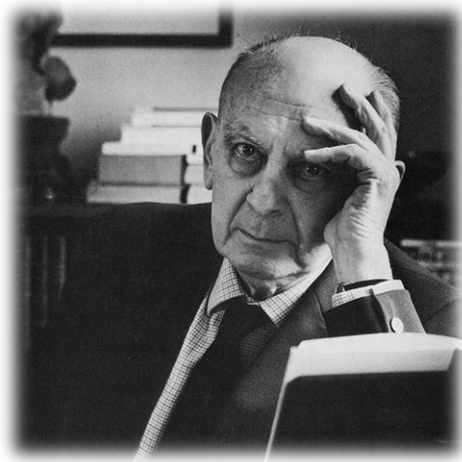


تبلیغ، ایدئولوژی و هنر

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 جنبه‌های مختلف آگاهی طبقاتی در هنر و تاریخ با توجه به نظرات جورج لوکاج اختصاص داشته است. یکی از مقالات این مجموعه، اثر آرنولد هاووزر 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 هاووزر در کلیت مجموعه‌ی فوق بر آن شدیم که این ترجمه را نیز در چارچوب طرح حاضر منتشر کنیم.

آرنولد هاووزر (۱۸۹۲-۱۹۷۸) از پیشگامان تاریخ‌نگاری هنر با نگاه مارکسیستی بود و از وی به فارسی از جمله 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 انجام دادن تعهدهای اجتماعی آنچه که هست می‌شود، هنرمند نیز تنها با رخنه کردن به روابط میان انسان‌ها می‌تواند هنرمند شود. فقط، استثنائاً، در اوضاع و احوال ویژه و نادر است که رانشگر فعالیت هنری پافشاری می‌کند و هنرمند را، بدون پیشینه‌ای از نیازها و خواست‌های اجتماعی، به سوی آفرینش آثار هنری می‌کشانند. تاریخ فعالیت هنری را می‌توان، روی هم رفته، تاریخ آن رشته وظیفه‌هایی دانست که بر عهده‌ی هنرمند نهاده می‌شود؛ و اغلب این که 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: بیدار کردن 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 به کار 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 سخت‌مهار 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 سؤظن‌ناپذیر 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)، کوربه (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، حاصل کار شاید موفقیت‌آمیز باشد و شاید هم نه؛ شاید کم یا بیش به‌گونه‌ای سازواره‌ی (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 این دو، 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 «سازواره‌ی» 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

منریستی (۱۷)، هیچ‌یک - بدون توجه به شیوه‌ای که برای برانگیزاندن به کار برده‌اند - چنان سازواره‌ای یا همشکل خلق نشده‌اند که نتوان چیزی به آن افزود و یا چیزی از آن کاست. هیچ تبلیغی نمی‌تواند سراسر تر، محسوس تر، جاززننده تر و یا چشمگیرتر و بیرونی تر از آنچه در طغیان‌های سیاسی و پرخشم دانته بازگو شده - بی آن که آسیبی به شعرش برساند - باشد. زیرا این که 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 گرایش دارند. 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 کنایه‌ی با دشواری‌های فنی بزرگ‌تری رویارو می‌شود، اما هم مؤثرتر است و هم توانش (پتانسیل) زیبایی‌شناسیک بیش‌تری در خود نهفته دارد؛ زیرا هرچه رخنه‌گری برانگیزاننده و، به‌ویژه، سازنده‌ی پیامی بیش‌تر باشد، آن پیام نامستقیم‌تر و راحت‌تر گرفته می‌شود. پیامی آشکار و سراسر می‌تواند دقیقاً به همین سبب سراسر بودن خود به آسانی 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 اشاره‌گر آن ایدئولوژی باشد.

حکومت و نظم اجتماعی ایمن و مطمئن به‌خود برای رخنه‌کردن به افکار عمومی از راه هنر از تبلیغ سود می‌جوید - نمایش خودنمایانه و پرشکوه و جلال 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 استاندارد (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 هنرشان 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 دانتو 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 نظر انگلس را می‌توان، بسته به اوضاع و احوال، کاملاً پذیرفتنی یا کاملاً ناپذیرفتنی دانست؛ جانب‌داری در هنر به‌راستی نیازی به آن‌گونه 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 اوضاع و احوال 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. نارسایی‌های هنری آثاری که انگلس آن‌ها را برای تبلیغ ناهمگونشان رد می‌کند، در گسستگی میان آموزه‌های اجتماعی و کاربرد زیبایی‌شناسیک آن‌ها از بازتابانیدن نیست؛ بلکه ناشی از کمبودهای سرشت خود بازتابانیدن است. از دیدگاه آموزه‌ی «پیروزی واقع‌پردازی (رنالیسم)»، با نگرش اجتماعی است که هنرمند صرفاً تصور می‌کند خود را در مقام عاملی باز می‌شناساند 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 بازتابانیدن واقعیت آن چنان استوار، گسترده، و نرمش‌پذیر هست که در روند خویش رنگ نبازد یا نه.

هواخواهی در هنر برحق و رواست، 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 هرگز فقط بیانگر چیزی نیست، بلکه همواره کسی را مخاطب قرار می‌دهد و سرشتی سخنورانه دارد. ساده‌ترین و عینی‌ترین بیان هنری دربردارنده‌ی واکنش‌انگیزی، چالش، تحمیل، و اغلب حتا تجاوز است. صرف 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 می‌شود در ادبیات رخ نمایانده است. نمایشنامه‌های گرایش‌دار به‌هیچ‌وجه ساخته‌وپرداخته‌ی تئاتر بورژوازی 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 اوژیته (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 دولت‌شهر (۳۵) آتن یکی از مهم‌ترین ابزار تبلیغ آن بود و دولت‌شهر 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 پشتیبان سیاست‌های آن و منافع طبقات حاکم باشد. تراژدی یونانی که آشکارا گرایش‌دار است، مستقیم یا نامستقیم به حادثترین 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. حتی تئاتر برتولت برشت و اروین پسکاتور (۳۷) نیز به‌اندازه‌ی تئاتر یونان باستان «تئاتر سیاسی» نیستند. باری، گرچه به این ترتیب درام بورژوازی 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 طلبیه‌داران 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 بورژوازی کاملاً روشن می‌کند که شهروند طبقه‌ی متوسط درستکار 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 - هم‌چنان‌که در درام بورژوازی 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 مسوؤل بنیادی‌ترین دگرگونی‌های نمایشی باشند. کافی‌ست دگرگونی‌های معنای تحول (۳۹)، یکی از کارسازه‌های اساسی درام تراژیک را یادآور شویم. سرانجام 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 بورژوازی عادی را همچون قهرمانان و نمایندگان ارزش‌های اخلاقی والا برمی‌گزید، نشانگر بالندگی انقلابی هم در فرم و هم در محتواست. 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 راه‌حل 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، بلندمرتبه‌ی یک قهرمان از علاقه‌ی عامه به سرنوشتش می‌کاهد؛ و همدردی واقعی تنها در میان افراد برابر با هم پدید می‌آید (۲). بالندگی درام بورژوازی 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 بازشناسی اصولی که در پس تصنع نطق‌های آتشین و کذب فلسفه‌ی اخلاقی آن بود، دیدرو ارزش حقیقت‌هنری همچون سلاحی اجتماعی را کشف کرد و متقاعد شد که بازنمایاندن صادقانه‌ی رویداده‌ها به منسوخ‌شدن پیشداوری اجتماعی می‌انجامد - که یعنی بنابراین، در تحلیل نهایی، حقیقت‌هنری 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 گرایش دار خود را حفظ می‌کند. هنر گرچه از تبلیغ علنی و تجلیل آشکار فرمانروایان و ولی نعمتان دست می‌کشد، هم‌چنان به حق آنان نسبت به «مصرف اسرافکارانه» و «کارآسائی اسرافکارانه» (3) نوعی مشروعیت می‌بخشد؛ چون این هردو برای هنرمند و برای تملک و لذت بردن 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. به کارگرفتن 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 بازتابانده‌ی نگرش آن طبقه است و ضمنی استانداردهای 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 به کار 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 هدف‌های عملی است. بازساخت 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 نسبیّت و تنوع و تلون سنجیدارهای اخلاقی همراه شد؛ و نه تنها با عصر روشنگری فرانسوی، که حتا با عصر روشنگری یونانی نیز آشنا بود. از آن پس، تردیدهای فزاینده و حتا پُرماه‌تری درباره‌ی انگیزه‌های عینی و ایده‌آلیستی داوری انسانی پدیدار شده‌اند. «اخلاق دوگانه»ی ماکیاوول (۴۲)، فرق‌گذاری مونتئی (۴۳) میان حقیقت «این روی و آن روی سکه»، ریاکاری، خودفریبی و خودبینی اخلاق‌گرایان فرانسوی لاپرویر (۴۴)، لاروشفوکو (۴۵) و شانفور (۴۶)، و کشف «منطقی‌نمایی» نهفته در پس رویکردها و کنش‌ها - که نخستین بار 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 تصویری از آن، ریشه در ادراک کژدیده و یک‌جانبه و گرایش‌دار از حقیقتی دارند که تا وقتی جامعه طبقاتی است و گروه‌های ممتاز متفاوت می‌توانند منافع و آرزوهای درست‌تیز با هم داشته باشند، این چنین برجا می‌ماند.

اغلب به شباهت میان مفهوم مارکسیستی ایدئولوژی (جهان‌نگری) همچون «شعور کاذب» و حقیقت کژدیده با نظریه‌های روانکاوانه‌ی «منطقی‌نمایی» توجه شده است. هم «شعور کاذب» و هم «منطقی‌نمایی» هر دو با پوشاندن رویکردهای از نظر اخلاقی یا اجتماعی زنده و ناپذیرفتنی در شکل‌های قراردادی و ایرادناپذیر پیوند دارند. هر دو این‌ها با جایگزینی ناآهاگانه‌ی 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 تفسیر تبلیغی از رویدادهای 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 آتی 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 نمی‌شود، بلکه روی‌هم‌رفته وضعیت طبقاتی تعیین‌کننده‌ی آن است. به بیان

دیگر، نه فقط سودهای برآمده از دارایی و تخصیص وسایل تولید، که چشم‌داشت 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 خطرناک بودن حقیقت مایه‌ی تحریف آن می‌شود، فراتر می‌رود. این شباهت تا این امر مسلم پیش می‌رود: درست هم‌چنان که 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 بی‌زبان 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 قاعداً 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 دست‌کم تعیین‌کننده‌ی مسائلی به‌شمار می‌روند که آن‌ها می‌بایستی حلشان کنند.

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

براین باور است که «زیرساخت‌رو ساخت را می‌آفریند تا به‌ویژه در خدمت منافعش باشد(6)». به هر حال، این که گزاره‌ای ریشه به ایدئولوژی می‌برد، به‌هیچ‌وجه اثری بر درستی آن گزاره ندارد؛ و تنها به این معناست 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 هر حال، بنا به سرشت خود، پاره‌ای از ایدئولوژی بخشی از جامعه می‌شود 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 می‌بیند. اما از آن جایی که ایدئولوژی صرفاً فرآورده‌ی فرعی بنیان اقتصادی و منافع طبقاتی نیست - هر چند که همه‌ی ایدئولوژی‌ها با این کارسازها پیوستگی دارند(8) - نمی‌تواند در چارچوب ماتریالیسم تاریخی کاملاً درک بشود. نظریه‌های علمی و آفرینش‌های هنری چیزی بیش از فرآورده‌های 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.

سنجش‌گری ایدئولوژی آگاهی از جانبداری و پیشداوری ایده‌های طبقاتی را پیش‌انگاشته می‌گیرد. هر چند 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 کژدیسیگی 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 اوضاع و احوال اقتصادی و اجتماعی وابستگی دارد. باری، این که در هر حال آزادی و عینیت اندیشه حدودحصری دارد، درغایت قاطعانه تفسیر ایدئولوژیک و اجتماعی از فرهنگ را توجیه می‌کند؛ این حدودحصرها گریز اندیشه از قیدوبندهای اجتماعی را ناممکن می‌کنند.

بررسی ایدئولوژی مستلزم به کارگرفتن احکام آن است. تأمل درباره‌ی ایدئولوژی به‌ناچار به این بازشناخت می‌انجامد که خود سنجشگران ایدئولوژی ایدئولوژیک می‌اندیشند. این سنجشگری تنها در صورتی درست و رواست که از حدودحصری 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 معرفت‌شناسانه‌ی جزئیت ساختارهای نظری را بازشناختند. 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 نسبت آن از جزئیتش، و اعتبار محدودش از محدودیت‌های اجتماعی‌اش پیروی کند. اما، از همان آغاز، این مفهوم‌ها برای هنر معنایی متفاوت با معنایشان برای دیگر بخش‌های فرهنگ داشته‌اند. چون هنر با حقیقت متفاوتی سروکار دارد، مسئله‌ی ایدئولوژی در هنر شکل‌های متفاوتی می‌یابد تا، مثلاً، در علوم طبیعی. کاری هنری به همان مفهومی که در نظریه‌ای علمی به کار گرفته می‌شود، «درست» یا «نادرست» نیست؛ به بیانی دقیق‌تر، هنر را نمی‌توان راستین یا دروغین نامید. بازنمایی هنری می‌تواند به‌خوبی گمراه‌کننده و تحریف‌گر و فاقد راستی و درستی باشد، اما به‌هیچ‌وجه نیازی نیست که چنین چیزی برخاسته از نسبت 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 هر دو به یک‌اندازه بی‌معنی‌اند. بازنمایی 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، طلب کردن 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 این که - ایدئولوژیک است، و چون به‌شکلی 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 بی‌آن 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 چیره‌مخالفند، خود مُمهر اوضاع و احوال 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 تکمیل کردن یا درست‌گرداندن رویکردها و آفرینش‌های بدون تعهد اجتماعی و در بنیاد رها از قید ایدئولوژی نیست که فرهنگ صورت‌های ایدئولوژیک به‌خود می‌گیرد. ایدئولوژی‌ها از همان آغاز با جهت‌گیری‌ها و منافع طبقاتی پیوند

دارند؛ و صرفاً همچون یک اندیشه‌ی پی‌آیند خود را با آن‌ها سازگار نمی‌کنند. در نظر نگرفتن این مسئله، سبب نشناختن سرشت آن‌ها می‌شود.



بنا به نظر مارکس، برای آن‌که نماینده‌ی ایدئولوژی خرده‌بورژوازی باشیم، نیازی نیست که دکاندار باشیم یا در منافع طبقاتی دکانداران سهیم باشیم: یعنی برای مشارکت در ایدئولوژی طبقاتی خاص ضرورتی ندارد که عضو آن طبقه باشیم. در تاریخ هنر بی‌شماری هنرمندانی که ایدئولوژی اربابان و ولی‌نمندان 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 نشده بودند. از آن پس، به‌ویژه پس از عصر روشنگری، آگاهی طبقاتی هنرمندان بیش از پیش افزایش یافت و بسیاری از آنان سخنگوی طبقه‌های فرودست‌تر شدند. 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 ریشه‌دار، از پیشینه و دارایی و تربیت و پرورش، و نیز از پایگاه اجتماعی پدر و مادر و رسوم خانوادگی خود نشان دارد. با این‌همه، این‌که از نویسنده‌ای اشرافی تبار - وقتی جامعه دیگرگون شده - انتظار داشته باشیم که به شیوه‌های اشرافی وفادار بماند، و یا این‌که تعجب کنیم که «کاشف» ایدئولوژی پرولتاریا دو نهال بورژوازی، مارکس و انگلس، بودند، بیانگر ایده‌ای بیش‌ازاندازه ساده‌گیرانه درباره‌ی چگونگی شکل‌گیری ایدئولوژی‌هاست.

در خورتوجه‌ترین نکته درباره‌ی خاستگاه اجتماعی برخی از ایدئولوژی‌ها این نیست که هنرمندان و نویسندگان و اندیشه‌ورزان، 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 است که اندیشه‌ها و احساس‌ها و کوشش‌های فرد، چه خودش این را دریابد و چه نه، باید با منطق و اخلاق و ذوقی مناسب با هنجارهای نظم اجتماعی چیره - چه زمینداری یا

استبدادی یا سرمایه‌داری - هم‌ساز باشند. این «خائن» خوانده‌شدگان - نه فقط از میان فرودستان، که هم‌چنین از میان فرادستان - همواره در تدوین و رواج ایدئولوژی‌ها سهم بزرگی داشته‌اند. نخستین بار این امر هنگامی که اشراف عصر روشنگری آرمان بورژوازی را پذیرفتند یا هنگامی که بورژوازی مروج اندیشه‌ی «آگاهی طبقاتی زحمتکشان» و «مبارزه‌ی طبقاتی» شد، رخ داد؛ بلکه وقتی آغاز شد که پاتریسین‌های (۴۷) رومی با پلین‌ها (۴۸)، و اعضای طبقه‌ی حاکم متحد شدند تا پیام مسیح را در روم جار بزنند و منتشر کنند. اعضای قشرها و طبقه‌های اجتماعی فرادست اغلب آرمان طبقه‌های فرودست را بنا به ملاحظاتی می‌پذیرند که بیش از آنچه در نگاه نخست می‌نمایند، عملی‌اند. شرکت آنان در مبارزه‌های بردگان، سرفها یا زحمتکشان بیش‌تر از روی ترس از فروپاشی 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 پرسش مطرح شد که آیا مفهوم‌هایی چون «مبارزه‌ی طبقاتی» یا «ایدئولوژی‌های طبقاتی» یکسره ساخته‌وپرداخته‌ی آن «خائنان»، یعنی روشنفکران نامتعهد - بنا به نفع خودشان - 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» تحصیلکرده به شکل نظریه و برنامه در نمی‌آمده‌اند، جای شگفتی ندارد. حتا لنین پذیرفت که کارگران توانایی توسعه‌بخشیدن به آگاهی به‌راستی سوسیالیستی را نداشتند، و نهایت آن‌که نمی‌توانستند از اتحادیه‌های کاری فراتر روند، و بنابراین آزادی آنان بدون پشتیبانی رفقای از طبقه‌های تحصیلکرده و توانگر ناممکن بوده است. از سوی دیگر، بدون مناسبات تولیدی تازه و وجود طبقه‌ی کارگر صنعتی تازه، با بحران‌ها و ستیزه‌ها و مبارزه‌های خاص‌شان، نظریه‌های فلسفی و تاریخی و اقتصادی پیش‌نهادده‌شده از سوی «خائنان» هرگز پدیدار نمی‌شده‌اند.

کار این «خائنان» آن بود که تناقض‌های واقعی توسعه‌ی تاریخی را به صورت مفهوم‌های اندیشه‌ی دیالکتیکی بازگویند. آگاهی طبقاتی و مبارزه‌ی طبقاتی فقط با

تعریف روشن 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 داشته باشد، می‌تواند آن‌ها را دریابد. «خائنان»، روشنفکران، مبلغان و مؤلفان بیانیه‌های ایدئولوژیک، جهت‌گیری‌های طبقاتی و رویکردها و پیش‌شرط‌های اصلی آگاهی را کم‌وبیش ساخته و آماده می‌یابند. نهایت آن‌که، این گروه آن‌ها را فقط گسترش می‌دهند؛ و این‌که آیا اکثریت یا اقلیت مردم از یک ایدئولوژی آگاه‌اند یا نه، اهمیتی بی‌چون و چرا ندارد.

نظریه‌ی «پیروزی واقع‌پردازی» انگلس بر پایه‌ی کارسازه‌های جامعه‌شناسیک آفرینش‌های هنری مستقل از انگیزش‌های روان‌شناسانه‌ی زیرین استوار است. آن اصول فلسفی که هنرمند می‌پذیردشان 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 راستین را نمی‌توان از نمایاندن اوضاع و احوال واقعی بازداشت؛ هرچند که بیم‌و امیدهایش دید او را تار کرده باشند. آنچه تردیدناپذیر است این نیست که هنرمند راستین نمی‌تواند جایگاه درست (از نظر انگلس «پیشرو») اجتماعی - که این خود پرسش‌برانگیز است - 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 راستینش او را به آن راهبر بوده است. بنا به انگلس، این مهم نیست که بالزاک هنرمند بیننده‌ای بهتر یا صادق‌تر و اندیشمندی برتر از بالزاک گیج‌و گول در فلسفه و سیاست بود، و به‌رغم پیش‌دآوری‌های ساده‌لوحانه‌اش، میل به بازشناخت توانایی‌ها و دستاوردهای چشمگیر بورژوازی داشت - 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 بی‌نیکخواهی، اما به‌حق و به‌درستی از دستاوردها و پیروزی‌های بورژوازی نوشت. 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 باز می‌نمایاند؛ چرا که خودش از اشراف نبود، و گرچه افراط کار و بی‌پروا بود،

بورژوازی 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 روی هم‌رفته 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. اما 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 پایریزی جامعه‌شناسی جامعی از هنر هم نیست، فراتر نرفته است. در واقع، این نظریه بازگوینده‌ی چیزی بیش از این نیست که هنرمندان در یک جو اجتماعی بگانه/ی (۴۹) کار می‌کنند که در آن قوانینی اعتبار دارند که از نظر ساختاری هیچ‌گونه ربطی با انگیزش روانی مسلط 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 نماینده‌ی 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 آن‌هاست. اگر کارسازه‌ی انگیزش اقتصادی قطعی اما تا آن زمان پنهان در آگاهی بورژوازی مدرن نقشی چیره نمی‌داشت، این دیسپلین‌ها به‌سختی 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، پس پشت 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. همه‌شان 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. همه‌شان نظریه‌ی «آگاهی دروغین» را به کار می‌بردند، به‌رغم هر نامی که به آن می‌دادند. بن‌مایه‌ی نظریه‌ی مارکسیستی ایدئولوژی شناخت پیوند واقعی میان جامعه‌شناسی و روانشناسی است: این که معنای عینی وضعیت‌های اجتماعی، ساختارها و قانون‌ها نیازی ندارد که با هدف‌های ذهنی مربوط به آن‌ها همخوان باشد؛ که شیوه‌های تولید، نهادهای اجتماعی، شکل‌گیری طبقاتی و مبارزه‌ی طبقاتی پیرو قانون‌ها و منطق خود هستند، و «خردمایه»ی خود را دارند. بنابراین، فرد در اوضاع و احوال 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 می‌شود از «زیرکی» خرد طبقاتی مستقل از دارندگان آن سخن گفت. میل سرمایه‌دارانه به پیروزی مادی همچون خردمایه‌ای فراشخصی با آرزوی یافته‌ی خصوصی و نفع فردی یکی نیست و، در مقام رانشگری جمعی، سازوکاری یکسره دیگرگون با روانشناسی آن دارد. از نظر مارکس آنچه فردی درباره‌ی خود می‌اندیشد و می‌گوید، از دید جامعه‌شناسانه غیرمادی است؛ مهم «آن چیزی است که او به راستی هست و انجام می‌دهد» (11). «به همین گونه، معنای ایدئولوژیک رفتار آدمی با انگیزش روانی او کاملاً تفاوت دارد. انسان پیوسته کارکرد اجتماعی و ذهنی فرآورده‌های کار و فرآورده‌های ذهن را با هم اشتباه می‌گیرد. این حکم مارکسیستی که «آنان کاری انجام می‌دهند، بی‌آن که 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 روی هم رفته ریشه در ایدئولوژی قشرهای اجتماعی‌ای دارد که چیرگی سیاسی بر کشور او دارند. از این قرار، نه فقط عیناً، که هم‌چنین از راه انگیزه‌های مادی و الایش‌یافته‌ی نهانی و ناآگاهانه‌ی نهفته در پس آرمان‌های شخص داوطلب، ممکن است کارسازه‌های اساساً اقتصادی سبب‌ساز 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؛ سرشار از شور و شوق برابری و برادری بر استبدادباوری می‌شورند. بی‌تردید چنین ایده‌هایی تا اندازه‌ای بازتاباننده‌ی 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 پس‌کنش‌هایشان نهفته است.

اما این چه نوع «آگاهی» است که مردم خود از آن آگاه نیستند؟ از دیدگاه جامعه‌شناسی، توانایی نهان هر طبقه برای آگاه‌شدن از وضعیت خود فقط به همان اندازه‌ی آشکارگی و بیان نمایان خود وضعیت 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، حتی اگر که هماهنگ با وضعیت طبقاتی خود عمل کنند. در این باره، گئورگ لوکاچ (۵۳) بر این باور است که آگاهی طبقاتی «تنها با براندازی 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 مبارزه‌ی ایدئولوژیک برای آگاهی، برای پوشاندن یا آشکار کردن 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. روشن است که انسان ایدئولوژی‌ها را می‌آفریند، اما نه بدون پیش‌شرط‌های مسلم؛ و در این پیش‌شرط‌ها است که روشن‌ترین برهان 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 جامعه‌شناختی که ایدئولوژیک آفریده شده، تضادی آشتی‌ناپذیر نیست. این صرفاً هویت دوگانه‌ی انسان و منش فردی و هم‌زمان اجتماعی 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) سبکی آیین‌نامه‌ی اشرافی افتخار در یونان باستان ریشه می‌گیرد. هنر سده‌های هفتم و ششم پیش از میلاد هنر اشراف‌سالاری‌ای 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 اشراف‌سالاری که شاهد کاهش اجاره‌بهای نقدی و افزایش سود دست‌اندرکاران اقتصاد 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 هم‌سرایشی نو که سرراست به گرفتاری‌های روزمره می‌پرداخت، در همین بحران اجتماعی ریشه گرفت و بیش از ساگا (۵۶)‌های پهلوانی کهن علاقه و دریافت اشرافی را برانگیخت که در مقام طبقاتی حاکم از بقا و دوام خود دفاع می‌کردند. شاعران هم‌سرایشی و پندآموز، مانند پینداروس (۵۷)، به جای سرگرم کردن با نقل داستان‌های پر ماجرا، آموزه‌های اخلاقی جدی به اشراف عرضه می‌کردند. شعر این شاعران آن‌گاه که تبلیغ آشکار نیست، شکل‌های والایش‌یافته‌ای از ایدئولوژی طبقاتی کاملاً کاربردی است.

رابطه‌ی میان جایگاه طبقاتی و بُن ایدئولوژیک فرم‌های زیبایی‌شناختی گوناگون رابطه‌ای است که در بنیاد و روی هم‌رفته واقعی و بااعتبار است؛ هرچند که در موردهای خاص اغلب دلخواه و صرفاً مجازی است. درست در همین جاست که جامعه‌شناسی هنر با بیش‌ترین خطر ابهام روبرو می‌شود.

پرورده‌شدن جامعه‌ی طبقاتی (بنا به نوشته‌ی 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 همسرایی 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 باشند - هرچند که مستقل از آن برجای می‌مانند؛ اما چنین فرضی ثابت نشده است. هرچه رخ داده باشد، دیدن رابطه‌ای علی میان پدیدارشدن بازیگر

منفرد از رتبه‌های گوناگون همسرایان و از هم‌پاشیدگی جامعه‌ی کلانی، توسعه‌ی طبقه‌ها، و تقسیم کار جز ساده‌انگاری و کلی‌یافی نیست. حتا این که قهرمان تنها - که سرنوشتش موضوع تراژدی است از هر حیث به رئیس کلان 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 جامعه‌شناسی مارکسیستی به‌تازگی آن را کشف کرده باشد. یونانیان خود از این پیوند آگاه بودند، هرچند که توانایی آن را نداشتند که اصول بنیادین آن را تدوین کنند. آریستوفان بر تراژدی‌های اورپید (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 آن که اورپید آنان را چنان که به‌راستی هستند، می‌نماید. آنگاه ارسطو به گفتن ادامه می‌دهد که شخصیت‌های پولیتیوتوس (۶۰) و هومر «از ما بهترند» (صناعت شعر، ۱۴۴۸، 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 پولی بالنده‌ی بورژوازی که نظم کهن را تهدید می‌کرد.

همتای این روند با برآمدن نوشه‌سواری در هنگام به‌هم‌رسی 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 کلّ 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

شناخته شده 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 کهنتری خود را تا حد افراط خالی کنند و بر ارزش اخلاقی امتیازهای تازه به دست آورده‌ی خود بیش از اندازه ارج نهند. شعر شهسواری بیان ایدئولوژیک منافع طبقاتی و خویگان 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 به پایان رسیدن جامعه‌ی قرونِ وسطایی که بر پایه‌ی جایگاه‌های اجتماعی پایدار استوار بود، و با برآمدن جامعه‌ی طبقاتی تازه‌ای که در بنیاد اقتصادی بود، اسناد ایدئولوژیک شکل‌های فرهنگی روشن‌تر می‌شود. هرچند که، بار دیگر با دین‌پیرایی (۶۱) و پیشرفت‌های ایدئولوژیک و اجتماعی و سیاسی همراه با آن، آن رابطه پیچیده‌تر می‌شود. در این هنگام بود که فرهنگ آن منش متضادی را پذیرفت که بیان هنری‌اش را در پیچیدگی سبک منریسم یافت. دین‌پیرایی یا اصلاح دینی، همچون یک نهضت دینی، از پیشینه‌ای برخوردار بود. اما در همان زمان، برآمد 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 ازهم‌پاشیدگی اقتصاد زمینداری و توسعه‌ی سرمایه‌داری تازه دانست. حتی اگر دین‌پیرایی همچون روندی اجتماعی در جامعه‌ی 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 ماکس وبر (۶۲) آن را اخلاق پروتستانی «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 اوضاع و احوال تاریخی و وضع محلی برقرار بشود. درخور توجه آن که طلب کردن آزادی دینی وجدان، با مبارزه برای آزادی اقتصادی و مبارزه با نیروی سرکوب فئودالی هم‌آیند شد.

با بازشناختن 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 روساختی ایدئولوژیک‌اند برای توجیه و پنهان کردن 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 پیش‌شرط‌ها، هیچ‌میل روشنفکرانه‌ای توانایی خلق اقتصادی فزون‌خواه را نداشت. هرچند سرمایه‌داری، جدا از اوضاع صرفاً مادی، آمادگی و توانایی به‌چنگ آوردن و بهره‌کشی از وسایل و امکانات در دسترس را به‌دست آورد، ساختار آگاهی که آن را «روح سرمایه‌داری» می‌دانند، نه از آن پیش‌شرط‌ها و علت‌ها، که از آن معلول‌های سرمایه‌داری همچون کرداری اقتصادی، و بیان و برآمد ایدئولوژیک آن است.

وابستگی ایدئولوژی‌ها، به‌ویژه وابستگی سبک زیبایی‌شناختی به اوضاع و احوال اجتماعی-اقتصادی در هیچ‌جا 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 اوضاع و احوال 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 روشن‌تر 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 بورژوازی و جمهوریخواهی هلند به هم بافته بود، نهضت کاتولیک هم با آداب و استانداردهای دربار فلاندرها - یعنی جایی که بازگشت دینی کامل و هم‌پیمانی میان کلیسا و دولت جامع بود - به هم بافته 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 فرزند بی‌واسطه میان خدا و فرد مؤمن - از همان آغاز مردم‌سالارانه و زورگوستیز بود. با این همه دین کارسازه‌ی بی‌چون و چرا نبود؛ بلکه پیش‌تر 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 فرمانرواهایشان 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) درباره‌ی اشرافی‌کاری می‌کرد، و دومی در جهانی بورژوازی با تمایلی کم‌وبیش به درونگرایی و عاطفه و خلوت آنس، تنها تبیین تکوینی - گرچه فقط تکوینی و نه کیفی و فرمی -

گرایش‌های هنری خاص آن دو است. هلند دربار فریبنده و کلیسای خودنمایی را که سبب‌ساز سبک باروک روبنس بود، نداشت؛ سرمایه‌داری بورژوازی و اصل آزادی عمل (۷۰) بر هلند حاکم بود که در هنرها 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 سراسرتر باشد، باب‌میل‌تر 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 بورژوازی، خانواده، باهمستان و ملت بنیان این طبیعت‌گرایی و سراسرستی 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 باروک 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 بی‌الند، 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، درحالی‌که 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 سبک باروک بود. اما اگر کارسازهای تاریخی یکسان در همه‌ی هنرها پیامدهای یکسان نداشته باشند، و اگر در وضعیت‌های یکسان سبک‌های گوناگونی در کار باشند؛ به‌روشنی نمی‌توان گفت که

هنر تابع جبر ایدئولوژیک، و یا حتا قوانین جامعه‌شناختی دقیق است. از این رو می‌توان چنین پنداشت که هنرها روی هم‌رفته با قوانین درونی خود، و بی‌ارتباط با اوضاع و احوال اجتماعی شکوفا می‌شوند.

با این‌همه، پیش از پذیرش نتیجه‌گیری‌ای از این دست باید در خاطر داشته باشیم که هنرهای گوناگون به شکل‌های گوناگون برای نقش‌های متفاوت اجتماعی، تبلیغی و ایدئولوژیک مناسب‌اند. در این خصوص متمایز کردن ادبیات از دیگر هنرها بسیار مهم است. هر چند موسیقی و هنرهای زیبا - بی‌تردید اگر نه بیشتر دست‌کم 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 به روشنی 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. /روئیکا/ (۷۳) حتا برای آنانی که از پیوندش با ناپلئون بی‌خبرند، هم نشانگر دوران انقلاب است.

هنرهای گوناگون با سرعت‌های گوناگون گسترش و کمال می‌یابند. اما 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 زمان گذار از سبک منریسم به سبک باروک، ضد دین‌پیرایی بیش‌تر به عرضه‌کردن معماری کلیسایی مجلل و بابهتی که توده‌ها را تحت تأثیر قرار دهد، مایل بود تا به بنیاد نهادن همه‌ی دگرگونی‌های متناسب در ادبیات که با پیام‌گیران 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 اعمال 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 درون‌گرایی داشت. مهم‌تر از هر چیز اما این است که کنسرت بلیت‌پیش‌فروشی (اشتراکی) بورژوازی 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 داشته است که از ترکیب‌بندی اجتماعی متفاوت و نیازهای پیام‌گیرانشان ریشه می‌گرفت. به دلیل‌های اقتصادی آشکار، شمار کم‌تری از مردم به نقاشی و مجسمه‌سازی - چه رسد به معماری - علاقه دارند تا به ادبیات. این ناهم‌ترازی حتا هنگامی که بورژوازی همچون نیروی فرهنگی اصلی جای اشراف‌سالاری را گرفت، برجای ماند و خود را به شکل چیرگی ادبیات بر هنرهای دیگر نشان داد. ادبیات از نظر سبک بیش از هر زمان دیگری پیشرفت می‌کند، و در گروهی از نامداران هنر می‌تواند بیش‌تر از سده‌هایی که خواندن در انحصار 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 پیشینه‌ی اجتماعی تعیین‌کننده‌شان است؛ و فقط تا اندازه‌ای بسیار کمتر جلوه‌های تاریخی کلی‌اند. نقش‌های گوناگون هنرهای گوناگون در یک فرهنگ، اهمیت سبکی 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 پیوسته. 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 نیست. نهایت آن که 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 امکان‌گریز از مشکل نسبی‌گرایی هست؛ هرچند که این کار در تاریخ هنر با همان دشواری‌ها 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 می‌شود، 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 از آن خودگردانی دوباره در دسترس‌اند. با این همه، برای دستیابی به آفرینش‌های هنری گذشته هر اندازه هم که نیازمند دگرگونی در نگرش باشیم، باز زمانی فرا می‌رسد که داوری‌های گوناگون می‌بایستی ارزش‌گذاری بشوند. ممکن نیست که به‌آسانی بپذیریم که هنر دوران گذشته بایستی به بازارش‌گذاری 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 سنجدارهای 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 سنجدارهای 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 روزه‌های تازه‌ای به سوی‌شان می‌گشاید، تحقیق کرد؟ آیا زنده کردن آثار هنری و سبک‌ها و پسندهایی که اهمیت و ارزش‌شان در خطر از میان رفتن یا گم‌شدن است وظیفه‌ای راستین نیست؟ آیا مهم‌ترین کار پیوند دادن این آثار و سبک‌ها با زندگی کنونی نیست؟ این که آن‌ها را به زندگی خودمان بازگردانیم و بخشی از تجربه‌ی هنری مستقیم نسل خودمان کنیم؟

در هر حال، تردیدی نیست که نه فقط خودِ بالندگی هنر، که همچنین تاریخ هنر - به بیان دیگر، نه فقط کنش 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 «الفرد و بر»ی این اصطلاح] نامعقول، نامنظم، اما نه الزاماً پیشرو، به‌دیده آید. آموزش‌های تاریخ هنر، که بخشی از این

جنبش‌اند، نه می‌توانند کاملاً عینی باشند و نه مطلقاً نهایی. این آموزش‌ها چون در بنیاد تفسیر و داوری هستند، با هیچ دانش واقعی هم‌خوان نمی‌شوند؛ اما ادعاهایی ایدئولوژیک، *خواسته‌ها* (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 دشواری‌ها و هدف‌های امروزین مربوط باشند. این بورژوازی لیبرال سده‌ی گذشته بود که بار دیگر رنسانس را کشف و ارزیابی کرد؛ عصر امپرسیونیسم نیز باروک را دوباره کشف و ارزیابی کرد؛ و من‌ریسم نیز تنها در نتیجه‌ی انگیختار اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، سینما و روانکاوی دوباره کشف شد. آشکار است که همه‌ی این ارزیابی‌ها و تفسیرها در وهله‌ی نخست کاربردی و ایدئولوژیک‌اند، نه تجربی و منطقی. این‌ها با پژوهش علمی و پیشرو کم‌تر هم‌خوان‌اند تا با کاربستی که اغلب نامنظم در تغییر است؛ و بر پایه‌ی مفاهیم کلی و عینی حقیقت قرار ندارند، بلکه همواره مثل جنبش‌های هنری معاصر بر پایه‌ی همان وضعیت‌های زیستی استوارند. کافی است درنگی کنیم بر دگرگونی‌هایی که دوران باستان در جریان آگاه‌شدن اندیشه‌ورزی غربی از بی‌ثباتی ایدئولوژیک این داوری‌ها پذیرا شده است. این‌که دوران باستان در رنسانس آغازین و اوج رنسانس، در من‌ریسم و باروک، در اشراف‌سالاری‌های درباری سده‌های هفدهم و هژدهم، در روشنگری و انقلاب، در فرهنگستان‌گرایی بورژوازی، و در هم‌رنگی‌ناپذیری *آوانگارد* ناتورالیستی و امپرسیونیستی چگونه گوناگون به‌دیده آمده؛ و چگونه در هیئت پیشرو 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 است؛ مثلاً، تاریخ‌گذاری و اسناد آثار هنری و نوآوری‌های فنی، و پیوند میان تولید و مصرف هنر - و همه‌ی مسائلی که می‌توانند بدون سرسپردگی ایدئولوژیک مطرح و حل شوند. اما این‌ها به فراخور دیدگاه اجتماعی به‌کارگرفته‌شده در بررسی

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 و حامیان 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. Engels, *Ludwig Feuerbach*, cf. Letter to Franz Mehring, 14 July 1893.
5. Theodor Geiger, "Kritische Bemerkungen 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: ائوره دومیه، کاریکاتوریست، نقاش و گراورساز مشهور فرانسه، ۱۸۰۸ - ۱۸۷۹.
۹. ویلیام شکسپیر، ۱۵۶۴ - ۱۶۱۶.
۱۰. Cervantes: میگل د سروانتس، شاعر و نویسنده‌ی اسپانیایی، ۱۵۴۷ - ۱۶۱۶.
۱۱. Goethe: یوهان ولفگانگ گوته، نویسنده و شاعر آلمان، ۱۷۴۹ - ۱۸۳۲.
۱۲. Balzac: ائوره دو بالزاک، رمان‌نویس فرانسوی و پیشوای رئالیسم، ۱۷۹۹ - ۱۸۵۰.
۱۳. Flaubert: گوستاو فلوربر، 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 منریسم. سبک هنری منریسم 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 گرکو (۱۵۴۱ - ۱۶۱۴) و تینتورتو (۱۵۱۸ - ۱۵۹۴) از بزرگان این سبک بودند؛ پاره‌ای از آخرین آثار میک‌آنژ 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 بونوتوچلینی (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 اوگوستن کارون دو بومارشه، درام‌نویس فرانسوی، ۱۷۳۲ - ۱۷۹۹.
۳۱. Mercier: فیلسوف بلژیکی، ۱۸۵۱ - ۱۹۲۶.
۳۲. Augier: امیل اوژییه، 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 باز شدن می‌گردد. اورپید تحول را پیچیده‌تر، تکان‌دهنده‌تر و ناگهانی‌تر ساخت.
۴۰. Nathan der Weise
۴۱. Lessing: گتهودل افرائیم لسینگ، نویسنده و نقاد آلمانی، ۱۷۲۹ - ۱۷۸۱.
۴۲. Machiavelli: نیکولو ماکیاول تاریخدان و سیاستمدار ایتالیایی ۱۴۶۹ - ۱۵۲۷
۴۳. Montaigne: میشل مونتینی، نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۵۳۳ - ۱۵۹۲
۴۴. La Bruyere: ژان دو لا برویر، نویسنده و تاریخدان و حقوقدان فرانسوی، ۱۶۴۵ - ۱۶۹۶

۴۵. La Rochefoucauld: لاروشفوکو، نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۶۱۳ - ۱۶۸۰
۴۶. Chamfort
۴۷. Patrician: عضو خاندان‌های نخستین شارمند رم قدیم، که طبقه‌ی حاکم و قدرتمند را تشکیل می‌دادند.
۴۸. Plebein: از پلبنی‌ها یا پلب‌ها مردم عوام که طبقه‌ی محرومین را تشکیل می‌دادند.
۴۹. Sui Generis
۵۰. ressentiment: به معنی خشم و تغییر نیز هست.
۵۱. Pareto: ویلفر دو پارتو، اقتصاددان و جامعه‌شناس ایتالیایی، ۱۸۴۸ - ۱۹۲۳.
۵۲. quid pro quos
۵۳. Georg Lukacs: منتقد ادبی و فیلسوف که از پیشگامان 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: اورپید یا اتورپیدس، شاعر تراژدی‌سرای یونان در سده‌ی پنجم پیش از میلاد.
۶۰. Polygnotus: نقاش یونانی، ۵۰۰ - 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... دایره‌المعارف فارسی.
۶۲. Max Weber: ۱۸۶۴ - ۱۹۲۰ جامعه‌شناس برجسته‌ی آلمانی و از پایه‌گذاران اصلی جامعه‌شناسی مدرن. دیدگاه‌های وی درباره‌ی نقش پروتستانیسیم در تکوین سرمایه‌داری مدرن به‌ویژه از اهمیت برخوردار است.
۶۳. apres - la - Lettre
۶۴. Baroque: سبکی در هنر 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 - 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. fOCoCo: سبکی در هنر و تزئینات داخلی در سده‌ی هژدهم، که به‌ویژه در زمان سلطنت لوئی پانزدهم در فرانسه رایج بود و واکنشی در برابر کلاسیسیسم زمان لوئی چهاردهم بود.

۷۳. Eroica: سمفونی اثر بتهوون

۷۴. Alfred Weber

۷۵. desiderata