلقِ متافیزیکی شکلِ نمادین می‌بخشد ــ حال آن‌که در لحظه‌ی دیگر سه بُعدِ فضا و جسم بر سطح تصویر سلطه می‌یابد ــ و به مادیت شکل نمادین می‌بخشد. در این جاست که اصلِ تقسیم به تضاد[1]های معادل هم به صورت نیروی انگیزنده‌ی تکامل پیکاسو درمی‌آید. از ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۵، پیکاسو ظاهراً از دو ابزار گوناگونِ بیانی ــ کلاسیک و انتزاعی ــ همزمان بهره گرفت؛ اگر به این دوره به صورت یک کل بنگریم می‌بینیم که روشن‌ترین جدایی میان گرایش‌های ایستا و پویا را پدید می‌آورد. نتیجه‌ی مقدماتی این رویکرد آن بود که به کارکردهای مجزایِ مختلف بیانِ صوری گوناگون می‌داد. از این رو وحدتِ طبیعیِ بدن، که در مرحله‌ی احساسی حفظ شده بود، اکنون به سود گوناگونی کارکردها از هم می‌پاشد و در این هنگام دیگر چیزی بیش از تعادلی از آن حفظ نمی‌شود.

زن آبتنی‌کننده‌ی نشسته برجسته‌ترین تصویر این مورد است. زن روی زمین رو به دریا و آسمان نشسته است و زانوی پای راست خمیده‌ی خود را در بغل گرفته است. سر زن تا فراز افق بالا رفته است. در این‌جا دست‌کم سه کارکرد داریم که کنار هم نشسته‌اند: فشار بدن بر زمین و مقاومت ناشی از آن؛ در خود فرو رفتن؛ و برخاستن تنه از سطح زمین. پیکاسو برای پیش برد همزمانِ این سه کارکرد از طریقِ بدنِ زن باید تا آن‌جا گوشت از تن زن برمی‌گرفت که جز عروسک سرهم‌بندی شده‌ی نیمه شفافی چیزی از آن بر جا نمی‌ماند. همین اندیشه‌ی جسورانه‌ی بیانِ پرشورترین زندگی‌ها از طریق ایجاد تضاد با اسکلت خود نشانه‌ی شکافی درونی است. پیکاسو پیش‌تر به همین روشنی ثروت و فقر اجتماعی،

---

1. contrast

احساسات هم‌جنس‌خواهانه‌ی زنانه‌ی لطیف و سلامتِ جسمی کم و بیش ملال‌آور را در تضاد با یکدیگر قرار داده بود، بی‌آن‌که وحدت جسمانی بدن را از هم بگسلد. اما این بار با در هم شکستن این وحدت (با برگرفتن گوشت از تن زن آبستنی‌کننده) بدن را که به یک نیمرخ سایه‌نمای تغییرناپذیر کاهش یافته است در مقابل سطح تصویر بی‌کران قرار می‌دهد ــ درست مانند دو اصل مخالف ــ و نه تنها یکی را در جلوی دیگری قرار می‌دهد، بلکه همچنین آن‌ها را نسبت به یکدیگر شفاف نشان می‌دهد. بنابراین پیکاسو پیوندی میان آن‌ها پدید می‌آورد که بر تضادشان تأکید می‌ورزد. اما مهم‌تر آن‌که یک پا فشارِ بدن را در برابر زمینِ مقاوم بیان می‌کند، حال آن‌که پای دیگر با انحنایی ملایم (هماهنگ با بازوها) خم شده است؛ پشت، که از تنه جداست، عمل ایستادن بر پا را جلوه‌گر می‌سازد و گردنِ برافراخته بیانگر اندیشه‌ی شق و رق شدن برای توجه و تأمل و مانند آن است.

به نظر ما بی‌پروایی، دلیری و انسجامی که پیکاسو به یاری آن وحدت طبیعی بدن را به کارکردهای گوناگون آن تجزیه می‌کند از خاستگاه اسپانیایی او برمی‌آید. پیکاسو کمتر از هر هنرمند دیگری جذب نسبیت‌گرایی بورژوایی شد؛ میهن او به برکتِ روحیه‌ی قرون وسطایی که چندان از آن دور نشده بود اهمیت اصول نظری را به او نشان داد، و پیکارهای اجتماعی عصر او تشویقش کرد تا تضاد اصول آشتی‌ناپذیر را به اثبات رساند. از همین روست که پیکاسو توانست نسبیت این اصول را نه به دلیل نارسایی یا خصلتِ انتزاعی آن‌ها و در برابر فراوانی و گوناگونیِ واقعیتِ عینی، بلکه دقیقاً به دلیل گوناگونی و تعارضی که در قلمرو خود داشتند اثبات کند. اگر هنرمند می‌خواهد از اصول به طور همزمان و در کنار یکدیگر بهره گیرد، اصولی که از حیث ارزش هم‌پایه اما متضاداند، تنها یک راه برای دستیابی به وحدت در پیش دارد: ایجاد هماهنگی ایستا در میان پاره‌های گوناگون تصویر. پیکاسو این اصل توازن را با همه‌ی

ظـرافت‌هـای آن در دوره‌ای تـحقق بـخشید کـه هـم «کـلاسیک» و هـم «انتزاعی» بود (۱۹۱۵ـ۱۹۲۵). این شکاف و این شیوه‌ی چیرگی بر آن را می‌توان در هر یک از عرصه‌های زندگی مدرن یافت. نمونه‌ی دیگر تقابلِ تعارض‌آمیزِ میان مالکیتِ خصوصی و انحصارگرایی و شیوه‌ای است که بـه مـوجب آن دسـتگاهی قـانون‌پرداز در پـی آن بـرمی‌آید کـه بـه مـدد دیکتاتوری بر این تقابل چیرگی یابد.

اگر چه پیکاسو چندگاهی در صدد برآمد تا بگذارد همه‌ی تقابل‌هایی که در او اثر می‌کردند در کنار همدیگر به همزیستی خود ادامه دهند ــ و این کار به یمنِ هماهنگیِ صوریِ ایستایی که ایجاد کرده بود با مـوفقیت انجام شد ــ با این همه در پایان کار ناچار شد میان ایده‌باوری و ماده‌باوری یکی را برگزیند. اما این تقابل اخیر چنان تند و سخت شد که بنیادهای هنر به لرزه درآمد. گفتنی است در همان حال که پیکاسو خود را محدود بـه ایده‌باوری می‌کرد گریزگاه را نیز کشـف مـی‌کرد: (۱) گـریزگاهی در یک ایده‌باوری انتزاعی که خود را در رنگ به تحقق می‌رَسْانَدْ ــ رنگی که نـه همچون سطح اشیای تصویر شده، بلکه همچون نمادی از حالات ذهن و جلوه‌ای از کارکردهای چیزها و اشیا تلقی می‌شود؛ و (۲) گریزگاهی در یک رئالیسم آرمانی شده که از سبک‌های کهن و اخلاف آن‌ها (رنسانس، کلاسیسـم) به قصد پرورانیدن یک جسمانیت سه بـعدی قـدرتمند بـهره می‌گیرد. به این طریق هم ماده‌باوری و هم دیالکتیک نفی می‌شود. راهی که هنر بورژوایی در پیش گرفته بود با همه‌ی نبوغ هنری پیکاسو ناگزیر بود. از این رو مطلقاً خطا است اگر به پدیده‌ی شکافِ درونی بـه چشـم پدیده‌ای مربوط به شخصیت بنگریم (و نتیجه بگیریم که پیکاسو دیوانه است، چنان‌که برخی چنین می‌کنند). برعکس، این پـدیده کـلِ مـوقعیت بورژوازی را نمایان می‌سازد: رد و نفی آزاداندیشی‌ای که خودِ بورژوازی پدید آورده بود، و بازگشت به یک ایدئولوژیِ نیمه قرون وسطایی که در آغاز خود با آن به پیکار برخاسته بود. باری، ارواح گذشته‌یِ مقهور نشده

همان اندازه بر فئودالیسمِ سرمایه‌داریِ انحصاری چنگ انداخته‌اند که ارواح یونانی‌مآبی[1] و مسیحیت بر پیکاسو.

۵

نظریه‌پردازانِ بورژواییِ هنر، به‌ویژه آلمانی‌ها، درست هنگامی با طنزی ژرف و پرمعنا پیکاسو را به بی‌صداقتی متهم می‌کنند و به او تهمت می‌زنند که «بر بورژواها ضربه می‌زند» که پیکاسو در نهایتِ صداقت از محدودیت‌های خود نتایج درست بیرون می‌کشد، و در ضمن انکار ماده‌باوری و دیالکتیک برای نخستین بار در چارچوب جهان بورژوایی خود به ارتجاع می‌گراید. این نظریه‌پردازان نه تنها در شناخت علت‌های (پیش‌گفته) که او را به دو «گریزگاه» به ظاهر متضاد کشانید، بلکه همچنین از شناخت روابط متقابل و وحدت اساسی این دو راه عاجز ماندند. اما همین که بپرسیم علت‌های جامعه‌شناختی تجدیدِ حیاتِ باستان‌گروی در تاریخ هنر اروپای غربی چیست، این امکان فراهم می‌آید تا همبستگی نزدیک میان دو جنبه‌ی متفاوتِ کار پیکاسو را بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۵ دریابیم.

تجدید حیات باستان‌گروی دیرگاهی پیش از رنسانس (حدود ۱۵۰۰ میلادی در ایتالیا) در طی دوره‌ی قرون وسطا انجام گرفت. در آن هنگام گرایش‌های بورژوایی در شهرها در دوره‌ی حاکمیت فئودالیسم رو به رشد و بالندگی گذاشته و با پهناور شدن جهان از رهگذر تجارت و بازرگانی، تقاضا برای کالاها از حدود تولید محلیِ دهقانان برگذشته و مهاجرت دهقانان که به دست اربابان بزرگ استثمار می‌شدند افزایشی در جمعیت پدید آورده بود. شهرها و شهرک‌هایی که بدین‌گونه شکل گرفته بودند گرایش‌های بورژوا دمکراتیک را (به معنای قرون وسطایی آن)

---

1. Hellenism

تقویت کردند، زیرا تا این زمان جایگاه این طبقه‌ی جدید در نظم سلسله مراتبی تثبیت نشده بود. از کشاکش میان ساکنان شهرها و طبقه‌یِ اشرافِ زمین‌دار نوعی تحسینِ پنهانی از دمکراسیِ عصر باستان سر برآورد. این بورژوازی نوخاسته در درجه‌ی نخست از بدعت‌گذاران، فرقه‌ی گرایان و هواخواهان اصلاح دینی فراهم می‌آمد، حال آنکه کاتولیسیسم دهقانی به دشمنی اخلاقی با تجارت در شهرها به‌ویژه تجارت با پول اذعان داشت. آمال و آرزوهای ایدئولوژیک این طبقه‌ی جدید نخست خود را در دگرگونی‌هایِ مستقیم و بی‌پرده‌ای نشان داد که این طبقه در فلسفه‌های باستان پدید آورد، یا آنکه به کلی به نفی آن برخاست؛ و در برجسته‌ترین موارد بر پیوند با مفاهیم کلاسیک تأکید رفت. اما در اواخر قرون وسطا کلیسای کاتولیک کاملاً توان آن را یافت که تمام این‌گونه نوآوری‌ها را، از فلسفه‌ی ارسطو گرفته تا هنر عصر باستان، در خود جذب کند. تنها هنگامی که سرمایه‌داری جوان در سراسر سده‌ی پانزدهم در ایتالیا، جنوب آلمان و هلند قدرت گرفت و نیز هنگامی بورژواها مذهب تازه‌ای ــ اصلاحگری پروتستانی ــ برای خود پدید آوردند تا واهمه‌های اخلاقی خود را تسکین بخشند، احیای عصر باستان در دشمنی با کاتولیسیسم صبغه‌ای واقعی گرفت و قدرت و نیروی یک هنجار مطلق را یافت ــ موقعیتی که تا زمان هگل یا حتی مارکس (نگاه کنید به پایان ***رساله در نقد اقتصاد سیاسی***)[1] دوام آورد، گرچه کوشش بسیار به کار رفت تا بدان صبغه‌ای تاریخی و نسبی بخشیده شود.

با آنکه تولید بورژوازی با احیای باستان‌گروی ممتاز شد (پیوندی به‌ویژه نزدیک میان سرمایه‌داری آغازین و رنسانس ایتالیا وجود دارد)، شگفت‌آور آنکه هنگامی که جامعه‌ی بورژوایی برای تسخیر قدرت سیاسی در ۱۷۸۹ دست به انقلاب زد، نه هنری بورژوایی بلکه هنری

1. Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, op.cit

کلاسیک آفرید. دوره‌ی کار هنری داوید[۱] (نقاش درجه اول انقلاب) نمادِ تاریخ هنر در سراسر سده‌ی نوزدهم است. چند سال پیش از انقلاب، داوید به سبک «رومی» نقاشی می‌کرد و موضوع آثارش اشاره‌ها و نشانه‌های مربوط به زندگی معاصر را پنهان می‌کرد. با وقوع انقلاب، داوید در کنار معتمدترین کسان وفادار به انقلاب قرار گرفت؛ به اعدام شاه رأی داد؛ تک چهره‌ای برجسته از مارای مقتول به شیوه‌ی کلاسیک پرداخت و در پای آن امضا کرد: «به مارا، داوید». چند سال بعد داوید، ایدئولوگ انقلابی، نقاش دربار امپراتور ناپلئون شد و رفتار و کردار برجسته‌ی او را موضوع نقاشی‌های خود قرار داد. داوید این کار را به چنان شیوه‌ی پرطُمطُراقی انجام داد که گفته‌اند خود ناپلئون از این‌که این‌گونه تجلیل و تکریم شده بود به شگفتی و شوق آمد. پس از ۱۸۱۵[۲] بوربون‌ها داوید را تبعید کردند و نقاشی‌هایش در تبعیدگاهش بلژیک خصلتی ناتورالیستی به خود گرفت، ناتورالیسمی که حتی در قرن نوزدهم نیز چندان همتایی نیافت. بدین‌سان عنصر خالصاً بورژوازیی سرانجام آزاد شده و ابزار بیان خود را یافته بود. علل و اسباب چنین تکاملی را از کلاسیسمِ «انقلابی» رومی به ناتورالیسم بورژواییِ مدرن، که مرحله‌ای از نقاشی درباری مبتذل را نیز طی کرده بود، باید در آمیزه‌ای از آرمان‌های انسانیِ ادعایی و آرمان‌های بورژوایی واقعی یافت، آمیزه‌ای که انقلاب ۱۷۸۹ را مشخص می‌کرد، و ناگزیر بود. زیرا طبقه‌ی بورژوا تنها از آن رو می‌توانست از لحاظ سیاسی خود را وارهاند و قدرت را از چنگِ فئودالیسم به در آورد که آرمانش می‌توانست همچون آرمانِ کل آزادی، برابری و برادری جلوه کند. در این میان هنر نیز در خدمت پوشاندن چهره‌ی واقعیت به کار آمد و تا هنگامی که ارتجاع این پرده را به تمامی ندرید، واقعیت نتوانست خود را بنمایاند: نخست همچون هنرِ «تمام انسانیت» و سپس همچون هنر

---

۱. Jacques louis David (۱۸۴۵ ـ ۱۸۲۵)، نقاش نئوکلاسیک فرانسوی.
۲. پس از شکست و تبعید ناپلئون و قدرت‌یابی مجدد بوربون‌ها و استقرار سلطنت.

بورژوایی. زندگی طبقه‌ی متوسط، که در آغاز در اخلاق و نیز در هنر ته رنگ باستان‌گروی کلاسیک گرفته بود، اکنون خصلتِ انتزاعی خود را آشکار می‌کرد. این تحول از لحاظ بیرونی، در تولید مادی، با جایگزین کردن بدنِ انسان ــ به منزله‌ی ابزار بی‌میانجیِ تولید ــ با ماشین تجلی کرد، ماشینی که اکنون انسان می‌بایست بر آن نظارت داشته باشد و تنظیمش کند؛ به‌علاوه، این تحول در استیلای جدیدِ تجارتِ غیرمولد و سرمایه‌ی مالی‌ای تجلی می‌کرد که ابزار مبادله‌ی خود را رفته‌رفته به اشکال انتزاعی‌تری مبدل می‌ساخت: یعنی که طلا را به پول کاغذی و اسکناس را به چک و سفته‌ی بانکی و مانند آن؛ همچنین این تحول در روابط جامعه و روساخت آن، و برای مثال هنر، نیز جلوه‌گر می‌شد که در قرون وسطا ملکِ طلقِ جهانِ مسیحی بود و اکنون به شیء «تجارتی» بیهوده‌ای بدل می‌شد، کالایی که گمان می‌رفت «ارزش» آن جاودانه است. همین خصلتِ انتزاعیِ بورژوازی مدرن است که در دوره‌ی آغازین قدرت‌گیریِ سیاسیِ آن به ایجاد شرایطِ احیای هنرِ باستانی یاری می‌رساند.

بر تمامی علت‌های جامعه‌شناختی نوزایی باستان‌گروی باید علت‌های ایدئولوژیک را نیز افزود. کاتولیسیسم به منزله‌ی اسطوره‌گانی که چون واسطه‌ای میان هنر و تولید مادی به کار می‌آمد، به برکتِ دیالکتیک نهفته در اصل بنیادی **مشابهت وجود**[1] میان ایزد و جهان

---

۱. analogia entis، اصطلاحی لاتینی به معنای **مشابهت وجود** (به انگلیسی analogy of Being). فرهنگ‌های فلسفی «مشابهت وجود» را در مفهوم روش‌شناختی اصلی فلسفه‌های کاتولیک تعریف می‌کنند. به عبارت دیگر، هر چیزی که هستی دارد (شیءِ مادی، پدیدار یا ایده) شبیه به چیزی دیگر است و در عین حال شباهتی به آن ندارد. برطبق مابعدالطبیعه‌ی مدرسی (توماس آکویناس و ئی. پرزیوارا و دیگران در عصر کنونی) تا آن‌جا که مشابهت (similarity) و هماهنگی (uniformity) وجه اساسی و تعیین‌کننده در مشابهت وجود به‌شمار می‌آید، فقط نیروی بیرونی و فراطبیعی، یعنی خدا، که همه‌ی تفاوت‌ها و اختلاف‌ها در او به همسازی و توافق می‌رسند می‌تواند علت و نیز سرچشمه‌یِ نخستینِ بی‌شکلی (multiformity) کیفی وجود باشد. بنابراین در مفهوم «مشابهت وجود» همانستی و مشابهت اشیا و پدیدارها مطلق ←

می‌توانست هنر را بپذیرد (زیرا پیش از آن‌که به جهان همچون ایستگاهی محض در جاده‌ی منتهی به تعالی بنگرد، هستیِ جهان را می‌پذیرفت). از سوی دیگر، کلیسا از هنرمند می‌خواست که آفرینش‌هایش مانند هر چیز دیگر تابعِ روحِ ناب مطلقِ ایزد و نیز نشانه‌ها و نمادهای او باشد. از همین رو هنر مسیحی در معرض شدیدترین کشاکش‌ها بود، زیرا در مقام هنر نیاز به عینیت، خود پیدایی و کرانمندی داشت. این کشاکش چندان نیرومند بود که درست در همان حال که توانایی‌های هنری دستخوش رشد و بالندگی بی‌مانند می‌شد، این تضادها دمادم هستی هنر را تهدید می‌کرد. این حالتِ خطرِ درونیِ مداوم به‌ویژه در دوره‌هایی مشهود است که خودِ دین به دلایل جامعه‌شناختی دستخوش بحران می‌گردد. در چنین هنگامه‌هایی هنر البته می‌تواند با شتابی نسبی خود را از این تنگنا وارهاند. با این همه، در نتیجه‌ی تقاضاهای منحصراً معنوی‌ای که در گذشته از هنرمندان به عمل می‌آمد هنر در برابر واقعیت جدید و تضادهای مادی و محسوسی که این واقعیت جدید پدید می‌آورد ناتوان ماند. و بدین‌سان هنرمند که از سنتِ ابزارِ بیانِ در خورِ چنین وظیفه‌ای محروم مانده بود به هنر یونانی پناه برد که در جوهر خود متناسب‌ترین وسیله را در اختیار او می‌گذاشت.

از این رو دو دسته علت ــ علت‌های جامعه‌شناختی و ایدئولوژیک ــ به‌ویژه نشان می‌دهد که چرا هرگونه احیای باستان‌گروی در آگاهیِ بنیادگذاران خصلتی انقلابی به خود گرفت، حال آن‌که از لحاظ تاریخی و عینی راه‌حلی ارتجاعی بود، و دیگر آن‌که چرا احیایِ باستان‌گروی ــ نه تنها در مورد میکل‌آنژ بلکه همچنین امروزه در مورد استراوینسکی و

← می‌شوند و تفاوت‌های کیفی‌شان به تفاوت‌های کمی فروکاهد. این مفهوم به فلسفه‌ی مدرسی وارد شد. مدرسیان مدرن اعلام می‌دارند که «مشابهت وجود» ضدِ وحدت دیالکتیکی اضداد یا متقابلان است.»

Dictionary of Philosophy and Religion (Humanities Press, 1993).
Dictionary of Philosophy (International publishers, 1984).

پیکاسو ـ راه را برای یک مرحله‌ی تازه (واپس‌نگرانه) از هنر مسیحی هموار می‌سازد. به علاوه، این علت‌ها ثابت می‌کند که چرا هر احیای باستان‌گروی گرچه با جهان مادی (رئالیستی) پیوند دارد در عین‌حال گرایشی به انتزاع را نیز نمایان می‌سازد؛ به عبارت دیگر، جهانی دوبُنی را تصویر می‌کند. از این رو در این‌جا با رئالیسمی ایدئالیستی سر و کار داریم که هر دو گرایش آن فاقد وحدت ژرفِ روش[1] اند: وحدت ژرف روش تنها با اراده‌ی خلاق هنرمند، با ترکیب‌بندی‌هایی که به تعادل می‌گرایند تحقق می‌یابد. این کوشش هنرمند که منحصر به فرد و استثنایی است ناگزیر می‌بایست به عکس خود بدل گردد. اما از قضا همزیستیِ ضروریِ امر جسمانی و انتزاعی بر ما روشن می‌سازد که چرا در عصر قدر قدرتیِ همه جاگیر سرمایه‌داری، حتی برجسته‌ترین نماینده‌ی آن باید این دو گرایش را حتی‌المقدور از هم جدا سازد و کارهایی بیافریند که به‌طور همزمان به هر دو وفادار بماند: به سخن دیگر، هنرمند تنها به این طریق است که می‌تواند به ناب‌ترین و نیرومندترین شیوه سرشتِ جهانِ بورژوایی امروز ما را تصویر کند.

این دوئالیسم یا دوبُنی در پیکاسو هیچ نیست مگر برآیندِ نتیجه‌ای که در جریان ایجاد تمایزگذاری[2] هایِ پیاپی در جسمانیت به دست آمد (کاری که هم از آغاز بدان دست یازید)، تمایزگذاری‌هایی که در پایان به افراطی‌ترین شکلی در تضاد با یکدیگر قرار گرفتند و سرانجام ناگزیر می‌بایست به صورت سبک‌های گوناگون پدیدار گردند. اکنون بی‌هیچ توضیح اضافی درمی‌یابیم که چرا انتزاعی‌ترین کارها از نظر کیفیات هنری تا این اندازه از سطح کارهای ناانتزاعی شیوه‌ی کلاسیکِ او برگذشته‌اند. انتزاع از تهی بودن واقعی جامعه‌ی مدرن، از با خود بیگانگیِ آن، از تغییر و تبدیل جهان واقعی به کالا و به چیزی قلابی[3] سرچشمه می‌گیرد؛ حال

1. method 2. differentation 3. Ersatz

آن‌که جسمانیت (به معنای یونانی کلمه) از غم غربت رمانتیک برای یک جهان جسمانی بی‌واسطه زاده می‌شود، جهانی که از عرفان سرچشمه نگرفته است. با این حال امدادِ بیرونی کافی نیست تا تحقق ایدئولوژیک آرزوهای اجتماعی را امکان‌پذیر سازد؛ هنر انتزاعی دوره‌های اخیر حتی نمی‌تواند به سطح کارهای خلاقه‌ای برسد که زندگی اجتماعی جاری به شیوه‌ای شبه اندام‌وار پدید آورده است.

خصلت ویژه‌یِ رنسانسی که پیکاسو پدید آورد فقط در تحققِ تمام‌عیارِ امکاناتِ هنریِ انتزاعی نمودار نمی‌شود. پیکاسو «زیبا» را (که در احیاهای گذشته سهمی بزرگ و درواقع تأثیری قطعی داشت) به سود جسمانیتی سنگین و حجیم کنار گذاشت که در نظر او با احساسات لطیف و نوخاسته در تعارض بود. پیکاسو کهن شیوه‌گی یا عتیق[1] را از ویژگیِ معیارِ[2] مطلق بودن بی‌بهره می‌سازد و بدان جنبه‌ی نسبی می‌بخشد، اما نه فقط از آن رو که این معیار را زماناً با دو معیار دیگر محدود می‌کند، بلکه به ویژه از آن رو که به فراخور درجه‌ی جسمانیتی که در پی دستیابی بدان است همزمان از دوره‌ها و سبک‌های کاملاً متفاوت با هنرِ یونانی بهره می‌جوید. درواقع همین که جدایی میان هنر انتزاعی مدرن و هنر جسمانی در شیوه‌ی کلاسیک دست می‌دهد، پیکاسو در هر یک از این دو قلمرو همچنان به تجربه‌های گوناگون دست می‌زند، به این معنا که هنر کهن شیوه را از عناصر انتزاعی آن تهی سازد و در هنر انتزاعی به هنر جسمانی‌ای فراتر از رنگ دست می‌یابد. اما می‌دانیم که این دو عملکرد تنها از آن رو میسر شد که پیکاسو پیش از آن دیالکتیکِ یونانی را نفی کرده بود، به نحوی که «احیا»ی او عنصر اساسی کهن‌گروی را حذف می‌کند (نگاه کنید به رساله‌ی **معبد دوریک**[3]). این امر باز بر جنبه‌ی واپس‌نگرِ

---

1. antique 2. norm

۳. *Doric Temple*، نام رساله‌ای از ماکس رافائل و حاصل سفر رافائل به سیسیل و ←

نهفته در هر احیا تأکید می‌ورزد. این رد و نفی زیبا، نفی ویژگی معیاری و حذف دیالکتیک ما را قادر می‌سازد تا نتیجه بگیریم که واپسین احیایِ بورژوا منشانه‌یِ باستان‌گروی را تجربه کرده‌ایم؛ و اما در مورد این پرسش که آیا احیای تازه‌ی کهن‌گروی می‌تواند در تکامل فرهنگِ کارگری اهمیتی داشته باشد، اساساً به شرح و تبیینِ تاریخِ شیوه‌ی دیالکتیکی در کهن‌گروی بستگی خواهد داشت ــ و این وظیفه‌ای است که باید دارای اهمیتی موضوعی و سیاسی در فلسفه‌ی رادیکال باشد.

این‌جا همین قدر کافی است ملاحظه کنیم که دوره‌ی کامیابی پیکاسو در دستیابی به هم‌نهادی از گرایش‌های یونانی و انتزاعی چه کوتاه بوده است و از سوی دیگر وقفه‌ی میان نقطه‌ی اوج دوره‌ی کوبیستی و دوره‌ی بعدی کار او چه دراز بوده است. همین واقعیت به تنهایی کافی است تا جدی بودنِ بحرانی را به اثبات برساند که حتی بااستعدادترین هنرمندان بورژوا را تهدید می‌کند. به علاوه، باید این نکته را نیز افزود که در طی این وقفه (و بعدها نیز) چند تا از پرده‌های این استادِ فنِ رنگ‌پردازی به دلیل همین استادی سخت به شیوه‌های قراردادی نزدیک می‌شود. از سوی دیگر، ناهمگونی تقریباً خارق‌العاده در سطوحِ تولیدِ او بدترین مکمل برای تجربه‌های متنوع او در سبک است. زیرا شاید بتوان فلان یا بهمان تغییر را مشروط به شرایط جامعه‌شناختی دانست، اما دیگر تغییرها را نمی‌توان به چیزی جز ضعفِ شخصیت حمل کرد. واقعیت این است که گرچه پیکاسو در حقیقت نماینده‌ی تمام‌عیار طبقه‌ی حاکمِ زمان خویش است، باز فاقد آن صفات شخصی است که بتواند به مدد آن برفراز اکنون فراخیزد و روبه سوی آینده آوَرَد.

← مشاهده‌ی نزدیک، دقیق و سنت‌شکن او در سازه‌های اصلی این بنا. این اثر در ۱۹۲۸ انتشار یافت.

۶

آخرین دوره‌ی کار پیکاسو (دوره‌ی سوررئالیستی) تنها تا آن‌جا اهمیتِ جامعه‌شناختی دارد که در پیوند با پنجره‌هایِ شیشه‌نگاره (ویترای) گوتیک و به دلیل کمال روش‌مند رازوریِ آغازینِ خود، طبقه‌بندیِ ما را تأیید می‌کند؛ مطابقِ طبقه‌بندیِ ما کار او واپس‌گرا و بر سنتِ مسیحی ــ اروپایی است. هنگامی که پیکاسو به شکستن ایستایی‌ها و سکون‌های نقاشی‌های خود آغاز کرد و این کار را به مدد تقسیم آن‌ها به خطوط سیاه سنگین انجام داد، شاید گمان می‌رفت که این گسستن از گذشته به پیشرفت تازه‌ای در هنر بورژوایی خواهد انجامید. اما صبغه‌ی ذهنی این سندِ تصویری، فروپاشی فزاینده‌ی بی‌کرانی[1] سطح، و آن‌گاه، باز هم بعدتر، تحققِ عینیِ احساساتِ کیهانیِ خود او در تأمل و مراقبه در ماه، همراه با بهره‌گیری فزاینده‌ی نمادین از رنگ، بازگشت خطوط به آغازگاه‌های خود به منظور شکل دادن به اشیای متحد و متشکل، رسوخ و نفوذ دم‌افزون اشیا در یکدیگر، به علاوه‌ی بهره‌گیری فزاینده و مکرر از بخش‌هایِ سطوحِ منحنی در پس‌نشینی بی‌پایان به عمقِ تصویر ــ باری، این همه نمودار آن است که مقصود بار دیگر ادغامِ فضا و اشیای مستقل نسبتاً نیرومند، همراه با ایستایی و سکونِ هستی آن‌ها ــ آن چنان‌که در دوره‌ی بعدی می‌بینیم ــ در فرایند رمزآمیز کون و فساد است. از این رو پیکاسو فقط به ظاهر، تنها در نمود[2] و نه در ماهیت[3]، توانسته بود به آخرین تمهید خود جان ببخشد. پیکاسو که بی‌بهره از تعقلِ دیالکتیکی است نمی‌تواند دیالکتیک قرون وسطایی را جذب کند و در این مورد کم و بیش به همه‌ی ایدئولوژی پردازان بورژوایی می‌ماند که به سوی ایدئولوژی قرون وسطا کشیده شده‌اند (مثلاً، شلر[4] و هایدگر). فردگرایی

---

1. ad infinitum 2. appearance 3. essence

۴. Max Scheler (۱۸۷۴ ـ ۱۹۲۸)، فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی که زیر تأثیر هوسرل قرار گرفت و کارهای شایان در زمینه‌ی پدیدارشناسی انجام داد.

و زندگی باوری[1] آنان (خواه به معنای مثبت و خواه به معنی منفی) ممکن نبود با فلسفه‌ی توماسی[2] سر آشتی داشته باشد. این جدایی همچنین در کاوش‌های پیکاسو در «نمادها» نیز پدیدار می‌شود. این نمادها به سبب دوئالیسمِ مطلقِ محتوایِ خود و تأثیر جادویی‌ای که پدید می‌آورند هرگز نمی‌توانند در چارچوب مرزهای کاتولیسیسم قابل‌تصور باشند. زیرا کاتولیسیسم چندان از سوی کلیسا و بازوی ایدئولوژیک آن توماس‌گرایی نو حمایت می‌گردد که این‌گونه احیاهای رمانتیک نمی‌توانند آن را از بُن و ریشه تکان دهند. در عین‌حال اهمیت معنوی کلیسا به برکت وجود کسانی که از روی نیاز معنوی با آن همدلی دارند، همچنان رو به فزونی دارد و مهم‌تر می‌شود. راه دراز و پر پیچ و خمی که این کسان از رهگذر آن هر دم به کلیسا نزدیک‌تر شده‌اند به روشن‌ترین نحوی ثابت می‌کند که ایدئولوژی بورژوازی سرمایه‌داری دیگر توانایی پدید آوردن هیچ‌گونه فرآورده‌هایِ معنویِ ثمربخشی را ندارد.

انحراف غریزه‌ی تاریخی پیکاسو در جریان دوره‌ی سوررئالیستی کار او به نهایت خود رسید. پیکاسو تا این هنگام دست‌کم در چارچوب مرزهای هنر همواره فعال و انقلابی بود. اما اکنون تأمل و مراقبه‌ی واپس‌نگرانه‌ی محض جلودار معرکه است. بنیاد نهایی این شیوه ایزد است، خواه شخص از آن آگاه باشد یا نباشد، و نیز صرف‌نظر از آن که کسی، مثلاً فروید، در تمامی کیش‌ها به چشم توهمی بنگرد که دارد به پایان خود نزدیک می‌شود. زیرا مادام که آته‌ایسم بر ماده‌باوریِ دیالکتیکی استوار نباشد، شخص تنها کلمه‌ای را به جای کلمه‌ی دیگر نشانده است. بی‌گمان در سده‌های میانه انسان و ایزد، یا به عبارت

---

1. vitalism

۲. Thomism، فلسفه‌ی منسوب به توماس آکویناسِ قدیس (St. Thomas Aquinas) فیلسوف و حکیم الهی مسیحی که مبانی فلسفی مذهب رسمی کاتولیک بر آراء و اندیشه‌های او بنیاد گرفته است.

درست‌تر، تقابل میان انسان و ایزد، یکی از شرط‌های مقدماتی و به راستی ضروری آفرینش هنری بود، زیرا شکل تخیل‌آمیز قلمروی بود که بیرون از سلطه‌ی زندگی طبیعی و اجتماعی قرار داشت، فرآورده‌ای بود که صبغه‌ی آفریننده‌ی آن در واکنش‌های عینی کل گستره‌ی هستی انسان تجلی می‌یافت. گرچه این علت برای یزدان‌شناسانِ سده‌های میانه شناخته نبود، با این حال کاملاً حق داشتند که خود را «رئالیست» بخوانند. اما امروزه ایزد جز یک مفهوم محض و یک تقلید ایدئالیستی مبهم نیست. درواقع کشاکشی که به خلق ایزد انجامید امروزه روشن است: این کشاکشی زمینی میان انسان‌ها و کالاها بود. همین نکته است که روشن می‌کند چرا ایزد دیگر بر باروریِ، ولو تخیلیِ، قلمروی از زندگی که هنوز باید بر آن چیره شد دلالت ندارد؛ بلکه بیشتر نمودار گریز از قلمروهایی است که انسان بر آن چیرگی یافته است. در قرون وسطا هنوز می‌شد توماس قدیس را انقلابی شمرد، تا جایی که حتی مکرر در مکرر مسئله‌ی تکفیرش را مطرح کنند، حال آن‌که مرتدانِ روزگار ما به رغم عبارت‌هایی از این‌گونه که «ضد مدرن فرامدرن است» صاف و ساده یک مشت مرتجع‌اند. توماس‌گرایان این امتیاز را بر سوررئالیست‌های به اصطلاح انقلابی داشتند که در میانه‌ی راه متوقف نماندند، بلکه از بنیادهایِ سنتیِ برداشتِ خود از جهان آگاهی یافتند، هر چند که شرایط و محدودیت‌های این بنیادها را درنیافتند.

۷

شگفت‌آور آن‌که پیکاسو بارها ثابت کرده است که بدون امداد از بیرون قادر به حل مسئله‌ی خلاقیت نیست و از این رو در این مورد نیز در چارچوبِ تکامل هنری سده‌ی نوزدهم یعنی تکامل سرمایه‌داری قرار می‌گیرد. در جریان این تکامل همه‌ی سبک‌های موجود در تاریخ هنر

اروپایی دستخوش احیاهایی می‌گردند ــ مثلاً احیای هنر باستان (یونان و روم) از زمان رنسانس، و احیای هنر مسیحی از آغاز مسیحیت تا باروک، تازه اگر هنر رُومی‌وار یا رُمانس و گوتیک را نادیده بگیریم. هنر باستان با ادعاهای تاریخی هم در محتوا و درون‌مایه و هم در صورت بر جسمانیت تأکید می‌ورزد و عناصر نسبتاً دنیویِ آن (یعنی رئالیسمِ ایدئالیستی) از همین جا برمی‌آید، حال آن‌که هنر مسیحی رو به سوی عناصر معنوی و آسمانی (یعنی ایدئالیسم ترافرازنده) دارد.

هنر بورژوایی اصیل تا حدودی در چارچوب این گرایش یونانی رمانتیک بالید و برآمد و حتی هنوز نیز میان آن‌ها به رشد خود ادامه می‌دهد؛ این هنر به دلایل جامعه‌شناختی، که پیش‌تر ذکرش رفت، با عنوان هنر ناتورالیستی (هنر تجربی) پست شمرده می‌شد. نمایندگان این دو گرایش تاریخی در سده‌ی نوزدهم به چشم دشمن به یکدیگر می‌نگریستند. این دشمنی البته به سبب آگاهی توهم‌آمیز نسبت به معنای واقعیِ ایدئولوژیکِ جهت‌گیری‌های ایشان پیش آمد زیرا درواقع این دو گرایش تنها دو وجه گوناگون ارتجاع بودند. به هر حال وضوح تمایز رفته‌رفته از میان رفت و همراه با آنان دشمنی متقابل نیز از میان برخاست. سپس در تاریخ هنر به جست‌وجوی شکلی از آشتی برآمدند و سرانجام این شکل را در هنر ایتالیای سده‌ی پانزدهم (رنسانس آغازین) یافتند. از این‌رو التقاطی‌گری پوی دوشاوان[1] آشتی و الفتی میان تقابل‌های ادعایی پدید آورد. سده‌ی بیستم نسبیت‌بخشی به خصلت معیاری هر یک از این دو گرایش را تکمیل کرد، و از آن پس دیگر یک عصر واحد نیست که هر بار «نوزایش» می‌یابد، بلکه چند عصر همزمان زاده می‌شوند. درواقع این‌ها دیگر معیارها را پدید نمی‌آورند، بلکه مددکارانی صرف‌اند که

---

۱. Pierre Puvis de chavannes (۱۸۲۴ـ۹۸)، نقاش فرانسوی که بیشتر به سبب دیوار نگاره‌هایش در بناهای عمومی شناخته است.

همین‌که وظیفه‌ی خود را انجام دادند باید به کناری گذاشته شوند. از این جاست که هر دو گرایش در پیکاسو (و نیز در استراوینسکی) همزیستی دارند: این دیگر التقاطی‌گری ساده نیست، بلکه شکل تازه‌ای از هنر بورژوایی واپس‌گراست. این هنر تا حدی بر بهره‌کشی جدید از هنر سیاه استوار است.

سلسله کارهای سیاه‌ریخت ـ باستانی ـ قرون وسطایی در وهله‌ی نخست ترس و نیز بیزاری از سنت و آن‌گاه بازگشت پنهانی بدان را بیان می‌کند. این امر از یک سو بر اثبات سرسختانه‌ی استقلالی همراه با اراده‌ی مصممانه دلالت دارد که می‌خواهد از نظر موضوع و درونمایه به کشف قلمروهای جدید کیهانی و نیمه‌هشیار، و از نظر فرم به کشف جنبه‌های جدید اصول کهنه‌ی بیان بپردازد؛ اما از سوی دیگر حاکی از پذیرش شکست در دستیابی به استقلال نیز هست که با توجه به سنت قرن نوزدهم هرگز تا این حد آشکار نبوده است. البته آن‌چه این‌جا مورد بحث است نه توانایی‌های شخصی پیکاسو، که با استعدادترین و بزرگ‌ترین هنرمندِ زمان ماست، بلکه سرنوشتِ تاریخیِ کلی بورژوازیِ اروپاست، چنان‌که جزئیات رویدادها نیز بیش از پیش بر آن صحه می‌گذارد. درواقع پیکاسو با بهره‌جویی از موادِ فراهنری (یعنی کوبیسمِ مواد) در نقاشی‌های حدود ۱۹۱۴ با کوبیسمی به ظاهر انقلابی به سوی این مرحله رانده شده بود. پیکاسو در پایان جنگ [اول] انگر و کلاسیسم را جذب کرده بود (فرایندی که دیرگاهی پیش از جنگ آغاز شده بود) و از این رو به سنت اروپایی بازگشته بود. تکاملی‌ترین تحول (که به غلط بر چسب انقلابی‌ترین خورد) بی‌گمان هنوز یکسره به تحولِ ارتجاعی تسلیم نشده بود، اما راه را برای آن هموار می‌کرد.

با این حال می‌توان انسجام این منابع بیرونی را روشن‌تر ساخت. در این خصوص باید ملاحظاتی چند درباره‌ی مرحله‌ی احساسی پیکاسو افزود. حدود تأثیراتی که پیکاسو در معرض آن قرار گرفت و بی‌درنگ در

کار خود ثبت کرد بیش از نقاشان جوان دیگر نبود. برخی از این تأثیرات از محیط اسپانیایی او (ال گرکو)[1] و از هنر باستان‌گرا (از طریق پدرش که در اسپانیا معلم طراحی بود) و تأثیرات دیگری از پاریس ۱۹۰۰، و بیش از همه از تولوز لوترک می‌آمد (هر چند که خود لوترک بدون دگا تصویرناپذیر است). آن‌چه اندکی بعدتر پیکاسو از این عناصر پدید آورد شباهت معینی به اصل داشت که دیگر ممکن نبود بتوان آن را با نقاشیِ پمپی و مسیحی آغازین یعنی با سبک باستانیِ آبستنِ مسیحیت مشخص کرد و این درست بر خلاف عرفان اوست که سخت یادآور افلوطین است. این وحدت گرایش‌های متضاد مستقیماً به اجزای سازنده‌ی خود تجزیه نمی‌شود، بلکه این تجزیه در تقابل با کل سنت اروپایی و به میانجی هنر سیاه انجام می‌پذیرد. هنر اروپایی با گنجاندن عواملی که در زیر می‌آید تأثیرات سیاه ریخت را جذب کرد: (۱) اصل جسمانیت، و از آن‌جا گرایش یونانی در سراسر دوره‌ی اشیایِ کوبیستی[2]؛ (۲) رازوریِ روح و از آن‌جا عنصر گوتیک در سراسر دوره‌یِ زمینه‌یِ کوبیستی. تنها پس از این جذب بود که وحدت به دو عامل اروپایی تقسیم شد: یونانی، و قرون وسطایی. مطالعه‌ی مفصل‌تر در دوره‌ها ثابت کرده است که این دو عامل با یکدیگر تضاد مطلق نداشته‌اند. از این رو تحول پیکاسو تا به امروز ــ که با همه‌ی تنوع‌وگوناگونی خود به‌طور مسلم یکپارچه و منسجم است ــ کاملاً منطقی می‌نماید؛ اما این منطق دیالکتیکی است. این نکته از آن رو اهمیت بسیار دارد که ما نتیجه گرفتیم که کارهایِ به‌غایت متنوع پیکاسو حاوی هیچ‌گونه دیالکتیک نیست. بدین‌سان، همین که فرایند تاریخی را در نظر آوریم دیالکتیکِ عینی در برابر دیالکتیکِ ذهنی قد علم می‌کند؛ و همین نکته درباره‌ی رابطه میان تولید مادی و معنوی نیز راست درمی‌آید. این همان عدم تناسبی است که به‌ویژه مارکس وانگلس بر آن تأکید ورزیده‌اند.

---

1. El Greco 2. cubist objeets

۸

اگر به هنر پیکاسو به‌طور کلی از دیدگاه جامعه‌شناسانه بنگریم این نتایج به دست می‌آید: (۱) کثرت مفرط و انبوه سرگیجه‌آورِ بی‌شباهت‌ترین جنبه‌ها، هم به‌طور همزمان و هم پی‌درپی ـ و این در هنرمندی که شخصیت او نماد و مظهر طبقه‌ی حاکم بورژواست امری ناگزیر است، زیرا که او و عصرش متضادترین تنش‌ها را تجربه می‌کنند؛ (۲) حتی هنرمندی بااستعداد شگرف او نمی‌تواند بدون مدد گرفتن از ابزارهای کمکی کاری از پیش ببرد، و مانند مخزنی از تاریخ هنر کارش به آخر خواهد رسید. امروزه پدید آمدن هنرمندِ بزرگِ بورژوا تنها به هیئتِ نابغه‌ای التقاطی میسر است (۳) هنرمندی که نخستین تجربه‌های او چنان رادیکال بوده است که روی هم رفته در او به چشمِ یک انقلابی می‌نگریسته‌اند پس از سی سال کار ثابت کرده است که از حل مسائل لاینحل سده نوزدهم یعنی آفریدن هنری مبتنی بر دیالکتیک ماده‌باورانه چندان ناتوان است که به سوی قطبِ دیگر یعنی محدودیت‌های فئودالی بورژوازی در شکلِ نوینِ واپس‌نگری رفته است.

با توجه به این سه نتیجه پیکاسو همچون نماد و مظهر جامعه‌ی بورژوایی معاصر نمایان می‌شود و چنین است که فقط با نیم دوجین از کارهای خود به یقین دهه‌های بسیار و حتی سده‌ها خواهد پایید. منش اجتماعی پیکاسو نیز در تأثیر او بر هنرپذیران آشکار شده است، هنرپذیرانی که در ابراز قدرشناسی خود نسبت به او هم از حیث مادی و هم از نظر معنوی کُندی به خرج نداده‌اند، گو که هیچ کس نیز اعصاب معاصران خود را شدیدتر از او به آزمایش نگرفته است. به جز آلمان که به پوچ‌ترین دلیل‌ها از بازشناسی او سرباز زده است (بورژوازی آلمان بدین‌سان ثابت می‌کند که نه تنها در عرصه‌ی سیاست بلکه همچنین در زمینه‌ی ایدئولوژی دهه‌ها در پشت سر تاریخ جهانی در جا زده است)

می‌بینیم که با همه‌ی بی‌اعتنایی توده‌های «فرهیخته»، دلالان آثار هنری و معامله‌گرانِ همه‌ی کشورهای اروپایی و امریکا قیمت‌های بسیار گزاف برای آثار او می‌پردازند. هر دوره از تحول او، حتی هرگونه بولهوسیِ تخیل او، شور و اشتیاقی بی‌پایان برانگیخته است؛ پیش از او هیچ نقاشی این همه مورد تقلید قرار نگرفته است. این اشتیاق به تقلید که در بخشِ اعظم هنرمندان می‌تواند بدترین خصیصه‌های آکادمیک را به خود بگیرد چیزی بیش از فقدان انسجام یا فقدان غریزه و شّمِ درک تاریخ را آشکار می‌سازد، چیزی بیش از این واقعیت صرف است که پیکاسو بارها و بارها صورت‌ها و قالب‌هایی را کشف می‌کند که طبقه‌ی بورژوا می‌تواند خود را در آن جلوه‌گر سازد و دریابد. از آن‌جا که هنرمند «آزاد» بر مُد و بر معاملات سوداگران آثار هنری اتکا دارد، ما شاهد پیدایش نوع تازه‌ای از رابطه‌ی میان هنرمند و عامه‌ی هنر پذیرایم، رابطه‌ای که هیچ شباهتی به روابط حاکم بر نسل هنرمندان امپرسیونیست ندارد. در سراسر نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم، عامه‌ی هنرپذیران نسبت به هنر مدرن از خود دشمنی نشان می‌دادند. طبقه‌ی بورژوا ایدئولوژیست‌های خود را انقلابی می‌شمرد، و از پشتیبانی معنوی یا مادی آنان سرباز می‌زد، و این وضع تا چند دهه ادامه داشت. دلایل چنین نگرشی را نباید تنها، و نه حتی عمدتاً، در آن شکاف «طبیعی» یافت که نابغه را از توده‌های فاقد روح جدا می‌سازد. این شکاف که به هیچ رو «طبیعی» نیست از بنیادی اجتماعی و تاریخی سرچشمه می‌گیرد. هنگامی که بساط لایه‌ی نازک حاکمان فئودال به دست «بورژوازی دمکرات‌منش» برچیده شد، جمع برگزیده‌ای از طبقه‌ی بورژوا، که یکسره از مسائل هنری بی‌اطلاع بود، جای آن حامیِ هنر را گرفت که یا آدمی واقعاً فرهیخته بود یا شخصی پابند سنت که موقع و مقام اجتماعی‌اش چنان بود که او را قادر می‌ساخت تا نسبت به هنرمندان سخاوت و گشاده‌دستی نسبی نشان دهد. بورژوازی به دلیل شکل‌گیری خود، ظرفیت‌های خاص و کامیابی‌های خویش در دیگر

قلمروها، به ادراک هنری، و از آن‌جا به نقد هنری، به چشم «حق انسانیِ» طبیعی، بدیهی و جدایی ناپذیر می‌نگریست. بعدها اکثریتِ خرده بورژوازی نیمه‌فرهیخته نیز این نگرش را پذیرفت و با نظریه‌های نیمه احساساتی، نیمه متافیزیکی درباره‌ی هنر از نظرگاهی ایدئولوژیک به تقدیس آن برخاست. این تملک هنگامی دست داد که مذهب مسیحی یعنی اسطوره‌گانِ بومیِ سنتی قدرت آفریننده، و از آن‌جا کارکرد میانجی‌گرانه‌ی خود را میان تولید مادی و معنوی از دست داد. ایدئولوژیست‌ها که هنوز چندان ناتوان بودند که نمی‌توانستند مستقیماً از واقعیت تاریخی استنتاج کننده به یاری ابزارِ استدلالِ متافیزیکی هنر را از جهانِ واقعی بیرون راندند و آن را در مرکز کائنات (رمانتیسم، شوپنهاور) جای دادند. از این‌جا هنر را به صورت پناهگاهی برای واکنش معنوی درآوردند، پناهگاهی که ثابت‌ترین عنصر در جهانِ فکریِ در شرفِ سقوط و ورشکستگی بود. این امر در خود هنر به صورت رکود در آکادمی‌های پرقدرت تجلی یافت. در این شرایط همه‌ی هنرمندانی که در جست‌وجوی منبع خلاقیت هنری به سوی زندگی عینی و واقعی بازگشتند، با آن‌که خود نمایندگان طبقه‌ی اجتماعیِ حاکم بر عصر خویش بودند، به خلاف میل خود به یک جهان‌بینی «انقلابی» راه بردند. مدیران صنایع یا رؤسای شهرداری‌ها، موزه‌داران یا نمایندگان کلیسا، همه‌ی این «رهبران» در تضادی میان شکلِ اقتصادی نوین و روحی واپس‌گرا به سر می‌بردند، تضادی که آنان را نسبت به یکدیگر بیگانه می‌کرد، و به همین دلیل نسبت به هنر عصر خود کور بودند. واقعیت این است که هر وقت اصطلاح «انقلابی» درباره‌ی امور معنوی به کار رفته است، شکل کلیشه‌ای به خود گرفته است و این را هیچ چیز قاطعانه‌تر از این امر ثابت نمی‌کند که هیچ کوششی برای تمایزگذاری میان این همه انقلابی، که همه نیز با هم تفاوت دارند، انجام نگرفته است. درضمن این امر امکان‌ناپذیر بود. زیرا هیچ اساس یا معیار عام و مشترکی بیرون از فلسفه‌ی رادیکال وجود

ندارد. درنتیجه واقعیت‌هایی که تاریخ به‌وضوح تمام بر آن دلالت داشت می‌بایست نفی می‌شد و صورت زیبایی‌شناختی به خود می‌گرفت ــ چنان‌که در مورد کوربه می‌بینیم. با این حال، از حدود سال ۱۹۱۸ این نگرش تا حدود بسیار دگرگون شده است. اکنون کاملاً یقین است که علت‌های صرفاً اقتصادی زمینه‌ی این دگرگونی را فراهم آورده است، آن هم در زمانی که با ورشکستگی همه‌ی ارزش‌های مالی هنر به صورت کالایی نادر با «ارزش پایدار» درآمده است و درنتیجه در اختیار داشتنِ آثار هنری ملاکی برای جایگاه اجتماعی به شمار می‌رود. اما برای آن‌که فرآورده‌ای ایدئولوژیک به جایی برسد که کالایی با «ارزش پایدار» به شمار آید ــ در صورتی که فرآورده‌های مورد نظر هنری باشد ــ تنها با دلایل دیگر، با دلایل ثانوی باید توضیح داده شود یعنی: خاطراتِ نیاکانی از حمایتی که روزگاری دین در هنگامه‌ی شوربختی‌های زندگی از انسان به عمل می‌آورد؛ نمونه‌ی زندگی طبقاتِ حاکم گذشته؛ وجود موزه‌ها و آن‌گونه معاملاتی که حتی پیش از ۱۹۱۴ با هنر باستان انجام می‌گرفت. سرانجام آن‌که تا حدودی این اعتقاد صادقانه در کار بود که شاید هنرمندانی که «انقلابی» انگاشته می‌شوند بتوانند به پرسش‌هایی در باب معنای این سقوط کلی پاسخ دهند؛ و نیز به این پرسش که در آخر کار چه چیزی پایدار خواهد ماند. به این طریق روابط میان هنرمند و عامه‌ی هنرپذیران بار دیگر به یمن وجود توده‌ی هنرپذیر از لحاظ نظری صورتِ مثبت به خود گرفت. با این همه توده‌ی هنرپذیر پاسخ پرسش‌های خود را نگرفت. البته تقصیر از هنرمندان نبود که نمی‌توانستند به این پرسش‌ها پاسخ دهند: زیرا هنرمندان که در هیئت انقلابی هیچ‌گاه پیشاپیشِ عصر خود حرکت نکرده بودند هرگز نیز این پاسخ را به‌طور کلی نه در یک اثر هنری تمام و یکپارچه، بلکه تنها به صورت پاره‌پاره و پراکنده نمودار ساخته بودند؛ درضمن آن‌که همه نیز ناگزیر بودند کم و بیش با میل و رغبت به این سرنوشتِ جامعه‌شناختی تسلیم شوند؛ و تازه وقتی که

توده‌ی هنرپذیر با آن‌ها به صورت سروش‌های غیبی رفتار کردند آنان دیگر انقلابی نبودند؛ حتی در جریان زمان واپس‌گرا شدند و پاسخ‌های واپس‌نگرانه ناگزیر تحت‌الشعاع قدرتِ بزرگ‌تر کلیسا قرار گرفت. اما در این‌باره که چرا روابط میان هنرمندان و هنرپذیران ممکن نبود تثبیت گردد هنوز دلایل دیگری در میان است. در لحظه‌ای که نیرومندترین هنرمندان غریزه‌ی بازی با محتواهای معمولاً معتبر را یکسره از دست دادند و درنتیجه می‌بایست تا نهایت درجه ظرفیتِ خلاقه‌یِ خود را تنوع بخشند ــ خواه زیر فشار عصری که میان گرایش‌های متضاد پاره‌پاره شده بود و خواه برای آن‌که به خود، به مشتریان و به اربابان خود نیروی فردیت خود را ثابت کنند یعنی یگانه ارزش به رسمیت شناخته شده را (گیریم تنها به این دلیل که بسیاری از مقلدان خود را، که فقدان تنوع را نشانه‌ی تمام‌شدگی و انحطاط می‌گرفتند، سرگرم کنند چرا که از کار افتادگیِ «رهبر» به معنای ورشکستگی آنان بود) ــ آری در چنین لحظه‌ای سطح دانشِ عصر چنان برتر از توانایی‌های بورژوازی است که حتی برترین فرآورده‌ی هنری آن، اگر همچون کنشی تاریخی به شمار آید، فروتر از نیازمندی‌های زمانه قرار می‌گیرد. از این رو آن‌چه هنوز به دنیا نیامده از هم اکنون کهنه و منسوخ شده است، زیرا که نیروی انگیزاننده‌ی تاریخ در آن سوی خاکریز است. صِرفِ این واقعیت که طبقه‌ی کارگری هست که بر طبقه‌ی خود و بر پیکار برای این طبقه آگاهی دارد ــ هر اندازه هم که این واقعیت به میزانی اندک به آگاهی هنرمند و قلمرو تجربه‌ی او راه یافته باشد ــ از هم اکنون عمیقاً در نیم‌آگاهی[1] کارورز فکری تأثیر می‌گذارد؛ و نیاز به یک اثر هنری تمام و یکپارچه و نو را که با یک نظم اجتماعی ناسازگار درآید در همه‌ی آفرینش‌های هنرمند یعنی همه‌ی چیزهایی که می‌آفریند جلوه‌گر می‌سازد. با این همه تمامی تشنج‌ها و تلاطم‌ها و همه‌ی رنج‌های معنوی نابغه‌ای بورژوا برای برآوردن این نیاز کافی نیست.

---

1. sub conscious

نمایه

آثار همبسته‌ی هنری ۱۹۳
آرمان‌شهرگرایی ۱۱۲، ۱۱۴
آزادی ۳۳، ۳۵، ۴۸، ۵۴، ۸۳، ۸۴، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۴۸
آفرینش هنری ۱۰، ۱۵، ۳۳، ۷۳، ۸۸، ۹۵، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۵۴-۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۹۴، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۵۶
آگاهیِ طبقاتی ۷۹

ابزار بیان ۷۱، ۹۰، ۹۲، ۱۷۸، ۱۸۷، ۲۰۴، ۲۲۲، ۲۴۸
ابزارِ هنری ۸۹
ابعاد ۱۰۶، ۱۱۷، ۱۶۲، ۱۷۲، ۱۷۸، ۱۸۶، ۲۳۱، ۲۴۲
اثر هنریِ همبسته ۱۹۴
احساسات جنسی ۱۶۵
احساسات زیبایی‌شناختی ۷۱
احیا ۵۰، ۸۴، ۸۵، ۱۶۷، ۱۷۱، ۱۷۸، ۱۸۳، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۰-۲۵۵، ۲۵۷
اخلاق ۹، ۲۶، ۲۸، ۳۳، ۳۵، ۳۹، ۴۳، ۴۶، ۴۷، ۸۸، ۸۹، ۹۳، ۹۷، ۹۸، ۱۰۵-۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۹۶، ۲۴۹
ارزش‌های مطلق ۱۲۴
ارزش‌های هنری ۹۲، ۱۲۴
ارنست، پل ۱۴۵
اسپینوزا ۱۲۴، ۱۲۶
استراوینسکی ۲۵۱، ۲۵۸
اسطوره ۱۰، ۴۱، ۱۴۹، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۷۰-۱۸۳، ۱۹۴، ۱۹۹-۲۰۱، ۲۲۵، ۲۴۹، ۲۶۲
اسطوره‌گان ۱۶۵، ۱۷۰، ۱۷۸، ۲۰۰، اسطوره‌گان مسیحی، ۱۷۴
اسطوره‌گان مصری ۱۷۰، ۱۷۴
اسطوره‌گانِ یونانی ۱۶۹
اصلاح دین ۳۹
افلوطین ۲۵۹
اقتصادی، تولید ۱۰، ۷۶، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۰۶

اکسپرسیونیسم ۷۸، ۱۶۶، ۲۳۴، ۲۳۵
التقاطی‌گری پوی دوشاوان ۲۵۷
ال گرکو ۲۵۹
امپرسیونیسم ۱۲۲، ۲۳۵، ۲۳۹
امپریالیسم ۱۶۳
انتزاعی، هنر ۸۹، ۹۰، ۲۵۲
انگر ۱۵، ۷۲، ۱۰۸، ۱۲۱، ۱۳۷، ۱۴۱، ۲۵۸
انگلس ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۰-۱۵۴، ۱۵۶، ۲۶۰
انواعِ ایدئولوژیک ۱۶۶
اودیسه ۱۷۷
اورستیا ۱۷۷
اوسمان ۵۱
ایدئال ۱۷، ۲۷، ۳۱-۳۳، ۳۷، ۳۹، ۴۰-۴۳، ۴۵، ۴۶، ۴۸، ۵۱-۵۳، ۵۵، ۵۶، ۵۸، ۶۲، ۶۶، ۶۹، ۷۰، ۷۲-۷۵، ۷۹، ۸۰، ۸۲، ۸۴، ۸۷، ۸۸، ۹۷-۹۹، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۹-۱۱۱، ۱۱۳-۱۱۵، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۴-۱۲۶، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۷۳، ۲۲۲
ایدئالیسم ۱۳، ۱۵، ۲۴، ۲۵، ۳۷، ۴۰، ۴۱، ۴۳، ۴۴-۴۶، ۴۸، ۵۰، ۶۳، ۶۶، ۷۴، ۷۷، ۹۷، ۱۰۱، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۹-۱۳۲، ۱۶۴، ۱۷۴، ۲۱۹
ایدئالیسم استعلایی ۶۲
ایدئالیسم انتزاعی ۱۲۱، ۲۴۲
ایدئالیسم بورژوایی ۲۱۵
ایدئالیسم پرودونی ۶۲
ایدئالیسم پوزیتیویستی ۵۸، ۶۳، ۶۸، ۶۹، ۹۸، ۱۳۰، ۱۳۸
ایدئالیسم ترافرازنده ۲۵۷
ایدئالیسم صورت ۳۷
ایدئالیسم مطلق ۵۸، ۶۳، ۶۸، ۶۹، ۷۳، ۲۱۶
ایدئالیسم مطلق عینی ۷۰
ایدئالیسمِ ناتورالیستی ۱۲۲
ایدئالیسمِ هگلی ۱۳۸
ایلیاد ۱۷۷، ۱۸۴، ۱۹۲، ۱۹۸، ۲۰۰

با خود بیگانه ۱۰۶
باروک ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۷۳، ۱۹۳، ۲۵۷
بازنمایی ۳۲، ۳۶، ۳۸، ۴۱-۴۴، ۵۲، ۷۴، ۸۶، ۱۱۳، ۱۳۳، ۱۷۵، ۲۰۰، ۲۱۴، ۲۲۱، ۲۳۳، ۲۳۴
بالدونگ گرین، هانس ۱۶۵
برگسون ۵۷
بنیاد اقتصادی ۱۴۹، ۱۵۵، ۱۸۶
بورژوایی، هنر ۱۶، ۲۵، ۹۱، ۹۷، ۱۰۰، ۱۱۱، ۱۲۹، ۱۳۲، ۲۱۸، ۲۲۴، ۲۳۵، ۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۵۸
بورکهارت، یاکوب ۷، ۱۹۸
بوکلین ۱۷۰
بیگانگی ۱۰۶، ۱۷۶، ۱۷۷، ۲۵۱

پرودون ۷، ۹، ۱۰، ۱۳، ۱۷، ۲۱، ۲۳-۲۸، ۳۰-۸۹، ۹۲-۱۰۵، ۱۰۷-۱۴۲، ۲۱۹
پرولتاریایی، هنر ۲۵، ۹۰، ۹۱
پیره ۲۰۰
پیکاسو ۱، ۳، ۷-۹، ۱۱-۱۴، ۱۷، ۱۲۱، ۱۳۲، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۸، ۲۲۳-۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۷-۲۴۶، ۲۵۱-۲۵۶، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱

پیکربندی ۱۷۷، ۱۸۰، ۲۳۱

تاریخ ۷-۹، ۱۱، ۱۲، ۱۴-۱۷، ۳۸، ۳۹، ۴۱، ۴۳، ۴۵، ۵۰، ۵۳، ۷۴، ۷۶، ۷۷، ۹۳، ۹۴، ۹۶-۹۸، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۱۲-۱۱۴، ۱۱۸-۱۲۱، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۱-۲۰۴، ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۱۵، ۲۲۳، ۲۳۱، ۲۵۳، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۴
تاریخ‌باوری ۱۸۱
تاریخ‌گرایی ۱۱۱، ۱۱۲
تاریخ هنر ۹۶، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۴۶، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۹۱، ۱۹۷، ۲۱۲، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۳۱، ۲۴۰، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۶۰
ترکیب‌بندی ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۱، ۲۳۰، ۲۵۱
تعینات جامعه‌شناسانه ۷۰
تقسیم کار ۱۰۱، ۱۰۵، ۱۴۶، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۹۱
تکنیک ۸۸، ۱۹۳، ۲۲۳، ۲۳۱
تینتورتو ۱۷۳، ۱۷۴

جامعه‌شناسی هنر ۱، ۴، ۱۱، ۲۱، ۷۷، ۷۹، ۸۲، ۱۴۷، ۱۵۶-۱۶۰، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۹۵، ۲۱۱، ۲۱۲

حجم‌پردازی ۱۵۵، ۲۳۸، ۲۴۰
حلقه‌های میانجی ۱۴۹
خط ۳۷، ۴۰، ۸۷، ۸۸، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۲۲، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۸۷، ۲۰۶، ۲۱۴، ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۳۶
خلاقیت ۱۷۷، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۵۶، ۲۶۲
خودبیگانگی ۱۰۶
خودسامان ۹۳
خودمختار ۹، ۲۴، ۵۱، ۸۶، ۱۲۳، ۱۳۱، ۱۴۷، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۷۹، ۱۹۱، ۲۱۲
خودمختاری نسبی ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۶۲، ۱۶۷

دانتون ۴۲، ۱۰۸
دانژه، داوید ۱۰۸، ۱۰۹
داوید ۱۰۸، ۱۲۱، ۲۱۵، ۲۴۸
داوینچی، لئوناردو ۱۶۶، ۱۷۳
دُگا ۸، ۵۲، ۱۳۱، ۱۵۶، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۵، ۲۵۹
دوئالیسم ۸۶
دورر ۱۲۳، ۱۶۶، ۱۶۷، ۲۰۵، ۲۱۴، ۲۲۹، ۲۳۱
دولاکروا ۳۳، ۴۲، ۷۲
دولت ۱۶، ۲۴، ۳۵، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۹، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۶۶، ۲۱۵
دومیه ۲۵، ۸۸، ۱۲۹، ۱۳۱، ۲۳۵، ۲۳۶
دیالکتیک ۱۵، ۱۶، ۵۶، ۵۷، ۹۲، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۶۲، ۱۶۹، ۱۸۴، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۱۶، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۹، ۲۵۲-۲۵۴، ۲۵۹
دیالکتیکی، ۱۱، ۱۵، ۱۶، ۵۶، ۵۷، ۵۹، ۶۰، ۶۳، ۶۴، ۷۳، ۷۴، ۷۸، ۸۱، ۸۹، ۹۰-۹۲، ۱۰۲، ۱۰۷،

۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۹، ۱۳۰،
۱۳۵، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۶۲، ۱۶۹،
۱۷۱، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۶، ۱۸۸،
۱۹۵، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۰۴-۲۰۷،
۲۱۲، ۲۱۵، ۲۲۰، ۲۴۲، ۲۵۳،
۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۹

ذوق ۳۵، ۳۷، ۳۸، ۴۵، ۴۸، ۱۶۷،
۱۹۶

رئالیسم آرمانی ۱۷۳، ۲۴۵
رافائل ۳، ۴، ۷-۱۷، ۴۴، ۱۵۳، ۱۶۶،
۲۱۳، ۲۵۲
رمانتیسم ۳۷، ۴۲، ۷۳، ۷۸، ۸۸، ۹۶،
۱۱۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۶-۱۲۹،
۱۳۱، ۱۷۰، ۱۹۷، ۲۶۲
رمانسک ۱۲۰
رنسانس ۳۹، ۴۱، ۴۷، ۹۸، ۱۱۱،
۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۰-۱۲۳، ۱۶۷،
۱۷۳، ۱۹۴، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۲۹،
۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۷
رنگ ۳۰، ۳۷، ۳۸، ۶۴، ۸۴، ۸۶-۸۸،
۹۴، ۱۰۱، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۵۵، ۲۱۴،
۲۱۹، ۲۲۰-۲۲۲، ۲۲۴،
۲۲۷-۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۴،
۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۲-۲۵۴، ۲۵۹
رنوار ۲۱۹
روانشناسی ۱۴۷
روبنس ۴۰، ۱۱۶، ۱۲۴
روح مطلق ۵۷، ۶۸
رودن ۱۲، ۲۱۹، ۲۲۵
روساخت ۱۶۲، ۱۶۶، ۲۴۹
روش ۸، ۱۱، ۱۷، ۳۲، ۶۳، ۱۰۰،
۱۴۱، ۱۴۷، ۱۶۰، ۲۰۱، ۲۰۲،
۲۰۳، ۲۵۱
روکوکو ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۷
رومر ۱۴۲
ریمن‌شنایدر ۱۷۳

زیبایی‌شناسی ۲۴، ۲۶-۳۲، ۴۱-۴۳،
۵۲-۵۴، ۵۸-۶۸، ۷۰، ۷۱،
۷۳-۷۵، ۸۴، ۸۶، ۸۹، ۹۶، ۱۰۱،
۱۰۲، ۱۴۶، ۱۷۰، ۱۷۹، ۱۸۹، ۲۲۴

سبک ۱۲، ۳۷، ۴۲، ۹۱، ۱۱۱، ۱۲۳،
۱۳۱، ۱۵۹، ۱۶۵، ۱۷۸، ۱۷۹،
۱۸۷، ۲۰۱، ۲۱۸، ۲۲۳، ۲۲۵،
۲۳۱، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۵،
۲۵۱-۲۵۳، ۲۵۶، ۲۵۹
سرمایه ۵۱، ۱۲۸، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۲،
۲۱۶، ۲۴۹
سرمایه‌داری ۲۲، ۲۴، ۷۶، ۹۲، ۱۱۲،
۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۶-۱۲۸، ۱۳۷،
۱۳۹، ۱۴۸، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۸۴،
۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۴، ۲۰۲، ۲۰۳،
۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶-۲۱۸، ۲۲۰،
۲۲۳، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۴۶، ۲۴۷،
۲۵۱، ۲۵۵، ۲۵۶
سروانتس ۱۹۲
سزان ۱۲، ۱۵، ۱۲۲، ۱۵۶، ۱۶۷،
۲۲۰، ۲۲۲
سلسله مراتب ارزش‌ها ۲۰۴
سمبولیسم ۱۹۷
سورا ۱۳۲
سوررئالیسم ۹، ۲۲، ۷۸
سیاست ۱۱، ۲۸، ۴۸، ۷۶، ۱۳۶،
۱۳۸، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۱، ۲۲۰،
۲۳۷، ۲۳۹، ۲۶۱

سیاهان، هنر ۲۳۳
سینما ۲۲۴

شالوده‌ی اقتصادی ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۶۶
شرقی، هنر ۱۱۱
شرودینگر ۲۳۲
شعور ۵۵-۵۷، ۶۲-۶۴، ۷۸، ۸۱، ۸۹، ۹۰، ۱۱۷، ۱۴۷، ۱۵۴، ۱۸۶، ۱۹۵، ۲۰۴-۲۰۷، ۲۱۲، ۲۳۱، ۲۳۲
شکسپیر ۱۸۳، ۱۹۳
شکل ۸، ۲۳، ۲۴، ۲۷-۲۹، ۳۱، ۳۷، ۴۴، ۴۷، ۴۹، ۵۲، ۶۴، ۶۵، ۶۸، ۶۹، ۷۰-۷۳، ۸۱، ۹۱، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۷، ۱۴۵، ۱۴۸-۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۲، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۷-۱۹۰، ۱۹۲-۱۹۴، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۶-۲۱۸، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۴۱-۲۴۳، ۲۴۶، ۲۵۴، ۲۵۶-۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۲
شلر ۲۵۴
شمایل‌نگاری ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۱
شوپنهاور ۵۹، ۲۶۲
شیلر ۵۹، ۱۷۱، ۲۳۲

صورت ۱۶، ۱۷، ۲۲-۲۴، ۲۶، ۲۸، ۳۵-۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۲، ۴۳، ۴۷-۴۹، ۵۲، ۵۴، ۵۸، ۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۰-۷۲، ۷۴، ۷۵، ۷۸، ۸۶، ۸۷، ۸۹-۹۲، ۹۴، ۹۵، ۹۷، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۳-۱۲۵، ۱۲۷-۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۵-۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۳-۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۷-۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۹-۲۰۱، ۲۰۵-۲۰۷، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۵۱، ۲۵۷، ۲۶۱-۲۶۴
طبقه ۱۲، ۲۴، ۲۶، ۷۸، ۷۹، ۸۱-۸۳، ۸۶، ۹۱، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۵۲، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۹۴، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۴
علم ۸-۱۱، ۲۴، ۲۶-۲۹، ۳۸، ۴۳، ۴۵، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۵۸، ۶۹، ۷۰، ۷۶، ۷۷، ۸۰، ۸۶، ۹۲-۹۵، ۹۸، ۱۰۳، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۲۲، ۱۲۷، ۱۳۴، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۸۰، ۲۵۹
عملِ دوسویه ۱۵۴

فئودالیسم، ۱۲۱، ۱۶۳، ۱۹۲، ۲۱۷، ۲۴۶، ۲۴۸
فتومونتاژ ۲۲۴
فرایند خلاقه ۱۷۱
فرد انسان ۳۰، ۱۰۸
فردگرایی ۱۰۴، ۱۲۸، ۱۹۰، ۲۲۰،

۲۳۵، ۲۳۶، ۲۵۴
فرمالیسم ۹۴، ۹۶، ۲۱۷، ۲۲۳
فروید ۲۵۵
فکری، تولید ۱۴۶
فلسفه ۷، ۸، ۱۰، ۱۳، ۲۴، ۳۸، ۴۳، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۷، ۹۳، ۹۴، ۱۰۴، ۱۲۷، ۱۳۴، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۸۶، ۱۹۷، ۲۱۶، ۲۲۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۷، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۶۳
فلسفه‌ی توماسی ۲۵۵
فلوبر ۱۹۲
فوتوریسم ۷۸
فوریه ۵۱

قانون ۲۷، ۲۸، ۳۳، ۳۹، ۴۷، ۴۸، ۶۹، ۸۰، ۹۳، ۱۰۰، ۱۰۵، ۱۱۶، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۶، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۷۸، ۲۴۵
قوای خلاقه ۹۱، ۱۰۳، ۱۸۷
قوه‌ی زیبایی‌شناسی ۲۴، ۲۹، ۳۲، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۸، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۵-۶۸، ۷۰، ۷۳، ۷۵، ۸۴، ۸۶، ۱۰۱، ۱۰۲
کالا ۲۴، ۱۰۴، ۱۶۸، ۱۸۵، ۲۱۶، ۲۲۳، ۲۳۶، ۲۴۶، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۶، ۲۶۳

کالدرون ۱۹۲
کانستراکتیویسم ۱۳۲
کراناخ ۲۰۵
کلاسیسم ۴۲
کلیت ۱۶، ۶۰، ۶۴، ۷۰، ۷۱، ۱۴۸، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۸۸، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۳۴
کمپوزیسیون ۳۷، ۲۲۰، ۲۲۵، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱
کمونیست ۲۱؛ کمونیستی ۲۳، ۱۴۰؛ کمونیسم ۲۱
کُنت، ۱۳۴
کنش‌های متقابل ۱۶۳، ۱۶۶
کوبیسم ۷۸، ۲۳۵، ۲۴۱، ۲۵۸
کوربه ۳۹، ۴۳، ۷۴، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۹-۱۳۲، ۱۳۴، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۶۳

گاست، اورنگا ای ۲۱۱
گوته ۱۷۱، ۱۸۹
گوتیک ۴۰، ۹۸، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۷، ۱۸۵، ۱۹۳، ۲۰۱، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۵۹
گوگن ۱۵۶، ۱۶۷، ۱۷۰
گوی‌یو ۲۱۱

لسینگ ۱۸۴
لنین ۲۰۶
لوتر ۳۹، ۴۷، ۱۰۸، ۱۲۳، ۲۶۵، ۲۵۹
لوترک، تولوز ۲۵۹
لوکربوزیه ۲۲۳
لوی-برول ۲۳۸
لیبرالیسم ۱۴، ۱۶۶

ماتریالیسم ۷۳، ۹۲، ۹۴، ۹۹، ۱۲۲، ۱۳۱، ۱۳۸، ۱۴۷، ۱۸۴
ماتریالیسم تاریخی ۱۴۵، ۱۴۹، ۱۷۹، ۱۹۸، ۲۰۷
ماتریالیسم دیالکتیکی، ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۴، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۰۷

ماتیس ۱۲، ۲۲۴، ۲۳۵
ماخ ۲۱۵
مادی، تولید ۶۴، ۶۷، ۷۷، ۷۸، ۸۸، ۹۳، ۹۵، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۳۳، ۱۴۱، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۱، ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۲۴، ۲۲۹، ۲۳۰-۲۳۲، ۲۴۹، ۲۵۹، ۲۶۲
مارکس ۱، ۳، ۷، ۹-۱۱، ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۶۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۸، ۱۳۴، ۱۴۲، ۱۴۷-۱۵۰، ۱۶۰، ۱۶۹-۱۷۲، ۱۷۴، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۵-۱۹۹، ۲۰۲، ۲۲۰، ۲۴۷، ۲۶۰
مارکسیست ۸۹، ۱۲۶، ۱۴۸، ۱۵۷، ۱۶۸، ۱۷۱
مبارزه‌ی طبقاتی ۷۳، ۷۶، ۸۹، ۱۳۸، محتوا ۱۶، ۳۳، ۷۴، ۷۵، ۸۲، ۸۶، ۸۹-۹۲، ۹۶، ۱۲۳، ۱۴۶، ۱۵۱، ۱۵۸، ۱۶۱، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۸۱، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۱۲، ۲۲۰، ۲۲۵، ۲۳۴، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۶۴
مدیچی ۱۶۶
مذهب ۴۳، ۴۷، ۴۸، ۹۳، ۹۴، ۹۸، ۱۰۵-۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۵۱، ۱۶۶، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۳، ۲۴۷، ۲۵۵، ۲۶۲
مسیحیت ۴۱، ۴۷، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۳۹، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۵۷، ۲۵۹
مسیحی، هنر ۱۱، ۳۹، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۰-۱۸۲، ۱۹۶، ۱۹۹-۲۰۱، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۷
مصر ۱۷، ۳۹، ۴۰، ۴۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۱۴، ۱۱۵-۱۱۹، ۱۷۴، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۹۸
مصریان، هنر ۴۷، ۱۱۷
مضمون ۳۷، ۷۱، ۸۱، ۱۶۵، ۲۰۲، ۲۱۹، ۲۲۷
مطلق، عناصر ۳۰
معقول، تولید ۱۳۵
معنوی، تولید ۶۲، ۹۹، ۱۰۰، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۶۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۱، ۲۱۸
مفهوم فضا ۱۹۳
مکتب هلند ۳۹، ۱۲۵
ملموس‌سازی ۱۵۷، ۱۵۸
مملینگ ۴۰، ۱۱۶
منریسم ۱۲۳، ۱۶۵
مواد و مصالح ۷۱، ۷۴، ۹۸، ۱۴۷، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۳۱، ۲۳۹
موزه‌ها ۱۶۴، ۲۳۷، ۲۶۳
مونزر، توماس ۱۶۵
مونه ۱۲، ۱۳، ۱۵۶، ۲۱۵، ۲۱۹
مه‌یر-گرافه ۲۱۳
میانجی‌گر، عناصر ۱۴۹
میرابو ۴۲، ۴۸، ۱۰۸
میکل‌آنژ ۴۲، ۱۶۶، ۲۰۱، ۲۵۱
میلتون ۱۹۳

نئورمانتیسم ۱۳۲
نئوکلاسیسم ۱۳۲
ناپلئون ۵۱، ۲۴۸
ناتورالیسم ۱۲۱، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۷۴، ۲۳۸، ۲۴۸

نسبیت‌گرایی ۲۱۹
نسبی، عناصرِ ۳۰
نظریه‌ی شناخت ۹۴، ۱۴۷، ۲۰۳، ۲۴۱
نظریه‌ی هنر و جامعه‌شناسی ۳۳
نقاشی هلندی ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵
نقدِ هنریِ ۱۱، ۳۷، ۱۵۸، ۱۶۰-۱۶۲، ۲۰۷، ۲۶۲
نقدِ هنریِ، علمِ ۲۰۷
نمادپردازی ۱۱۱
نمود ۲۹، ۱۱۹، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۷۷، ۲۵۴
نور ۸۷، ۱۵۵، ۱۷۳، ۱۷۸، ۲۳۳
نیروهای تولید ۶۵، ۷۷، ۱۰۵، ۱۰۶

واشرو ۱۳۴
واگنر ۱۷۰
وجدان اخلاقی ۲۴، ۲۶، ۵۲، ۵۸، ۷۷، ۹۳، ۱۱۲، ۱۱۳
وحدت در کثرت ۱۶۱
وحدت ساختاری ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۷، ۱۷۹
ورنه ۳۴، ۸۴، ۸۵
وسایل بیانی ۸۷
ولفلین، هاینریش ۲۱۳

هایدگر ۲۵۴
هراکلیت ۱۱۸
هردر ۱۹۶
هنر، علمِ ۱۵۹
هنر، عناصر ۱۷۵
هنرمند توصیفی ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۳
هنرمند خلاق ۲۳۲، ۲۳۳
هودلر ۱۷۸
هولدر ۱۵۶
هومر ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲
هیوم ۱۲۷

یونان ۱۱، ۱۴، ۱۵، ۳۹، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰-۱۸۲، ۱۹۵-۲۰۲، ۲۵۷
یونان، هنر ۱۱۷، ۱۶۹، ۲۰۰
یونانی، هنر ۴۰، ۹۹، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۴-۱۸۳، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۵۰، ۲۵۲

طرح جلد: علیرضا اسپهبد

مؤسسهٔ انتشارات آگاه
خیابان انقلاب، شمارهٔ ۱۴۶۸، تهران ۱۳۱۴۶
قیمت: ۱۲،۰۰۰ ریال

شابک ۸ـ۱۵۴ـ۴۱۶ـ۹۶۴
ISBN 964-416-154-8

کتابخانهٔ کوچک سوسیالیسم