**کاسیرر، لوکاچ و بازیابی زیباشناسی الگویی**

*از کتاب «سنن زیباشناسی آلمانی[[1]](#footnote-1)»*

*نوشته کای هامرمایستر[[2]](#footnote-2)*

*ترجمه و تلخیص: رضا اسکندری*

مکاتب نوکانتی آلمانی، به‌طور کلی علاقه چندانی به مسائل زیباشناختی ندارند. [از دید آنان] زیبایی و هنر، همواره جایگاهی فرودست را نسبت به معرفت‌شناسی و اخلاق داشته‌اند. استثنائات این بحث، یکی پژوهشگر [آراء] کانت، ارنست کاسیرر[[3]](#footnote-3) (1874-1945) است، و دیگری گئورگ لوکاچ[[4]](#footnote-4) جوان (1885-1971) که او نیز حیات فلسفی خود را متاثر از نوکانت‌گرایی آغاز نمود.

**نوکانت‌گرایی کاسیرر**

کاسیرر را باید از بنیان‌گذاران *کتابخانه مطالعات فرهنگی[[5]](#footnote-5)* دانست که بیشتر با نام *موسسه واربورگ[[6]](#footnote-6)* شناخته می‌شود و [کاسیرر] در خلال سال‌های 1926 تا 1933، در این موسسه همکاری‌های نزدیکی را با مورخین و نظریه‌پردازان هنر، *اروین پانوفسکی[[7]](#footnote-7)* و *فریتز ساکسل[[8]](#footnote-8)* داشت. با این‌وجود، و علی‌رغم نگارش مجموعه چند جلدی فلسفه صور نمادین، کاسیرر هیج‌گاه نظریه‌ای منسجم و کامل در زمینه هنر ارائه نداد. هرچند بازشناسی جایگاه او [در این حوزه] با استفاده از مقالات، سخنرانی‌ها و آن‌ بخش از کتاب‌هایش که به زیبایی‌شناسی و تاریخ آن می‌پردازند، امکان‌پذیر خواهد بود. اما در این زمینه، بیشترین تمرکز بر تلاش کاسیرر برای «بازیابی» نظریه زیبایی‌شناسی کانت است. زیرا پس از چالش‌های ایجاد شده برای زیبایی‌شناسی الگویی[[9]](#footnote-9) ایده‌آلیست‌ها، از سوی [کسانی چون] شوپنهاور، کی‌یرکگارد و نیچه، اکنون بازهم به همان جایگاه‌های الگویی بازگشته‌ایم.

کاسیرر در تقابل با تلقیات زیباشناسانه پوزیتویستی که در سال‌های پایانی قرن نوزدهم و در سایه آراء هلمولتز[[10]](#footnote-10)، فخنر[[11]](#footnote-11) و دیگران رشد می‌یافت و می‌کوشید تا ادراک زیبایی و هنر را به واکنش‌های روان‌شناختی تقلیل دهد، بر یگانگی تجربه زیباشناختی تاکید می‌کند که نمی‌توان آن‌را با تحقیقات علمی تبیین نمود. کاسیرر به کانت رجوع می‌کند تا توجیهی برای استقلال هنر از علم و [نیز از] اخلاق بیابد. متقابلا، این بدان معناست که علم و اخلاق نیز نمی‌توانند به ساختار هنری تقلیل یابند و این چیزی است که نیچه هم به‌دنبال آن بود. نه علم و نه هنر، هیچ‌یک نمی‌توانند دیگری را در زیرمجموعه خود جای دهند؛ این شرایط در خصوص اخلاق نیز صادق است. در چکیده‌ای که در سال 1944 برای مخاطبان انگلیسی *فلسفه صور نمادین[[12]](#footnote-12)* نوشت و *جستاری بر انسان[[13]](#footnote-13)* نام گرفت، کاسیرر از فصول مرتبط با هنر کتاب چنین می‌نویسد:

«تجربه زیباشناختی حالتی متفاوت از سردی احکام نظری و میانه‌روی احکام اخلاقی ماست... علم افکار ما را نظم می‌دهد؛ اخلاق رفتار ما را منظم می‌کند و هنر ادراک ما را از تجلیات قابل دیدن، لمس کردن و شنیدن.»

پافشاری بر جدایی علم، اخلاق و هنر، مهم‌ترین وجهه فلسفی است که کاسیرر از کانت به عاریت گرفته است. اما متاسفانه، این [قرض‌گیری] هم‌چنین به معنای به ارث بردن مشکلات کانت است که از تفکیک میان مفاهیم آزادی و طبیعت، و زیبایی و اخلاق به‌وجود می‌آید: هر دو اندیشمند با دشواری‌های بسیاری در برقراری ارتباط میان [این] دو حوزه خودمختار روبه‌رو هستند. شکست کانت در برقراری این ارتباط، به‌صورت قانع‌کننده‌ای به طلوع یکی از جذاب‌ترین دوره‌های تاریخ فلسفه، یا ایده‌آلیسم آلمانی ختم شد. اما در حالی‌که اقبال دوباره [متفکران] به جایگاه‌های زیباشناختی ایده‌آلیست‌ها، به ندرت ناشی از نوکانت‌گرایی کاسیرر است، اما [مکاتب] فلسفه هنر به وجود آمده [از این اشتیاق] به شدت به واکنش‌هایی الگویی به *نقد قوه حکم* کانت شباهت دارند.

ریشه‌های تفکر فلسفی کاسیرر، مردم‌شناختی و به‌ویژه این ایده است که انسان، نه *حیوان عقلانی[[14]](#footnote-14)* ارسطویی، که حیوانی *نمادساز[[15]](#footnote-15)* است.

«خود یا ذهن فرد ناتوان از خلق واقعیت است. انسان در محاصره واقعیتی است که خود نساخته است و باید آن‌را به‌عنوان فاکت نهایی بپذیرد. اما بر اوست که این واقعیت را تفسیر کند، انسجام بخشد و قابل فهم و درک سازد؛ و این فرایند به روش‌های مختلف و در کنش‌های مختلف بشری به انجام می‌رسد: در دین و هنر، در علم و فلسفه. در تمامی آنها انسان می‌کوشد تا صرفا پذیرنده منفعل جهان بیرونی نباشد؛ او فعال و خلاق است. اما آن‌جه او خلق می‌کند، نه چیزی جدید و جوهرمند، که تنها یک بازنمایی است؛ توصیفی ذهنی از جهان تجربی.»

کاسیرر بر این باور است که هنر در کنار اسطوره، دین، زبان و علم، پدیده بنیادین حیات و فرهنگ بشری است و در ذات ابراز نمادین انسانی در تمامی این حوزه‌ها سهیم است. این [بحث] در چنین پیش‌زمینه‌ای می‌تواند ما را از برداشت کاسیرر از نماد منحرف سازد؛ بنابراین اشاره به این نکته کافی خواهد بود که برای کاسیرر، نمادها با بررسی و کشف زوایای جدید واقعیتی موجود، واقعیات انسانی را می‌سازند. بر این اساس، یکی از مهم‌ترین ملاحظات کاسیرر در نظریه زیبایی‌شناسانه‌اش، استقرار حوزه‌ای مستقل برای هنر با تفکیک آن از اسطوره، زبان، علم و اخلاق است.

کاسیرر بر این باور است که هم زبان و هم علم، انسان را بی‌واسطگی[[16]](#footnote-16) تجربیات زیسته‌اش جدا می‌سازد و فضایی نمادین را میان انسان و واقعیت ایجاد می‌کنند. این مساله که فرایند تجرید از واقعیت برای کشف و پیشرفت علمی، و نیز برای پی‌ریزی ارتباطات زبانی ضروری است، ناگزیر ما را به سمت کاستن از شفافیت[[17]](#footnote-17) زندگی سوق می‌دهد: «زبان و علم، [نسخه‌] خلاصه‌شده واقعیت هستند؛ [اما] هنر بسط آن است. زبان و علم به فرایند یکسان و مشابه تجرید وابسته‌اند؛ [اما] هنر را می‌توان یک فرایند تشدید همیشگی[[18]](#footnote-18) دانست.» هنر، نه‌تنها غنای زندگی را از از تقلیل‌های زبانی و علمی می‌رهاند، بلکه برای ایجاد توازن در برابر گستاخی علم که دعوی *کاملا قابل شناخت بودن* و به تبع آن *قابل کنترل بودن* واقعیت را دارد نیز ضروری است.

«چنین به نظر می‌رسد که با تجریدهای علمی ما، واقعیت نه تنها قابل دسترسی، که تمام‌شدنی نیز هست. اما زمانی که از قلمرو هنر می‌نگریم، در می‌بابیم که این توهمی بیش نیست. زیرا وجوهِ چیزها بی‌شمارند و از زمانی به زمان دیگر تفاوت می‌کنند... عریان‌سازیِ بی‌انتها بودنِ وجوهِ چیزها، یکی از برتری‌ها و عمیق‌ترین جذابیت‌های هنر است.»

کاسیرر مفهوم *ایده زیبایی‌شناسانه* کانت را به خدمت می‌گیرد تا نه‌تنها مرزهای سازمان علم، که حتی امکانات زبان را محدود سازد. با قراردادن هنر در برابر زبان، کاسیرر مفهومی از زبان را ارائه می‌کند که بیشتر با ساختارگرایی قرن بیستم قرابت دارد تا سنت [نظری] هامان، هردر و هامبولت. در مقابل، نظریات آنان مورد استفاده نیچه قرار گرفت و [بعدتر] توسط هایدگر، گادامر و دیگرانی که بر طبیعت خلاق و غیرعلمی زبان تاکید می‌کردند، جانی دوباره یافت. هرچند کاسیرر هم بر این باور است که تقابل افراطی میان زبان و هنر نیز بی‌معناست؛ زیرا صلاحیت نمایش‌نامه‌ها، داستان‌ها و اشعار را به‌عنوان هنر زیر سوال می‌برد. بر این اساس، نهایتا او سخنان [دارای بار] زیباشناسانه را حد فاصل عینی‌گرایی علمی و گستردگی تجربیات زیسته قرار داد. به هر روی، کاسیرر تنها به یگانگی چنین زبان زیباشناسانه‌ای اشاره می‌کند بی‌آن‌که صراحتا بگوید چرا و چگونه می‌تواند از ذات تجریدی خود رها شود و در شفافیت اسطوره و هنر جای گیرد.

استقلال هنر به محدوده اخلاق نیز کشیده می‌شود. کاسیرر با دفاع از نظریف *کاتارسیس* ارسطو، به مخالفت با افلاطون و تولستوی می‌پردازد که هردو، هنر را به دلیل برانگیخت تمایلاتی که انسان عقلانی ناگزیر به کنترل آنهاست محکوم می‌کنند. کاسیرر مدعی است هنر نه به انگیزش احساسات ناخواسته، که به برقراری توازن روحی که یونانیان آن را *یوتیمیا[[19]](#footnote-19)* (سرخوشی) می‌نامیدند. او بر این باور است که افلاطون و تولستوی فراموش کرده‌اند که هنر، نه بروز مستقیم درد، خشم، حسد، حرص، شهوت و غضب، که بازنمایی آن‌ها در مدیومی جدید است. [این] مدیوم جدید، کار هنری، با غلبه پیشین صورت[[20]](#footnote-20) بر محتوا[[21]](#footnote-21) شناخته می‌شود که بر این اساس، «تمامی احساسات ما [در اثر هنری] بر اساس جوهره و مشخصه‌هایشان دچار تغییراتی ماهوی[[22]](#footnote-22) می‌شوند. شهوات نیز از بند قیود مادی خود رها می‌شوند. ما صورت و حضور آنها را حس می‌کنم بی‌آن‌که درگیر قیود آنها شویم». کاسیرر از این نیز فراتر می‌رود و می‌گوید موضوع هنر، کمتر به احساست منفردی چون اندوه یا خشم می‌پردازد و موضوع آن بیشتر «خود فرایند پویای حیات است». شهواتی که ما ممکن است در زندگی روزمره از آنها رنج ببریم و یقینا باید تحت کنترل قرار گیرند، در چارچوب هنر از قدرت ضرورت‌مندی و فریبندگی خود می‌رهند. در یک کار هنری، صورت بر محتوا سلطه دارد. بنابراین، هنر شهوات را بر نمی‌انگیزاند؛ بلکه با ایجاد فرصتی برای تجربه کردن غیرمستقیم آنها، حیات اخلاقی را پشتیبانی می‌کند. درست همانند تلاش‌های کانت برای اثبات آن‌که ارتباطی میان هنر و اخلاق *باید* برقرار باشد، کاسیرر نیز تصریح می‌کند احساسات به تصویر کشیده‌شده در قالب هنر، [ما را] به سمت یک آزادی درونی رهنمون می‌شود که «به هیچ طریق دیگری قابل دست‌یابی نیست». درحالی‌که پنداشت کانت از هنر به عنوان نمادی از آنچه اخلاقا خوب است، هنر را به [تجلیات] زیبا محدود می‌سازد، نظریه کاسیرر درباره هنر به عنوان بازنمایی‌های پالاینده احساسات نابخردانه، گستاخانه و غیراخلاقی، بازنمایی [پدیده‌های] زشت را با کنش‌های خشن، تهوع‌آور و مستهجی[[23]](#footnote-23) که خود را در قالب آن ارائه می‌کنند، ممکن می‌سازد. علی‌رغم پافشاری کاسیرر بر فرهنگ متعالی[[24]](#footnote-24)، دیدگاه او در این خصوص بیش از نظرات کانت به واقعیت هنر قرن بیستم نزدیک است.

به هرحال، برای کاسیرر محتوا جایگاهی ثانوی را در برابر صورت به خود اختصاص می‌دهد و زشتی تنها در محتوا مولفه‌ای قابل پذیرش است و نه در صورت. صورت هم‌چنان وجهه غالب هنر است و هماهنگی در صورت است که ما آن‌را زیبایی می‌خوانیم. به هر روی، زیبایی در صورت نیز، نه کیفیتی مربوط به ابژه، که یک *کنش سازنده[[25]](#footnote-25)* در ذهن است. در اینجا کاسیرر می‌کوشد تا تلاش‌های کانت برای انتقال زیباشناسی از حوزه عینیت به حوزه ذهنیت را تکرار کند. هرچند او زیبایی و لذت [بردن از آن] را وابسته به چیزی عینی می‌داند که همان وجود مادی محصول هنری است، اما زیبایی صورت آن می‌باید ابتدا توسط مخاطب به عنوان [پدیده‌ای] زیبا شناسایی شود. بنابراین، «زیبایی در تملک بلافصل چیزها نیست» بلکه سازمانی [است] از صورت چیزها و در ذهن خواننده، بیننده یا شنونده. چنین تمرکزی بر رویه ذهنی تجربه زیباشناختی، به برقراری مفهومی غیرتاریخی از هنر تمایل دارد که ابعاد اجتماعی و تغییرات تاریخی را در کارکردها و صور هنری نادیده می‌گیرد. برای کاسیرر نیز همانند کانت، این عوامل نقش بسیار اندکی را ایفا می‌کنند و بنابراین، فقدان این مولفه‌ها، نظریه او را نیز در برابر همان انتقاداتی که به سلف او نیز وارد می‌شد، آسیب‌پذیر ساخته است.

کاسیرر با خوانش کانتی نظریه افلاطون در خصوص تقلید[[26]](#footnote-26) هنری، یکی از مطرح‌ترین مباحث در زیباشناسی قرن بیستم را پیش می‌کشد. در مقاله *ایدوس و ایدولون[[27]](#footnote-27)*، کاسیرر می‌کوشد تا آنچه بی‌ارزش دانستن جهان تجربی در دیدگاه افلاطون قلمداد می‌شود را مورد بازنگری قرار دهد. نه تنها خود افلاطون متاخر، در دیالوگ *تیمائوس[[28]](#footnote-28)* می‌پذیرد که جهان به‌عنوان مخلوق یک خالق[[29]](#footnote-29)، تجلی تجربی حقیقت است؛ زیبایی که با نسبت‌ها و اندازه‌گیری‌های دقیقی صورت‌بندی شده است نیز نقشی اساسی در این جهان ایفا می‌کند زیرا میانجی‌گری بین هنر و حقیقت را برعهده دارد. بنابراین، تفکر زیباشناختی افلاطون بسیار دو سویه‌تر از که پبش از این در نظر گرفته می‌شد و نباید به نقد الگویی تقلیداتی که به‌صورت طبیعت‌گرایانه درک می‌شود تقلیل یابد. کاسیرر معتقد است افلاطون هنر را به صورت [بازنمایی] آیینه‌گونی از طبیعت درک نکرده بود؛ یا دست‌کم، این تنها صورت درک [هنر] از سوی او نبود. بر این اساس، کاسیرر جایگاه خود را، پیش‌تر و در [تفکر] افلاطون باز می‌یابد: «هنر تکرار صرف طبیعت و زندگی نیست. هنر گونه‌ای از تغییر و تحول است. این تغییرات ماهوی، با قدرت صور زیباشناختی به انجام می‌رسند.»

جالب آن‌که کاسیرر، بازهم از [ارائه] تحلیل مشخصی از توان هنر در ایجاد تغییر می‌گریزد و با استفاده از استعاره عشای ربانی[[30]](#footnote-30) به زبانی مذهبی در می‌آویزد. درحالی‌که دلایل کمی برای نفی ارتباط میان گفتمان مذهبی و زیباشناختی وجود دارد، استفاده استعاری از زبانی مذهبی نیز نمی‌تواند دشواری‌های کاسیرر، به‌ویژه در برقرار ساختن دوباره ارتباط میان حوزه خودمختار هنر و دیگر تجلیات نمادین انسان را از نظر مستور دارد. در واقع، کاسیرر به‌کرات خود را در شرایطی می‌یابد که ناگزیر می‌باید در برابر این شک که استقلال حوزه هنر جایگاهی هم‌تراز شعار *هنر برای هنر[[31]](#footnote-31)* دارد به بحث بپردازد؛ شعاری که کاسیرر آن‌را رد می‌کند. برای گریز از این همسانی، او ناگزیر از تبیین وجود ارتباطاتی میان صور هنری و واقعیت زندگی روزمره است. او این کار را با فرض هنر در کالبد دو واقعیت خودمختار *صور* و *بازنمایی واقعیت* به انجام می‌رساند: «هنر [صرفا] یک منظر و التذاذ از صور بی‌مغز نیست. آن‌چه ما در مدیوم هنر و صور هنری درک می‌کنیم، واقعیتی دوگانه است؛ واقعیت طبیعت و واقعیت حیات انسانی. و هر اثر هنری بزرگ، رویکردی نو و تفسیری نو از طبیعت و زندگی به ما می‌دهد.» اما به هر روی، کاسیرر تنها قیافه برقراری ارتباط میان واقعیت و هنر، [و میان] زندگی و صورت [هنری] را می‌گیرد. نظریه زیبایی‌شناسی او، هم‌چنان در اختصاص جایگاهی به نقش تاریخ و جامعه در هنر ناتوان است. به هر روی، این‌ها سوالاتی هستند که گئورگ لوکاچ را در زمان کنارگذاردن تفکرات کانتی‌اش به خود جذب نمود تا توانایی‌های هنر را برای بهبود واقعیت اجتماعی به چالش بکشد.

سوال دیگری که از روابط متقابل هنر و واقعیت نشات می‌گیرد، پرسش از حقیقت[[32]](#footnote-32) هنر است. کاسیرر مدعی است که «هنر حقیقتی دیگرگونه را به ما ارائه می‌کند،؛ حقیقتی نه از چیزهای تجربی، که از صور خالص». با این ادعا، او افکار اصلی‌ترین نظریه پرداز هنر نوکانتی و مجموعه‌دار شخصی، کنراد فیدلر[[33]](#footnote-33) را بازتاب می‌دهدکه نظریه *بینش زیباشناختی[[34]](#footnote-34)* او به عنوان غنی‌سازی الگوهای روزمره‌ی دیدن، بر گئورگ لوکاچ جوان، واسیلی کاندینسکی[[35]](#footnote-35)، پل کلی[[36]](#footnote-36) و دیگر زیبایی‌شناسان و هنرمندان نیز تاثیر گذاشته است. اما از انجا که کاسیرر نمی‌خواهد به درک افلاطونی از صور خالص بیاویزد و جایگاه خود را فروکاهد، ناگزیر از ارائه تفسیری از کیفیت ارتباط میان حقیقت صور خالص و حقیقت چیزهاست. اما کاسیرر در این‌جا هم سکوت می‌کند. پرسش از ارزش حقیقت هنری، المان ثابت دیگری در گفتمان زیبایی‌شناسی قرن بییستم است و حتی بیش از لوکاچ، مورد توجه هایدگر و آدورنو قرار گرفته است.

بنابراین، زیبایی‌شناسی نوکانتی از منظری تاریخی-اجتماعی و از سوی لوکاچ به چالش کشیده شد که سوالاتی را مطرح می‌کرد که عمدتا پیش از آن، از سوی شیلر و در برابر کانت مطرح شده بود. چالش دیگری نیز از سوی هایدگر ایجاد شد که به تبعیت از شلینگ، بر هنر به عنوان ارگان[[37]](#footnote-37) حقیقت تاکید می‌کرد.

**نومارکسیسم در قالب نوشیلریانیسم[[38]](#footnote-38)؟**

تاریخ زیباشناسی، [تفکری به عنوان] نوشیلرگرایی را به خوبی نمی‌شناسد. اما شباهت‌های علمی [بسیاری] با زیباشناسی نومارکسیستی، نشان‌گر هم‌زمانی آنها است. روشن است که اختلافات عمده‌ای نیز [میان این دو] وجود دارد و چشم‌پوشی کردن یا کمرنگ نشان‌دادن آنها، به معنای اعوجاج در تاریخ فلسفه خواهد بود. شیلر، صرف‌نظر از گردش به سمت واقعیات تاریخی اجتماعی و سیاسی، اساسا بر یک زمینه فلسفی ایده‌آلیستی ایستاده است. در مقابل، نومارکسیسم، حتی با چشم‌پوشی از مباحث پیچیده‌تر زیربنا و روبنا، [بازهم] مادی‌گرایی دیالکتیکی و تاریخی را جانشین تاریخی ایده‌آلیسم می‌داند. بدین‌ترتیب، شیلر یک گام کوچک اما بسیار با اهمیت از ایده‌آلیسم ذهنی کانت به ایده‌آلیسم عینی هگل –و به‌واسطه آن مارکس، انگلس و به کرار لنین (و در بعضی از موارد ارنست بلوخ، گئورگ لوکاچ و حتی استالین)- است. درحالی‌که شیلر صراحتا ابراز می‌دارد که پنداشت او از آموزش زیباشناختی جایگزینی برای شرایط انقلابی است، زیبایی‌شناسان نومارکسیست جویای این هر دو هستند: هنر **و** انقلاب. بر این اساس، لوکاچ، شیلر را به عنوان نخستین کسی که به رابطه دیالکتیکی تاریخ و هنر می‌پردازد مورد تحسین قرار می‌دهد؛ اما هم‌چنان بر او خرده می‌گیرد که نهایتا، با تقبیح کنش‌مندی انقلابی، به اردوی مدافعان فرهنگ بورژوایی می‌پیوندد.

به همین ترتیب، استنتاج شیلر که هنر را جدای از واقعیت و توافق انسان با خودش را صرفا از معبر هنر ممکن می‌داند نیز محل تفسیرهای متفاوتی بوده است. در حالی‌که مفسران میانه‌رو و بورژوا در این مورد به‌خصوص شیلر را به آرامش‌گرایی[[39]](#footnote-39) و زیبایی‌پرستی متهم می‌کنند، متفکران مارکسیست بر اساس ادعای او که هنر همواره از واقعیت جداست نتیجه می‌گیرند که هنر قابلیتی را هم برای نفی واقعیت موجود و هم برای ترسیم نمونه‌ای بهتر در خود نهفته دارد. شباهت‌های بیشتری هم [میان نگرش مارکسیستی و نگرش شیلری] وجود دارد. صرف نظر از تفاوت در راهکارها، هم لوکاچ و هم شیلر با یک مساله روبه‌رو هستند و آن هم چگونگی آشتی‌دادن خودمختاری هنر با نقش عملی آن در اصلاح جامعه است. به بیانی دیگر، هر دو به دنبال کشف این بودند که هنر چگونه می‌تواند در استقرار یک جمهوری آرمان‌شهری از مردان آزاد نقشی تسهیل‌گر داشته باشد بی آن‌که به ابزاری صرف برای مقاصد سیاسی تقلیل یابد.

انگاره نوین شیلر در زیبایی‌شناسی، مبنی بر ترکیب وجوه صوری و تاریخی [هنر] (برای مثال در نظریه سایق‌های بشری و نظریه آموزش زیباشناختی)، بنیانی را نیز برای زیبایی‌شناسی نومارکسیستی لوکاچ فراهم نمود. لوکاچ در برداشت‌اش از انسان به عنوان [موجودی] آزاد، رها از بیگانگی[[40]](#footnote-40) و کاملا رشدیافته با شیلر هم‌عقیده است. بنابراین هنر، در دیدگاه هردو متفکر، به عنوان فضای انبارش بینش‌های انسانیت رها از فساد و بیگانگی منظور می‌شود؛ و به‌دلیل قابلیت آن در برقراری ارتباط با جوهره انسان‌شناختی [بشر]، و نیز به دلیل یادآوری به انسان که هنوز به منتهای خود نرسیده است، تقدیس شده است. این شباهت‌ها با بررسی زیبایی‌شناسی لوکاچ بیشتر آشکار خواهند شد؛ اما در اینجا، اشاره به آن الگوی تاریخی که انگاره شیلری بر اساس آن به مقابله با زیبایی‌شناسی نوکانتی برخاست کافی است. اما به هرحال، پیش از پرداختن به نوشته‌های مارکسیستی لوکاچ، اجمالا به بالیدن او در قالب یک فیلسوف، از نوکانت‌گرایی تا دیالکتیک تاریخی و مادی‌گرایانه می‌پردازیم.

گئورگ لوکاچ (1885-1971) مقالات و کتب بسیاری را با نگاهی اجمالی به زیبایی‌شناسی به رشته تحریر درآورد و از همان آغازین آثار، هنر و به‌ویژه ادبیات در مرکز توجه و علاقه او قرار گرفت. او در 1908، *تاریخ درام مدرن[[41]](#footnote-41)* را به چاپ رساند که به زعم برخی، بهترین کتاب او محسوب می‌شود. در پی آن، در 1911 *مجموعه مقالاتی پیرامون روح و صور[[42]](#footnote-42)* [ترجمه‌شده با عنوان *جان و صورت*] را منتشر کرد که نخست به زبان مجار و پس از آن به سرعت به زبان آلمانی که زبان اصلی نگارش خود لوکاچ هم بود برگردانده شد. در بازه 1912 تا 1914، لوکاچ نخستین تلاش‌هایش را در یک زیبایی‌شناسی سیستماتیک با عنوان *فلسفه هنر[[43]](#footnote-43)* به رشته تحریر درآورد که ناتمام ماند تا سال‌های پایانی عمر نویسنده به چاپ نرسید. این [تلاش‌ها]، در سال‌ها 1916 تا 1918 با مجموعه *زیبایی‌شناسی هایدلبرگی[[44]](#footnote-44)* پی گرفته شدکه آن‌هم ناتمام و برای مدت‌ها چاپ نشده باقی ماند. پس از آن نوبت به *نظریه رمان[[45]](#footnote-45)* (1916-1920)، *رئالیسم در خطر است[[46]](#footnote-46)* (1936)، *ملاحظاتی در تاریخ زیبایی‌شناسی[[47]](#footnote-47)* (1954)، *هنر و حقیقت عینی[[48]](#footnote-48)* (1954)، *پیرامون* *نوعیت به‌عنوان گونه‌ای زیباشناختی[[49]](#footnote-49)* (1957)، *برعلیه رئالیسم قلب‌شده[[50]](#footnote-50)* (1958) و *کیفیت زیباشناختی[[51]](#footnote-51)* (1963) در چند مجلد که نخستین بخش از سه‌گانه‌ای است که ما آن‌را آخرین و نظام‌مند‌ [ترین] نوشته‌های زیبایی‌شناسانه لوکاچ می‌دانیم. این فهرست، تنها سیاهه‌ای از آثار [زیباشناسانه] اوست و بسیاری از نوشته‌هایش را به‌ویژه در حوزه ادبیات در بر نمی‌گیرد.

آثار اولیه لوکاچ که کتب و مقالات اولیه او پیش از گرایش به کمونیسم در سال 1918 و عضویت در حزب کمونیست مجارستان در همان سال را در بر می‌گیرد، دیدگاهی را شامل می‌شود که بعدتر خود لوکاچ با دیدگاهی منتقدانه آن را *ضدیت رمانتیک با سرمایه‌داری[[52]](#footnote-52)* خواند. مقالات جان و صورت و فصولی از زیبایی‌شناسی هایدلبرگی، نشان‌گر تاثیرات متفکران متعددی است؛ بعضی از معلمان لوکاچ و بعضی از آرمان‌های تاریخی. کی‌یرکگارد به گروه دوم تعلق دارد که لوکاچ، حتی پیش از هایدگر او را در قرن بیستم باز می‌شناساند و در رد حیات تجارت‌زده بورژوایی و جستجوی وجود حقیقی با او همراه است. از سوی دیگر، ماکس وبر دوستی نزدیک به حساب می‌آمد که لوکاچ با تشخیص‌های او از جامعه مدرن و افسون‌زدایی[[53]](#footnote-53) از آن موافق است. پس از او، دیگر معلم لوکاچ گئورگ زیمل است که تقابل او میان *زندگی* به‌عنوان [امری] ناهمگون، بی‌نظم و تقریبا آنارشیک، با *صورت* به صورت همگونی و قانون، پایه‌ای برای تقابل [لوکاچ] در *جان و صورت* ایجاد کرد.

لوکاچ، همانند شیلر، ملاحظات زیبایی‌شناسی خود را با عیب‌یابی[[54]](#footnote-54) فرهنگ معاصر به صورت یک کل آغاز نمود. این مهم، بهتر از خود مجموعه *جان و صورت*، در مقاله سال 1912 او با عنوان *فرهنگ زیباشناختی* به انجام رسیده است. با این وجود، [به اعتقاد لوکاچ] این فرهنگ تنها توانسته است متخصصانی را تربیت کند که زندگی را بدون توجه به محتوای آن مدیریت می‌کنند و زیبایی‌شناسانی که به درون خود وا پس می‌نشینند؛ تمایزی که به [افکار] ماکس وبر باز می‌گردد و از آدورنو و هورکهایمر تا *پس از* *فضیلت*[[55]](#footnote-55) مک‌اینتایر[[56]](#footnote-56)، به شکل‌های مختلف به پایه‌ای برای نقد فرایند نوسازی جوامع بدل می‌شود. لوکاچ درواقع به بازگویی [افکار] شیلر می‌پردازد زمانی که ادعا می‌کند فرهنگ زیباشناختی بر خُلق[[57]](#footnote-57)، یا [به بیان دیگر] رابطه دل‌خواه و غیرعقلانی میان سوژه و ابژه مبتنی است و بنابراین، چیزی [از آن] نمی‌تواند فراتر از زمان باشد: فرد در خلقیات منزوی خود محبوس می‌ماند. به هر روی، تقلیل تمام ابژه‌ها به انگیختگی صرف خلقی، مانع از جان‌گیری حقیقی روح می‌شود. جان و هنر، هردو می‌باید استقلال ابژه‌ای که می‌کوشد در برابر تبدیل‌شدن به یک سازنده خلق مقاومت کند و سوژه را به مبارزه فرا می‌خواند را ضمانت کنند. هم صورت‌بندی جان و هم صور این آگاهی شخصی، اگر با صور هنری حقیقی همراه باشند، امکان غلبه بر این انزوا و محبوس ماندن را فراهم می‌سازد. فرهنگ معاصر اما، نه تنها به تولید انسانی بیگانه می‌پردازد، که هنر به‌عنوان یکی از معدود ابزارهای نجات را نیز به یک سرگرمی مبتذل تقلیل می‌دهد. لوکاچ بازهم از آرمان خود مبتنی بر حیات غیربیگانه و برادرانه دست بر نمی‌دارد، حتی اگر به‌زعم او، فرهنگ معاصر از ایجاد بستری برای تولید هنر معنادار، آن‌گونه که در گذشته بود، ناتوان باشد. هنوز بارقه‌ای از امید [برای لوکاچ] وجود دارد که شاید همین هنر باقی‌مانده از گذشته بتواند ذخیره‌ای از نیروهای لازم برای غلبه انسان بر بیگانگی کنونی‌اش را فراهم آورد.

هرچند آغازین تلاش‌های لوکاچ بر آن بود که بتواند حیات‌گرایی را با ذهنی‌گرایی زیباشناختی کانتی در آمیزد، اما چهار سال بعد و در *زیبایی‌شناسی هایدلبرگی*، از مولفه‌های حیات‌گرایانه‌اش فراتر رفت و حتی گردشی از کانت به سمت هگل داشت. پس از گذر از مرحله هگل‌گرایانه *نظریه رمان* و در دهه‌های سی و چهل، و بیشتر به‌واسطه مطالعه رئالیسم ادبی قرن نوزدهم، لوکاچ به بسط [نظامی از] زیبایی‌شناسی مارکسیستی پرداخت. اما هگل، هم‌چنان بیش از هر فیلسوف ایده‌آلیست دیگری مرجع کنکاش‌های آتی او در زیبایی‌شناسی باقی ماند.

***کیفیت زیباشناختی***

نوشته‌های چندین جلدی لوکاچ در خصوص زیبایی‌شناسی، عموما در چشم‌اندازی مارکسیست-لنینیستی به رشته تحریر در آمده‌اند. از این میان، برخی نگرشی روشن‌تر از *کیفیت زیباشناختی* (1963)در قبال ابژه زیباشناختی داشته‌اند و برخی دیگر دیدگاه‌هایی جزمی‌تر را در بر می‌گیرند؛ از جمله ارزیابی‌های جانب‌دارانه از تاثیرات استالینی بر زبان‌شناسی، و پی‌آمد آن بر زیبایی‌شناسی که بعضا به مضحکه کشیده می‌شود. زیبایی‌شناسی متاخر او نیز خود طولانی و سرشار از تکرار است و افزون بر آن، از یکپارچگی نظام‌مندی که جویای آن است نیز ناتوان می‌ماند. به جای کلیتی یکپارچه، با مباحثی پراکنده اما با حزییات پیرامون مقولات [مختلف در] نظریه زیباشناختی لوکاچ روبه‌رو می‌شویم که بسیاری از آن‌ها بیشتر از سی سال پیش‌تر از آن تالیف شده‌اند. سایر مفاهیم اساسی، پیش‌تر و در *زیباشناسی هایدلبرگی* ارائه شده است که می‌باید در پرتو نگرشی مارکسیستی دوباره تفسیر شوند.

*زیبایی‌شناسی* علی‌رغم حجم تقریبا دو هزار صفحه‌ای خود، ناتمام باقی مانده است و تنها نخستین قسمت از سه قسمت مدنظر [خود لوکاچ] را در بر می‌گیرد. بخش‌های در نظر گرفته شده اما نانوشته کتاب قرار بود تا با ساختار اثر هنری (بخش دوم) و تاریخ اجتماعی هنر (بخش سوم) سروکار داشته باشند. به همین ترتیب، بخش اول نیز با عنوان *کیفیت زیباشناختی[[58]](#footnote-58)*، به ارزیابی هنر در مقام بازنموده‌ای اصیل از واقعیت می‌پردازد.

بیش از آغاز بحث پیرامون اثر لوکاچ، مروری مختصر بر نظریات پایه زیبایی‌شناسی راست‌کیش مارکسیستی که لوکاچ کم و بیش به آن تمایل دارد، می‌تواند در فراهم ساختن بستری برای بحث مثمر ثمر باشد. خلاصه‌ای مختصر اما در عین حال دقیق از این مقام را می‌توان در *ابعاد زیباشناختی[[59]](#footnote-59)* مارکوزه یافت:

1. رابطه‌ای محکم میان هنر و ریشه‌های مادی آن، بین هنر و تمامیت روابط تولید وجود دارد. با بروز تغییر در روابط تولید، هنر نیز به‌عنوان بخشی از روبنا تحول می‌یابد؛ هرچند هنر، همانند هر بخش ایدئولوژیک دیگر می‌تواند از تغییرات اجتماعی عقب بیفتد یا از آن پیشی گیرد.
2. رابطه‌ای محکم میان هنر و طبقه اجتماعی وجود دارد. تنها هنر معتبر، حقیقی و مترقی، از آنِ طبقه‌ای پیشروست که نشان‌گر آگاهی آن طبقه است.
3. بنابراین، [امر] سیاسی و زیباشناختی، محتوای انقلابی و کیفیت زیباشناختی تمایل به همگرایی دارند.
4. مولف وظیفه دارد تمایلات و مطالبات طبقه پیشرو (که در نظام سرمایه‌داری این طبقه می‌تواند پرولتاریا باشد) را صورت‌بندی و متجلی سازد.
5. یک طبقه رو به انحطاط، از زایش چیزی جز هنر «منحط» ناتوان است.
6. واقع‌گرایی (با رویکردهای مختلف) صورتی هنری قلمداد می‌شود که به‌خوبی مناسبات اجتماعی را پاسخگوست و از این‌رو، صورت هنری «درست» شناخته می‌شود.

تلاش اصلی لوکاچ، بسط نظری هنر به‌عنوان تقلید بود. نخستین وظیفه لوکاچ در این خصوص نشان دادن تقابل میان تقلید هنری و تقلید علمی بود؛ زیرا این هر دو با واقعیت عینی یکسانی روبه‌رو هستند و هر دو به صورت شناختی آن واقعیت را بازتاب می‌دهند. اما درحالی‌که علم باید در بررسی عینیت، خود را از تمامی تعلقات ذهنیت وارهاند؛ این مساله درباره هنر صادق نیست. لوکاچ میمه‌سیس علمی را «انسان‌ریخت زدایی[[60]](#footnote-60)» می‌نامد و چنین توضیح می‌دهد که در علم، «تجلی و جوهر می‌باید به دقت از یکدیگر تفکیک شوند»، در حالی‌که در هنر، «تفکیک‌ناپذیری ادراکی روشنی میان تجلی و جوهر» حکم‌فرماست. افزون بر آن، این بدان معناست که در علم، اقتضائاتی جهانی بر افراد احاطه دارد؛ در حالی‌که در هنر، آن‌گونه که لوکاچ در برابر نظرات ارسطو می‌گوید، «تقلید زیباشناختی هماره در قالبی فردی و براساس ایمان فردی انسانیت را به تصویر می‌کشد». هرچند تمامی اجزا، آن‌گونه که لوکاچ در [بحث از] مقوله *نوعیت[[61]](#footnote-61)* تاکید می‌کند، نمی‌تواند ریشه‌ای جهان‌شمول داشته باشد. در حالی‌که [یک] جزء در سطح فرد محصور باقی می‌ماند، نوعیت بازنمایی‌کننده همگرایی میان فرد و جهان‌شمولی است. بر این اساس، هنر می‌تواند تمایلات موجود در عینیت را در بستری تاریخی روندیابی کند. هنر نه می‌تواند به سطح تعمیم علم دست یابد و نه ملزم است صرفا در قید تمایلات، خیالات و ترجیحات متناظر با اجزا باقی بماند. رسالت اجتماعی هنر تنها در سطح نوعی است که برآورده می‌شود: «همانندی متابولیسم[[62]](#footnote-62) اجتماعی با طبیعت، هدف نهایی، حقیقی و غایی میمه‌سیس زیباشناسانه است».

میمه‌سیس نباید به‌صورت رونوشتی از واقعیت قلمداد شود؛ بلکه در دیدگاه لوکاچ، بیشتر به انتخاب‌گری میان ویژگی‌ها و ارزیابی مثبت یا منفی واقعیتی است که آن را تصویر می‌کند. این نگرش، قوام‌بخش یکی از مبانی واقع‌گرایی سوسیالیستی در هنر است که عموما *تعصب حزبی[[63]](#footnote-63)* نامیده می‌شود. علاوه بر آن، [وجود] این انتخاب‌گری، متضمن این واقعیت است که تقلیدات تنها به بازتولید واقعیت منحصر نشوند؛ بلکه هدف ان، بهبود واقعیت با ارائه تصویری مناسب از آن، به‌واسطه حذف وجوه بیگانه و بی‌دقت آن است. بنابراین، هنر واقعیتی مستقل است که انتخاب شده، مورد تحسین قرار گرفته و صورت یافته است. تفاوت میان رونوشتی مکانیکی و تقلیدی واقع‌گرایانه همان چیزی است که بیشترین اهمیت را در هنر دارد: اولی طبیعت‌گرایانه و اعتذاری[[64]](#footnote-64) است اما دومی واقع‌گرایانه و انتقادی. آنجا که هنر طبیعت‌گرایانه، به «بت‌وارگی[[65]](#footnote-65)» واقعیات طبیعی می‌انجامد، هنر واقع‌گرایانه به تحلیل کارکردی آنها در بستری تاریخی می‌پردازد. هنر طبیعت‌گرایانه هیچ‌گاه از سطح واقعیت فراتر نمی‌رود و به همین دلیل، از اصلی‌ترین لازمه هنر حقیقی، یا همان وحدت جوهر و تجلی محروم است. تنها واقع‌گرایی است که در هنر بر اجزاء فائق می‌آید و نوعیت را به تصویر می‌کشد. همان‌گونه که خواهیم دید، همین دسترسی کامل‌تر به وقعیت که لوکاچ آن‌را برای هنر واقع‌گرا محفوظ می‌داند، مشکلاتی را به همراه دارد که کاربست نظریه زیباشناختی او را با دشواری روبه‌رو می‌سازد. اما پیش از آن‌که به این بحث بپردازیم، ضروری است توفیقات لوکاچ را در بسط مفهوم تقلید (میمه‌سیس) مورد ارزیابی قرار دهیم.

در یک کار هنری، انسان خود را به عنوان آفریننده دنیایی مستقل می‌بیند و بدین‌گونه، تجربیاتش از خود و دنیای خود را نیز در آن ترکیب می‌کند. بدین‌ترتیب، هرچند تجربه انسان صورتی از *از خود بیگانگی* بوده است، در تجربه هنر، این از خود بیگانگی مقهور می‌شود. بنابراین، هنر در جوهر خود، صورتی فراتر و آگاهانه‌تر از کار است. تولید هنر در ساختار سرمایه‌داری، هم‌چنان بیگانه از تولید‌کننده خود است؛ زیرا تولیدکننده نه آگاهی و کنترلی بر روند تولید دارد و نه از ارزش افزوده‌ای که کار او بر ماده خام ایجاد کرده است منتفع می‌شود.

تجربه هنری به هر حال از زندگی روزمره جدا نمی‌ماند. در مقابل، لوکاچ رابطه‌ای دیالکتیک را میان تجربیات زیباشناسانه و تجربیات روزمره انسان در نظر می‌گیرد. تاثیر تقلیدی اثر هنری، تغییراتی هم شناختی و هم عاطفی در مخاطب خود بر می‌انگیزد که با بهره‌گیری از آن، وجوه ناشناخته‌ای از واقعیت قابل شناسایی می‌شوند. همان‌گونه که در بحث لوکاچ پیرامون مفهوم *کاتارسیس* قابل مشاهده است، آن جنبه‌ای از هنر که که الگوهای زندگی روزمره را تغییر می‌دهد، حاشیه‌ای عاطفی نیز بر آن می‌افزاید. با در نظر گرفتن تمایزی که او پیشتر و در *زیبایی‌شناسی هایدلبرگ* نیز بدان اشاره می‌کند، لوکاچ تحول مخاطبی را که در مقابل یک اثر هنری قرار می‌گیرد، تغییری از *انسان کامل* به *انسان تام* می‌داند. اثر هنری:

راه خود را به درون حیات روحی مخاطب باز می‌کند، نگاه معمول او به جهان را منکوب می‌کند، دنیای جدیدی را به او تحمیل می‌کند، او را با محتوایی تازه یا تازه‌یافته سرشار می‌کند و تمامی این‌ها او را وا می‌دارد تا این «دنیا» را با ارگان‌های ادراکی و حالات شناختی جدید و جان‌گرفته‌اش جذب کند. تحول از انسان کامل به انسان تام، موجب گسترش و غنای واقعی و صوری، بالفعل و بالقوه روان او می‌شود.

برای ایجاد چنین تحولی در تماشاگر، [اثر هنری] باید هم حاملی برای گذشته باشد و هم راهنمایی برای آینده. انسان در اثر هنری، بر بیگانگی تاریخی بشریت فایق می‌آید، همان‌گونه که بر از خود بیگانگی خودش هم غلبه می‌یابد. لوکاچ نظرات شیلر را بازتاب می‌دهد که هنر انبار تاریخ نوع بشر است، اما اثر هنری، صرفا در برگیرنده مولفه‌های تاریخی-اجتماعی زمان خود نیست. هنر والا به واسطه «تفکیک‌ناپذیری‌اش از ذات تاریخی خود و نیز ارضای هنجارهای زیباشناختی که تمام بشریت را در بر می‌گیرد» قابل شناسایی است. اما به هرحال، لوکاچ هیچ تلاشی برای کاستن از هنجار زیباشناختی در زمانی خود نشان نمی‌دهد و می‌توان فشار شدیدی را مفروض داشت که او برای برابر نهادن آن با نوعی زیباشناسی ماده‌گرایانه تحمل می‌کرده است. نتیجه نگاه در زمانی او به اثر هنری، مفهوم جوهره انسان‌شناختی است که با هنر تلازم دارد و به عنوان یکی از محورهای حمله لوکاچ به مدرنیسم قابل مشاهده است. در اینجا ذکر همین نکته کفایت می‌کند که لوکاچ، بر این واقعیت پای می‌فشرد که نگرش هنری انسان به عنوان موجودی یه کمال، نه چیزی استعلایی، بلکه در مقابل، بازتابی الزامی به غایت‌شناسی تاریخی است؛ «بازتابی از هستی واقعی، از رشد حقیقی بشر».

پیشرفت به‌واسطه هنر، دقیقا از خلال تاثیرات هنر بر زندگی روزمره صورت می‌گیرد که از نگرش‌های احساسی و شناختی تغییریافته تشکیل شده است. برای تحلیل فرایند چنین تغییری، لوکاچ به خوانشی از نظریه کاتارسیس ارسطویی از منظر لسینگ باز می‌گردد. کاتارسیس نه صرفا یک خیزش عاطفی از سوی تماشاگر و در پاسخ به اسارت قهرمان در [نیروهای] تراژدی، که پاسخ یگانه‌ای از تمام بشریت به یک اثر هنری شاخص است. برای لوکاچ، محدودساختن کاتارسیس به سطح عاطفی آن، هرچند پیرایش‌گرانه[[66]](#footnote-66)، خطر جداماندن آن از اتوس[[67]](#footnote-67)، یا عادت‌واره‌های رفتاری را به همراه دارد که بخش عمده‌ای از رفتار ما را جهت می‌دهد. به‌طور خلاصه، او نگران است که این پیرایش عاطفی، می‌تواند بدون ملاحظات اخلاقی صورت پذیرد. در مقابل چنین برداشتی از کاتارسیس، او به بازگویی مفهومی تعریف‌شده در *دراماتورژی هامبورگی[[68]](#footnote-68)* لسینگ می‌پردازد و بارها تعریف لسینگ از کاتارسیس به‌عنوان «تحول احساسات به توانایی‌های ارزشی» را نقل قول می‌کند. ابتنای تاثیرات کاتارتیک، صرفا برا اساس پاسخ‌های عاطفی، به معنای تنزل هنر والا[[69]](#footnote-69) به جایگاه سرگرمی صرف است. در حالی‌که کاتارسیس حقیقی متضمن یک نوزایی اخلاقی بر اساس یک درون‌نگری عمیق است. چنین رخداد پالایش‌گری، همان است که «انسان کامل زندگی‌های روزمره را از خلال خیزشی منطقی به یک تحول[[70]](#footnote-70) تمام‌عیار وا می‌دارد». در اینجا لوکاچ، بی آن‌که تصریح کرده‌بلشد، مفهوم آموزش هنری در دیدگاه شیلر را به پیش می‌کشد. سلایق و دریافت‌های انسان در قبال واقعیت، به‌واسطه رویارویی او با اثر هنری تغییر می‌کند.

به هر روی، لوکاچ چنین قدرت ایجاد تغییر را تنها در آثار هنری می‌بیند. هرچند او –هم‌چنان بدون ارایه نظریه‌ای کاربردی پیرامون زیبایی- موید وجود چنین زیبایی‌هایی در طبیعت نیز هست، اما در مخالفت با هرنوع تجربه زیباشناختی که ریشه در طبیعت داشته باشد به بحث می‌پردازد. در واقع، زیبایی طبیعت برای لوکاچ به هیچ عنوان پدیده‌ای زیباشناسانه نیست، زیرا از دست‌یابی به آن سطح از نوعیت که می‌تواند بازنمای یگانگی جزء و جهان باشد ناتوان است. زیبایی طبیعت هیچ‌گاه از [سطح] اجزاء فراتر نمی‌رود. همانند تجربه اروتیک از زیبایی، هرجند بدون آن کامروایی که در دیدگاه لوکاچ ملازم آن است، [در اینجا نیز] رویارویی با زیبایی طبیعت صرفا لذت‌بخش است اما فاقد تمامی آن ارزش‌های شناختی است که در هنر و بر اساس مفهوم تمامیت [آن] ایجاد می‌شود.

بحث مشابهی نیز از خلال پرسمان لوکاچ از هنر مدرن، به‌ویژه در مناظره معروف به *[مناظره پیرامون] اکسپرسیونیسم* و سایر گفتگوهای او بروز کرد. به هر حال، در این نوشتار جایی برای بازگو کردن سرفصل‌های این مناظره نیست که در آن لوکاچ و نویسنده‌ای هم‌چون یوهانس بِشِر[[71]](#footnote-71)، در مقابل برتولت برشت، والتر بنیامین و ارنست بلوخ به بحث پرداختند. این اشاره کفایت می‌کند که [در آن مناظره] لوکاچ جریان اکسپرسیونیستی در هنر را به داشتن زیربناهایی اعتذاری و منحط متهم ساخت. باید در نظر داشت که در این زمینه، لوکاچ به ادغام و درهم‌ریزی مفاهیم مدرنیسم، دِکادانس[[72]](#footnote-72) و آوانگارد و استفاده از این مفاهیم به‌صورتی کم‌و‌بیش مترادف برای اشاره به جریان‌هایی چون طبیعت‌گرایی[[73]](#footnote-73)، نمادگرایی[[74]](#footnote-74) و اکسپرسیونیسم تمایل دارد. از منظری تاریخی، این برداشت صحیح نیست؛ زیرا مدرنیسم، مفهومی فراگیرتر است که جریان‌هایی چون دِکادانس، نمادگرایی، طبیعت‌گرایی، اکسپرسیونیسم و نظایر آن به‌عنوان فصول مختلف آن دسته‌بندی می‌شوند. علاوه برآن، نویسندگان آوانگاردی چون توماس مان و ماکسیم گورکی که مورد تحسین لوکاچ نیز واقع می‌شوند، بخشی از جنبش مدرنیسم در ادبیات محسوب می‌شوند.

اما مهم‌تر از این چالش بر سر تقسیم‌بندی‌های تاریخی در ادبیات، تلاش لوکاچ است برای تعریف دوباره مدرنیسم و آوانگارد. رئالیسم برای او، نه یک سبک ادبی و نه یک دوره زمانی (برای مثال نیمه دوم قرن نوزدهم)، که کنشی هنری است نشانگر «تمامیت عینی اجتماعی[[75]](#footnote-75)»؛ درحالی‌که ادبیات مدرن، «واقعیت را به همان‌صورتی در نظر می‌گیرد که بلاواسطه در برابر نویسنده ظاهر می‌گردد».

اگر واقع‌گرایی، چشم‌اندازی عینی از واقعیت را در قالب یک کل به تصویر می‌کشد، صور مدرن هنر جبرا به برداشت‌های جزء گرایانه هنرمند مقید شده‌اند. هم‌چنین روی‌گردانی از مسئولیت هنر در ترسیم تصویری از کلیت، چیزی جز سقوط در دِکادانس نیست. جزء هیچ‌گاه به سطح نوعیت نمی‌رسد و از [قالب] جهان‌شمولی که می‌بایست در آن ظهور کند بسیار جدا می‌افتد. بنابراین، تمام آنجه نویسندگان مدرن چون پروست، کافکا، بکت، جویس و دیگرانی صرف‌نظر از چند استثنا به آن دست می‌یابند، ایجاد صورت زیباشناختی جذابی است بدون نگاهی ژرف به نیروهای عینی تاریخی. لوکاچ مصر است هنر نباید تنها به نمایش [نقاط] منفی، منحرف و از ریخت‌افتاده بپردازد؛ بلکه می‌باید تصاویری از چیزهای با ارزش و اصیل را نیز در بر گیرد؛ زیرا برخلاف تمامی انحرافات جامعه، این تصاویر مثبت به جوهره انسان‌شناختی وجود انسان اتصال می‌یابند و رویای حیاتی بیگانه‌نشده را زنده نگاه می‌دارند. در نتیجه، تنها این صورت از هنر است که لایق نام آوانگارد خواهد بود.

نفی کلیت هنر مدرن به‌عنوان [هنری] کاملا منحط و فاقد بینشی حقیقی، مطمئنا نمی‌تواند در برابر موشکافی‌های دقیق مقاومت کند. یکی از قانع‌کننده‌ترین انتقادات به مفهوم واقع‌گرایی در دیدگاه لوکاچ، توسط آدورنو و در مقاله *مصالحه زیر فشار[[76]](#footnote-76)* صورت گرفته است. در این مقاله، آدورنو به‌صورت متقن نشان می‌دهد دریافت لوکاچ از ادبیات مدرن محدود، اشتباه و در بسیاری از موارد متناقض است. هم‌چنین، هرچند لوکاچ محتوا را بر صورت برتری می‌دهد، آن‌گونه که هستی‌شناسی هنری او نشان می‌دهد از جنبه‌های صوری آفرینش زیباشناسانه نیز غافل نبوده است. بنابراین، آدورنو در این ادعای کلی خود که «لوکاچ از توجه به اهمیت اساسی فن ادبی سرباط می‌زند» برحق نیست. اما این نظر او کاملا صحیح است که دفاع لوکاچ از واقع‌گرایی سوسیالیستی در ادبیات عموما بر دفاع از نوشته‌هایی میان‌مایه (برای مثال تحسین‌های مکرر آثار ماکارنکو در *زیبایی‌شناسی*) و دفاع بی‌سلیقه‌ای از [ادبیات] اتحاد جماهیر استقرار یافته است.

1. The German Aesthetic Traditions [↑](#footnote-ref-1)
2. Kai Hammermeister [↑](#footnote-ref-2)
3. Ernst Cassirer [↑](#footnote-ref-3)
4. Georg Lukács [↑](#footnote-ref-4)
5. Kulturwissenschaftliche Bibliothek [↑](#footnote-ref-5)
6. Warburg Institute [↑](#footnote-ref-6)
7. Erwin Panofsky [↑](#footnote-ref-7)
8. Fritz Saxl [↑](#footnote-ref-8)
9. Paradigmatic [↑](#footnote-ref-9)
10. Helmholtz [↑](#footnote-ref-10)
11. Fechner [↑](#footnote-ref-11)
12. Philosophie der symbolischen Formen [↑](#footnote-ref-12)
13. Essay on Men [↑](#footnote-ref-13)
14. Animal Rationale [↑](#footnote-ref-14)
15. Animal Symbolicum [↑](#footnote-ref-15)
16. Immediacy [↑](#footnote-ref-16)
17. Vividness [↑](#footnote-ref-17)
18. Continuous Concentration [↑](#footnote-ref-18)
19. Euthymia [↑](#footnote-ref-19)
20. Form [↑](#footnote-ref-20)
21. Content [↑](#footnote-ref-21)
22. Transubstantiation [↑](#footnote-ref-22)
23. Pornographic [↑](#footnote-ref-23)
24. High Culture [↑](#footnote-ref-24)
25. Formative Act [↑](#footnote-ref-25)
26. Mimesis [↑](#footnote-ref-26)
27. Eidos und Eidolon [↑](#footnote-ref-27)
28. Timaeus [↑](#footnote-ref-28)
29. Demiurge [↑](#footnote-ref-29)
30. Eucharist [↑](#footnote-ref-30)
31. L’art pour l’art! [↑](#footnote-ref-31)
32. Truth [↑](#footnote-ref-32)
33. Konrad Fiedler [↑](#footnote-ref-33)
34. Aesthetic Vision [↑](#footnote-ref-34)
35. Vasily Kandinsky [↑](#footnote-ref-35)
36. Paul Klee [↑](#footnote-ref-36)
37. Organon [↑](#footnote-ref-37)
38. Neo-Schillerianism [↑](#footnote-ref-38)
39. Quietism [↑](#footnote-ref-39)
40. Unalienated [↑](#footnote-ref-40)
41. A History of Modern Drama [↑](#footnote-ref-41)
42. Die Seele und die Formen [↑](#footnote-ref-42)
43. Philosophie der Kunst [↑](#footnote-ref-43)
44. Heidelberger Ästhetik [↑](#footnote-ref-44)
45. Theorie des Romans [↑](#footnote-ref-45)
46. Es geht um den Realismus [↑](#footnote-ref-46)
47. Beiträge zur Geschichte der Ästhetik [↑](#footnote-ref-47)
48. Kunst und obekive Whrheit [↑](#footnote-ref-48)
49. Über die Besonderheit als Kategorie des Ästhetichen [↑](#footnote-ref-49)
50. Wider den missverstandenen Realismus [↑](#footnote-ref-50)
51. Eigenart des Ästhetichen [↑](#footnote-ref-51)
52. Romantic Anticapitalism [↑](#footnote-ref-52)
53. Disenchanted [↑](#footnote-ref-53)
54. Diagnosis [↑](#footnote-ref-54)
55. After Virtue [↑](#footnote-ref-55)
56. McIntyre [↑](#footnote-ref-56)
57. Mood [↑](#footnote-ref-57)
58. Die Eigenart des Ästhetischen [↑](#footnote-ref-58)
59. The Aesthetic Dimension [↑](#footnote-ref-59)
60. Desanthropomorphizing [↑](#footnote-ref-60)
61. Besonderheit [↑](#footnote-ref-61)
62. Stoffwachsel [↑](#footnote-ref-62)
63. Parteilichkeit [↑](#footnote-ref-63)
64. Apologetic [↑](#footnote-ref-64)
65. Fetishize [↑](#footnote-ref-65)
66. Cathartic [↑](#footnote-ref-66)
67. Ethos [↑](#footnote-ref-67)
68. Hamburgische Dramaturgie [↑](#footnote-ref-68)
69. Great Art [↑](#footnote-ref-69)
70. Umkeher [↑](#footnote-ref-70)
71. Johannes R. Becher [↑](#footnote-ref-71)
72. Decadence [↑](#footnote-ref-72)
73. Naturalism [↑](#footnote-ref-73)
74. Symbolism [↑](#footnote-ref-74)
75. Objective Social Totality [↑](#footnote-ref-75)
76. Erpresste Versōhnung [↑](#footnote-ref-76)