هر چیزی در جای خویش نیکوست: فوکو و «ایدئولوژی زیبایی‌شناسی»

دومینیک پترسون
رضا بهار

از چند راه می‌توان به «کشف دوباره» چیزها پرداخت. گاه کشف دوباره به‌منزله‌ی یافتن چیزی است که گمان می‌رفت گم شده است. مثلاً یک تابلو نقاشی را در نظر آورید که فکر می‌کردید به سرقت رفته یا از بین رفته است، ولی ناگهان آن را در گوشه‌ی فراموش‌شده‌ی اتاق زیر شیروانی می‌یابید؛ دستی بر سر و رویش می‌کشید؛ از گوشه‌ی زوال نجاتش می‌دهید و آنگاه ارزش و اعتبار و توجهی به آن می‌بخشید که سزاوار آن است، و آن را به جایی که باید باشد بازمی‌گردانید. در چنین حالتی جایی برای این تابلوی دوباره کشف‌شده هست که انتظارش را می‌کشد، جایی که گمش کرده و همه می‌دانند از آنجا گم شده است ــ جایی مثل سینه‌ی خالی دیوار یک نگارخانه. کشف دوباره در این باب چیزی نیست مگر نوعی بازیابی. اما این نکته به همین‌جا ختم نمی‌شود. «کشف دوباره» معنی دیگری هم دارد؛ مثلاً وقتی که دوباره از سر، کتابی را می‌خوانیم و در آن چیزی پیدا می‌کنیم که بار نخست نفهمیده از کنار آن گذشته بودیم. شاید هم در روزگار کودکی آن کتاب را خوانده بودیم و کودکی‌مان ژرفای آن را بر ما پنهان داشته بود و چون بار دیگر کتاب را در بزرگ‌سالی می‌خوانیم، عمق معنا و ارزش آن را پیدا می‌کنیم. اینجا چیزی را دوباره کشف کرده‌ایم که گم نشده بود، بلکه نادیده گرفته شده بود. از این‌رو، کشف دوباره‌ای از این دست حکم ارزش‌گذاری دوباره را دارد.

در شماره‌ی جدید نشریه‌ی تاریخچه‌ی هنر، که به ظهور و رشد «هنرهای تجسمی» اختصاص

یافته است، نکته‌ای از پیتر آزبرن نقل شده است. او به‌شیوه‌ای متقاعدکننده می‌نویسد که سنت فلسفی نظریه‌ی زیبایی‌شناسی در شکل کانتی خود دیگر راهش را از نگاه واندیشه‌ی نقادانه در ویژگی هنر معاصر و هستی‌شناسی تاریخی آن جدا کرده است.[1] آزبرن مدعی است که هنر معاصر در هیأتی «پساعقلانی» درآمده و این‌چنین راه خود را به «آن‌سوی مرزهای زیباشناختی» گشوده است. با این وصف، در نگاه او اندیشه‌ی فلسفی یا نقاد شاه‌کلیدی است که پاگرفتن دوباره‌ی گفتمان نقادانه‌ی هنری و ارزیابی ارتباط آن با تاریخ هنر را امکان‌پذیر می‌سازد. هدف او، که نگارنده هم بر آن مهر تأیید می‌نهد، باری درست‌اندیشیدن درباره‌ی اصالت نقد هنر معاصر و ارتباط آن با تاریخ هنر است. اما این که هدفی از این دست نشات‌گرفته از «نیازی» آگاهانه است اینجا برای استدلال من حکم چیزی بدیهی را دارد. در جایی دیگر در مقاله‌ی حاضر نیز از «هستی‌شناسی تاریخی» مدد خواهم جست تا طرحی از اصول کلی زیبایی‌شناسی «بازکشف شده» و دوباره ارزش‌گذاری شده درافکنم. خاستگاه این هستی‌شناسی تاریخی در نیازی مبرم و امروزین است، همان‌که در آثار میشل فوکو می‌توان از آن نشانی جست.

پایه و مایه‌ی گفته‌های آزبرن را باید در مطالعه‌ی رساله‌ی «نقد عقیده»ی کانت جست که خود راه‌گشای بنای سنتی شد که به‌نادرست زیبایی‌شناسی را هم‌سنگ گفتمان فلسفی در هنر می‌شمرد. گرچه شاید بُعدی از این زیبایی‌شناسی را نتوان از هنر جدا کرد (که این به دیده‌ی آزبرن به‌مثابه یکی از پاره‌های مفهوم‌گرایی است)، گفتمان «هنر به‌مثابه زیبایی‌شناسی» در این وادی و در تلاش برای پرداختن به کارهای هنری معاصر که اساساً کارکردی زیبایی‌شناسانه ندارند، درمی‌ماند. این امر که آزبرن آن را «شکلی از خشم فروخورده فلسفی» می‌نامد، به‌شیوه‌های گوناگون به طرح نظریه‌ی «فرجام هنر» انجامیده است.[2] آزبرن در مباحثه‌ای مبسوط که در اینجا فقط می‌توان گریزی بدان زد، به «زیبایی‌شناسی»، البته از دید کانت، به‌مثابه «جهالت اصولی نسبت به هنر» می‌نگرد.[3] مفهومی که رومانتیسیسم مکتب ینا از هنر ارائه کرد، همان که آزبرن آن را «هنر به‌مثابه هستی‌شناسی» نام می‌نهد، وقتی پای ویژگی تاریخی هنرِ معاصر و وادی نقد به میان می‌آید بسیار بهتر حق مطلب را ادا می‌کند. اما پرسش اینجاست که همین واقعیت معاصر از چه ویژگی‌هایی برخوردار است؟

گفتمان در حوزه‌ی علوم انسانی به شکلی تازه بازآرایی شده است. از پسامدرنیسم ــ چه به‌عنوان مکتبی ظهوریافته در واپسین روزهای دوران سرمایه‌داری و یا همچون مکتبی برخاسته از بطن نظریه‌ی پساساختارگرایی ــ آثار خوب و بد زیادی بر جای مانده است. اینها خود زمینه‌ساز بروز و گسترش بحث و جدل‌های بسیار در تاریخ هنر نظری شده‌اند و سعی کرده‌اند تا ارتباط آن را با فلسفه و نقد بیابند؛ البته فلسفه‌ای که به‌ویژه تاریخ هنر را بر پایه‌های اصول کانتی درک می‌کند و نقدی که آن را به‌عنوان تن‌دادن به بحرانی که خود حاصل زائد بودن نهادین است، تعبیر می‌کند.[4] یکی از نتیجه‌های این بازآرایی‌ها را می‌توان در اهمیت روزافزون «فرهنگ تجسمی» جست‌وجو کرد. فرهنگی که با خود موجی از گونه‌ها و اشیای هنری را آورد و همه را با نقاشی‌ها و پیکره‌ها زیر یک

سقف جمع کرد، فرهنگی که عهد می‌کند به همان میزان که به تاریخ هنر رنگی مردمی می‌بخشد زبان به تهدید می‌گشاید که بر رابطه‌ی خاص آن با مشتی اشیای هنری ویژه داشته و قبول عام یافته خط بطلان می‌کشد. بنا به گفته‌ی آزبرن یکی از معضلات برآمده از «مطالعات تجسمی» که آن را به‌عنوان جایگزین و تکمله‌ای بر تاریخ هنر قلمداد کرده‌اند این است که مطالعه‌ای از این دست خطر کرده و درستی آن چه که هنرمند آرمان‌گرا درباره‌ی ویژگی بصری موجود در مدرنیسم فرمالیستی بر آن تأکید می‌ورزد، می‌پذیرد و در میدان فرهنگی گسترش یافته پژوهش به بررسی روابط هم‌زمان می‌نشیند؛ حال آن که در این رهگذر بُعد تاریخی را به فراموشی می‌سپرد.[5] این که تاریخ‌نگاران عرصه‌ی هنر شاید بر آن‌اند تا در چنین شرایطی به جست‌وجوی رابطه‌های میان‌رشته‌ای با فلسفه برآیند قابل درک است. هرچند باید صبر کرد و دید در راه «کشف دوباره‌ی زیبایی‌شناسی» تاکجا باید پیش رفت. براساس استدلال آزبرن، آن زیباشناسی که فلسفه و هنر را به‌طور سنتی دوشادوش هم در خود جای داده است چیزی نیست که نیاز به شناخت آن داشته باشیم یا در تلاش برای ترمیم آن برآییم. چنین چیزی حاصل آثار سوءِ بر جای مانده از تأثیر فرایندهای تاریخی هم‌گرا بر تفکر نقادانه‌ی هنری است.

واژه‌ی «زیبایی‌شناسی» شاید خود عاملی مشکل‌ساز برای ایجاد چنین ارتباطی باشد. زیبایی‌شناسی واژه‌ای است که نه‌تنها دلالت بر شاخه‌ای از فلسفه دارد، بلکه در حالی که به‌ندرت بتوان ردی از تجانس در آن یافت، این واژه در تاریخ هنر امروز نامی است که به پویاشناسی کارکردهای ژرف‌نگر آثار هنری و دیگر اشیاء فرهنگی (آنجا که کارکردهای خاص یک اثر هنری مد نظر است) داده می‌شود. اما این واژه چون بر «نگاه تاریخی» دلالت کند به ظرافت در خود ردی از یک ویژگی تاریخی را می‌پروراند. اگر در تاریخ هنر معاصر و نقد هنرِ امروز بارها و بارها به واژه‌ی «زیبایی‌شناسی» برمی‌خوریم، این واژه اغلب دلالت بر سنت فلسفی نمی‌کند بلکه دال بر شیوه‌ای خاص است که یک اثر هنری خاص بر پایه‌ی آن معناسازی می‌کند. به‌عبارت دیگر زیبایی‌شناسی در مفهومی گسترده‌تر و به‌عنوان «زیبایی فراگیر» مد نظر است. تاریخ هنر معاصر بیشتر دوست دارد ببیند زیبایی‌شناسی به چه شیوه‌ی اثربخشی یک اثر هنری را به نمایش می‌گذارد نه این که پرده از جنبه‌ی هنری آن اثر بردارد. شاید این‌طور به نظر آید که راه حل برون‌رفت از این کلاف سردرگم تعیین دقیق مرزهای زیبایی‌شناسی در محدوده‌های فلسفه، تخصصی و آنجا که پای هوش تاریخی در میان است و غیره بپردازیم. با این همه شکل بازکشف شده‌ی زیبایی‌شناسی را توان چشم فرو بستن بر هر کدام از اینها نیست، به‌ویژه آن که یک تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه چنان که در پیوند با هنر سده‌ی بیستم رخ می‌دهد سخت با مفهومی که از «زیبایی‌شناسی گسترده» یا «تأثیرگذار» درهم آمیخته است. به گفته‌ی آزبرن زیبایی‌شناسی یکی از ابعاد ضروری مفهوم تاریخی ـ هستی‌شناختی هنر است، اما این زیبایی‌شناسی «هم ناقص است و هم نسبی.»[6] به‌معنای دقیق کلمه در تحلیل یک اثر هنری بررسی ویژگی‌های خاص تعیین شده توسط تاریخ، که به رابطه‌ی میان زیبایی‌شناسی و دیگر عوامل مربوط می‌شوند، مورد نیاز است. «از این گذشته، روابط میان زیبایی‌شناسی و دیگر

جنبه‌های آثار هنری معنای انتقادآمیز خود را از جای دیگری حاصل می‌کنند به‌عبارتی این معنا را در ابعاد زیبایی‌شناسانه‌ی دیگر اشکال فرهنگی (غیر هنری) که به‌همان میزان تغییرپذیرند جست‌وجو می‌کنند.»[۷] از این رو باید به کشف دوباره‌ی معنی‌ها و منظرهای چندگانه‌ی «زیبایی‌شناسی» بپردازیم نه این که در پی یافتن واژگانی خوب تبیین شده و هماهنگ و سازمان‌یافته باشیم. اگر استعاره‌های غالبی که به توصیف نقش زیبایی‌شناسی در بطن روابط متغیر میان فلسفه، کار هنری، نقد هنری و تاریخ هنر می‌پردازند از قبض و بسطی مکانی برخوردار باشند باید به اهمیت این موضوع هم واقف بود که باید این روابط را با توجه به میزان انتشار نیز بررسی کرد. بهره‌گیری از واژه‌ی «زیبایی‌شناسی» در جاهای مختلف رنگ و بوی فلسفی آن را می‌زداید. این خود از سویی ثمره‌ی فرایندهای زیبایی‌شناسی‌گری و بروز فترت در عرصه‌ی نقد است حال آن که از سوی دیگر بستری می‌شود برای نوزایی نقد در آغازین روزهای پساساختارگرایی.

مرگ ژاک دریدا برهه‌ی مهمی را در تاریخ اندیشه‌ی نقاد رقم زد. برهه‌ای که در آن ما دیگر مجبور نیستیم باز تصمیم بگیریم که می‌خواهیم یا نمی‌خواهیم در پی آنانی برویم که این همه «نظریه» را در هیاتی تازه آراستند. اما پرسش اینجاست که پس از مرگ دریدا که خود در پی رخ در نقاب خاک کشیدن کسانی چون فوکو، لیوتار، دولوز و دیگران به وقوع پیوست آیا ما سرانجام شاهد پایان دوران این نویسندگان هستیم؟ دورانی که خود بخشی از تاریخ اندیشه‌ی نقاد را می‌سازد، هرچند شاید دیگر قادر به بازنمودن آن نیست؟ یک راه درک «کشف دوباره» در عرصه‌ی زیبایی‌شناسی را شاید بتوان در این جست‌وجو کرد که به زیبایی‌شناسی به‌عنوان بازگشت به شیوه‌ی اندیشیدن درباره‌ی فلسفه و هنر بنگریم. همان چیزی که تأکید نظریه‌ی پساساختارگرایی بر متن، گفتار، توان و غیره و نیز «زیبایی‌شناسی‌گری» غیرمسئولانه‌ی نوشتار نقاد آن را از دیده‌ها پنهان داشته بود. اما این نیاز مبرم که باید به «کشف دوباره»ی زیبایی‌شناسی پرداخت خود حاصل محدودیت تاریخی مکان یا مکان‌هایی است که زیبایی‌شناسی در زمان حال جاری می‌شود. به‌ویژه آن که در راهبردهای متنی به کار گرفته شده توسط پساساختارگرایی، هنوز تا حد زیادی انتظار برای مطالعه‌ای که با دیده و هوشی آشنا به زیبایی‌شناسی انجام گیرد موج می‌زند. از این رو من به جای آن که در جست‌وجوی کشف دوباره‌ی جایگاهی امن و به‌سامان برای زیبایی‌شناسی در دل ساختار دانشی که فرضاً ایده آل محسوب می‌شود برآیم چیز دیگری می‌گویم. استدلال من این است که وظیفه‌ی پیش روی ما کشف صوَر گوناگون به نقد کشیدن و اندیشیدن درباره‌ی حضور فراگیر، بی‌ثباتی و مرکزیت زیبایی‌شناسی در تمام جنبه‌های فرهنگ و دانش ما است. از واژگانی که در اینجا به کار گرفته‌ام پیداست که به‌گمان من لازمه‌ی انجام چنین کاری نزدیکی پیوسته با تفکر پساساختارگرایی است؛ به‌ویژه آن که در تاریخ هنر هم می‌گویند «چنان که آن را تکرار کرده‌اند» یعنی تکرار مطالعه‌ی همه‌ی آن متن‌هایی که امروز مرسوم‌اند، همان‌ها که دست کم در خلال ۳۰ سال گذشته در قالب «نظریه» پذیرفته شده‌اند. اگر آن‌طور که فروید می‌گوید هر ضربه‌ای حاصل دو ضربه است، امیدوارم که چنین پیوستگی‌ای به‌سان ضربه‌ای در دیوارهای بلند احاطه‌کننده‌ی رشته‌ها و

شـاخه‌های عـلم رخـنه افکـند و مـجالی دهـد تـا بـررسی گسـترده‌تر و انـتقادآمیزتری دربـاره‌ی زیبایی‌شناسی صورت گیرد.

حال پیداست که فرهنگ پسامدرن به‌عنوان فرهنگی «ضد زیبایی‌شناسی» ــ و نیز هـم‌زمانی مشق و نقد هنر که به چنین مفهومی دامن زد ــ از ویژگی زیبایی‌شناسانه‌ی مختص به خود برخوردار بود. اگر در گذشته در آثار هنری یا متون اثری از «زیبایی‌شناسی» می‌یافتند (اگرچه پیش از آن همان را مظهر ضد زیبایی‌شناسی می‌پنداشتند) این نه نشانی از کاستی آنان بود و نـه نشـانی از تـناقض دیالکتیک. بلکه به‌گمان من این همه خود بخشی از تاریخی‌شدن چیزهایند. زیبایی‌شناسی بخشی از هستی‌شناسی تاریخی است. این فاصله‌ی تاریخی است که مشخص می‌کند حتی آن آثار که به‌نظر حکم حرف آخر را در ضد زیبایی‌شناسی داشتند در واقع صورتی بسیار ویژه به خود پذیرفتند، صورتی پرمعنا که چه خوب و کارآمد ویژگی زیبایی‌شناسانه خود را بنیان می‌نهد. البته تعبیری از این دست شاید بسیار کلی‌گویانه به نظر برسد؛ شاید به نظر بسیار شبیه آن چیزی باشد که عوام می‌پندارند و تمایل دارند تا «زیبایی‌شناسی» را به‌عنوان مابه‌ازایی برای «سبک» بپندارند و این‌گونه آن را درمورد تمامی اشیاء فرهنگی به کار برند. ولی این حضور همیشگی و جاری پرسش‌های زیبایی‌شناسی است که به‌گمان من درست همان چیزی است که باید آن را در بوته‌ی نظریه‌پردازی قرار داد. به‌عبارتی آن زیبایی‌شناسی را به تحلیل نشست که در کار است و همه‌ی شئون جهان بدان تعبیر می‌شود و تغییر می‌یابد. این چنین است که می‌گویم آنچه رولان بارت در اسطوره‌شناسی بدان دست می‌یازد، یعنی زمانی که او مدل موی جولیوس سزار را به باد انتقاد می‌گیرد، ورود نمادین استیک و چیپس را بـه فرهنگ فرانسه نقد می‌کند، یا از سلام‌دادن یک کودک سیاه‌پوست به پرچم فرانسه انـتقاد مـی‌کند این‌ها همه تحلیلی بر زیبایی‌شناسی در سطحی معین مـحسوب مـی‌شوند.[۸] اگـر مـا بـپذیریم کـه همه‌ی سبک‌مندی‌های فرهنگی ثمره‌ی نوعی زیبایی‌شناسی هستند که به توسط آن معنا می‌دهند، آنگاه تحلیل زیبایی‌شناسی خاص به‌معنای بـه‌نظاره نشسـتن اشـیاء، صـور و شکـل‌های فـرهنگی به‌عنوان چیزهایی قطعی (البته تاحدی) و قابل دانستن خواهد بود. و آنچه باید مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد محدودیت‌های شکل و روساخت است.

تحلیل این روساخت درست همان چیزی است که فوکو به‌عنوان هدف ــ چـیزی کـه او آن را «دیرینه‌شناسی» یا بعدها «تبارشناسی» می‌نامد ــ پیش می‌نهد. این نسل هم‌عصر فوکو و پیروان آنان‌اند که شاید بتوان آنها را مسئول «فقدان» زیبایی‌شناسی به شمار آورد. عـلاوه بـر ایـن چـون به‌اندازه‌ای مشخص از دامنه‌ی سلطه‌ی «پساساختارگرایی» فاصله می‌گیریم احتمال دارد که در حق زیبایی‌شناسی سنتی جبران مافاتی صورت گیرد. اما گرچه تاریخ‌نگاران عرصه‌ی هنر که از آبشخور نظریات ارتزاق می‌کنند مدت‌ها متن‌های پسـاساختارگرا را در طـرحـی کـلی بـه کـار گـرفتند تـا بـه همپالگی‌های ظاهرالصلاح خود، محافل خبرگان هنری و آنچه که بـه‌عنوان زیـبایی‌شناسی «بـد» می‌شناختند، بتازند خود نیز نتوانستند چنان کـه بـاید و شـاید بـه آن زیـبایی‌شناسی کـه در مـتون پساساختارگرایی در کار و در جریان بود توجه کـنند. مـی‌توان نـام مـیشل فـوکو را هـم در اردوگـاه

تاریخ‌نگاران عرصه‌ی هنر دید که بر آن‌اند تا تیشه به ریشه‌ی زیبایی‌شناسی بزنند و هم نظریه‌پردازان (به‌ویژه هابرماسیانس) او را در زمره‌ی زیبایی‌شناسان بی‌مسئولیت می‌شمرند. (به‌ویژه به این امر می‌توان از دریچه‌ی قضاوت هنجار بنیاد نگریست.[۹]) اینجا به دو تعریف مطلقاً متضاد از جایگاه فوکو در رابطه‌ی او با زیبایی‌شناسی می‌رسیم. موضوع هنگامی شگفت‌آورتر می‌شود که می‌بینیم این هر دو اردوگاه تعابیر مشابهی از زیبایی‌شناسی ارائه می‌دهند. هر دو طرف در این‌باره به‌شیوه‌ای منفی به تعبیر زیبایی‌شناسی می‌پردازند. چرا که عرصه‌ی زیبایی‌شناسی تعریف شده و درآمیخته با نیروهای پیچیده سرمایه است. ولی فوکو چگونه می‌تواند هم به‌سان شمشیری در برابر این نیروها عمل کند و هم خود در مسلخ این نیروها ذبح شود؟

در بخش نهایی کتاب ایدئولوژی زیبایی‌شناسی، اثر تری ایگلتون، فصلی با عنوان «از دولت‌شهر تا پسامدرنیسم» وجود دارد که گفت‌وگویی از فوکو درباره‌ی کاربرد لذت را شامل می‌شود. این گفت‌وگو جایگاه تاریخی زیبایی‌شناسی و گفتمان‌هایی که قصد توصیف آن را دارند، در روزهای واپسین سرمایه‌داری به زیر سؤال می‌برد. ایگلتون در پی یافتن رد پای سرنوشت تاریخی مفهوم زیبایی‌شناسی است. او در این راه به‌ویژه با آنچه کانت و مارکس گفته‌اند هم‌داستان می‌شود. زیبایی‌شناسی به‌عنوان ثمره‌ی پاسخ به پیشرفت‌های تاریخی، به‌ویژه قد علم کردن بورژوازی، از آغاز درگیر چیزی است که با آن در تضاد است.

زیبایی‌شناسی از یک سو به‌عنوان نیرویی ناب و رهایی‌بخش پیش چشمان ما قد علم می‌کند. به‌عنوان مجموعه‌ای از موضوعات که اکنون با کشش‌های حسی و همدلی، و نه با قانون که صورت‌های رنگ‌به‌رنگ دارد، به هم پیوند خورده‌اند و هرکدام در جایگاه امن و ویژه‌ی خود قرار دارند و این در حالی است که در عین حال دست در دستِ یک هماهنگی اجتماعی می‌روند. زیبایی‌شناسی برای طبقه‌ی متوسط الگویی عالی و چندبعدی از آمال سیاسی آنها به ارمغان آورده است. زیبایی‌شناسی برای اینان حکم شکل‌های تازه‌ای از خودمختاری و حق تعیین سرنوشت را به همراه دارد. زیبایی‌شناسی روابط میان قانون و تمایل، اخلاق و دانش را به کلی تغییر داده است، و به روابط میان فرد و جمع شکلی دیگر بخشیده و بر پایه‌ی عرف، عطوفت و دل‌سوزی به اصلاح روابط اجتماعی پرداخته است. از دیگر سوی زیبایی‌شناسی بر نوعی «سرکوفتگی درونی» دلالت می‌کند و نیروی اجتماعی را در عمق وجود تمامی آنانی می‌نشاند که بر آنان مستولی می‌شود. این چنین زیبایی‌شناسی به‌شکل بسیار مؤثری از سلطه‌ی سیاسی عمل می‌کند.[۱۰]

بارها و بارها می‌توان در «ایدئولوژی زیبایی‌شناسی» این شکل بنیادینِ وضعیت ضد و نقیض زیبایی‌شناسی را به نظاره نشست اما در راه تاریخی که ایگلتون برای روایت خویش برگزیده، این حکایت به آهنگ‌های گوناگون در گوش خواننده مترنم می‌شود.

ایگلتون چنین می‌پندارد که روزگاری پیش از قد علم کردن بورژوازی مرزهای سه قلمرو قدرت‌مند زیبایی‌شناسی شناخت‌نگر، زیبایی‌شناسی اخلاقی ـ سیاسی‌نگر، و زیبایی‌شناسی میل‌نگر هنوز تا حد زیادی درهم آمیخته بودند.[۱۱] اما در طلیعه‌ی روزگار نو هریک از این قلمروها مستقل

شدند به‌گونه‌ای که دانش خود را از بند زنجیرهای اخلاقی آزاد ساخت و موضوعات اخلاقی راه خود را از موضوعات شناختی جدا کردند. حال اخلاق زیبایی‌شناسی مستقل را به‌عنوان الگو و سرمشق خود می‌شناخت و این در حالی بود که زیبایی‌شناسی هم به‌نوبه‌ی خود در خود پایان یافت و بدین‌سان راه خود را از نظام‌های اقتصادی و سیاسی جدا کرد، چرا که دیگر کم‌تر فرصتی برای عرض‌اندام داشت. البته این مستقل‌شدن یکی از شیوه‌هایی است که بدان‌وسیله می‌توان به توصیف دستاوردهای عصر روشنگری پرداخت و از این رو ایگلتون به آن با دیدگانی کاملاً منفی نمی‌نگرد. هنر اینجا به‌مثابه مثلی اعلی مد نظر است. در روزگار نو فرایند ابهام‌آمیز مستقل‌سازی هم مسیر تاخت و تاز و جولان را گسترده‌تر کرد، و هم بازار نقد را کساد کرد؛ و بدین‌سان سرنوشت تاریخی این «سه قلمرو قدرت‌مند» در روزگار نو رقم خورد. هنر به‌نحو تناقض‌آمیزی در هم‌گرایی در بطن فرایند تولید سرمایه‌داری مستقل شد و در حالی که هنر را به حاشیه راندند زیبایی‌شناسی رواج پیدا کرد. در واقع شاید آدمی خطر کند و تا آنجا پیش رود که بگوید «زیبایی‌شناسی ققنوس‌وار از خاکستر هنر برمی‌خیزد و به‌سان نیرویی سیاسی در بستری که در آن زاده شده پا می‌گیرد، از همان آبشخور اجتماعی تغذیه و رشد می‌کند.»[12] تولید هنری تا حد زیادی رنگ می‌بازد اما زیبایی‌شناسی را به‌عنوان یک تسلی ایدئولوژیک برای یک نظم اجتماعی برجای می‌گذارد. همان نظم اجتماعی که لذت‌جویی و جسم را به حاشیه رانده، به عقل با دیدگانی مادی نگریسته و اخلاق را به تمامی تهی ساخته است. زیبایی‌شناسی بر آن است تا این مرزهای سخت تقسیم را بردارد و بدین‌سان این سه قلمرو از هم بیگانه را با هم آشتی دهد. اما بهای انجام چنین کاری بسیار سنگین است. به‌عبارتی باید این سه حوزه را طوری در هم تنید که یکی آن دو دیگری را به‌طور کامل در خود جای دهد. «امروز همه‌چیز باید زیبایی‌شناسی شود.»[13] اینجا مهم نیست که تشخیص ایگلتون در نقطه‌ی متضاد چیزی است که آزبرن می‌گوید. در نگاه آزبرن این هنر است که در مقایسه با زیبایی‌شناسی پایدار می‌ماند و نه برعکس.

استفاده‌ی ابزاری از هنر در دوران پس از جنگ دیگر نمی‌تواند به‌سادگی ضد «فرهنگ» تلقی شود، چرا که «جامعه‌ی مدنی» که در کارگاه سرمایه‌داری مصرفی با هیأتی تازه ظاهر شده «به‌گونه‌ای فراگیر با ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه تلألو می‌یابد.» این ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه از راه ابتلای بیش ازاندازه‌ی سرمایه‌داری در روزهای واپسین خود به «یادگارپرستی سبک و روساخت، سرسپردگی آن به لذت‌جویی و فن، غیر مجرد خواندن و تعین‌بخشیدن به دال، و جایگزین‌کردن معانی استدلالی با شورآفرینی‌های تصادفی در دل جامعه‌ی مدنی رسوخ کرده است.»[14] گرچه زمانی سرمایه‌داری نماد را از اقتصاد جدا می‌دانست اما حال نماد را به اقتصاد می‌پیوست تا بستری شود برای تولد پسامدرنیسم. هرچند می‌توان به پسامدرنیسم به‌عنوان میوه‌ای تازه بر درخت افکار پیشتاز نگریست، کاملاً پیداست که ایگلتون آن را در منظری بدبینانه به نظاره نشسته است. او پسامدرنیسم را چونان یأس و خشمی فرو خورده در برابر حقیقت، اخلاق و زیبایی می‌شمارد؛ چیزی که بر همه‌ی امیدها برای نجات آنها از ابزاری بودن خط بطلان می‌کشد. جمله‌ای کلیدی از این دست گواه چیزی است،

یا شاید ایگلتون می‌خواهد ما باور کنیم که گواهی است بر «لذت‌گرایی مصرفی و تضادی هنرستیز در قبال تاریخ‌باوری موجود در پسامدرنیسم، دست فرو شستن از نقد و مسئولیت در این مکتب، محو نفع‌طلبانه‌ی حقیقت، معنا و ذهنیت موجود در آن و اصالت دادن به فناوری که در تهیگی و خویش تجریدزدایی شده است.»[۱۵]

باری ایگلتون که تشنه آن است تا در مکتب پساساختارگرایی همان دردی را تشخیص دهد که فرهنگ سرمایه‌داری در کل در روزهای واپسین خود بدان دچار است «خودداری سازش‌ناپذیرانه و رادیکال» فوکو را به‌مثابه چیزی می‌نگرد که نسبیت‌گرایی او از شعله‌های سرکش آن کاسته است. اگر بنا باشد سیاست متوسل به هنجاربنیادی شود حال آن که فرهنگ نسبی‌گرایی تیشه به ریشه‌ی آن می‌زند، به دیده‌ی ایگلتون انکارپیشگی فوکو در برابر «رژیم به‌معنای دقیق کلمه» در واقع پاسخ او به این مشکل به شمار می‌رود.[۱۶] ایگلتون می‌گوید که فوکو هم فلسفه‌گریزی خارق‌العاده است ــ چه تصورش از زندگی بر رژیم نهادی می‌چربد ــ و هم مصلحت‌گرایی بدبین. ایگلتون می‌نویسد: «بدین‌ترتیب چندگانگی از این دست به فوکو اجازه می‌دهد تا به‌شیوه‌ای که در خود ویژگی‌های مکتب پساساختارگرایی را می‌پرورد گونه‌ای از چپ‌گرایی افراطی نهانی غیب‌گویانه را با نوعی اصلاح‌گرایی سیاسی مصلحت‌اندیشانه‌ی خشک درآمیزد. با چنین کاری او در آنِ واحد خود را در برابر واپس‌گرایان و افراد رومانتیک محافظت می‌کند.»[۱۷] این است که به‌نظر ایگلتون، فوکو نه علاقه‌ای به بازشناسی فاشیسم از لیبرالیسم دارد و نه دلیلی برای این امر می‌بیند. ایگلتون فوکو را به بندگی قدرت متهم می‌کند، به این که در تلاش است تا از این رهگذر «در عرصه‌ی زیبایی‌شناسی خویش را ارضاء کند»[۱۸] ــ چیزی که آشکارا با «بی‌طرفی بسیار حساب‌گرانه و سردی»[۱۹] که شیوه‌ی فوکو است، نقش بر آب می‌شود. این عقیده که نسبی‌گرایی به سطحی تنزل یافته که به‌لحاظ معرفت‌شناسی پذیرفتنی است در حقیقت راه خویش را به قلمرو زیبایی‌شناسی گشوده است و به‌گفته‌ی ایگلتون فوکو را به سمتی سوق داده است که «تمایلی خطرناک به ایستادگیِ بی‌چون و چرا و اجباری در برابر سلطه‌ی عصر روشنگری»[۲۰] از خود بروز دهد. با مطالعه‌ی طرح جامعی که فوکو از زیبایی‌شناسی پی افکنده است درمی‌یابیم که طرح ترسیمی او نهایتاً چیزی فراتر از همان تنگنایی که ایگلتون از ابتدا در برخورد با زیبایی‌شناسی با آن مواجه بوده، ارائه نکرده است. («البته مادامی که قدرت به‌لحاظ سیاسی جابرانه عمل می‌کند، زیبایی‌شناسی باید انکار و مقاومت بیافریند و مادامی که اصول زیبایی‌شناسی بر آن حاکم است به‌مثابه ابزاری برای شکوفایی پربار استعدادها و زایایی آنها عمل می‌کند.»)[۲۱] در طرح فوکو «بهره‌گیری از لذت» به‌مثابه پاسخی زیبایی‌شناسانه به خلاء اخلاقی در مجموعه‌ی آثار او ارائه می‌شود. شیوه‌ای که فوکو به معرفی اصول اخلاقی ـ جنسیتی یونانیان می‌پردازد مبتنی بر زیبایی‌شناسی رفتار و جنبه‌ی اقتصادی لذت است. ایگلتون براین اساس نتیجه می‌گیرد که باید در این‌باره تمامی معیارهای قضاوت را، به‌جز آنها که مربوط به سبک‌شناختی می‌شوند، کنار گذاشت. و بدین‌ترتیب او به مطالعه‌ی «بهره‌گیری از لذت» می‌نشیند و آن را در سطحی که نگاشته شده ــ یعنی به‌مثابه نوشتاری که خود نقطه‌ی مقابل هرمنوتیک نوین موضوع به

شمار می‌رود ـ نمی‌خواند بلکه همه‌ی قصدش از خواندن آن یافتن یک اصل کلی اخلاق اجتماعی است. این نظر برای ایگلتون و اصول اخلاقی عصیان‌زده‌اش مثل استخوانی لای زخم عمل می‌کند. گفته‌های ایگلتون خود نشان از ساده‌کردنی بی‌حد و حصر دارد، چه دیری نمی‌پاید که ایگلتون در یک بند از نوشته‌های خود صنایع لفظی را به کار می‌گیرد و می‌پرسد: «آیا همه‌چیز را می‌توان در این پرسش خلاصه کرد که چطور می‌شود کسی در حالتی پسامدرنی به رفتارش صورتی «سبک‌مند» دهد؟[۲۲] بالا گرفتن استفاده از الفاظ که در اینجا شاهد آن هستید نشان از آن دارد که ایگلتون به‌خوبی از آن زیبایی‌شناسی که باید در ارتباط با اصول اخلاقی و شناخت عمل کند، و در عین حال از آنها جدا باشد، آگاه است. چنین درکی ایگلتون را به این سمت سوق می‌دهد که فوکو را به‌عنوان نشانه‌ای از بیماری معاصر قلمداد کند. الفاظ حتی بیش از این و به‌شیوه‌ای طعنه‌آمیز عمل می‌کنند. چه ایگلتون خود به‌شیوه‌ای غیراخلاقی به ابزار زیبایی‌شناسی متوسل می‌شود. نوع واژه‌پردازی‌ها که حکایت از متقاعدکردن دارند نشان می‌دهند که ایگلتون نیز قادر نیست قلمرو کلام را به همان یکدستی و شفافیت که خواهان آن است رعایت کند. ایگلتون که قادر نیست رساله‌ی فوکو را به‌عنوان پاسخی زیبایی‌شناسانه به مشکلات اخلاقی و شناختی در جامعه‌ی غربی معاصر بخواند دست به کار دیگری می‌زند. او فوکو را متهم می‌کند که نگرانی‌های اخلاقی ـ سیاسی و معرفت‌شناختی را در پیکره‌ی تنومند زیبایی‌شناسی به زوال کشانده است.

ایگلتون با نگاهی آرمان‌گرایانه به زیبایی‌شناسی می‌نگرد. او در تلاش است تا زیبایی‌شناسی را از زندگی و جهان که در دیده‌ی ایگلتون به‌گونه‌ای فاجعه‌بار با پول و سرمایه ویژگی زیبایی‌شناسانه یافته است، جدا کند. اما تلاش او بی‌ثمر است. ایگلتون برخلاف فوکو قادر به بازگویی شفاف سیر تحولات تاریخی نیست. او نمی‌تواند مثل فوکو به شرح تغییر ذهنیتی بپردازد که همراه با سیر تحولات تاریخی اتفاق می‌افتد و خود به‌مثابه جایگاهی برای مداخله‌ی نقادانه و مقاومت عمل می‌کند. از این رو اگرچه فوکو در واپسین روزها طرحی پیرامون «زیبایی‌شناسی وجود» را آغاز کرد که یکی از انگیزه‌های آن خودشیفتگی معاصر بود، ایگلتون را توان آن نیست تا از هریک از پیشرفت‌های زیبایی‌شناسی که به این روشنی توصیف می‌کند، بهره‌ای ببرد. او در عوض به نسخه‌ی کهنه و به زحمت متافیزیکی از زیبایی‌شناسی گریز می‌زند و آن را به‌عنوان بستری برای سرخوشی‌های یک جامعه‌ی عاطفی پیش می‌نهد.[۲۳] اما این نسخه‌ی خاص و گول‌زننده از زیبایی‌شناسی را نه‌تنها به ناحق از زیبایی‌شناسی در معنای عام جدا می‌شمرند، بلکه این نسخه نمی‌تواند در برابر نیاز مبرم به جستاری ضدایدئولوژیک پاسخی ارائه دهد و این در حالی است که برای بهره‌گیری از زیبایی‌شناسی از این دست به‌طور عملی و در نوشته‌های انتقادی و نظری نیز پاسخی ندارد.

باری سؤال اینجاست که چرا ایگلتونی که باید او را دم‌ساز با فوکو یافت، چنان که از طرح ارائه شده‌ی او در دیباچه‌ی رساله‌ی ایدئولوژی زیبایی‌شناسی برمی‌آید، لازم می‌بیند تا به تمامی دست رد به سینه‌ی فوکو بزند؟ به گمان من پاسخ این پرسش در مقاومتی نهفته است که او دربرابر یکی از

پیامدهای استدلالش مبنی بر حضور همیشگی زیبایی‌شناسی از خود نشان می‌دهد. سرمایه‌داری به‌گونه‌ای پنهان و همه‌جانبه از طریق کالا به اشاعه‌ی زیبایی‌شناسی پرداخته است. ایگلتون اما در آرزوی آن است تا بستری تازه فراهم کند تا در آن نوعی زیبایی‌شناسی مبادی آداب‌تر و مهار شده‌تر، از آن دست که بتوان به‌کمک اصول اخلاقی و معرفت‌شناختی آن را کنترل کرد، پا بگیرد. ولی مشکلی وجود دارد که ایگلتون در ایدئولوژی زیبایی‌شناسی هم آن را بازمی‌شناسد و هم از آن چشم می‌پوشد، و آن این است که نمی‌توان به زیبایی‌شناسی مهار زد و آن را سر جایش نگه داشت. شاید این خود یکی از دلایلی باشد که معلوم می‌کند چرا ایگلتون نتوانسته است از خواندن نوشته‌های فوکو در این باب چندان بهره‌ای ببرد. چرا که او قادر نیست بفهمد زیبایی‌شناسی فعال در متن چیست، یا دریابد کدام زیبایی‌شناسی در کار معرفی تأثیر معرفت‌شناختی و اخلاقی نوشته‌های فوکو است. غفلت ایگلتون را از این نکته نمی‌توان از کنایه‌های بعضاً غیراخلاقی فوکو جدا دانست. افزون بر این، برداشت او از آنچه فوکو می‌گوید هیأتی معرفت‌شناختی به خود پوشیده است. این خود اثبات می‌کند که این سه کارکردی که به‌لحاظ نظری از هم جدا هستند آشکارا در هم‌زیستی به سر می‌برند. قیاس‌ناپذیری ظاهریِ موجود میان هدف ایگلتون از موشکافی ایدئولوژی زیبایی‌شناسی و طرح تبارشناسانه‌ای که فوکو درمی‌افکند بی‌آن که ره به جایی برد در جای خود باقی است، تا آنجا که هیچ‌کدام از این دو را نمی‌توان در نهایت به اعتراض‌های معرفت‌شناختی یا زیبایی‌شناسانه نسبت داد. باید به خاطر داشت نقشی که اصول اخلاقی در اینجا بازی می‌کنند کلید حل معماست. دریدا می‌گوید لحظه‌های اخلاقی دقیقاً هنگامی حادث می‌شوند که فرد در تنگنای واقعی ناتوانی از تصمیم‌گیری قرار گیرد. اگر این گفته را بپذیریم آنگاه شاید در واکنش اخلاقی ایگلتون به دوپهلوگویی‌های نوشته‌ی فوکو و تعبیر ایگلتون از آنها شک کنیم.[۲۴] به نظر می‌رسد ایگلتون دربرابر هردو آثار مثبت و منفیِ «زیبایی‌شناسی‌گری» فراگیری که طبق نظریه‌ی او لازمه‌ی دوران پسامدرن است، مقاومت به خرج می‌دهد. اما این به‌معنای بی‌ارزشی طرحی که او پی می‌افکند نیست، آن هم تنها از آن رو که ما نمی‌توانیم با تکیه بر آن حصن حصینی از زیبایی‌شناسی، اخلاق و معرفت‌شناسی بنا نهیم و بدین‌سان رضایت‌مندانه به تحلیل شرایطی بنشینیم که دیگر نمی‌توان در آن از وجود چنین بنایی سراغ گرفت.

در واقع طرح فوکو را می‌توان به‌مثابه چیزی پنداشت که شانه به شانه‌ی طرح «هستی‌شناسی تاریخی» که آزبرن ترسیم کرده پیش می‌رود. به‌بیان دیگر، طرح فوکو ریشه در نیازی دارد که در بازاندیشی روابط میان فلسفه، تاریخ هنر و نقد هنری نهفته است. این را به‌خوبی می‌توان در مقاله‌ی «روشنگری چیست؟»[۲۵] او به نظاره نشست. از این گذشته، این مقاله نشان می‌دهد که به‌واقع تا چه حد دل‌مشغولی‌های مربوط به زیبایی‌شناسی در کانون توجه فوکو قرار داشته‌اند. اما این دل‌مشغولی‌ها با آنچه ایگلتون می‌گوید مغایرت ندارند و تیشه به ریشه‌ی نگرانی‌های تاریخی ـ انتقادی نمی‌زنند، و آنها را در هم نمی‌کوبند. در حقیقت «روشنگری چیست؟» دو نظرگاه را در طرحی انتقادی در کنار هم به تصویر می‌کشد: یکی نظر کانت که در پرسش او مبنی بر «روشنگری

چیست؟» (که به آن به‌عنوان شیوه‌ی تازه‌ای برای تأمل در زمان حال نگریسته) خلاصه شده است، و دیگری نظر بودلر که نظریه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی او به فوکو کمک کرد راه خود را از پرسش از چیستی روشنگری بگشاید و به چیزی برسد که فوکو آن را «تبارشناسی تاریخی ما»[۲۶] نام نهاده است. در نقد کانت عبور و گذری از این دست هم نشان می‌دهد که بحث نوگرایی از کجا آغاز می‌شود، و هم در نوگرایی نه به‌سان یک نقطه‌ی عطف که به‌سان یک «نگرش» می‌نگرد. چیزی که به‌تعبیر فوکو «سبکی است برای مرتبط شدن با واقعیت معاصر، انتخاب یا انتخاب داوطلبانه‌ای است که گروه مشخصی از مردم می‌کنند، یا در نهایت شیوه‌ای است برای‌اندیشیدن و احساس‌کردن و نیز راهی برای عمل‌کردن و رفتارکردن که در یک لحظه و همان لحظه رابطه‌ی تعلق‌داشتن را نشان می‌دهد و خود را به‌مثابه یک وظیفه عرضه می‌کند.»[۲۷] بودلر با جان و دل حضور نوگرایی را درک می‌کند، اما در نظر او نوبودن تنها این نیست که بی‌ثباتی یا امکان وقوع آن را تأیید کنی، بلکه چنان که فوکو بر آن پا می‌فشارد نوگرایی به‌مثابه این است که نگرشی اندیشیده در پیش بگیری، به‌عبارت دیگر نگرشی که مبتنی است بر چنگ‌انداختن بر چیزی جاودان که نه از اکنون و این دم پیشی می‌گیرد و نه از آن عقب می‌ماند، بلکه چیزی است که در درون آن نهفته است؛ نوگرایی در واقع اراده‌ای است برای «دلیر پروری».[۲۸] در تأیید این نکته فوکو از نقد معروفی که بودلر درباره‌ی «زیبایی شاعرانه» نهفته در یک کت فراک مشکی نوشته یا چیزی که درباره‌ی گایز گفته و او را «نقاش زندگی نو» معرفی کرده، کمک می‌گیرد. گایز اساساً نوگراست؛ چرا که او صرفاً دنیایی را که می‌بیند به تصویر نمی‌کشد، بلکه آن را زیر و رو می‌کند و به آن جلوه‌ای تازه می‌دهد؛ «زیرا در نزد نگرش نوگرایی، ارزش متعالی اکنون به‌منزله‌ی چیزی است که نمی‌توان آن را از اشتیاقی عنان‌گسیخته برای مجسم‌کردن آن در ذهن جدا دانست. یعنی تجسم آن در ذهن به‌مثابه چیزی غیر از آنچه که هست، شوقی بی‌حد و حصر که می‌خواهد با در بر گرفتن آن و نه ویران کردنش آن را زیر و رو کند و از نو بسازد.» باری علاوه بر این، بر نوگرایی از این دست می‌توان به رابطه با خویشتن و نه صرفاً با اکنون اشاره کرد و برای فوکو نگرش نوگرایی «با نوعی ریاضت‌پیشگی ناگزیر گره خورده است.»[۲۹] شاید بتوان ریاضت‌پیشگی را واژه‌ی کلیدی فوکو برای فهم رابطه با خویشتن، به‌عنوان تمرینی زیبایی‌شناسانه و درک خویشتن به‌عنوان اثر هنری به حساب آورد. توصیف مختصری که از کانت و بودلر رفت به‌منزله‌ی خلاصه و چکیده‌ی تاریخی دوره‌ها نیست، چه در مواجهه با فوکو ما هنوز ریشه در روشنگری داریم. اما ارتباطی از این دست را نه در «ایمان ما به عناصر مکتبی»، بلکه باید در «فعال‌سازی دوباره و پیوسته‌ی یک نگرش» جست‌وجو کرد. به‌بیان دیگر، نگرشی برخاسته از خلقیات فلسفی که می‌توان از آن به‌عنوان نقدی دائمی از دوران تاریخی ما نام برد.[۳۰]

آنچه فوکو در رساله‌ی «روشنگری چیست؟» از «تبارشناسی تاریخی ما» پیش می‌نهد در جهتی خلاف آنچه در آئین کانت مرسوم است، بر محدودیت‌ها تأمل می‌کند. چه اگر پرسش کانتی‌ها برای آگاهی‌یافتن از چیزی بود که راه بر دانش می‌بست و آن را محدود می‌کرد، باید از گسترش مرزهای دانش دست می‌شستند و بر همین قیاس پرسش انتقادی امروز باید پا پس می‌کشید و با هیأتی مثبت

ظاهر می‌شد که: در آنچه که به ما به‌عنوان چیزهایی جمعی، ضروری و الزامی داده شده است جایگاه هر آنچه منحصر به فرد، محتمل و محصول محدودیت‌های استبدادی است، کدام است؟ به ایجاز می‌توان گفت که در اینجا نکته عبارت است از زیر و رو کردن نقدی که خود حاصل یک محدودیت ضروری است، و تبدیل آن به نقدی عملی که در گذر خویش از فراز محدودیت‌ها را پشت سر می‌نهد.»[۳۱] تعبیر ایگلتون از آنچه فوکو می‌گوید این است که گفته‌های فوکو اصول اخلاقی و جنبه‌های شناختاری را فدای زیبایی‌شناسی می‌کند، حال آن که فوکو در رساله‌ی «روشنگری چیست؟» فاش می‌گوید که نقش زیبایی‌شناسی در حیطه‌ی اندیشه‌ی انتقادی به تمامی تاریخ است و این نقش با اصول اخلاقی ــ هم در سطح شخصی و هم اجتماعی ــ پیوند خورده است. آن «گذشتن از فراز و پشت سر نهادن محدودیت‌ها» که فوکو از آن به‌عنوان وظیفه‌ای زیباشناختی، سیاسی و معرفت‌شناختی یاد می‌کند به‌روشنی در «آثار اساسی»[۳۲] به نمایش درآمده‌اند؛ چه، این هر سه موضوع به‌گونه‌ای درهم تنیده در «آثار اساسی» گرد هم آمده‌اند.

آزبرن به تحلیل شرایطی می‌پردازد که در آن نقد هنری احتمالاً به‌گونه‌ی یک تبارشناسی تاریخی زمان حال مورد بازاندیشی قرار می‌گیرد. چنین تحلیلی هم نظریه‌ی نارسایی «هنر به‌عنوان زیبایی‌شناسی» را پیش می‌نهد و هم می‌گوید که نمی‌توان از بُعد زیبایی‌شناسانه‌ی آثار هنری چشم‌پوشی کرد. اما «ایدئولوژی زیبایی‌شناسی» ایگلتون به تحلیل تاریخی نیروهای اجتماعی می‌پردازد که روزگار معاصری را شکل می‌دهد که در آن آزبرن رفتن را می‌آغازد، روزگاری که همچنان به نیازی دامن می‌زند و تو را فرا می‌خواند تا منتقدانه و فیلسوف‌وار قدم به هزارتوی تاریخی هنر بنهی. باری به گمان من، این فوکو است که با وجود نادیده انگاشتن توسط آزبرن و رد شدن توسط ایگلتون در راه پرفراز و نشیب و جاری «تبارشناسی تاریخی ما» مسائل مربوط به زیبایی‌شناسی را به‌روشنی بیان می‌کند. اگر همه‌ی همّ و غمّ خود را رسیدن به این هدف قرار دهیم، آنگاه از کشف دوباره‌ی زیبایی‌شناسی بیشترین بهره را برده‌ایم.

● مقاله‌ی حاضر ترجمه‌ی رساله‌ای است تحت عنوان:
Everything In Its Right Place: Foucault And The 'Ideology Of The Aesthetic'

پی‌نوشت‌ها:

۱. آزبرن، پ. (۲۰۰۴).
۲. همان، ص. ۶۵۵.
۳. همان، ص. ۶۶۰.
۴. برای مثال ن.ک.: پودرو، م. «مورخان نقاد هنری»، نیو هیون: انتشارات دانشگاه ییل، ۱۹۸۲؛ و بیکر، جی.، باکلو، ب. و دیگران «میزگرد: شرایط کنونی نقد هنری»، اکتبر، شماره ۱۰۰ (بهار ۲۰۰۲).
۵. آزبرن (۲۰۰۴)، ص. ۶۵۲.
۶. همان، ص. ۶۶۱.
۷. همان، ص. ۶۶۱.
۸. بارتز، (۱۹۹۳).

۹. برای نمونه، ن.ک.: مقاله‌های گردآمده در «نقد و قدرت: بازآفرینی مناظره فوکو / هابرماس» ویراسته‌ی م.کلی، لندن: ام آی تی، ۱۹۹۴.
۱۰. ایگلتون (۱۹۹۰)، ص. ۲۸.
۱۱. همان، ص. ۳۶۶.
۱۲. همان، ص. ۳۶۸.
۱۳. همان، ص. ۳۶۸.
۱۴. همان، ص. ۳۷۳.
۱۵. همان، ص. ۳۷۳.
۱۶. همان، ص. ۳۸۵.
۱۷. همان، ص. ۳۸۶.
۱۸. همان، ص. ۳۸۸.
۱۹. همان، ص. ۳۸۴.
۲۰. همان، ص. ۳۸۹.
۲۱. همان، ص. ۳۹۰.
۲۲. همان، ص. ۳۹۴. برای آگاهی از اشاره‌ای که ایگلتون به‌طرزی گمراه‌کننده به کار می‌برد ن.ک.: میسی، د. «زندگی میشل فوکو»، لندن: هاچینسون، ۱۹۹۳.
۲۳. برای آگاهی از استفاده‌ی فوکو از خودشیفتگی به‌مثابه ابزاری در نقد «زیبایی‌شناسی خویشتن» ن.ک.: «فن‌شناسی خویشتن: سمیناری با میشل فوکو»، ویراسته‌ی ل. مارتین، ه. گاتمن، پ. هاتن، آمرست ماساچوست: انتشارات دانشگاه ماساچوست، ۱۹۸۸.
۲۴. دریدا (۲۰۰۴).
۲۵. فوکو (۱۹۹۷).
۲۶. همان، ص. ۳۱۵.
۲۷. همان، ص. ۳۰۹.
۲۸. همان، ص. ۳۱۰.
۲۹. همان، ص. ۳۱۱.
۳۰. همان، ص. ۳۱۲.
۳۱. همان، ص. ۳۱۵.
۳۲. پیوند میان این حوزه‌ها، به‌ویژه آنجا مشهود است که سطرهای این سه جلد در آثار اساسی به‌عبارتی «اصول اخلاقی، زیبایی‌شناسی و قدرت» شکلی ابهام‌آمیز به خود می‌گیرند.

پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی