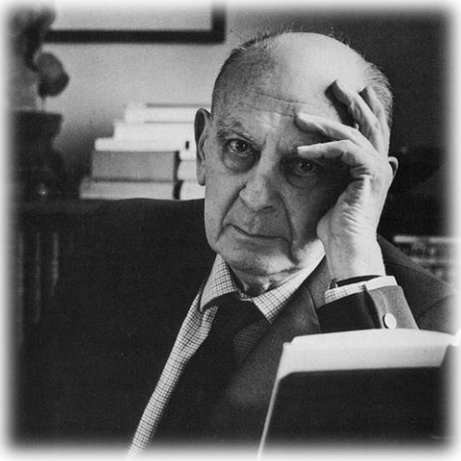
نقد اقتصاد سیاسی

تبلیغ، ایدئولوژی و هنر

آرنولد هاوزر

ترجمه‌ی فرشته مولوی



اشاره:

در ماه‌های گذشته، مجموعه‌ای از مقالات به ویراستاری ایستوان مزاروش دانشمند فقید مجار و ترجمه‌ی فریبرز فرشیم و نرمین براهنی منتشر کرده‌ایم که به بررسی جنبه های مختلف آگاهی طبقاتی در هنر و تاریخ با توجه به نظرات جورج لوکاچ اختصاص داشته است. یکی از مقالات این مجموعه، اثر آرنولد هاوزر با عنوان *تبلیغ، ایدئولوژی و هنر* است که پیش از این خانم فرشته مولوی آن را ترجمه کرده بود و نخستین بار در سال ۱۳۵۸ در شماره‌های ۹ الی ۱۲ کتاب جمعه و سپس نیز به صورت یک کتاب مستقل منتشر شد. با توجه به اهمیت بحث آرنولد هاوزر در کلیت مجموعه‌ی فوق بر آن شدیم که این ترجمه را نیز در چارچوب طرح حاضر منتشر کنیم.

آرنولد هاوزر (۱۸۹۲-۱۹۷۸) از پیشگامان تاریخ‌نگاری هنر با نگاه مارکسیستی بود و از وی به فارسی ازجمله کتاب‌های *فلسفه‌ی تاریخ هنر* (ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، انتشارات نگاه، چاپ پنجم، ۱۳۹۷) و *تاریخ اجتماعی هنر* (چهار جلد، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۷) منتشر شده است.

فرشته مولوی، نویسنده و مترجم، اکنون ساکن تورنتو در کانادا است و در سال‌های اخیر از او چند رمان، مجموعه داستان، ترجمه و جستارهای متعدد منتشر شده است. برای اجازه‌ی بازنشر ویرایش جدید مقاله‌ی حاضر در سایت نقد اقتصاد سیاسی بسیار از وی سپاسگزاریم.

***

از آنجایی که انسان با انجام‌دادن تعهدهای اجتماعی آنچه که هست می‌شود، هنرمند نیز تنها با رخنه‌کردن به روابط میان انسان‌ها می‌تواند هنرمند شود. فقط، استثنائاً، در اوضاع‌واحوال ویژه و نادر است که رانشگر فعالیت هنری پافشاری می‌کند و هنرمند را، بدون پیشینه‌ای از نیازها و خواست‌های اجتماعی، به‌سوی آفرینش آثار هنری می‌کشاند. تاریخ فعالیت هنری را می‌توان، روی‌هم‌رفته، تاریخ آن رشته وظیفه‌هایی دانست که بر عهده‌ی هنرمند نهاده می‌شود؛ و اغلب این‌که این آثار را رشته‌ای از

دست‌یافت‌هایی بدانیم که باید ثمرشان را جستجو کرد، دشوارتر است از این‌که آن‌ها را رشته‌ای از تکلیف‌هایی بدانیم که باید به‌انجام‌شان رساند.

هدف هنر برانگیختن است: بیدارکردن عاطفه و برانگیزاندن کنش موافق یا مخالف در بیننده، شنونده یا خواننده. اما برانگیختن کنش آدمی به چیزی بیش از بیان صرف احساس‌ها، تقلید تکان‌دهنده‌ای از واقعیت، یا ساختمان زیبا و خوشایندی از واژه‌ها، نواخت‌ها و یا سطرها نیاز دارد: این کار مستلزم بودن نیروهایی در پس آن احساس و فرمی است که گرچه همزمان و هماهنگ با فن‌های هنری فرمی و تقلیدی و عاطفی هنرمند سر برمی‌دارند، با آن‌ها تفاوت بنیادی دارند. هنرمند این نیروها را در خدمت حکمرانی - مستبدی یا پادشاهی - یا جامعه‌ای خاص، رده‌ای اجتماعی یا طبقه‌ای مالی، یا دولت یا کلیسا یا انجمن یا حزبی به‌کار می‌گیرد؛ یا در مقام نماینده یا سخنرانِ شکلی از حکومت، نظامی از میثاق‌ها و هنجارها، و خلاصه همچون نماینده یا سخنران سازمانی جامع که کم‌وبیش سخت مهار می‌شود، عمل می‌کند.

هنرمند می‌تواند وظیفه‌هایی را که به این‌گونه بر عهده‌اش نهاده می‌شود، به دو شیوه‌ی نایکسان انجام دهد. می‌تواند از راه تعهد و برنامه‌ای آشکار یا بازگویی ساده و سرراست مقصود و منظورش به بیان اندیشه‌ها، ارزش‌ها و سیاست‌ها بپردازد. یا این‌که می‌تواند به فعالیتی که در ظاهر بی‌طرف به‌دیده می‌آید، محتوایی ایدئولوژیک اما ضمنی - و گاه حتا ناآگاهانه - ببخشد. به این ترتیب کار هنرمند می‌تواند دارای خصلت تبلیغ آشکار، یا خصلت ایدئولوژی نهانی و نقاب‌پوش باشد. مرز میان این‌دو را شاید نتوان در عمل به‌خوبی تعریف کرد؛ اما در اصل این مرز اشتباه‌ناپذیر است. تعهدی که به‌روشنی بیان می‌شود و پیامی که به اقتضای آن فرستاده می‌شود، همیشه از قصد و معنای خود آگاهی دارد؛ و گیرنده نیز آگاهانه آن را پذیرا خواهد شد و یا رد خواهد کرد. از سوی دیگر، تأثیر کاری هنری می‌تواند ناآگاهانه نیز برجای بماند؛ نه به این معنا که خود را ناآگاهانه بیان کند، بلکه به این معنا که تنها می‌تواند اثری ناآگاهانه برجای بگذارد - یعنی که بر تخیل، احساس‌ها و کنش‌های گیرنده تأثیر بگذارد، بی‌آن‌که گیرنده بتواند متوجه این مسئله بشود. در هر حال مهم این است که هر چه قصد کاری هنری با خودنمایی کم‌تر بیان شود و هر چه کم‌تر در پی ترغیب

گیرنده برود، تأثیر سیاسی و اجتماعی‌اش بیش‌تر خواهد بود. قصد و غرض عملی آشکار و عریان و خام سبب وازدگی می‌شود، بدگمانی را بیدار می‌کند و مقاومت را برمی‌انگیزاند؛ ایدئولوژی نقاب‌پوش و ضمنی، افیون و زهر خود را نهانی منتقل کرده، گیرنده را خلع سلاح می‌کند، و اثری سؤظن ناپذیر برجای می‌گذارد.

اگر هنرمند دیدگاه سیاسی خود را چنان بازگوید که تمیزپذیر و جدایی‌پذیر از کارسازه(فاکتور)های صرفاً زیبایی‌شناسیک اثرش برجای بماند، هنر دربردارنده‌ی تبلیغ، تأکید و قصد است. از سوی دیگر، در هنری که محتوای ایدئولوژیک دارد، مایه‌های سیاسی و فلسفی متقابل با دیگر جزءهای ترکیبی اثر وحدتی ناگسستنی می‌یابند: [یعنی] قصد کلی - ایدئولوژی - با ساخت زیبایی‌شناسیک درهم می‌پیوندد و کاملاً یک‌پارچه کلیت آفرینش هنری را پدید می‌آورند. کار ویرژیل(۱)، دانته(۲)، روسو(۳)، ولتر(۴)، دیکنز(۵)، داستایفسکی(۶)، داوید(۷)، و دومیه(۸)، بیش‌تر در مقوله‌ی نخست می‌گنجد؛ اما کار شکسپیر(۹)، سروانتس(۱۰)، گوته(۱۱)، بالزاک(۱۲) و فلوبر(۱۳)، کور به(۱۴)، میله(۱۵) و ون‌گوگ(۱۶)، بیش‌تر در مقوله‌ی دوم جای می‌گیرد. وقتی جایگاه طبقاتی، آگاهی طبقاتی، منافع و اندیشه‌ها و عقیده‌ها و آرزوهای متناسب با وضع خاص یک طبقه در جامعه بر کاری هنری سایه‌ای ایدئولوژیک می‌افکنند، حاصلِ کار شاید موفقیت‌آمیز باشد و شاید هم نه؛ شاید کم یا بیش به‌گونه‌ای سازواره‌ای (ارگانیک) در قالب اثر گنجانده شده باشند: و چه بسا شکلی نهانی و والا یافته بیابند. قصدِ شوراندن این برداشت را به‌دست می‌دهد که این هدف از بیرون به اثر افزوده شده و بنابراین به صورت کالبدی بیگانه و وحدت‌ناپذیر در اثر بر جای می‌ماند. با این همه، هنرمند در هر دو نوع به یک اندازه جانب‌دار است و می‌کوشد تا یا از راه تبلیغی آشکار و یا از راه ایدئولوژی پنهان منافع معینی را پیش ببرد. تفاوت این‌دو، تفاوتی صرفاً تاکتیکی است - گزینش میان برخورد مستقیم یا نامستقیم - و بر چگونگی زیبایی‌شناسیک یا اعتبار و شایستگی هنری شیوه‌ی به‌کاررفته اثری نمی‌گذارد. مفهوم‌هایی چون «سازواره‌ای» و «زایده‌ی بیرونی»، مانند داوری‌های زیبایی‌شناسیک کلی می‌نمایند. در واقع، این مفهوم‌ها تنها در حیطه‌ی هنر کلاسیک اعتبار دارند. بسیاری از کارهای بزرگ، چون آثار شکسپیر، *دن‌کیشوت*، کامل‌ترین رمان‌های طبیعت‌گرایانه (ناتورالیستی)، و موفق‌ترین نمونه‌های نقاشی

مَنریستی(۱۷)، هیچ‌یک - بدون توجه به شیوه‌ای که برای برانگیزاندن به‌کار برده‌اند - چنان سازواره‌ای یا هم‌شکل خلق نشده‌اند که نتوان چیزی به آن افزود و یا چیزی از آن کاست. هیچ تبلیغی نمی‌تواند سرراست‌تر، محسوس‌تر، جارزننده‌تر و یا چشمگیرتر و بیرونی‌تر از آنچه در طغیان‌های سیاسی و پرخشم دانته بازگو شده - بی آن‌که آسیبی به‌شعرش برساند - باشد. زیرا این‌که آیا چنین تبلیغی در هنر رواست، بستگی به شدت و قوت و تأکیدش ندارد؛ بلکه بستگی به شایستگی، قدرت هنری و نرمش‌پذیری اثر دارد که - اگر معتبر باشد - می‌تواند با شدیدترین انفجارها هم‌ساز شود.

نمایش‌های دیدرو (۱۸)، و «دوما»ی پسر(۱۹) و شا(۲۰) آشکارا گرایش‌دارند. پیامشان مانند پیام سوفوکلس(۲۱)، شکسپیر یا راسین(۲۲) تنها نهفته نیست، و نیز در لفاف ایدئولوژی ضمنی به گیرنده نمی‌رسد؛ بنابراین تنها برای آن کسانی که کم‌وبیش به آن اطمینان می‌کنند، متقاعدکننده است. سبکی ایدئولوژیک و نامستقیم و کِنایی با دشواری‌های فنی بزرگ‌تری رویارو می‌شود، اما هم مؤثرتر است و هم توانش (پتانسیل) زیبایی‌شناسیک بیش‌تری در خود نهفته دارد؛ زیرا هرچه رخنه‌گریِ برانگیزاننده و، به‌ویژه، سازنده‌ی پیامی بیش‌تر باشد، آن پیام نامستقیم‌تر و راحت‌تر گرفته می‌شود. پیامی آشکار و سرراست می‌تواند دقیقاً به همین سبب سرراست‌بودن خود به‌آسانی در سبک‌های گوناگون بگنجد. از سوی دیگر، ایدئولوژی پنهان، اگر بخواهد هنرمندانه تأثیر بگذارد، نیاز به کشف فرمی دارد که به‌ویژه برازنده‌ی آن است؛ یعنی در سبکی بگنجد که غیرمستقیم اشاره‌گرِ آن ایدئولوژی باشد.

حکومت و نظم اجتماعی ایمن و مطمئنِ به‌خود برای رخنه‌کردن به افکار عمومی از راه هنر از تبلیغ سود می‌جوید - نمایش خودنمایانه و پرشکوه‌وجلال قدرت و شوکت. اما حکومت یا جامعه‌ای که ناچار به دفاع از خود و توجیه خود است، و نیاز به فریفتن و خیره‌کردن چشم‌ها دارد، به‌جای به‌کار گرفتن تبلیغ آشکار برای افزودن بر شمار پیروانش از روش‌های ایدئولوژیک زیرکانه بهره می‌گیرد. در جایی که تبلیغ اعلام می‌کند، استقرار می‌بخشد و به‌نمایش می‌گذارد، و در همین حال مطلقاً از بحث‌کردن بر سر اعتبار هنجارها و استانده (استاندارد)هایش خودداری می‌ورزد؛ ایدئولوژی به

جدل می‌پردازد، ثابت می‌کند و در جستجوی پذیرش است. مستبدان شرقی روزگاران کهن پردازنده‌ی ایدئولوژی خاص فتح نبودند؛ بلکه هنرشان به‌سادگی به شاهان شکوه و شوکت می‌بخشید: یعنی هنر شان ستایش‌آمیز و مدیحه‌گو بود، نه توجیه‌آمیز. این زمین‌داری (فئودالیسم) عصر قهرمانان(۲۳) یونان و امارات اژه‌ای(۲۴) بود که نخستین بار فلسفه‌ی اخلاقی پوشیده‌ای را به‌کار گرفت تا به آرزوی غارت و جنگ خود شکوه و جلال ببخشد؛ و در همان زمان ادبیاتی با ایدئولوژی ضمنی پدید آورد تا به‌جای به‌کارگرفتن اظهار بندگی و چاپلوسی - که در بابل و مصر رسم بود - ستایشگر حکمرانی جنگ‌پرستش باشد.

مسئله‌ی روا بودن تبلیغ آشکار در هنر همواره یکی از نکات دشوار زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناسی بوده است. حتا مارکس و انگلس نیز در این زمینه کاملاً روشن و یک‌دست سخن نگفتند. آنان تبلیغ آشکار در کارهای کم‌ارزش را خوار می‌شمردند؛ اما در هنگام نوشتن درباره‌ی نویسندگان محبوبشان، چون گوته یا بالزاک، حتا گفته‌های ناشی از سرسپردگی به دست راستی‌ها را توجیه کردند. انگلس می‌گوید، «من به‌هیچ‌وجه مخالف جانب‌داری در ادبیاتی این‌چنین نیستم. پدران تراژدی و کمدی، یعنی آیسخولوس(۲۵) و آریستوفانس(۲۶) نیز هر دو کاملاً جانب‌دار بودند، همچنان‌که دانته و سروانتس هم چنین بودند؛ و بهترین چیزی که می‌توان درباره‌ی *خدعه و عشق*(۲۷) شیلر(۲۸) گفت این است که این کار نخستین درام سیاسی گرایش‌دار در زبان آلمانی است.» و بی‌درنگ می‌افزاید که «اما به باور من جانب‌داری باید به شکلی طبیعی از بافتار و کنش برخیزد و نباید آشکارا به‌گفته آید(1).» گرچه پیشداوری مورد نظرِ انگلس را می‌توان، بسته به اوضاع‌واحوال، کاملاً پذیرفتنی یا کاملاً ناپذیرفتنی دانست؛ جانب‌داری در هنر به‌راستی نیازی به آن گونه توجیهی که او فکر می‌کند در وحدت ساختی اثر یافته است، ندارد. هرچه باشد، این دقیقاً مارکسیسم بود که متوجه طبیعت به‌ناگزیر هواخواهانه‌ی هنر شد و آن را آشکار گرداند؛ و راهبر به بازشناسی این امر شد که حتا بی‌طرفی و انفعال ظاهری در هنر بیانگر گرایشی به واقعیت است - یعنی، هنرمند به‌گونه‌ای ضمنی اوضاع‌واحوال غالب را می‌پذیرد. هنر به سبب سرشت کاملاً اجتماعی‌اش هواخواه است. و همیشه *برای کسی با کسی* سخن می‌گوید و بازتاباننده‌ی واقعیت از دیدگاه اجتماعی خاصی می‌شود تا واقعیت از آن

دیدگاه دیده شود. نارسایی های هنری آثاری که انگلس آن ها را برای تبلیغ ناهمگونشان رد می‌کند، در گسستگی میان آموزه های اجتماعی و کاربرد زیبایی‌شناسیک آن‌ها از بازتاباندن نیست؛ بلکه ناشی از کمبودهای سرشتِ خودِ بازتاباندن است. از دیدگاه آموزه‌ی «پیروزی واقع‌پردازی (رئالیسم)»، با نگرش اجتماعی است که هنرمند صرفاً تصور می‌کند خود را در مقام عاملی باز می شناساند که از نظر زیبایی‌شناسی بی‌طرف است؛ و این نگرش تبلیغی آشکار است که گاه می‌تواند «به شکلی طبیعی از بافتار و کنش برخیزد» و گاه بر آن تحمیل می‌شود: یعنی کیفیت اثر هنری فقط بستگی به این دارد که آیا توانایی بازتاباندنِ واقعیتِ آن چنان استوار، گسترده، و نرمش‌پذیر هست که در روند خویش رنگ نبازد یا نه.

هواخواهی در هنر برحق و روا ست، نه فقط چون آفرینش هنری سخت با زندگی عملی درهم آمیخته، بلکه چون هنر هرگز فقط تصویرگر نیست، و همواره و هم‌زمان در پی برانگیختن است. هنر هر گز فقط بیانگر چیزی نیست، بلکه همواره کسی را مخاطب قرار می‌دهد و سر شتی سخنورانه دارد. ساده‌ترین و عینی‌ترین بیان هنری دربردارنده‌ی واکنش‌انگیزی، چالش، تحمیل، و اغلب حتا تجاوز است. صرفِ نام‌بردن از یک شیئی (ابژه) می‌تواند مخاطب را به گوش‌دادن و دیدن و اندیشیدن وادارد؛ و این شکلی از جادوست، جادوی کلام، جادوی نمادها - جادو و افسون. بدین‌گونه هنر همواره روندی جنباننده بوده، و از پایان دوران پیش از تاریخ تا زمان «هنر برای هنر» همیشه، خواه ستایش‌گر یا توجیه‌آمیز، بار ایدئولوژیک داشته است.

تبلیغ آشکار بسیار زودتر از آنچه معمولاً پنداشته می شود در ادبیات رخ نمایانده است. نمایشنامه‌های گرایش‌دار به‌هیچ‌وجه ساخته‌وپرداخته‌ی تئاتر بورژوای سده‌های هژدهم و نوزدهم نیستند. لیلو(۲۹)، دیدرو، بومارشه(۳۰) و مرسیه(۳۱) نخستین کسانی نبودند که از صحنه همچون منبر و سکوی سیاسی سود جستند؛ هم‌چنین اوژیه(۳۲)، ساردو(۳۳) و دوما نیز تنها کسانی نبودند که به نوشتن نمایشنامه به سبک و روح روزنامه‌نگاری روزگار خود دست یازیدند. تراژدی کلاسیک فرانسوی، آثار کرنی(۳۴) و راسین، همواره در خدمت سیاست‌ها بودند تا تجلیل‌گر و ثناخوان استبدادباوری باشند. تراژدی یونانی نیز بر محور مسائل سیاسی و اجتماعی روزگار

خود می‌چرخید و همخوان با فرمانروای زمان خود پاسخگوی آن‌ها می‌شد. جشنواره‌ی تئاتر *دولت شهر*(۳۵) آتن یکی از مهم‌ترین ابزار تبلیغ آن بود و *دولت شهر* آتن به‌یقین نمی‌توانست به این فکر بیفتد که به شاعری اجازه دهد تا بنا به میل خود در جشنواره هنرنمایی کند. تراژدی‌کاران در خدمت دولت بودند. *دولتشهر* برای نمایش‌هایی که اجرا می‌کردند پولی به آنان می‌پرداخت، اما تنها اجرای آن نمایش‌هایی مجاز بود که پشتیبانِ سیاست‌های آن و منافع طبقات حاکم باشد. تراژدی یونانی که آشکارا گرایش‌دار است، مستقیم یا نامستقیم به حادترین مسئله‌ی زمان خود - یعنی ستیز میان کلان(۳۶) و دولت - می‌پردازد. در چارچوب مفهوم‌های هنری آن زمان هیچ چیز به‌اندازه‌ی این تصور که تئاتر یکسره از هر پیوندی با زندگی واقعی و سیاست جاری رهاست، دور از ذهن نبود. حتا تئاتر برتولت برشت و اروین پسکاتور(۳۷) نیز به‌اندازه‌ی تئاتر یونان باستان «تئاتر سیاسی» نیستند. باری، گرچه به این ترتیب درام بورژوایی سده‌ی هژدهم به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند ادعا کند که نخستین تصویرگر ستیز اجتماعی بود، بی‌تردید برای نخستین بار چنین ستیزی را موضوع واقعی کنش دراماتیک قرارداد و مبارزه‌ی طبقاتی را روی صحنه آورد. مبارزه‌ی میان اشراف‌سالاری و طلایه‌داران مردم‌سالاری در تراژدی یونانی و مبارزه‌ی میان بارون‌های زمیندار و طبقه‌ی متوسط در درام عصر الیزابت هر گز به این صراحت مطرح نمی‌شوند. از سوی دیگر، درام بورژوایی کاملاً روشن می‌کند که شهروند طبقه‌ی متوسط در ستکار هرگز پذیرای جامعه‌ای فرسوده و زیر سلطه‌ی انگل‌ها نخواهد شد.

این یکی از پارادکس‌های درام است که وقتی به دلیل سرشت دیالکتیکی تندش نوشتاری جدلی می‌طلبد، عینیتش مانع از آن می‌شود که نویسنده به دفاع از هر یک از شخصیت‌هایش دست یازد. در حماسه یا شعر غنایی، نویسنده فقط همچون اول‌شخص سخن نمی‌گوید، و می‌تواند در جریان رویدادها در مقام مفسر، منقد یا داور پادرمیانی کند. چنین چیزی بر روی صحنه چندان امکان‌پذیر نیست، و اگر هم انجام گیرد - همچنان که در درام بورژوایی توسط *رزونور* (راوی) یا پیرمردی دانا انجام می‌گیرد که حضورش، به گفته‌ی مترلینک(۳۸)، «بازدارنده‌ی تراژدی است» - پادرمیانی در سازوکار (مکانیسم) دراماتیک کل ساختار را دگرگون می‌کند. چندتایی نمونه در تاریخ هنر هست که بهتر نشان می‌دهند چگونه جای‌سپاری‌های ایدئولوژیک

- مانند منافع اجتماعی تازه و افق‌های سیاسی آغاز دوران بورژوازی - می‌توانند مسؤول بنیادی‌ترین دگرگونی‌های نمایشی باشند. کافی‌ست دگرگونی‌های معنای تحول(۳۹)، یکی از کارسازه‌های اساسی درام تراژیک را یادآور شویم. سرانجامِ مصیبت‌آمیز همواره به فراخور جایگاهی که قهرمان از آن سقوط می‌کرد، تکان‌دهنده بود؛ قهرمان می‌بایستی شاهزاده، یا فرمانده، و یا چون این‌ها بزرگزاده باشد تا سقوطش سوگناک بنماید. این واقعیت که درام تازه شهروندان بورژوای عادی را همچون قهرمانان و نمایندگان ارزش‌های اخلاقی والا برمی‌گزید، نشانگر بالندگی انقلابی هم در فرم و هم درمحتوا ست. این امر نه فقط راه را به سوی مفهوم تازه‌ای از «دگرگونی ناگهانی سرنوشت در درام» هموار کرد، که به ناپدیدشدن نهایی آن انجامید و راه به راه حل صلح‌آمیزی مغایر با پایان سوگناک برد. *ناتان خردمند*(۴۰) لسینگ(۴۱) بشارت‌دهنده‌ی فرم دراماتیک تازه‌ای - که «بازی خرد» نامیده می‌شد - بود که در بنیاد ناسوگناک بود و تاریخ تراژدی کلاسیک را به‌پایان رساند. مردم اندک‌اندک دریافتند که، به‌رغم دیدگاه اشرافی زمان‌های پیش‌تر، بلندمرتبگی یک قهرمان از علاقه‌ی عامه به سرنو شتش می‌کاهد؛ و همدردی واقعی تنها در میان افراد برابر با هم پدید می‌آید(2). بالندگی درام بورژوایی هم‌زمان با میلاد طبیعت‌گرایی نو و لیبرالیسم (آزادی‌خواهی) در ادبیات است. در تأکید بر خصلت طبقاتی تراژدی کلاسیک فرانسوی، که لسینگ نیز آن را یادآور شده، و در باز شناسی اصولی که در پس تصنع نطق‌های آتشین و کذب فلسفه‌ی اخلاقی آن بود، دیدرو ارزش حقیقت هنری همچون سلاحی اجتماعی را کشف کرد و متقاعد شد که بازنمایاندن صادقانه‌ی رویدادهها به منسوخ‌شدن پیشداوری اجتماعی می‌انجامد - که یعنی بنابراین، در تحلیل نهایی، حقیقت هنری با دادگری اجتماعی منطبق می‌شود.

■

ایدئولوژی تبلیغی زیرکانه و والایش‌یافته و در عین حال ناپذیرفته و پنهان‌روی است. طبقه‌ها و گروه‌های قدرتمند و توانگر که سرراست مدعی امتیازهای خود نیستند، ناچارند اصول و ارزش‌های خود را بپوشانند و تبیین کنند و آرمانی جلوه بدهند. هنر،

حتا همچون ایدئولوژی، سرشت گرایش‌دار خود را حفظ می‌کند. هنر گرچه از تبلیغ علنی و تجلیل آ شکار فرمانروایان و ولی‌نعمتان د ست می‌ک شد، هم‌چنان به حق آنان نسبت به «مصرف اسرافکارانه» و «کارآسائی اسرافکارانه»(3) نوعی مشروعیت می‌بخشد؛ چون این هردو برای هنرمند و برای تملک و لذت‌بردن از کارهای هنری ضروری‌اند - به بیان دیگر، فرآورده‌هایی مشروعیت می‌یابند که برای بخش ممتازی از جامعه یا نخبگان که توانایی خرید و بهره‌بردن دارند، تولید شده‌اند. به‌کارگرفتن هنر برای چنین مقصودهایی ارزشی خاص و اغلب قاطع می‌یابد. هنر به سود طبقه‌ای عمل می‌کند که انحصار واقعی آن را در دست دارد، صرفاً به این سبب که بازتاباننده‌ی نگرش آن طبقه ا ست و ضمنی ا ستانده‌های اجتماعی و قاعده‌های ذوقی آن طبقه را پذیرا شده است. هنرمند که هستی و کامیابی‌اش بستگی به بهزیستی و نظر لطف آن طبقه دارد، و چشم‌اندازهای زندگی و امیدهایش یکسره در دست‌های آن طبقه است، نادانسته و ناآگاهانه سخنگوی آن طبقه، ابزاری برای پیشبرد هدف‌های آن و پشتیبان نظامی می‌شود که استیلای آن طبقه را تضمین می‌کند.

ارزش هنر همچون وسیله‌ای برای نفوذ سیاسی زود شناخته شد، و به میزان درتوجه‌ای با این هدف به‌کار گرفته شده است. اما زمان درازی سپری شد تا آگاهی به قدرت‌های پنهانی هنر در برانگیختن و دلالت ایدئولوژیک آن به‌دست آمد، و مردم دریافتند که، خوب یا بد، هنر پی‌شبرنده‌ی هدف های عملی ا ست. باز شناخت این که هنر اغلب بیش از آنچه بیان می‌کرد آشکار می‌کرد، از مهم‌ترین پیشرفت‌های تاریخ نقد (سنج‌شگری) شد. درکی از کارکرد ایدئولوژی روی‌هم‌رفته با شناخت نسبیت و تنوع و تلون سنجیدارهای اخلاقی همراه شد؛ و نه تنها با عصر رو شنگری فرانسوی، که حتا با عصر روشنگری یونانی نیز آشنا بود. از آن پس، تردیدهای فزاینده و حتا پُرمایه‌تری درباره‌ی انگیزه‌های عینی و ایده‌آلیستی داوری انسانی پدیدار شده‌اند. «اخلاق دوگانه»ی ماکیاول(۴۲)، فرق‌گذاری مونتنی(۴۳) میان حقیقت «این روی و آن روی سکه»، ریاکاری، خودفریبی و خودبینی اخلاق‌گرایان فرانسوی لابرویر(۴۴)، لاروشفوکو(۴۵) و شانفور(۴۶)، و کشف «منطقی‌نمایی» نهفته در پس رویکردها و کنش‌ها - که نخستین‌بار روانکاوی به‌روشنی بیانش کرد اما از خیلی پیش شناخته شده بود - ، همه، نظریه و نقادی ایدئولوژی را بشارت می‌دهند. البته این مارکس بود

که نخستین بار این اندیشه‌ی دوران‌ساز را به‌بیان آورد که: فرمولبندی و کدگذاری ارزش‌ها سلاحی سیاسی در مبارزه‌ی طبقاتی است. پیش از او هیچ کس چنین نگفته بود که تمام شکل‌های شعور، تمام بازتاب‌های واقعیت، و هر تصویر و تصوری از آن، ریشه در ادراک کژدیسه و یک‌جانبه و گرایش‌دار از حقیقتی دارند که تا وقتی جامعه طبقاتی است و گروه‌های ممتاز متفاوت می‌توانند منافع و آرزوهای درستیز با هم داشته باشند، این‌چنین برجا می‌ماند.

اغلب به شباهت میان مفهوم مارکسیستی ایدئولوژی (جهان‌نگری) همچون «شعور کاذب» و حقیقت کژدیسه با نظریه‌های روانکاوانه‌ی «منطقی‌نمایی» توجه شده است. هم «شعور کاذب» و هم «منطقی‌نمایی» هر دو با پوشاندن رویکردهای از نظر اخلاقی یا اجتماعی زننده و ناپذیرفتنی در شکل‌های قراردادی و ایرادناپذیر پیوند دارند. هر دو این‌ها با جایگزینی ناآگاهانه‌ی انگیزه‌های صرفاً خیالی یا آرمانی با انگیزه‌های واقعی سروکار دارند. اگر پیشبرندگان این روند از آنچه آن‌ها را برمی‌انگیخت آگاه بودند، بنا به گفته‌ی انگلس، «ایدئولوژی به پایان می‌رسید(4)». سپس دروغ و فریب جایگزین ایدئولوژی و منطقی‌نمایی می‌شد. آنچه زیرکانه‌تر از هر چیز دیگر ارائه و تفسیرِ تبلیغی از رویدادهها را از ارائه و تفسیر ایدئولوژیک از آن‌ها متمایز می‌کند، دقیقاً این مسئله است که نادرست‌گردانی و تحریف حقیقت در تبلیغ همواره آگاهانه و ارادی انجام می‌گیرد. از سوی دیگر، ایدئولوژی فریب صرف - در اصل، خود فریبی - است که هرگز ساده دروغ نمی‌گوید و فریب نمی‌دهد. ایدئولوژی حقیقت را بیش‌تر برای افزودن به اعتمادبه‌نفس عاملان چنین فریبی که از آن سود می‌برند، در پس پرده می‌نهد تا برای گمراه کردن دیگران.

مارکس و انگلس در هنگام ارجاع به ایدئولوژی، هم‌چنان از دروغ‌پردازی و «آگاهی دروغین» سخن می‌گویند، چون به تصویر دروغین واقعیت از دیدگاه طبقاتی اجتماعی می‌اندیشند. ستردنِ آتیِ تمام نشانه‌های دروغ از مفهوم ایدئولوژی به‌راستی تأکید بر صداقت آن دارد: تنها دروغ آن در قصد فریفتن دیگران است(5). افزون بر این، امروزه توجه فزاینده‌ای به این مسئله می‌شود که ایدئولوژی با انگیزه‌های صرفاً اقتصادی تعیین نمی شود، بلکه روی‌هم‌رفته و ضعیت طبقاتی تعیین‌کننده‌ی آن است. به بیان

دیگر، نه فقط سودهای برآمده از دارایی و تخصیص وسایل تولید، که چشم‌داشتِ شهرت و اعتبار، آرزوی برخوردار شدن از نفوذ و منزلت - به کوتاه سخن، برتری‌های گوناگونی که یک طبقه ممکن است برای به‌دست‌آوردنشان به رقابت بپردازد - نیز تعیین‌کننده‌اند. با این‌همه در تحلیل نهایی، این بنیان اقتصادی است که هنوز هم تعیین‌کننده‌ی ایدئولوژی و نیز آگاهی طبقاتی است. اگر، به‌رغم این، مارکسیسم ایدئولوژی را «دروغین» و آگاهی طبقاتی را «راستین» می‌نامد، از این‌روست که نخستین ادعای آن دارد که از انگیزه‌های آرمانی الهام می‌گیرد، حال آن‌که دومی منافع مادی واقعی خود را می‌پذیرد.

اما انگیزه‌های نهفته در پس ایدئولوژی هرچه باشند، در جامعه‌ای طبقاتی آگاهی طبقاتی بدون ایدئولوژی به‌دشواری می‌تواند هستی داشته باشد. اندیشه ایدئولوژیک است، اما اندیشه‌ی ایدئولوژیک لزوماً اندیشه‌ای نادرست نیست؛ اندیشه‌ی درست نیز لزوماً اندیشه‌ای بری از ایدئولوژی نیست. شباهت میان نظریه‌ی ایدئولوژی و روانکاری از تثبیت این که پذیرش زیانبار یا خطرناک‌بودن حقیقت مایه‌ی تحریف آن می‌شود، فراتر می‌رود. این شباهت تا این امر مسلم پیش می‌رود: درست هم‌چنان‌که فرد برای هر احساس یا آرزوی خود دلیل‌تراشی نمی‌کند - چون کم‌وبیش برای دیگران بی‌اهمیت و یا وگرنه اخلاقاً سرزنش‌ناپذیر است - به این هم نیازی نیست که انگیزه‌های پشتِ منافع گروه‌های اجتماعی معین را همیشه پس راند و از نظر ایدئولوژیک پوشیده و در پرده نگه‌داشت؛ چرا که چنین انگیزه‌هایی اغلب برای جامعه بی‌زیان و بی‌اهمیت‌اند، حتا اگر که به‌هیچ‌وجه جدا از آن نباشند. بسیاری از عرضه‌داشت‌ها و تفسیرهای واقعیت می‌توانند «عینی» برجای بمانند، چون نه با منافع هیچ گروه خاصی هماهنگی دارند و نه با آن در ستیزند. به این معنی، قضیه‌های ریاضی و نظریه‌های علمی قاعدتاً عینی‌اند و از اصول حقیقت انتزاعی پیروی می‌کنند. اما چنین رشته‌هایی قلمرویی کم‌وبیش تنگ را دربرمی‌گیرند؛ و هرچند راه‌حل‌هایی که می‌یابند اعتبار کلی مسلمی دارند، این تاریخ و جامعه‌اند که دستِ‌کم تعیین‌کننده‌ی مسائلی به‌شمار می‌روند که آن‌ها می‌بایستی حلشان کنند.

از دیدگاه مارکسیسم ارتُدکس، سرشت ایدئولوژیک اندیشه نسبی‌گرایی افراطی آن را آشکار می‌کند. درحالی که انگلس دانش را «پی‌پدیدار» صرف می‌داند، استالین

براین باور است که «زیرساخت روساخت را می‌آفریند تا به‌ویژه در خدمت منافعش با شد(6).» به هرحال، این که گزاره‌ای ریشه به ایدئولوژی می‌برد، به‌هیچ‌وجه اثری بر درستی آن گزاره ندارد: و تنها به این معنا ست که محتوای آن تابع جایگاه اجتماعی، وضعیت طبقاتی و دیدگاه مربوط به آن است. آموزه‌ای علمی، به‌رغم «کارآیندی اجتماعی(7)» و هدف سیاسی‌اش می‌تواند هم درست و هم در بافتارهای اجتماعی تاریخی گوناگون معتبر باشد. چنین فرآورده‌ی ذهنی‌ای، به هرحال، بنا به سرشت خود، پاره‌ای از ایدئولوژی بخشی از جامعه می شود چون نوید ثمری برای آن می‌دهد؛ و در همین حال بخشی دیگر از جامعه آن را رد می‌کند، چون در آن خطری برای هستی خود می‌بینند. اما از آن جایی که ایدئولوژی صرفاً فرآورده‌ی فرعی بنیان اقتصادی و منافع طبقاتی نیست - هرچند که همه‌ی ایدئولوژی‌ها با این کارسازه‌ها پیوستگی دارند(8) – نمی‌تواند در چارچوب ماتریالیسم تاریخی کاملاً درک بشود. نظریه های علمی و آفرینش های هنری چیزی بیش از فرآورده های ایدئولوژیک‌اند. این‌ها می‌توانند دربردارنده‌ی ایدئولوژی باشند یا از آن ریشه بگیرند و یا به‌وسیله‌ی آن محدود شوند، اما شرح، تفسیر، ابداع و بینشی دارند که در بیرون از گستره‌ی سود مادی است.

سنجشگریِ ایدئولوژی آگاهی از جانبداری و پیشداوری ایده‌های طبقاتی را پیش‌انگاشته می‌گیرد. هرچند که این آگاهی به‌هیچ‌وجه به این معنا نیست که زدودن سرچشمه‌ی آن کاملاً امکان‌پذیر است. بریدن خودمان از ریشه‌هامان کاری ناممکن است. نهایت آن که می‌توانیم دریابیم که ریشه‌هامان تا کجا و تا چه ژرفایی راه می‌برند. اگر کسی مفهوم انگلس از «پیروزی واقع‌پردازی» را، مثلاً، چنین تفسیر کند که بالزاک این توانایی را داشت که خودش خودش را از ورطه بیرون بکشد، بی‌تردید راهی به خطا رفته است. منظور انگلس صرفاً این بود که: بالزاک در مقام هنرمندی نابغه توانست با کامیابی راه خود را پیدا کند و از ایدئولوژی نامناسب به سوی ایدئولوژی مناسب با جایگاه اجتماعی واقعی خودش و همخوان‌تر با اوضاع‌واحوال واقعی زمانش پیش برود. آنچه هر کوششی برای درست‌گرداندن کژدیسگی ایدئولوژیک حقیقت را - اگر کاملاً خنثی نکند - محدود می‌کند، این است که خود

درست‌گردانی بستگی به جایگاه اجتماعی شخصِ درست‌گردان دارد. آنچه از وابستگی ساختارهای آرمانی (ایده‌آل) به اوضاع اجتماعی زندگی می‌کاهد، این واقعیت است که ایدئولوژی نه فرمولی خشک، که فرمی نرمش‌پذیر است که گاهی بیش‌تر و گاهی کم‌تر به اوضاع‌واحوال اقتصادی و اجتماعی وابستگی دارد. باری، این که در هر حال آزادی و عینیت اندیشه حدوحصرهایی دارد، درغایت قاطعانه تفسیر ایدئولوژیک و اجتماعی از فرهنگ را توجیه می‌کند؛ این حدوحصرها گریز اندیشه از قیدوبندهای اجتماعی را ناممکن می‌کنند.

بررسی ایدئولوژی مستلزم به‌کارگرفتن احکام آن است. تأمل درباره‌ی ایدئولوژی به‌ناچار به این بازشناخت می‌انجامد که خود سنجشگران ایدئولوژی ایدئولوژیک می‌اندیشند. این سنجشگری تنها در صورتی درست و روا ست که ازحدوحصرهای دیدگاه خود آگاه باشد. این دیدگاه، مانند تمام دیدگاه‌هایی که به جایگاه اجتماعی خاصی وابستگی دارند، گرفتار آن خطای بنیادین هر اندیشه‌ای است که به‌رغم جزئیت و پرسپکتیو (چشم‌انداز) ویژه‌ی خود، ادعای کلیت می‌کند. مارکس و انگلس دلالت معرفت شناسانه‌ی جزئیت ساختارهای نظری را باز شناختند. آنان تأکید داشتند که هرچند ایدئولوژی به فراخور منافع طبقاتی معینی در باره‌ی ارزش‌ها داوری می‌کند، مدعی است که برای همه‌ی جامعه معتبر است(9) اندیشه هنگامی ایدئولوژیک است که منحصر به دیدگاه خاصی باشد؛ و نسبیت آن از جزئیتش، و اعتبار محدودش از محدودیت های اجتماعی‌اش پیروی کند. اما، ازهمان آغاز، این مفهوم ها برای هنر معنایی متفاوت با معنایشان برای دیگر بخش‌های فرهنگ داشته‌اند. چون هنر با حقیقت متفاوتی سروکار دارد، مسئله‌ی ایدئولوژی درهنر شکل‌های متفاوتی می‌یابد تا، مثلاً، در علوم طبیعی. کاری هنری به همان مفهومی که در نظریه‌ای علمی به‌کار گرفته می‌شود، «درست» یا «نادرست» نیست؛ به بیانی دقیق‌تر، هنر را نمی‌توان راستین یا دروغین نامید. بازنمایی هنری می‌تواند به‌خوبی گمراه‌کننده وتحریف‌گر و فاقد راستی و درستی باشد، اما به‌هیچ‌وجه نیازی نیست که چنین چیزی برخاسته از نسبیت و پرسپکتیو ویژه‌ی آن باشد. به‌کاربردن مفهوم اعتبار کلی در هنر، جز در بافتاری تاریخی یا شخصی، ناممکن است؛ مفهوم‌های آگاهی «دروغین» و آگاهی «راستین» در هنر هردو به یک‌اندازه بی‌معنی‌اند. بازنماییِ واقعیت اگر از نظر عینی

دروغین باشد، می‌تواند از دید هنری راستین و باورکردنی و درخورتر از آن بازنمایی باشد که از دید علمی بی‌ایراد است. در جایی که حقیقت علمی هدف نیست، طلب‌کردن آن یا نبودنش را خطادانستن نادرست است. سرشت پرسپکتیوی هنر نه نیازمند یک همبسته است و نه تاب تحمل آن را دارد: در این بافتار «پرسپکتیو ویژه» و «دروغین» کاملاً از یکدیگر جدا هستند. حقیقت هنری را نمی‌توان ثابت کرد، هم‌چنین نمی‌توان نتیجه‌های زیان‌آور واگرایی‌اش از حقیقت را نشان داد. هنر راستین است چون - و نه به‌رغم این‌که - ایدئولوژیک است، و چون به شکلی ناگسستنی در گستره‌ی عمل جایگیر می‌شود؛ هنر دروغین است، نه به این سبب که از فلان دیدگاه سیاسی خاص پیروی می‌کند و نه از آن دیگری، بلکه چون ایدئولوژی‌ای را باز می‌نمایاند که پیوندی تردیدآمیز و غیرقاطع با آن دارد، یا در حالی که در واقع دیدگاهی چندتکه و متناقض دارد، وانمود می‌کند دیدگاهش متعادل و یک‌پارچه است.

از آنجایی که ماتریالیسم تاریخی نظریه‌ای روانشناسیک نیست، مفهوم ایدئولوژی هم‌خوان با آن نه بر پایه‌ی یک نظریه‌ی انگیزش روانشناسیک تجربی و شخصی، که بر پایه‌ی نیروهایی اجتماعی-تاریخی استوار است؛ و این نیروها به فراخور گروه خاصی که به آن تعلق دارند، خود را در ایده‌ها، عاطفه‌ها و کنش‌های انسان‌ها - اغلب بی آن که آگاه باشد و یا اراده‌ای در کار باشد - بازگو می‌کنند. به مفهوم مارکسیستی، آگاهی آنگاه «دروغین» است که انگیزش روانشناسیک را با انگیزش تاریخی و اجتماعی درهم آمیزد(10). ایدئولوژی آنانی که با نظام اجتماعی چیره مخالفند، خود مُهر اوضاع‌واحوال اجتماعی خاص آنان را دارد. اندیشه‌ورز یا هنرمند نمی‌تواند کار دیگری جز بازنمایاندن جامعه‌ای که خود در آن ریشه دارد، بکند: خواه از قانون‌های آن پیروی کند و خواه با آن‌ها مبارزه کرده و در برابرشان ایستادگی کند، او خود محصول آن جامعه است. در تکمیل‌کردن یا درست‌گرداندن رویکردها و آفرینش‌های بدون تعهد اجتماعی و در بنیادرها از قید ایدئولوژی نیست که فرهنگ صورت‌های ایدئولوژیک به‌خود می‌گیرد. ایدئولوژی‌ها از همان آغاز با جهت‌گیری‌ها و منافع طبقاتی پیوند

دارند؛ و صـــرفاً همچون یک اندیشـــه‌ی پی‌آیند خود را با آن‌ها ســـازگار نمی‌کنند. درنظرنگرفتن این مسئله، سبب نشناختن سرشت آن‌ها می‌شود.

■

بنا به نظر مارکس، برای آن‌که نماینده‌ی ایدئولوژی خرده‌بورژوازی باشـــیم، نیازی نیســـت که دکاندار باشـــیم یا در منافع طبقاتی دکانداران ســـهیم باشـــیم: یعنی برای مشـــارکت در ایدئولوژی طبقاتی خاص ضـــرورتی ندارد که عضـــو آن طبقه باشـــیم. در تاریخِ هنر بی‌شـــمارند هنرمندانی که ایدئولوژی اربابان و ولی‌نعمتان خود را، نه بنا به وظیفه‌ی قراردادی، که با باورداشتی استوار و از روی سرسپردگی پذیرفتند. این وضع تا زمانی معمول بود که هنرمندان هنوز، همچون طبقه‌ای حرفه‌ای، آزاد نشـــده بودند. از آن پس، به‌ویژه پس از عصـــر روشـــنگری، آگاهی طبقاتی هنرمندان بیش از پیش افزایش یافت و بســـیاری از آنان ســـخنگوی طبقه‌های فرودســـت‌تر شـــدند. برخی از نویسندگان برجسته‌تر عصر روشنگری از اشرافیت روگردانده بودند؛ و اندیشه‌ورزان و نویسندگان و هنرمندانی که ایدئولوژی طبقه‌ی کارگر صنعتی سده‌ی نوزدهم را تدوین کرده و آن را نظام‌مندانه توسعه داده و مشتاق‌ترین هواخواه آن بودند، کم‌وبیش همه، از طبقه‌ی بورژوا بودند. هر فردی، ژرف و ریشـــه‌دار، از پیشـــینه و دارایی و تربیت و پرورش، و نیز از پایگاه اجتماعی پدر و مادر و رســـوم خانوادگی خود نشـــان دارد. با این‌همه، این‌که از نویسنده‌ای اشرافی‌تبار - وقتی جامعه دیگرگون شده - انتظار داشته باشـــیم که به شـــیوه‌های اشـــرافی وفادار بماند، و یا این‌که تعجب کنیم که «کاشـــف» ایدئولوژی پرولتار یا دوستدار بورژوازی، مارکس و انگلس، بودند، بیانگر ایده‌ای بیش‌ازاندازه ساده‌گیرانه درباره‌ی چگونگی شکل‌گیری ایدئولوژی‌هاست.

درخورتوجه‌ترین نکته درباره‌ی خاستگاه اجتماعی برخی از ایدئولوژی‌ها این نیست که هنرمندان و نویســـندگان و اندیشـــه‌ورزان، گاهی باورمندانه و گاهی نه، ایدئولوژی حامیان و مشتریان خود را رواج می‌دهند؛ بلکه این است که، خواه خودشان بپذیرند و خواه رد کنند، ناآگاهانه و بی‌پروا چنین می‌کنند. معنای ایدئولوژی دقیقاً آن اســـت که اندیشـــه‌ها و احســـاس‌ها و کوشـــش‌های فرد، چه خودش این را دریابد و چه نه، باید با منطق و اخلاق و ذوقی مناســـب با هنجارهای نظم اجتماعیِ چیره - چه زمینداری یا

ا ستبدادی یا سرمایه‌داری - هم ساز با شند. این «خائن» خوانده شدگان - نه فقط از میان فرودســـتان، که هم‌چنین از میان فرادســـتان - همواره در تدوین و رواج ایدئولوژی‌ها ســـهم بزرگی داشـــته‌اند. نخســـتین بار این امر هنگامی که اشـــرافِ عصـــر روشـــنگری آرمان بورژوازی را پذیرفتند یا هنگامی که بورژوازی مروج اندیشـــه‌ی «آگاهی طبقاتی زحمتکشان» و «مبارزه‌ی طبقاتی» شد، رخ نداد؛ بلکه وقتی آغاز شد که پاتریسین‌های(۴۷) رومی با پلبین‌ها(۴۸)، و اعضای طبقه‌ی حاکم متحد شدند تا پیام مسیح را در روم جار بزنند و منتشر کنند. اعضای قشرها و طبقه‌های اجتماعی فرادســـت اغلب آرمان طبقه‌های فرودســـت را بنا به ملاحظاتی می‌پذیرند که بیش از آنچه در نگاه نخست می‌نمایند، عملی‌اند. شرکت آنان در مبارزه‌های بردگان، سرف‌ها یا زحمتکشـــان بیش‌تر از روی ترس از فروپاشـــی کلی جامعه و بر پایه‌ی پیش‌بینی نظمی تازه است، تا از سر همدردی و بشردوستی.

تنها بعدها بود که انتساب ایدئولوژی‌ها به طبقه بدل به مشکلی واقعی شد؛ یعنی از زمانی که این پرســـش مطرح شـــد که آیا مفهوم‌هایی چون «مبارزه‌ی طبقاتی» یا «ایدئولوژی‌های طبقاتی» یکسره ساخته‌وپرداخته‌ی آن «خائنان»، یعنی روشنفکران نامتعهد - بنا به نفع خودشـــان - نبودند. این‌که آگاهی طبقاتی پرولتری و ایدئولوژی سوسیالیستی در میان کارگران مدافعان تمام‌عیار کمتری دارند تا در میان روشنفکران، و نیز این‌که هرگز بدون وجود «خائنان» تحصـــیلکرده به شـــکل نظریه و برنامه درنمی‌آمدند، جای شـــگفتی ندارد. حتا لنین پذیرفت که کارگران توانایی توســـعه‌بخشـــیدن به آگاهیِ به‌راســـتی ســـوســـیالیســـتی را نداشـــتند، و نهایت آن‌که نمی‌توانستند از اتحادیه‌های کارگری فراتر روند، و بنابراین آزادی آنان بدون پشتیبانی رفقایی از طبقه‌های تحصـــیلکرده و توانگر ناممکن بوده اســـت. از ســـوی دیگر، بدونِ مناســـبات تولیدی تازه و وجود طبقه‌ی کارگر صـــنعتی تازه، با بحران‌ها و ســـتیزه‌ها و مبارزه‌های خاص‌شان، نظریه‌های فلسفی و تاریخی و اقتصادی پیش‌نهاده‌شده از سوی «خائنان» هرگز پدیدار نمی‌شده‌اند.

کار این «خائنان» آن بود که تناقض‌های واقعی توســـعه‌ی تاریخی را به صـــورت مفهوم‌های اندیشـــه‌ی دیالکتیکی بازگویند. آگاهی طبقاتی و مبارزه‌ی طبقاتی فقط با

تعریف روشـــن و گویا در یک نظریه پدید نیامدند. این‌ها کیفیت‌های ذاتی هر طبقه‌اند و هر کس که توانایی تدوین ایده‌ها را به فراخور جایگاه طبقاتی خود داشـــته باشـــد، می‌تواند آن‌ها را دریابد. «خائنان»، روشـــنفکران، مبلغان و مؤلفان بیانیه‌های ایدئولوژیک، جهت‌گیری‌های طبقاتی و رویکردها و پیش‌شـــرط‌های اصـــلی آگاهی را کم‌وبیش ســـاخته و آماده می‌یابند. نهایت آن‌که، این گروه آن‌ها را فقط گســـترش می‌دهند؛ و این‌که آیا اکثریت یا اقلیت مردم از یک ایدئولوژی آگاه‌اند یا نه، اهمیتی بی‌چون‌وچرا ندارد.

نظریه‌ی «پیروزی واقع‌پردازی» انگلس بر پایه‌ی کارســـازه‌های جامعه‌شـــناســـیک آفرینش‌های هنریِ مستقل از انگیزش‌های روان‌شناسانه‌ی زیرین استوار است. آن اصول فلسفی که هنرمند می‌پذیرد شان و به آگاهی‌اش در سطح روانی غلبه دارند، و خواستار درک و پیشبردشان است، به‌هیچ‌روی الزاماً همان اصولی نیستند که خصلت آفرینش هنری او را تعیین می‌کنند. به نظر انگلس، هنرمند راســـتین را نمی‌توان از نمایاندنِ اوضـــاع‌واحوال واقعی بازداشـــت؛ هرچند که بیم‌وامیدهایش دید او را تار کرده باشند. آنچه تردیدناپذیر است این نیست که هنرمند راستین نمی‌تواند جایگاه درست (از نظر انگلس «پیشـــرو») اجتماعی - که این خود پرســـش‌برانگیز اســـت - را نپذیرد؛ بلکه این است که او، جدا از سطح روانی‌ای که چندان مسؤول آن نیست، در قلمرو عقلانیتی عینی کار می‌کند که ایدئولوژی خودش و وضعیت طبقاتی واقعی‌اش و منافع اجتماعی راســـتینش او را به آن راهبر بوده اســـت. بنا به انگلس، این مهم نیســـت که بالزاک هنرمند بیننده‌ای بهتر یا صـــادق‌تر و اندیشـــمندی برتر از بالزاک گیج‌وگول در فلسفه و سیاست بود، و به‌رغم پیش‌داوری‌های ساده‌لوحانه‌اش، میل به باز شناخت توانایی‌ها و دســـتاوردهای چشـــمگیر بورژوازی داشـــت - چرا که در واقع اغلب، اگر نه همیشه، فضیلت‌های اشرافی را می‌ستود. مهم آن است که با این‌که ستایش و دفاعش از اصالت و اشرافیت و سلطنت و کلیسا جانب‌دارانه، آگاهانه و پرشور بود؛ با بی‌میلی و بی نیکخواهی، اما به‌حق و به‌درســـتی از دســـتاوردها و پیروزی‌های بورژوازی نوشـــت. بالزاک دلبستگی پرشوری به اشراف سالاری داشت و شیفته‌ی آن بود. با این‌همه با نگاه بی‌طرف و منصفانه‌ی یک واقع‌پرداز و با درک و باورپذیری هرچه بیشتر بورژوازی را بازمی‌نمایاند؛ چرا که خودش از اشـــراف نبود، و گرچه افراط کار و بی‌پروا بود،

بورژوایی عاقل و معتدل باقی ماند. دقیقاً می‌دانیم که انگاره‌ی هنرمند از جهان نه بستگی به کسانی دارد که او طرفدار آن‌هاست، و نه بستگی به این دارد که اصول چه کسانی را می‌پذیرد. انگاره‌ی او به این بستگی دارد که با چه چشمی جهان را می‌نگرد؛ که این جوهر همان چیزی است که نظریه‌ی «پیروزی واقع‌پردازی» به ما می‌آموزد و به ما این توان را می‌دهد که به‌درست‌ترین شکل به بررسی نقش ایدئولوژی در هنر بپردازیم.

خاستگاه ایدئولوژی هنرمند روی‌هم‌رفته بسیار پیچیده است: انگیزش اجتماعی و تحصیلی و حرفه‌ای و زندگینامه‌ای، همه، می‌توانند در درجه‌ی نخست اهمیت قرار گیرند. این خاستگاه گاهی متغیر است و، بسته به دوره‌های گوناگون پیشرفت هنرمند و کارهای منفردش اهمیتی کم یا بیش پیدا می‌کند. وانگهی، همیشه نمی‌شود گفت که هنرمند ایدئولوژی معین و بنیادین دارد. امّا همیشه می‌توان از یک ایدئولوژی یا مجموعه‌ای از جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک سخن گفت و مقاصد نهایی را حتا در آن هنگام که انگیزه‌ها متناقضند، کشف کرد. زیرا، در معنای اجتماعی، حتا دیدگاهی متزلزل، مبهم و غیرقطعی نیز دارای معناست. نظریه‌ی «پیروزی واقع‌پردازی» چندان که باید توسعه نیافته تا بتواند درباره‌ی چنین پیچیدگی‌هایی حق مطلب را ادا کند. این نظریه تاکنون از بینش درخور و تدوین چشمگیر مشاهده‌ای که حتا در نیمه‌راه پایه‌ریزی جامعه‌شناسی جامعی از هنر هم نیست، فراتر نرفته است. در واقع، این نظریه بازگوینده‌ی چیزی بیش از این نیست که هنرمندان در یک جوّ اجتماعی *یگانه‌ای*(۴۹) کار می‌کنند که در آن قوانینی اعتبار دارند که از نظر ساختاری هیچ‌گونه ربطی با انگیزش روانی مسلطِ هنرمندان ندارند، اما می‌توانند در درک هنرشان نقشی قاطع داشته باشد. این درخور توجه است که انگلس در این نظریه، و نیز در نظریه‌ی «متوازی الاضلاع نیروها»یش - به بیان دیگر، در دو تا از ویژه‌ترین مفهوم‌هایش - از یک اصل هگلی، یعنی از «زیرکی خرد» پیروی کرد. او در هر دو نظریه، با هگل در این ایده - که برای این مکتب اندیشه بنیادین است، و هگلیسم و مارکسیسم را دربر می‌گیرد - سهیم است که سوژه‌ی تجربی-روان شناسیک نماینده ی روندی تاریخی

است که او نیازی به دانستن هدفش ندارد و، در سطحی فلسفی، نمی‌تواند حتا آن هدف را بشناسد.

■

این‌که بررسی سرشت ایدئولوژیک اندیشه، روانشناسی آشکارسازی، و ایده‌ی نسبیت دانش و ارزش‌های فرهنگی همه با هم هم‌زمانند، نشانه‌ی خاستگاه‌های مشترک تاریخی و اجتماعی آن‌ها ست. اگر کار سازه‌ی انگیزش اقتصادی قطعی اما تا آن زمان پنهان در آگاهی بورژوازی مدرن نقشی چیره نمی‌داشت، این دیسیپلین‌ها به سختی می‌توانستند به‌اهمیت علمی‌ای دست یابند که تاکنون نیز آن را حفظ کرده‌اند. خاستگاه‌های مفهوم‌هایی چون ایدئولوژی و خردورزی (منطقی‌نمایی)، خودفریبی و *کینه‌توزی*(۵۰)، اشتقاق‌ها و چشم‌انداز (پرسپکتیو)های گمراه‌کننده تنها می‌توانند در بافتار ناامیدی‌ها و پندارهای بیهوده‌ی دورانی انقلابی دریافته شوند که - چنان که دیدیم - در پی خود، برای همه‌ی کسانی که در گستره‌اش می‌زیستند، دوره‌ای متناقض و دشوار و گیج‌کننده به‌همراه داشت؛ دوره‌ای که تجربه‌ی بی‌چون‌وچرای آن در دیالکتیک تاریخ، تناقض‌های اندیشه و دوسویگی احساس و ارزش‌گذاری نهفته بود. اصل پایه‌ای فن تازه‌ی تحلیل این بدگمانی بود که در پس آشکار و آگاه، پنهان و ناآگاه نهفته است؛ و نیز این‌که آنچه تردیدناپذیر و روشن است، پسِ پشتِ خود ناسازگاری و دوسویگی را پوشیده می‌دارد. مفهوم اندیشه همچون روند نقاب‌برداری - روند آزمودن و آشکارکردن هر گزاره‌ای با مراجعه به خواست‌های بنیانی آن - یکی از ویژگی‌های عصر بود. در این معنا، مارکس، نیچه، فروید و پارتو(۵۱) همعصران راستین‌اند، هرچند که از جهت‌های دیگر با یکدیگر سازشی ندارند. همه شان در این باره هم‌رای‌اند که زندگی فکری آگاهانه و آشکار و نیز همه‌ی آنچه مردم در باره‌ی احساس و عمل خود می‌دانند یا فکر می‌کنند که می‌دانند، اغلب چهره‌پوش و کژتاب، شکل‌های صرفاً ساختگی یا اشتقاقی انگیزه‌های واقعی رفتار آنان است. اینان صرف‌نظر از هر آنچه درباره‌ی مارکسیسم می‌دانستند و یا هر فکری که درباره‌ی آن می‌کردند، در زمان پروراندن آموزه‌هایشان، فن تحلیل آگاهی و درک ایده‌ها را پذیرفته بودند که

ویژگی ماتریالیسم تاریخی و نظریه‌ی ایدئولوژی آن است. همه شان نظریه‌ی «آگاهی دروغین» را به‌کار می‌بردند، به‌رغم هر نامی که به آن می‌دادند.

بنیاد نظریه‌ی مارکسیستی ایدئولوژی شناخت پیوند واقعی میان جامعه‌شناسی و روانشناسی است: این‌که معنای عینی وضعیت‌های اجتماعی، ساختارها و قانون‌ها نیازی ندارد که با هدف‌های ذهنی مربوط به‌آن‌ها همخوان باشد؛ که شیوه‌های تولید، نهادهای اجتماعی، شکل‌گیری طبقاتی و مبارزه‌ی طبقاتی پیرو قانون ها و منطق خود هستند، و «خرد مایه»ی خود را دارند. بنابراین، فرد در اوضاع‌واحوال اجتماعی-اقتصادی خاص از جهات کاملاً بنیادی «آزاد» نیست؛ بلکه با جانب‌داری و ذهنیت احساس می‌کند، عمل می‌کند و می‌اندیشد. بنا به ترمینولوژی هگل در اینجا می شود از «زیرکی» خردِ طبقاتی مستقل از دارندگان آن سخن گفت. میلِ سرمایه‌دارانه به پیروزی مادی همچون خردمایه‌ای فراشخصی با آرزوی یافته‌ی خصوصی و نفع فردی یکی نیست و، در مقام راز شگری جمعی، سازوکاری یکسره دیگرگون با روانشناسی آز دارد. از نظر مارکس آنچه فردی درباره‌ی خود می‌اندیشد و می‌گوید، از دید جامعه شناسانه غیرمادی است؛ مهم «آن چیزی است که او به‌راستی هست و انجام می‌دهد(11).» به همین‌گونه، معنای ایدئولوژیک رفتار آدمی با انگیزش روانی او کاملاً تفاوت دارد. انسان پیوسته کارکرد اجتماعی و ذهنی فراورده‌های کار و فراورده‌های ذهن را با هم اشتباه می‌گیرد. این حکم مارکسیستی که «آنان کاری انجام می‌دهند، بی‌آن‌که آن را بشناسند(12)،» می‌تواند شعار کل نظریه‌ی ایدئولوژی باشد.

انگیزه‌های روانی‌ای که در پس تصمیم کسی برای داوطلب شدن در جنگ وجود دارد، ممکن است صرفاً آرمان‌خواهانه باشد: ممکن است فکر کند که دارد برای یافتن عدالت و آزادی به جنگ می‌رود. اما برداشت او از دو مفهوم عدالت و آزادی روی‌هم‌رفته ریشه در ایدئولوژی قشرهای اجتماعی‌ای دارد که چیرگی سیاسی بر کشور او دارند. از این قرار، نه فقط عیناً، که هم‌چنین از راه انگیزه های مادی والایش‌یافته‌ی نهانی و ناآگاهانه‌ی نهفته در پس آرمان‌های شخص داوطلب، ممکن است کار سازه‌های اساساً اقتصادی سبب ساز جنگ باشند. تاریخ رشته‌ای متوالی از

چنین *بده‌بستان‌ها*(۵۲) است. مردم بر این باورند که به هواداری از آزادی جنبش دارند با زمینداری می‌جنگند؛ به نام آزادی دین می‌کوشند سلسله‌مراتب کلیسا را فرو کشند؛ سر شار از شورو شوق برابری و برادری بر ا ستبدادباوری می شورند. بی‌تردید چنین ایده‌هایی تا اندازه‌ای باز تابانندهٔ انگیزه‌های راستین مبارزه‌ها، جنگ‌ها و انقلاب‌های آنان است. از دیدگاه روانشناسی، کافی است این ایده‌ها را سرآغازی به‌شمار آوریم و دیگر پیش‌تر نرویم، زیرا مردم به‌ندرت از انگیزش‌های دیگر باخبرند. اما تنها تفسیر ایدئولوژیک رویکردهایشان می‌تواند آشکار کند که به‌راستی چه چیزی در پسِ کنش‌هایشان نهفته است.

اما این چه نوع «آگاهی» است که مردم خود از آن آگاه نیستند؟ از دیدگاه جامعه شنا سی، توانایی نهان هر طبقه برای آگاه شدن از و ضعیت خود فقط به همان اندازه‌ی آشکارگی و بیان نمایان خودِ وضعیتِ طبقه نیرویی کارآمد و درخور اعتماد است. این توانایی فقط وقتی خود را همچون آگاهی طبقاتی سرراست و کارآمد آشکار می‌کند که مردم هماهنگ با وضعیت طبقاتی خود بیندیشند؛ که البته به‌هیچ‌وجه همیشه چنین نیست، حتا اگر که هماهنگ با وضعیت طبقاتی خود عمل کنند. در این باره، گئورگ لوکاچ(۵۳) بر این باور است که آگاهی طبقاتی «تنها با براندازیِ نظام املاکی و توسعه‌ی جامعه‌ای کاملاً سازمان‌یافته بر بنیانی اقتصادی امکان‌پذیر می‌شود»؛ او این دگرگونی را برآمده از این واقعیت می‌داند که، تنها به ترتیب است که می‌توان به مرحله‌ای رسید که «مبارزه‌ی اجتماعی در مبارزه‌ای ایدئولوژیک برای آگاهی، برای پوشاندن یا آشکارکردن منش طبقاتی جامعه، بازتابانده می‌شود(13)».

آگاهی طبقاتی به‌هیچ‌وجه همان ایدئولوژی نیست. هر نمودی از انسان نمایانگر ایدئولوژی است، اما همواره دربردارنده‌ی آگاهی طبقاتی نیست. این واقعیت که ایدئولوژی‌ها از زمره‌ی بُردارهای همیشگی کنشگری انسانی‌اند، فقط ثابت می‌کند که انسان آفریننده‌ی ایدئولوژی‌هاست، و نه برعکس - یعنی آفریده‌ی ایدئولوژی‌ها. اگر صرفاً برنهاد (تز) مارکسیستی را وارونه کنیم و بگوییم - چنان که گفته‌اند - که ایدئولوژی‌ها فراورده‌های انسان‌اند و نه برعکس(14)، بیش از اندازه ساده‌سازی کرده‌ایم. رو شن ا ست که انسان ایدئولوژی‌ها را می‌آفریند، اما نه بدون پیش شرط‌های م سلم؛ و در این پیش شرط‌ها ا ست که رو شن‌ترین برهانِ منش فرافردی ایدئولوژی،

عینیت اجتماعی و خودفرمانی آن نهفته است. انسان‌ها ایدئولوژی‌ها را از سر بلهوسی خودسرانه نمی‌آفرینند. وگرنه ایدئولوژی‌ها جز ساخته‌وپرداخته‌ها و پنداشت‌های ذهنی، یا خیال‌های شاعرانه نمی‌بودند. باری، گرچه پیوسته تکرار می‌شود، تضاد میان انسان همچون سوژه‌ی روان‌شناختی ایدئولوژی‌آفرین و انسان همچون اُبژه‌ی جامعه شناختی که ایدئولوژیک آفریده شده، تضادی آشتی‌ناپذیر نیست. این صرفاً هویت دوگانه‌ی انسان و منش فردی و هم‌زمان اجتماعیِ او – یعنی بنیان ماهیت دیالکتیکی همه‌ی زندگی او - را بیان می‌کند. نقد ایدئولوژی انسان توانایی آن را ندارد که از وابستگی ایدئولوژیک اندیشه‌ی خود او فراتر برود؛ درست همچون این واقعیت که اندیشه‌ی خود او بنیانی اجتماعی دارد که می‌تواند او را از ناسازگاری با محیط اجتماعی‌اش، و ادامه‌ی کشاکش با آن باز دارد.

■

شکل‌گیری ایدئولوژی‌ها از نخستین‌ترین و روشن‌ترین نمونه‌های پیشرفت و تحولی است که از سخت‌رایی (ریگوریسم) سبکیِ آیین‌نامه‌ی اشرافی افتخار در یونان باستان ریشه می‌گیرد. هنر سده‌های هفتم و ششم پیش از میلاد هنر اشراف سالاری‌ای بود که هنوز دولتمند و از نظر سیاسی چیره بود، اما جایگاه اقتصادی و سیاسی‌اش کم‌وبیش به خطر افتاده بود. بورژوازی شهری اشراف‌سالاری را از جایگاه رهبری در اقتصاد کنار رانده بود؛ و اشراف سالاری که شاهد کاهش اجاره‌بهای نقدی و افزایش سود دست‌اندرکارانِ اقتصادِ پولی تازه بود، همان واکنشی را نشان داد که در اوضاع‌واحوالی همانند همه‌ی گروه‌ها و طبقه‌های تهدیدشده اغلب نشان می‌دهند: یعنی مدعی یکتایی و ویژه‌داری (انحصار) شد. باری، تنها در آن هنگام بود که آغاز به تأکید بر سرآمدبودن خود، توجیه حق برخورداری‌اش از امتیازهای ویژه و جبران شکست اقتصادی‌اش با ادعای داشتن کیفیت‌های مثبت دیگر کرد(15). از آن‌پس دیگر به‌ندرت ویژگی‌های نژادی و طبقاتی را نشانه‌های فضیلت و افتخار برمی‌شمردند؛ و شتابان به تدوین آیین‌نامه‌ای اخلاقی پرداختند که در زمان ثبات سیاسی و امنیت اقتصادی به‌زحمت درخور توجه می‌نمود. در این هنگام بود که پایه‌های اخلاق اشرافی

بنیان گذاشته شد: یعنی مفهوم‌های *والاگهری*(۵۴) از تولد و نژاد، و ایده‌ی *نجابت و خوبی*(۵۵)، توازن میان جسم و ذهن، فضیلت‌های نظامی و اخلاقی مشتق شد. شناخته‌ترین و روشن‌ترین تجلی این ایدئولوژی ساده پهلوان جوان آرمانی در پیکرتراشی یونان است. شعر غنایی و اخلاقی و هم‌سرایشیِ نو که سرراست به گرفتاری‌های روزمره می‌پرداخت، در همین بحران اجتماعی ریشه گرفت و بیش از *ساگا*(۵۶)های پهلوانی کهن علاقه و دریافت ا شرافی را برانگیخت که در مقام طبقاتی حاکم از بقا و دوام خود دفاع می‌کردند. شاعران همسرایشی و پندآموز، مانند پیندارو‌س(۵۷)، به‌جای سرگرم‌کردن با نقل داستان‌های پر ماجرا، آموزه‌های اخلاقی جدی به ا شراف عر ضه می‌کردند. شعر این شاعران آن‌گاه که تبلیغ آ شکار نی ست، شکل‌های والایش‌یافته‌ای از ایدئولوژی طبقاتی کاملاً کاربردی است.

رابطه‌ی میان جایگاه طبقاتی و بُنِ ایدئولوژیک فرم‌های زیبایی‌شناختی گوناگون رابطه‌ای است که در بنیاد و روی‌هم‌رفته واقعی و بااعتبار است؛ هرچند که در موردهای خاص اغلب دلبخواه و صرفاً مجازی است. درست در همین جاست که جامعه‌شناسی هنر با بیش‌ترین خطر ایهام روبرو می‌شود.

> پرورده شدنِ جامعه‌ی طبقاتی (بنا به نو شته‌ی کریستوفر کادول) (۵۸) سبب می‌شود که رقص ببالد و به شکل داستان و نمایشنامه درآید. دشواری‌های همسرایی چنان‌که باید آسان می‌شوند تا پیدایی تک‌بازیگر ممکن بشود. فردگردی که برآمده از تقسیم کار در جامعه‌ی طبقاتی است، در تراژدی بازتابانده می‌شود. خدا، قهرمان، کاهن-شاه، مردم، بزرگمردان، از همسرایان جدا و بر صحنه نمایان می‌شوند؛ و هم‌زمان به بازی‌گری ایستا و بازی متحرکی که در همسراییِ همراه با رقص از یکدیگر جدایی‌ناپذیر بودند، جان می‌بخشند... (16)

اکنون به‌خوبی می‌دانیم که تاریخ تراژدی طولانی و پیچیده است و خالی از ابهام هم نیست. خاستگاه‌های تاریخ تراژدی چه بسا با گذار از حکومت قبیله‌ای به جامعه‌ی طبقاتی هم‌زمان با شند - هرچند که م ستقل از آن برجای می‌مانند؛ اما چنین فر ضی ثابت ن شده ا ست. هرچه رخ داده با شد، دیدن رابطه‌ای علّی میان پدیدار شدن بازیگر

منفرد از رتبه‌های گوناگون همسرایان و ازهم‌پاشیدگی جامعه‌ی کِلانی، توسعه‌ی طبقه‌ها، و تقسیم کار جز ساده‌انگاری و کلی‌بافی نیست. حتا این‌که قهرمانِ تنها - که سرنوشتش موضوع تراژدی است از هر حیث به رئیس کِلان کم‌تر شباهت دارد تا به فرد رهایی‌یافته‌ای که زاده‌ی رقابت اقتصادی است، هنوز جای تردید دارد.

خاستگاه اجتماعی و معنای ایدئولوژیک سبک‌های گوناگون، رابطه‌ی میان سخت‌رایی فرم و محافظه‌کاری از سویی و طبیعت‌گرایی و آزادیخواهی (لیبرالیسم) از سوی دیگر، در هر صورت، چیزی نیست که جامعه‌شناسیِ مارکسیستی به‌تازگی آن را کشف کرده باشد. یونانیان خود ازاین پیوند آگاه بودند، هرچند که توانایی آن را نداشتند که اصول بنیادین آن را تدوین کنند. آریستوفان بر تراژدی‌های اوریپید(۵۹) خرده گرفت که هم به دیدگاه اشراف‌سالارانه‌ی کهن زندگی و هم به آرمانی‌گری (ایده‌آلیسم) هنری پیشین توهین می‌کنند. خود سوفوکل - بنا به گفته‌ی ارسطو - گفت که او آدمیان را چنان که باید باشند نشان می‌دهد، حال آن‌که اوریپید آنان را چنان‌که به‌راستی هستند، می‌نمایاند. آنگاه ارسطو به گفتن ادامه می‌دهد که شخصیت‌های پولیتیوتوس(۶۰) و هومر «از ما بهترند» (*صناعت شعر*، ۱۴۴۸a ، ۱۵ - ۵)، که تنها گونه‌ای دیگر برای بیان همان مطلب است. در همه جا مفهوم هنر کلاسیک در مقام «هنری آرمانی‌گر»، در مقام بازنمایی از یک کمال مطلوب (ایده‌آل)، جهانی کامل‌تر، و انواع والاتر و شریف‌تری از انسان، بخشی از واکنش ایدئولوژیک اشراف‌سالاری بود در برابر اقتصاد پولیِ بالنده‌ی بورژوازی که نظم کهن را تهدید می‌کرد.

همتای این روند با برآمدنِ نوشهسواری در هنگام به‌هم‌رسیِ سده‌های دوازدهم و سیزدهم، و نفوذ آن بر اشراف‌سالاری فئودال کهن‌تر رخ نمود. شعر نوشهسواران که از بندگی و دگرگونی منتج در نظم حماسی و غنایی درباری پدیدار می‌شود، یکی از ژرف‌ترین شکاف‌ها را، نه تنها در تاریخ ادبیات، که در کُلِّ ایدئولوژی پدید می‌آورد. تحول نهایی هنگامی روی داد که جنگاوران یک بار دیگر از ورود به [حیطهٔ] اشراف‌سالاری که برای‌شان جایگاهی رفیع به‌ارمغان آورده بود، منع شدند؛ و البته، آن شهسوارانی که پیشتر راه یافته بودند، پرشورترین مدافعان انحصار بودند. این پدیده‌ای

شناخته‌شده و تکراری در تاریخ اجتماعی است که اعضای تازه‌ی طبقه‌ی ممتاز در باره‌ی اصول آن طبقه بیشتر از اعضای قدیمی سختگیری می‌کنند؛ و بیش از آن‌ها به هنجارهایی که آن طبقه را حفظ و از دیگر طبقه‌ها متمایز می‌کنند، حساسیت نشان می‌دهند. «مردان تازه» تمایل دارند تا عقده‌ی کهتری خود را تا حد افراط خالی کنند و بر ارزش اخلاقی امتیازهای تازه به‌دست‌آورده‌ی خود بیش ازاندازه ارج نهند. شعر شهسواری بیان ایدئولوژیک منافع طبقاتی و خویگانِ گروهی است که تازه از جنگاور حرفه‌ای بدل به اعضای طبقه‌ای تن‌آسان شده‌اند. ترکیب غریب محافظه‌کاری اجتماعی و نوآوری زیبایی‌شناختی که به دوران شهسواری ویژگی بخشید و سرچشمه‌ی شعر غنایی عاشقانه‌ی نو و نیز انگاره‌ای تازه و دیرپا از نازک‌خیالی بود، همانند آن پدیده‌ای است که انگلس باور داشت با نظریه‌ی واقع‌پردازی خود آن در بالزاک کشف کرده است. زیرا هر چند دوران تازه‌ی شهسواری از دیدگاه اجتماعی محافظه کار بود، شعر آن کم‌وبیش از آن رُک‌گوییِ عوامانه و آزادطبعی برخوردار بود که در گستره‌ی اشراف‌سالاری کهن تصورناپذیر می‌نمود.

با به‌پایان رسیدن جامعه‌ی قرونِ وسطایی که بر پایه‌ی جایگاه‌های اجتماعی پایدار استوار بود، و با برآمدنِ جامعه‌ی طبقاتی تازه‌ای که در بنیاد اقتصادی بود، اِسناد ایدئولوژیک شکل‌های فرهنگی روشن‌تر می‌شود. هرچند که، بار دیگر با دین‌پیرایی(۶۱) و پیشرفت‌های ایدئولوژیک و اجتماعی و سیاسیِ همراه با آن، آن رابطه پیچیده‌تر می شود. در این هنگام بود که فرهنگ آن منش متضادی را پذیرفت که بیان هنری‌اش را در پیچیدگی سبک مَنِریسم یافت. دین‌پیرایی یا اصلاح دینی، همچون یک نهضت دینی، از پیشینه‌ای برخوردار بود. اما در همان زمان، برآمدِ وضعیت اقتصادی انفجاری و پدیدآمده از ناآرامی اجتماعی گسترده نیز بود. گرچه که در بیرون از چنین بافتاری دین‌پیرایی گمان‌ناپذیر است، نمی‌توان آن را فقط برآمده از کشاکش‌های اجتماعی و ستیزه‌های اجتماعی و نتیجه‌ی ازهم‌پاشیدگیِ اقتصاد زمینداری و توسعه‌ی سرمایه‌داری تازه دانست. حتا اگر دین‌پیرایی همچون روندی اجتماعی در جامه‌ی مبدل دینی دیده می‌شد، این نکته بسیار درخور اهمیت است که شکلی که این روند خود را تمام‌وکمال در آن بیان می‌کرد، شکلی مذهبی بود. خواه آنچه ماکس‌وبر(۶۲) آن را اخلاق پروتستانیِ «پیشه» می‌نامید، از همان آغاز همچون

ایدئولوژی تازه‌ی طبقه‌های سرمایه‌دار هواخواه مال‌اندوزی و رقابت رخ نمود، و خواه تنها توجیهی پسین(۶۳) از کردار مشترک آنان بود، تنها می‌توانست مورد به مورد به فراخور اوضاع‌واحوال تاریخی و وضع محلی برقرار بشود. درخور توجه آن‌که طلب‌کردن آزادی دینی وجدان، با مبارزه برای آزادی اقتصادی و مبارزه با نیروی سرکوب فئودالی هم‌آیند شد.

با بازشناختنِ اهمیت این ربط‌مندی ستایش‌گری پروتستانی کار یکی از آشکارترین نمونه‌های خاستگاه یک ایدئولوژی می‌شود. پوششی دینی و اخلاقی بر تن رویکردی اقتصادی که سودش صرفاً ناسپنت (نامقدس) یا، دست‌کم، یکسره به دین بی‌اعتناست، و نیز اخلاقی که به پول‌آوری می‌بالد و به آن تقدس می‌بخشد و کامیابی تجاری را نشانه‌ای از فیض قدسی می‌انگارد، تنها می‌توانند چنین تبیین بشوند که رو ساختی ایدئولوژیک‌اند برای توجیه و پنهان‌کردن اشتیاق سرمایه‌دارانه به کامیابی. نهضت پروتستان ممکن است در پیشرفت سرمایه‌داری سهم داشته باشد، اما خود آن را فراهم نیاورد. به‌همین‌گونه کارسازه‌ی اقتصادی ممکن است دگرگونی دینی را تسریع و شدنی کرده باشد، اما نتوانست تجربه‌ی دینی را پدید آورد. سرمایه‌داری پیش‌شرط‌های معینی داشت که بر پایه‌ی نیروهای تولید قرار داشتند. بدون این پیش شرط‌ها، هیچ میل روشنفکرانه‌ای توانایی خلق اقتصادی فزون‌خواه را نداشت. هرچند سرمایه‌داری، جدا از اوضاع صرفاً مادی، آمادگی و توانایی به‌چنگ‌آوردن و بهره‌کشی از وسایل و امکاناتِ در دسترس را به‌دست آورد، ساختار آگاهی که آن را «روح سرمایه‌داری» می‌دانند، نه از آنِ پیش‌شرط‌ها و علت‌ها، که از آنِ معلول‌های سرمایه‌داری همچون کرداری اقتصادی، و بیان و برآمدِ ایدئولوژیک آن است.

وابستگی ایدئولوژی‌ها، به‌ویژه وابستگی سبک زیبایی شناختی به اوضاع‌واحوال اجتماعی-اقتصادی در هیچ جا روشن‌تر از نقاشی هلندی و فلاندری سده‌ی هفدهم به تصویر در نیامده است. فقط نظریه‌ی ایدئولوژی بر پایه‌ی ماده‌باوری (ماتریالیسم) تاریخی است که می‌تواند تبیینی کم‌وبیش شایسته از پدیداری تقریباً همزمان و همگام دو سبک چنان متفاوت - به‌رغم سنت‌های فرهنگی عملاً همانند و تاریخ مشابه - مثل سبک باروک(۶۴)- فلاندری و طبیعت‌گرایی هلندی به‌دست بدهد. در

نگاه نخست، تفاوت شگفت‌آور می‌نماید، و این دقیقاً به سبب اوضاع متفاوت اجتماعی، اقتصادی و سیاسی است که برای تبیینش ماده‌باوری تاریخی شایسته‌ترین می‌نماید. البته چنین دانشی درباره‌ی سرچشمه‌ی واقعی کیفیت هنری و نیز استعداد و روش شخصی [هنرمند] چندان چیزی به ما نمی‌دهد. این‌ها پدیده‌هایی یکتا و کاهش‌ناپذیرند که نمی‌توان آن‌ها را به اوضاع‌واحوال مادی بیرون از فرد نسبت داد. مطالعه‌ی آنچه هنرمندان ملت‌های گوناگون در آن شریک‌اند، شدنی است، و در کوشش به انجام چنین کاری و تبیین هدف‌ها و محدودیت‌های آن‌ها هیچ چیز نمی‌تواند رو شنگرتر از درنگریستن به آن اوضاع اجتماعی باشد که این هنرمندان در چارچوب آن ناچار به کارکردن بوده‌اند. به همان شدتی که نهضت پروتستان با نظام سرمایه‌داری و بورژوایی و جمهوریخواهی هلند به‌هم‌بافته بود، نهضت کاتولیک هم با آداب و استانده‌های دربار فلاندرها - یعنی جایی که بازگشت دینی کامل و هم‌پیمانی میان کلیسا و دولت جامع بود - به‌هم‌بافته بود. در حالی که مذهب کاتولیک حاکمیت را مشتق از خدا می‌داند، بنا به اعتقاد کشیشان پیرو آیین‌های مقدس(۶۵)، مذهب پروتستان - با آموزه‌ی رابطه‌ی پدر و فرزندی بی‌واسطه میان خدا و فرد مؤمن - از همان آغاز مردم‌سالارانه و زورگوستیز بود. با این‌همه دین کارسازه‌ی بی‌چون‌وچرا نبود: بلکه بیش‌تر اوقات سیاست خط‌مشی آن را از پیش تعیین می‌کرد. درست پس از شورش(۶۶)، در شمال همان‌قدر کاتولیک بود که پروتستان. تنها بعدها بود که آن‌ها مذهب فرمانرواهاشان را پذیرفتند. از این‌رو ستیزه‌گری مذهبی را نمی‌توان تبیین واقعی تضاد فرهنگی میان دو پهنه دانست، و این تضاد را هم فقط تا اندازه‌ای اندک می‌توان به تفاوت‌های نژادی میان آن دو پهنه نسبت داد. از سوی دیگر، کارسازه‌های اجتماعی و اقتصادی آشکارند. بدون کوشش در کندوکاو ژرف‌تر در کیفیت بی‌مانند کارهای روبنس(۶۷) و رامبران(۶۸)، این‌که اولی در جو(۶۹) درباری اشرافی کار می‌کرد، و دومی در جهانی بورژوایی با تمایلی کم‌وبیش به درونگرایی و عاطفه و خلوت اُنس، تنها تبیین تکوینی - گرچه *فقط* تکوینی و نه کیفی و فرمی -

گرایش‌های هنری خاص آن‌دو است. هلند دربار فریبنده و کلیسای خودنمایی را که سبب ساز سبک باروکِ روبنس بود، نداشت؛ سرمایه‌داری بورژوایی و اصل *آزادی عمل*(۷۰) بر هلند حاکم بود که درهنرها نیز کاربرد داشت. نقش پارسایانه در نهضت

پروتستان جایی ندارد. حتا داستان‌های انجیلی، اگر هم مطرح باشند، فقط به رسم «ژانر»(۷۱) به‌دیده می‌آیند. آنچه بیش از هر چیز مردم پسند است، نگاره‌هایی از واقعیت هرروزه است: نقش‌های «ژانر»ی، منظره‌ها، طبیعت‌های بی‌جان و تک‌نگاره‌ها. هرچه سوژه سرراست‌تر باشد، بابِ‌میل‌تر است؛ چراکه مایه‌ی رویکردی صمیمانه و یکسره واقعی با جهان می‌شود، چندان‌که جهان در گسترده‌ای آشنا و شخصی و در مهار کامل انسان به‌دیده می‌آید. اندرونی‌ها و بیرونی‌های ناهمگانی، شهر و روستا، سکونتگاه بورژوایی، خانواده، باهمستان و ملت بنیان این طبیعت‌گرایی و سرراستی و پیشگویی‌پذیری آن هستند. این چیزها نه تنها آن [طبیعت‌گرایی] را از فلاندری بودن، که از تأثرانگیزی و شکوه و جلال و تجمل و پرشاخ‌وبرگی تمامی باروکِ اروپایی نیز متمایز می‌کنند.

■

جدی‌ترین ایراد به تفسیر ایدئولوژیک هنر بر این واقعیت استوار است که اغلب فرم‌ها و ویژگی‌های سبکی یکسانی در هنرهای گوناگون در زمان‌های گوناگون و در وضعیت‌های اجتماعی گوناگون پدیدار می‌شوند؛ که یک سبک خاص در شاخه‌ای از هنر زمان بیش‌تری دوام می‌آورد تا در شاخه‌ای دیگر؛ و که فرم‌های هنری نرمش‌ناپذیرتر به‌جای آن‌که بنا به پیشینه‌ی ایدئولوژیک مشترک‌شان هم‌پا با فرم‌های هنری نرمش‌پذیرتر و سازگارتر ببالند، از آن‌ها عقب می‌افتند. بدین ترتیب، برای نمونه، منریسم پایان می‌یابد و باروک در دوره‌های کاملاً متفاوت در هنرهای گوناگون آغاز می‌شود. در نقاشی ایتالیایی دگرگونی در پایان سده‌ی شانزدهم صورت می‌گیرد، درحالی که در ادبیات این دگرگونی تا میانه‌ی سده‌ی هفدهم به‌تأخیر می‌افتد. در دوره‌ی بعد ناهم‌خوانی‌های سبکی در هنرهای گوناگون حتا بیشتر می‌شود. درست تا هنگام مرگ باخ در نیمه‌ی سده‌ی هژدهم، یعنی وقتی که روکوکو(۷۲) در هنرهای زیبا در اوج خود بود، موسیقی بیشتر پیرو سبکِ باروک بود. اما اگر کارسازه‌های تاریخی یکسان در همه‌ی هنرها پیامدهای یکسان نداشته باشند، و اگر در وضعیت‌های یکسان سبک‌های گوناگونی درکار باشند؛ به‌روشنی نمی‌توان گفت که

هنر تابع جبر ایدئولوژیک، و یا حتا قوانین جامعه‌شناختی دقیق است. ازاین‌رو می‌توان چنین پنداشت که هنرها روی‌هم‌رفته با قوانین درونی خود، و بی‌ارتباط با اوضاع و احوال اجتماعی شکوفا می‌شوند.

با این‌همه، پیش از پذیرش نتیجه‌گیری‌ای از این دست باید درخاطر داشته باشیم که هنرهای گوناگون به شکل‌های گوناگون برای نقش‌های متفاوت اجتماعی، تبلیغی و ایدئولوژیک مناسب‌اند. در این خصوص متمایزکردن ادبیات از دیگرهنرها بسیار مهم است. هرچند موسیقی و هنرهای زیبا - بی‌تردید اگر نه بیشتر دستِ‌کم به اندازه‌ی ادبیات - به کار نمایش گذاشتن تن‌آسانی و تجمل و شکوه و جلال و آداب و تشریفات می‌آیند، ادبیات با داشتن وظیفه‌های ویژه‌تر و به سبب بیان ایده‌های انتزاعی و ایدئولوژی‌های پیچیده به‌روشنی بر هنرهای دیگر برتری دارد. اما این نیز روشن است که تبیینی جامعه‌شناختی و تفسیری ایدئولوژیکی از تفاوت سبک موسیقی، مثلاً باخ و هندل، وجود دارد. *رونیکا*(۷۳) حتا برای آنانی که از پیوندش با ناپلئون بی‌خبرند، هم نشانگر دوران انقلاب است.

هنرهای گوناگون با سرعت‌های گوناگون گسترش و کمال می‌یابند. امّا هر سبکی در هر هنری بی‌گمان با شکل خاصی از جامعه پیوند دارد. حتا استقلال نسبی برخی از سبک‌ها از هنجار عمومی انگیزش جامعه‌شناختی بازشناختنی دارد. برای نمونه، در زمانِ گذار از سبک منریسم به سبک باروک، ضد دین‌پیرایی بیش‌تر به عرضه‌کردن معماری کلیسایی مجلل و باابهتی که توده‌ها را تحت تأثیر قرار دهد، مایل بود تا به بنیادنهادن همه‌ی دگرگونی‌های متناسب در ادبیات که با پیام‌گیرانِ نسبتاً اندکش به چشم کلیسا بی‌اهمیت می‌نمود. از سوی دیگر، در سده‌ی هژدهم بورژوازی را می‌بینیم که دیگر یکی از مصرف‌کنندگان عمده‌ی ادبیات شده، و بر آن اِعمال نفوذی قاطع‌تر می‌کند تا بر موسیقی که تا نیمه‌ی قرن وابسته به سلیقه‌ی دربار و تقاضاهای کلیسا بود. وانگهی، طبقه‌های پشتیبان کلیسا در کشورهای کاتولیک و پروتستان یکسان نبودند: نفوذ پروتستانی همواره سبکی پدید آورده بود که بیش‌تر به درون گرایش داشت. مهم‌تر از هر چیز اما این است که کنسرت بلیتِ پیش‌فروشی (اشتراکی) بورژوایی نیز همچون نشر کتاب و نمایشگاه همگانی در سده‌ی هژدهم هنوز در دوران نوپایی خود بود. در سراسر تاریخ فرهنگ غرب میان هنرهای زیبا و ادبیات کشاکش و

چندگونگی همانندی وجود داشـــته اســـت که از ترکیب‌بندی اجتماعی متفاوت و نیازهای پیام‌گیراتشان ریشه می‌گرفت. به دلیل‌های اقتصادی آشکار، شمار کم‌تری از مردم به نقاشی و مجسمه‌سازی - چه رسد به معماری - علاقه دارند تا به ادبیات. این نـاهم‌ترازی حتـا هنگـامی کـه بورژوازی همچون نیروی فرهنگی اصـــلی جـای اشـــراف‌ســـالاری را گرفت، برجای ماند و خود را به شـــکل چیرگی ادبیات بر هنرهای دیگر نشان داد. ادبیات از نظر سبک بیش از هر زمان دیگری پیشرفت می‌کند، و در گروهی ازنامداران هنر می‌تواند بیش‌تر از ســـده‌هایی که خواندن در انحصـــار مردان کلیسا و پژوهشگران بود، به مقام شامخ خود در پانتئون (حلقه) هنری مطمئن باشد.

ایدئولوژی‌ها پیش از هر چیز پدیده‌های اجتماعی‌اند که طبقه و پیشـــینه‌ی اجتماعی تعیین‌کننده‌شـــان اســـت؛ و فقط تا اندازه‌ای بســـیار کمتر جلوه‌های تاریخی کلی‌اند. نقش‌های گوناگون هنرهای گوناگون در یک فرهنگ، اهمیت ســـبکی متفاوت آن‌ها در دوران گوناگون، جابه‌جایی علاقه‌ی طبقه‌ی فرهنگ‌دار از یک فرم هنری به فرم دیگر، و سرعت‌های گوناگون پیشرفت هنرهای گوناگون گویاترین دلایل وابستگی ایدئولوژیک هنرند. یک کار هنری خاص با دیگر فرآورده‌های هنری گروه اجتماعی خود پیوندی نزدیک‌تر دارد تا با هر ایده‌ی کلی از هنر یا تاریخ هنر همچون یک کل پیوســـته. در قیاس با وحدت ایدئولوژیک عینی یک طبقه‌ی اجتماعی، ایده‌ی هنری همگن یا استمرار تاریخ هنر افسانه‌ای بیش نیست. تنها می‌توان گفت که آثار دوره‌های متفاوت سبکی و نسلی به مفهومی بسیار خاص و محدود جای یکدیگر را می‌گیرند. هر اثر هنری از نو آغاز می‌کند و فقط چون اتفاقاً در مرحله‌ی دیرتری از سیر پیشرفت پدید آمده، بهتر یا کامیاب‌تر نیســت. نهایت آن‌که یک کار هنری بهتر از دیگر کارهای هنری ایدئولوژی خود و بازتاب خاص خود از واقعیت را بیان می‌کند.

در نتیجه‌ی بی‌اعتباری مفهوم حقیقت عینی در هنر، برای هنرمندان امکان گریز از مشـــکل نســـبی‌گرایی هســـت؛ هرچند که این کار در تاریخ هنر با همان دشـــواری‌ها روبه‌روست که در دیگر رشته‌های علمی. در واقع، بیش‌تر به این سبب که تاریخ هنری حتا آن کم‌ترین درجه‌ی پیشرفت پیوسته‌ای را هم که در شاخه‌های دیگر تاریخ آشکار می شود، نشان نمی‌دهد. تفسیرها و داوری‌های تاریخ هنری هر نسلی اغلب نه فقط

برای نسل آینده بی‌ربط و بی‌معنی‌اند، که حتا نسل بعدی باید تا اندازه‌ای آن‌ها را نادیده انگارد؛ زیرا آثار اصلی مورد بررسی برای ازآن‌خودگردانیِ دوباره در دسترس‌اند. با این‌همه، برای دستیابی به آفرینش‌های هنری گذشته هر اندازه هم که نیازمند دگرگونی در نگرش با شیم، باز زمانی فرا می‌رسد که داوری‌های گوناگون می‌بایستی ارزش‌گذاری بشوند. ممکن نیست که به‌آسانی بپذیریم که هنر دوران گذشته بایستی به بازارزش‌گذاری مداوم تن دردهند - یعنی که هنرمندی چون رافائل روزی استاد *عالی‌قدر* کلاسیک به‌شمار آید و روز دیگر تنها نقاشی معمولی؛ یا این که سبکی هنری مانند منریسم که دیری نیست همچون نمونه‌ی تمام‌عیاری از پسندِ هنری هرزرفته رد شده، اکنون بایستی همچون یکی از مهم‌ترین و برانگیزاننده‌ترین جنبش‌های هنری به‌شمار آید. آیا چنین داوری‌هایی درست‌اند یا نادرست؟ آیا یک تفسیر تاریخی بهتر از تفسیر تاریخی دیگر است؟ آیا آخرین تفسیر ضرورتاً بهترین تفسیر است؟ یا آیا توالی تفسیرها و داوری‌ها از پیشرفت - یعنی کشف تدریجی حقیقت و سنجیدارهای عموماً معتبر - بسیار دورافتاده است؟ آیا یک نسبی‌گرایی اجتناب‌ناپذیر و در غایت بی‌اهمیت بر همه‌ی تاریخ هنر سلطه دارد؟ یا آیا ذهن درگیر داوری‌هایی است که نمی‌توان آن‌ها را درست یا نادرست دانست، اما باید با سنجیدارهای کاملاً تازه درک و تمیز داده شوند؟ نباید آیا درباره‌ی اهمیت مرجع‌ها و ژرفا و غنابخشیدن به تجربه‌های هنری که هر تفسیر تیزحس و پخته‌ای روزنه‌های تازه‌ای به سوی شان می‌گشاید، تحقیق کرد؟ آیا زنده‌کردن آثار هنری و سبک‌ها و پسندهایی که اهمیت و ارزششان در خطر ازمیان‌رفتن یا گم‌شدن است وظیفه‌ای راستین نیست؟ آیا مهم‌ترین کار پیونددادن این آثار و سبک‌ها با زندگی کنونی نیست؟ این‌که آن‌ها را به زندگی خودمان بازگردانیم و بخشی ازتجربه‌ی هنری مستقیم نسل خودمان کنیم؟

در هرحال، تردیدی نیست که نه فقط خودِ بالندگی هنر، که همچنین تاریخ هنر - به بیان دیگر، نه فقط کنشِ تولید خودِ هنر، که تبیین دگرگونی‌ها و تفسیر گرایش‌هایش - پیرو انگاره‌ای است که، برخلاف تداوم روند تمدن، با انباشت دستاوردهایش که در تاریخ علوم طبیعی و فن‌شناسی آشکار است، باید همچون نمونه‌ای از «جنبش فرهنگی» [به مفهوم «آلفرد وِبر»ی این اصطلاح] نامعقول، نامنظم، اما نه الزاماً پیشرو، به‌دیده آید. آموزش‌های تاریخ هنر، که بخشی از این

جنبش‌اند، نه می‌توانند کاملاً عینی باشـــد و نه مطلقاً نهایی. این آموزش‌ها چون در بنیاد تفسـیر و داوری هسـتند، با هیچ دانش واقعی هم‌خوان نمی‌شـوند؛ اما ادعاهایی ایدئولوژیک، *خواســته‌ها* (۷۵)، آرزوها و ایده‌آل‌هایی را بیان می‌کنند که گمان می‌رود در گذشته درک شده‌اند و در آینده هم درک می‌شوند.

دستاوردها و گرایش‌های هنری زمان گذشته بنا به اشتیاق‌ها و استانده‌های زمان حال ارزش‌گذاری می‌شوند، بیش‌برآورد می‌شوند، و یا نادیده گرفته می‌شوند؛ بر پایه‌ی ارزش‌های زیبایی‌شناختی امروزی در باره‌شان داوری می‌شود و تنها هنگامی دلبستگی تازه و درک تازه پدید می‌آورند که با دشـواری‌ها و هدف‌های امروزین مربوط باشـند. این بورژوازی لیبرال سده‌ی گذشته بود که بار دیگر رنسانس را کشف و ارزیابی کرد؛ عصـر امپرسـیونسـیم نیز باروک را دوباره کشـف و ارزیابی کرد؛ و مَنریسـم نیز تنها درنتیجه‌ی انگیختار اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، سینما و روانکاوی دوباره کشف شد. آشـکار اسـت که همه‌ی این ارزیابی‌ها و تفسـیرها در وهله‌ی نخسـت کاربردی و ایدئولوژیک‌اند، نه تجربی و منطقی. این‌ها با پژوهش علمی و پیشـرو کم‌تر هم‌خوان‌اند تا با کاربسـتی که اغلب نامنظم در تغییر اسـت؛ و بر پایه‌ی مفاهیم کلی و عینی حقیقت قرار ندارند، بلکه همواره مثل جنبش‌های هنری معاصـر بر پایه‌ی همان وضـعیت‌های زیسـتی اسـتوارند. کافی اسـت درنگی کنیم بر دگرگونی‌هایی که دوران باسـتان در جریان آگاه‌شـدن اندیشـه‌ورزی غربی از بی‌ثباتی ایدئولوژیک این داوری‌ها پذیرا شده است. این‌که دوران باستان در رنسانس آغازین و اوج رنسانس، در منریسم و باروک، در اشراف سالاری‌های درباری سده‌های هفدهم و هژدهم، در روشنگری و انقلاب، در فرهنگسـتان‌گرایی بورژوایی، و در همرنگی‌ناپذیری *آوانگارد* ناتورالیسـتی و امپرسـیونیسـتی چگونه گوناگون به‌دیده آمده؛ و چگونه در هیئتی پیشـرو و لیبرال، و نیز محافظه‌کار و بسیار فرم‌باورانه پدیدار گشته است. البته، تاریخ هنر دارای رشته‌ای از وظایف است که به‌انجام‌رساندنشان نیازمند پژوهش واقعی و سنجیدارهای حقیقت عینی اسـت؛ مثلاً، تاریخ‌گذاری و اِسـناد آثار هنری و نوآوری‌های فنی، و پیوند میان تولید و مصرف هنر - و همه‌ی مسائلی که می‌توانند بدون سر سپردگی ایدئولوژیک مطرح و حل شـوند. اما این‌ها به فراخور دیدگاه اجتماعی به‌کارگرفته‌شـده در بررسـی

اهمیت کم یا بیش می‌یابند و برجستگی بیش‌تر یا کم‌تر پیدا می‌کنند. بدین‌گونه، کار ارزیابی نقش بازار هنر در یک زمان خاص و رابطه‌ی هنرمندان با کارفرمایان وحامیان و مصرف‌کنندگان هرگز از منافع اقتصادی و اشتیاق‌های اجتماعی آنانی که دست‌اندرکار ارزیابی‌اند، یکسره جدا نیست.

مشخصات مأخذ اصلی:

Arnold Hauser, 'Propaganda, Ideology and Art', in István Mészáros (ed.) Aspects of History and Class Consciousness (London: Routledge & Kegan Paul, 1971).

پی‌نوشت‌های متن اصلی

1. Letter to Minna Kautsky, 26 November 1885.
2. Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique serieux,* 1767.
3. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class,* 1925.
4. Engles, *Ludwig Feuerbach,* cf. Letter to Franz Mehring, 14 July 1893.
5. Theodor Geiger, "Kritische Bemerkingen Zum Begriffe der Ideologie", in *Gegenwartsprobleme der Soziologie*, A. Vierkandt – Festschrift, 1949.
6. Stalin, *Marxism and Linguistics,* 1950.
7. Karl Mannheim, "Das Problem einer Soziologie des Wissens", *Archiv fur Sozialwissenschaft und Sozialpolitik,* VOL. LIII, 1925.
8. Cf. Theodor W.Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie,* 1962, p. 215.
9. Marx - Engels, *Die deutsche Ideologie,* 1953, PP 44f.
10. Engels, Letter to Mehring, 14 July 1893.
11. Marx, *Der Achtzente Brumaire des Louis Napoleon,* 1852.
12. Marx, *Das Kapital,* 1967, P. 88.
13. Georg Lukàcs, *Geschichte und Klassenbewusstsein,* 1923, P. 71.
14. Erich Fromm, "Die Entwicklung des Christusdogmas", *Imago*, 1930, P. 7.
15. Cf. Werner Jaeger, *Paideia,* 1934, P. 249.
16. Christopher Caudwell, *Illusion and Reality,* 1937, PP. 256 – 7.

پی‌نوشت‌های مترجم

۱. Virgil: پوبلیوس ویرژیلیوس مارو، بزرگ‌ترین شاعر رومی سده‌ی یکم پیش از میلاد.
۲. Dante: دانته آلیگیری، یکی از بزرگ‌ترین شاعران ایتالیا، ۱۲۶۵ - ۱۳۲۱.
۳. Rousseau: ژان ژاک روسو، نویسنده و فیلسوف فرانسوی، ۱۷۱۲-۱۷۷۸.
۴. Voltaire: فرانسوا ماری آروئه مشهور به ولتر، فیلسوف و نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۶۹۴ - ۱۷۷۸.
۵. Dickens: چارلز دیکنز، نویسنده‌ی انگلیسی، ۱۸۱۲ - ۱۸۷۰.
۶. Dostoyevsky: فیودور میخایلوویچ داستایفسکی، نویسنده‌ی روسی، ۱۸۲۱ - ۱۸۸۱.
۷. David: ژاک لوئی داوید، نقاش جمهوریخواه فرانسوی، ۱۷۴۸ - ۱۸۲۵.
۸. Daumier: انوره دومیه، کاریکاتوریست، نقاش و گراور ساز مشهور فرانسه، ۱۸۰۸ - ۱۸۷۹.
۹. ویلیام شکسپیر، ۱۵۶۴ - ۱۶۱۶.
۱۰. Cervantes: میگل د سروانتس، شاعر و نویسندهٔ اسپانیائی، ۱۵۴۷ - ۱۶۱۶.
۱۱. Goethe: یوهان ولفگانگ گوته، نویسنده و شاعر آلمان، ۱۷۴۹ - ۱۸۳۲.
۱۲. Balzac: اونوره دو بالزاک، رمان‌نویس فرانسوی و پیشوای رئالیسم، ۱۷۹۹ - ۱۸۵۰.
۱۳. Flaubert: گوستاو فلوبر، نویسنده فرانسوی، ۱۸۲۱ - ۱۸۸۰.
۱۴. Courbet: گوستاو کوربه نقاش فرانسوی، ۱۸۱۹ - ۱۸۷۷. -م.
۱۵. Millet: ژان فرانسوا میله، نقاش فرانسوی، ۱۸۱۴ - ۱۸۷۵.
۱۶. Van Gogh: ونسان ون‌گوگ، نقاش هلندی، ۱۸۵۳ - ۱۸۹۰.
۱۷. Mannerist: پیرو مکتب مَنریسم. سبک هنری مَنریسم به‌ویژه در سال‌های میان ۱۵۲۵ و ۱۶۰۰ در ایتالیا رواج داشت. این سبک واکنشی بود در برابر توازن کلاسیک و هماهنگی ساده رنسانس و ویژگی آن به‌دست‌دادن تصویری ذهنی، و اغلب بسیار احساسی از طریق شکل‌های تحریف شده، پرسپکتیو افراطی و رنگ‌های نسبتاً خشن و روشن بود. ال گرِکو (۱۵۴۱ - ۱۶۱۴) و تینتورتو (۱۵۱۸ - ۱۵۹۴) از بزرگان این سبک بودند؛ پاره‌ای از آخرین آثار میکل‌آنژ نیز از نظر برخی صاحب‌نظران منریستی است. در میان دیگر هنرمندان پیرو منریسم می‌توان از نقاشانی چون روسو فیورنتینو (۱۴۹۴ - ۱۵۴۰)، پارمیجیانینو (۱۵۰۳ - ۱۵۴۰)، پونتورمو (۱۴۹۴ - ۱۵۵۷) و برونزینو (۱۵۰۳ - ۱۵۷۲)، و نیز بنونوتوچلینی (۱۵۰۰ - ۱۵۷۱) که پیکرتراش و طلاکار بود نام برد.
۱۸. Diderot: دنی دیدرو، فیلسوف، نقاد، ادیب و دایرةالمعارف‌نویس فرانسوی، ۱۷۱۳ - ۱۷۸۴.

۱۹. Dumas: الکساندر دومای پسر، نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی، ۱۸۲۴ - ۱۸۹۵.
۲۰. Shaw: جرج برنارد شا، نویسنده‌ی ایرلندی، ۱۸۵۶ - ۱۹۵۰.
۲۱. Sophocles: سوفکل، شاعر سوگنامه‌نویس یونان در سده‌ی پنجم پیش از میلاد.
۲۲. Racine: ژان راسین، نمایشنامه‌نویس فرانسوی، ۱۶۳۹ - ۱۶۹۹.
۲۳. Heroic age
۲۴. Aegean Principalities
۲۵. Aeschylus: درام‌نویس یونانی و پدر تراژدی، ۵۲۵ ق. م. ۴۵۶ ق. م.
۲۶. Aristophanes: شاعر و پدر کمدی یونانی قرن پنجم پیش از میلاد.
۲۷. Kabale und Liebe
۲۸. Schiller: یوهان فردریک شیلر، نویسنده و شاعر آلمانی، ۱۷۵۹ - ۱۸۰۵.
۲۹. Lillo.
۳۰. Beaumarchais: پیر اوگو ستن کارون دو بومار شه، درام‌نویس فرانسوی، ۱۷۳۲ - ۱۷۹۹.
۳۱. Mercier: فیلسوف بلژیکی، ۱۸۵۱ - ۱۹۲۶.
۳۲. Augier: امیل اوژیه، درام‌نویس فرانسوی، ۱۸۲۰ - ۱۸۸۹.
۳۳. Sardou: ویکتورین ساردو، نمایشنامه‌نویس فرانسوی، ۱۸۳۱ - ۱۹۰۸.
۳۴. Corneille: پیو کرنی، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی، ۱۶۰۶ - ۱۶۸۴.
۳۵. Polis
۳۶. کلان. گروهی قومی است که بر پایه‌ی پدرسالاری یا مادرسالاری بنیان شده و اعضای آن معتقدند که نیای مشترکی دارند.
۳۷. Erwin Piscator
۳۸. Maeterlinck: نویسنده‌ی بلژیکی، ۱۸۶۲ - ۱۹۴۹.
۳۹. Peripeteia: واژه‌ای یونانی به معنای تغییر ناگهانی، یعنی لحظه‌ای که اکسیون تراژدی مسیر خود را تغییر می‌دهد، و گره‌ی کوری که در روابط شخصیت‌ها پیدا شده، ناچار به بازشدن می‌گردد. اوریپید تحول را پیچیده‌تر، تکان‌دهنده‌تر و ناگهانی‌تر ساخت.
۴۰. Nathan der Weise
۴۱. Lessing: گتهولد افرائیم لسینگ، نویسنده و نقاد آلمانی، ۱۷۲۹ - ۱۷۸۱.
۴۲ . Machiavelli: نیکولو ماکیاول تاریخدان و سیاستمدار ایتالیایی ۱۴۶۹ - ۱۵۲۷
۴۳. Montaigne: میشل مونتنی، نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۵۳۳ - ۱۵۹۲
۴۴. La Bruyere: ژان دو لا بروبر، نویسنده و تاریخدان و حقوقدان فرانسوی، ۱۶۴۵ - ۱۶۹۶

۴۵. La Rochefoucauld: لاروشفوکو، نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۶۱۳ - ۱۶۸۰
۴۶. Chamfort
۴۷. Patrician: عضـــو خاندان‌های نخســـتین شـــارمند رم قدیم، که طبقه‌ی حاکم و قدرتمند را تشکیل می‌دادند.
۴۸. Plebein: از پلبنی‌ها یا پلب‌ها مردم عوام که طبقه‌ی محرومین را تشکیل می دادند.
۴۹. Sui Generis
۵۰. ressentiment: به معنی خشم و تغیر نیز هست.
۵۱. Pareto: ویلفر دو پارتو، اقتصاددان و جامعه‌شناس ایتالیایی، ۱۸۴۸ - ۱۹۲۳.
۵۲. quid pro quos
۵۳. Georg Lukacs: منتقد ادبی و فیلسـوف که از پیشـگامان و نظریه‌پردازان نقد ادبی مارکسیستی بود، ۱۸۸۵ - ۱۹۷۱.
۵۴. arete: دقیقاً «هنر» است مقابل «عیب».
۵۵. Kalokagathia
۵۶. Saga: به معنای افسانه و داستان، به‌ویژه در ادبیات ایسلند و نروژ.
۵۷. Pinder: شاعر غنائی یونان باستان.
۵۸. Christopher Caudwell
۵۹. Euripides: اوریپید یا ائوریپیدس، شاعر تراژدی سرای یونان در سده‌ی پنجم پیش از میلاد.
۶۰. Polygnotus: نقاش یونانی، ۵۰۰ ـ ۴۴۰ ق. م
۶۱. Reformation: انقلاب دینی در اروپای غربی در قرن شانزدهم که هم‌چون نهضتی برای اصلاح مذهب کاتولیک آغاز شد و به نهضت پروتستان انجامید... دایرةالمعارف فارسی.
۶۲. Max Weber: ۱۸۶۴ ـ ۱۹۲۰جامعه‌شناس برجسته‌ی آلمانی و از پایه‌گذاران اصلی جامعه شنا سی مدرن. دیدگاه‌های وی درباره‌ی نقش پروتستانیسم در تکوین سرمایه‌داری مدرن به‌ویژه از اهمیت برخوردار است.
۶۳. apres - la - Lettre
۶۴. Baroque: سبکی درهنر و معماری که در سده‌ی هفدهم در سراسر اروپا رایج بود و حتا در برخی جاها تا ۱۷۵۰ نیز برجای ماند.
۶۵. آیین‌های مقدس مراسمی است که عیسی مسیح در زمان حیات خود پدیدار آورد.
۶۶. Revolt
۶۷. Rubens: پترپول روبنس، ۱۵۷۷ ـ ۱۶۴۰.
۶۸. Rembradt: نقاش و طراح بزرگ سده‌ی هفدهم.

۶۹. milieu

۷۰. Laissez faire: نظریه‌ی «لسه فر» (به معنای لغوی «بگذارید بکنند») که نخستین بار در اقتصاد مطرح شد.

۷۱. genre: نوعی نقاشی که موضوع آن مطالب و صحنه‌های عادی و غیر رسمی زندگانی روزانه است. در اروپا، نقاشی ژانر از قرن ۱۶ م آغاز شد، و از آن به بعد رونق و تکامل یافت، و می‌توان گفت که در قرن ۱۷ م در هلند به اوج خود رسید. تربورخ ورمیو، هوخ، و یان ستن از نقاشان درخشان ژانراند. دایرةالمعارف فارسی.

۷۲. rococo: سبکی در هنر و تزئینات داخلی در سده‌ی هژدهم، که به‌ویژه در زمان سلطنت لوئی پانزدهم در فرانسه رایج بود و واکنشی در برابر کلاسیسیم زمان لوئی چهاردهم بود.

۷۳. Eroica: سمفونی اثر بتهوون

۷۴. Alfred Weber

۷۵. desiderata