دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۲۰۹-۲۲۶»
شناخت: شمارهٔ ۷۸/۱
بهار و تابستان ۱۳۹۷، *Knowledge*, No.78/1

نسبت میان ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی در اثر هنری

محسن کرمی *
مالک حسینی **

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۴/۲۵
تاریخ پذیرش:۱۳۹۵/۶/۲۶

چکیده

مسئلهٔ وجود نسبت میان ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی یکی از مهمترین دغدغه‌های فلسفهٔ هنر در روزگار ما است. به عبارت دیگر، مسئله از این قرار است که آیا نقد اخلاقی و نقد زیبایی‌شناختیِ اثر هنری ارتباطی با یکدیگر دارند یا نه. در پاسخ به این پرسش موضع‌گیری‌های گوناگونی صورت گرفته است، که، از آن میان، موضع مؤیّدان میانه‌رو بیش از همه پذیرفتنی می‌نماید. مؤیّدان میانه‌رو در تأیید وجود نسبتی میان ارزش‌های اخلاقی و زیبایی شناختی با یکدیگر هم‌داستان اند، امّا در چگونگی برقراری این نسبت با یکدیگر اختلاف‌نظر دارند، و محاسن/معایب اخلاقی و مزایا/نواقص زیبایی‌شناختی را به انحاء متفاوتی با یکدیگر مرتبط می‌دانند. در این میان، دست‌کم رد چهار نسبت را می‌توان در آراء ایشان پی گرفت: (۱) گاهی حسن اخلاقی اثر هنری سبب ساز مزیّت زیبایی شناختی آن می‌گردد، (۲) گاهی عیب اخلاقی اثر موجب نقص زیبایی شناختی آن می شود، (۳) گاهی عیب اخلاقی اثر به مزیّت زیبایی‌شناختی آن می‌انجامد، و (۴) گاهی مزیّت زیبایی‌شناختی اثر به حسن اخلاقی آن ختم می‌شود.

واژگان کلیدی: ارزش اخلاقی، ارزش زیبایی شناختی، موا ضع تندروانه، موا ضع میانه‌روانه، حسن/عیب اخلاقی، مزیّت/نقص زیبایی‌شناختی

---

* دانش‌آموختهٔ دکتری فلسفهٔ هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، آدرس الکترونیک:
mohsenekarami@gamil.com
** استادیارِ گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، آدرس الکترونیک:
malek.hosseini@yahoo.com

مقدمه

رهِ اغراق نپیموده‌ایم اگر بگوییم مسئلهٔ نسبت میان ارزش های اخلاقی[۱] و ارزش های زیبایی‌شناختیِ[۲] اثر هنری کانون مهمترین مباحث فیلسوفان دل‌مشغول هنر و اخلاق در نیم‌قرن اخیر بوده است. جان کلام این است که: آیا ارزش‌های اخلاقیِ اثر ربطی به ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن دارند یا نه؟ به تعبیر دیگر، آیا منتقد می‌تواند در نقد زیبایی‌شناختی‌اش گریزی به نقد اخلاقی بزند ـــــ یا به‌عکس، در نقد اخلاقی‌اش گریزی به نقد زیبایی‌شناختی بزند ـــــ و فی‌المثل حسن اخلاقی موجود در اثر را مزیّت زیبایی‌شناختی آن قلمداد کند؟ یا عیب اخلاقی اثر را نقص زیبایی‌شناختی آن بشمارد؟ و یا... ؟ در مواجهه با این مسئله، دو رویکرد عمده عرضه شده است: عده‌ای وجود چنین نسبتی را منکر شده‌اند، و عده‌ای هم وجود این نسبت را پذیرفته‌اند. یعنی عده‌ای به دلایلی در مقام انکار این امر برآمده‌اند که ممکن ا ست ح سن/عیب اخلاقی و مزیّت/نقص زیبایی شناختی اثر ن سبتی با یکدیگر دا شته با شند، حال آن که دیگرانی ا صل وجود چنین نسبتی را پذیرفته‌اند و اختلافِ‌نظر شان در نحوهٔ برقراری این نسبت است.

باری، هر دو دستهٔ منکران[۳] و مؤیّدان[۴] را، برحسب تقسیم‌بندی پیشنهادی آلساندرو جووانِلّی[۵]، می‌توان به تندرو[۶] و میانه‌رو[۷] تقسیم کرد[۸]:[۹]

(۱) منکران تندرو اساساً امکان نقد اخلاقی اثر هنری را انکار می‌کنند و، از این رو، به گمان‌شان دیگر دم‌زدن از نسبت میان نقد اخلاقی و نقد زیبایی‌شناختی بی‌معنا است. مشهورترین نمایندهٔ چنین طرز تلقّی‌ای اسکار وایلد است که، در عبارت مشهوری که به شعار

---

۱. moral values
۲. aesthetic values
۳. deniers
۴. confirmers
۵. Alessandro Giovannelli.(۱۹۳۳–) ، دانشیار گروه فلسفهٔ دانشگاه لافایت، در پنسیلوانیا
۶. radical
۷. moderate
۸. Giovannelli 2007
۹. البتّه، خود جیووانِلّی مفاهیم «تندروی» و «میانه‌روی» را در خصوص «اخلاق‌گرایی»، «خودآیینی‌گرایی»، و «اخلاق‌ستیزی» به کار بسته است و، به ترتیب، از اخلاق‌گرایی تندروانه و میانه‌روانه، خودآیینی‌گرایی تندروانه و میانه‌روانه، و اخلاق‌ستیزی تندروانه و میانه‌روانه سخن به میان آورده است؛ امّا ما در این‌جا صرفاً همان دو مفهوم او را به عاریت گرفته‌ایم.

این جریان بدل شد، گفت: «چیزی از قبیل کتاب اخلاقی و غیراخلاقی وجود ندارد. کتاب‌ها یا خوب نو شته شده‌اند یا بد».[۱] کلایو بل، مدافع دوآتشهٔ هنر برای هنر و صورت‌گرایی نیز یکی دیگر از مدافعان چنین تلقّی‌ای است.[۲]

(۲) منکران میانه‌رو نقد اخلاقی را ممکن می‌دانند امّا نسبتی میان نقد اخلاقی و نقد زیبایی‌شناختی نمی‌بینند. به عبارت دیگر، انکار ایشان تنها معطوف به وجود نسبتی میان ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی اثر است. از مهمترین قائلان به این رویکرد باید از بی‌یردزلی[۳]، لامارک[۴]، و اندرسون و دین[۵] نام برد. اینان می‌پذیرند که می‌توان به نقد اخلاقی هنر دست یازید، امّا گوشزد می‌کنند که محاسن/معایب اخلاقی اثر ربطی به مزایا/نواقص زیبایی‌شناختی آن ندارند و این دو نوع نقد کاملاً مستقل و خودآیین اند.

(۳) مؤیّدان تندرو، افزون بر تأیید امکان نقد اخلاقی هنر، می‌گویند که هرگونه حسن اخلاقی اثر همواره مزیّت زیبایی‌شناختی آن است، و هر گونه عیب اخلاقی اثر همواره نقص زیبایی‌شناختی آن. هیوم را می‌توان بزرگ‌ترین مدافع این رأی دانست. او می‌گوید: «هر جا آثار هنری حاوی معایب اخلاقی با شند، اح سا سات اخلاقی را پریِ شان می سازند و مرزهای طبیعی فضیلت و رذیلت را در هم می‌ریزند. بنابراین، معایبی ابدی اند»[۶]. در دهه‌های اخیر بریس گات کوشیده است این دیدگاه را از نو نظم و نسق بخشد[۷]. او معتقد است:

> «اگر اثری نگرش‌های به لحاظ اخلاقی نکوهیده‌ای را به نمایش بگذارد، به همان اندازه به لحاظ زیبایی‌شناختی نقص خواهد داشت، و اگر اثری نگرش های به لحاظ اخلاقی پسندیده‌ای را به نمایش بگذارد، به همان اندازه به لحاظ زیبایی‌شناختی مزیّت خواهد داشت.»[۸]

و امّا (۴) مؤیّدان میانه‌رو دیدگاه‌های متنوعی در باب چگونگی نسبت میان ارزش‌های اخلاقی و زیبایی شناختی دارند، که در باب آنها بیش از این باید سخن گفت، و مو ضوع ا صلی مقالهٔ

---

۱. Wilde [1891] 1992: 3
۲. Bell 1914
۳. Beardsley 1981
۴. Lamarque 1995
۵. Anderson & Dean 1998
۶. Hume 1993: 153
۷. Gaut 1998, 2007
۸. Gaut 1998: 182

حاضـــر نیز طرحِ همین دیدگاه‌های گونه‌گون اســـت؛ چرا که، به نظر، رویکرد مؤیّدان میانه‌رو قابل‌دفاع‌تر از ســـه رویکرد دیگر اســـت و پیچیدگی و ژرفای بیشـــتری دارد. در ادامه، به طور مشخّص به طرحِ نسبت‌هایی می‌پردازیم که مؤیّدان میانه‌رو میان حسن و/یا عیب اخلاقی با مزیّت و/یا نقص زیبایی‌شناختی اثر هنری قائل اند.

حسن اخلاقی به مثابهٔ مزیّت زیبایی‌شناختی

نخستین کسی که می‌توان در قامت یک مؤیّد میانه‌رو از او یاد کرد نوئل کرول است. کرول ادّعا کرده اســـت که «گاهی» حســـن اخلاقی موجود در اثر هنری مزیّت زیبایی‌شـــناختی آن است[۱]. به عبارت دیگر، او معتقد است که برخی محاسن اخلاقی می‌توانند موجب بهتر شدن اثر به لحاظ زیبایی‌شناختی شوند. کرول در این باره می‌نویسد:

> «یکی از اهداف زیبایی شناختی مهم اکثر آثار هنری جلب توجّه مخاطب است. فراهم‌آوردن بصـــیرت اخلاقی واقعی و عبرت‌آموز؛ به‌کارانداختن و افزایش قوای ادراک، عاطفه، و تأمّل اخلاقی درســـت در مخاطب؛ تحدّی با عقاید اخلاقی خودپســـندانه؛ برانگیختن فهم اخلاقی و/یا وسعت و قوّت‌بخشیدن بدان؛ فراهم‌آوردن زمینه برای انجام‌دادن داوری‌های اخلاقی‌ای که وجه تعلیمی و تربیتی دارند؛ ترغیب مخاطبان به پی‌جویی دلالت‌های اخلاقی یا رمزگشایی از استعاره‌های به لحاظ اخلاقی ارزشمندی که برای زندگی‌های ایشان اهمّیّت دارد، جملگی، می‌توانند در جذّاب شدن اثر هنری نقش داشته باشند. بدین سان، گاهی یک فضیلت اخلاقی حسنی زیبایی‌شناختی هم هست.»[۲]

برای نمونه، فیلم *دربارهٔ الی*، ساختهٔ اصغر فرهادی، با واداشتن مخاطبانش به فرایند پیچیده‌ای از داوری‌های اخلاقی دربارهٔ شـــخصـــیت‌ها و آن‌گاه تجدیدنظر در آن داوری‌ها، قوای داوری اخلاقی ایشان را می‌پرورد و پخته‌تر می‌کند. حال، اگر مخاطب این فیلم دارای حساسیّت‌های اخلاقی باشـــد، فارغ از جذابیّت‌های احتمالی دیگر این فیلم، از جمله، این ویژگی در طرح و تدبیر اثر مذکور برایش جذّاب خواهد بود. و به باور کرول، از آن‌جایی که غایت اغلب هنرها جذابیّت است، گزینش‌هایی از این دست در طرح و تدبیر اثر هنری، از لحاظ زیبایی شناختی مزیّت به حساب خواهند آمد، مزایایی زیبایی شناختی که دقیقاً ریشه در محاسن اخلاقی اثر دارند.[۳]

---

۱. Carroll 1998: 419

۲. کرول ۱۳۹۲ب: ۵-۱۲۴

۳. کرول ۱۳۹۲الف: ۶۳

نمونهٔ دیگر فیلم *پرویز*، ساختهٔ مجید برزگر، است. *پرویز* به ما گوشزد می‌کند که قوّهٔ تخیّل‌مان گاهی بیش از اندازه ضعیف عمل می‌کند، و این باعث می‌شود که نتوانیم وضع‌وحال روانی پیرپسری آرام و سربه‌راه را، که به‌یکباره از تمام زندگی گذشته‌اش به بیرون پرتاب می‌شود، به‌خوبی در ذهن‌مان مجسّم کنیم. بدین‌سان، بی آن که بتوانیم عواقب رفتارمان با او را حدس بزنیم، آرام آرام، در وضعیّتی فوقِ طاقت قرارش می‌دهیم و، در عین حال، از او می‌خواهیم که همچنان همان پرویز آرام و بی‌آزار سابق باشد. امّا واقعیّت عالم انسانی چنین نیست و، اگر کسی را در وضع‌وحال پرویز قرار دهی، احتمال این که چنان اعمال هولناکی از او سر بزند زیاد است. به عبارت دیگر، فیلم مذکور به ما می‌گوید که اطرافیان پرویز بدین سبب که نکوشیدند، به مدد تخیّل، خود را جای پرویز بگذارند، نفهمیدند که با تنهاگذاشتن او و در عین حال صرفاً خود او را مقصّر همهٔ بدبختی‌ها و ناکامی‌هایش دانستن، او را در چه اوضاع‌واحوال روانی متزلزل و هولناکی قرارش داده‌اند ــ اوضاع‌واحوالی که فرد گرفتار در آن ممکن است دست به هر عمل غیراخلاقی‌ای بزند تا از آن خلاص یابد. حال، اگر مخاطبان این فیلم، به دلیل این بصیرت اخلاقی گنجانیده در داستان، بیشتر جذب فیلم شوند، می‌توان گفت که حسن اخلاقی مذکور به مزیّت زیبایی‌شناختی اثر مبدّل شده است. یعنی منتقد می‌تواند در این‌جا از نقد اخلاقی اثر نقبی به نقد زیبایی‌شناختی‌اش بزند.

با این اوصاف، ظاهراً باید بپذیریم که محاسن اخلاقی‌ای هستند که گاهی مزیّت زیبایی‌شناختی اثر به شمار می‌آیند.

عیب اخلاقی به مثابهٔ نقص زیبایی‌شناختی

کرول، افزون بر مدّعای پیش‌گفته، به دفاع از این دعوی نیز پرداخته است که گاهی عیب اخلاقی اثر نقص زیبایی‌شناختی آن است. به عبارت دیگر، موضع او ــ که خود، «اخلاق‌گرایی میانه‌روانه»اش خوانده است[۱] ــــــ در واقع، مرکّب از دو مدّعا است: نخست این که محاسن اخلاقی‌ای هستند که می‌توانند موجب تقویت اثر به لحاظ زیبایی شناختی شوند؛ و دیگر این که معایب اخلاقی‌ای هستند که می‌توانند موجب تضعیف اثر به لحاظ زیبایی شناختی شوند[۲]. مدّعای اوّل مبنی بر ربط حسن اخلاقی به مزیّت زیبایی شناختی را در بخش پیشین بررسی

---

۱. Carroll 1996: 224
۲. Carroll 1998: 419

کردیم؛ حال، به مدّعای دوم می‌پردازیم که سخن از ربط عیب اخلاقی به نقص زیبایی‌شناختی می‌کند. کرول معتقد است:

«تضمین برانگیخته شدن واکنش‌های مورد توصیهٔ اثر هنری در مخاطب یکی از وجوه مهم برنامهٔ هر اثر هنری است. پس، هر ضعف‌ونقصانی در این تضمین نقصی زیبایی‌شناختی در اثر هنری است، و از این حیث، باید در کفّه‌ای از ترازو قرار گیرد و هر حسن زیبایی‌شناختی‌ای که اثر مذکور دارد، البتّه اگر داشته باشد، در کفّهٔ دیگر. بسیاری از (بیشترِ؟) آثار هنری واکنش‌های عاطفی‌ای را توصیه می‌کنند. برخی از این واکنش‌های عاطفی، در میان شرایط موجّه‌کننده‌شان، ملاحظاتی اخلاقی در بر دارند (بدین نحو که [مثلاً] خشم مستلزم درک بی‌عدالتی است)؛ و پاره‌ای از این واکنش‌های عاطفی کاملاً وجه اخلاقی دارند (مثل احساس خشم اجتماعی). اثر هنری‌ای که در تضمین برانگیختگی یا جذب عاطفی [مخاطب] ناموفّق است برحسب معیارهای خودش از لحاظ زیبایی‌شناختی نقص دارد. وانگهی، چه بسا یک اثر هنری بدین سبب در تضمین واکنش‌های عاطفی‌ای که بدان‌ها حکم می‌کند ناموفّق باشد که تصویری که از شخصیّت‌ها و وضع‌وحال‌ها عرضه می‌کند با معیارهای موجّه‌کنندهٔ اخلاقی‌ای که درخور عاطفهٔ حکم‌شده اند نمی‌خواند. و یکی از راه‌هایی که بدین امر توانَد انجامید غیراخلاقی‌بودن است.»[۱]

یک نمونه از چنین نسبتی میان عیب اخلاقی و نقص زیبایی‌شناختی را می‌توان در رمان *جانور مردنی*[۲]، نوشتهٔ فیلیپ رات[۳]، یافت. این رمان می‌کوشد حیات امیال مردانه را در پرتوی اخلاقاً قهرمانانه، ولو مالیخولیایی، به تصویر بکشد. امّا شخصیّت اصلی و فریبکار رمان، دیوید کِپِش[۴]، به‌وضوح یک متجاوز جنسی است، و دیدگاه آشکارش نسبت به زنان به مثابهٔ موجوداتی [صرفاً] دارای ماهیّت جنسی، در حالی که گفته می‌شود ستایش‌آمیز است (و حتّی به گونه‌ای رازورزانه این چنین است)، از لحاظ اخلاقی ضعیف و بی‌مایه است. عیب‌ونقص‌های [اخلاقیِ] موجود در شخصیّت و نظرگاه رمان احتمالاً مانع واکنش مشتاقانهٔ خوانندهٔ دارای حسّاسیّت

---

۱. کرول ۱۳۹۲ب: ۲-۱۲۱

۲. *The Dying Animal*. Houghton Mifflin Company, 2001.

۳. Philip Roth.(۱۹۳۳-)، رمان‌نویس آمریکایی

۴. David Kepesh

[اخلاقی] به این تحسین‌نامهٔ هرزگی می‌شود، که در دههٔ شصت، جایی میان مجلّهٔ *پلی‌بوی*[۱] و طرفداران موسیقی وودِسْتاک[۲]، گیر کرده است.[۳]

و اگر *جانور مردنی*، به دلیل وجود عیبی اخلاقی در آن، نتواند واکنش مشتاقانهٔ درخور مخاطبانش را به خود جلب کند، در واقع، به لحاظ زیبایی‌شناختی ضعف خواهد داشت؛ زیرا یکی از اهداف زیبایی‌شناختی آثاری از این دست آن است که واکنش مشتاقانهٔ مخاطبان را به خود جلب کنند. بنابراین، می‌بینیم که عیب اخلاقی موجود در اثر گاهی می‌تواند به نقص زیبایی‌شناختی آن بینجامد.

مثال ملموس‌تر برای ما می‌تواند فیلم *خراجی‌ها*، ساختهٔ مسعود ده‌نمکی، باشد. ظاهراً یکی از واکنش‌های مورد توصیهٔ این فیلم به مخاطبانش احساس بهجت و شادی است. حال، اگر مخاطبانی در داشتن این واکنش مشکلی داشته باشند که به نحوهٔ تنظیم ساختار آن مربوط باشد، مشکل مذکور، در واقع، نقصی زیبایی‌شناختی برای آن فیلم به حساب می‌آید. مثلاً اگر برخی از مخاطبان فیلم که خود به طریقی فضای جنگ را درک کرده‌اند تشخیص دهند که حال‌وهوای ترسیم‌شده در فیلم مذکور تحریف‌شده است و، دقیقاً به همین سبب، بیشتر پریشان شوند تا شاد، می‌توان گفت که این تحریف‌شدگی مانع بروز واکنش مورد توصیهٔ اثر از سوی چنین مخاطبانی می‌شود. و اگر چنین باشد، تحریف واقعیّت در این فیلم، که عیبی اخلاقی است، سبب‌ساز ضعفی زیبایی‌شناختی برای آن شده است.[۴]

عیب اخلاقی به مثابهٔ مزیّت زیبایی‌شناختی

فرد دیگری که می‌توان او را، به اقتضای رویکردش به مسئلهٔ نسبت میان ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های زیبایی شناختی، *مؤیّد میانه‌رو* نامید دنیل جِیکوبسن[۵] است. جِیکوبسن در مقالهٔ مفصّلی[۶] از این امر سخن به میان آورد که گاهی عیب اخلاقی اثر مزیّت زیبایی شناختی آن می‌تواند بود. البتّه او در مقام نقد اخلاق‌گرایی هیوم و اخلافش، از جمله گات، بود که چنین

---

۱. *Playboy*

۲. Woostock Nation

۳. کرول ۱۳۹۲الف: ۵۵-۵۴

۴. برای مطالعهٔ نقدهایی بر اخلاق گرایی میانه‌روانهٔ کرول، از جمله، بنگرید به: Anderson & Dean 1998؛ Jacobson 2006؛ کرمی ۱۳۹۴.

۵. Daniel Jacobson، فیلسوف اخلاق، زیبایی‌شناس، و استاد روان‌شناسی اخلاق در دانشگاه میشیگان (-۱۹۵۳).

۶. Jacobson 1997

ادّعایی را طرح کرد، امّا در هر حال اســتدلالی که عرضــه کرد، فارغ از اهداف علمی مقالهٔ خودش، نشان داده که ممکن است اثر هنری دارای عیبی اخلاقی باشد که سبب سازمزیّت زیبایی شناختی آن گردد. و همین است که آن را به سومین موضع عمده در اردوگاه مؤیّدان میانه‌رو بدل می‌سازد.[۱]

جِیکوبسـن در این باره معتقد اسـت اخلاق‌گرایان، از زمان هیوم بدین سـو، اصـل را بر این گذاشــته‌اند که ارتباط مســتقیمی میان ارزش اخلاقی اثر هنری و ارزش زیبایی‌شــناختی آن برقرار است، از این راه که واکنش عاطفی درخور امر اخلاقی با واکنش عاطفی درخور امر زیبا همســو و همراه اند. به عبارت دیگر، امر غیراخلاقی همواره احســاســات منفی‌ای در مخاطب برمی‌انگیزد که به احســاســات زیبایی‌شــناختی منفی نسـبت به اثر می‌انجامند، و امر اخلاقی احساسات مثبتی در مخاطب برمی‌انگیزد که به احساسات زیبایی‌شناختی مثبت می‌انجامند. و اگر چنین باشـد، هر گاه اثری صـفات ناپسـند اخلاقی را به نمایش بگذارد، به همان اندازه به لحاظ زیبایی‌شناختی ضعیف خواهد بود، و هر گاه اثری تجلّی‌گاه بروز صفات پسندیدهٔ اخلاقی شود، به همان اندازه به لحاظ زیبایی‌شناختی قویّ خواهد بود. امّا به نظر می‌رسد که، علی‌رغم میل اخلاق‌گرایان، بتوان نمونه‌هایی یافت که در آنها چنین ارتباط مســتقیمی میان واکنش اخلاقی مثبت/منفی و واکنش زیبایی‌شناختی مثبت/منفی برقرار نباشد. ساده‌ترین نمونهٔ چنین وضعی را در لطیفه‌ها می‌توان یافت. گاهی لطیفه‌ها نه به رغم غیراخلاقی‌بودن‌شان، که درست به سبب آن دارای ارزش زیبایی شناختی اند[۲]. انبوه لطیفه‌های نژادی و حتّی جنسی را در نظر آورید. جان کلام این است که چنین لطیفه‌هایی دقیقاً به سبب توهین نژادی یا جنسی مستَتر در طرح و تدبیرشان خنده‌دار و به لحاظ زیبایی‌شناختی قوی اند.

امّا گذشته از لطیفه‌های نژادی و جنسی، سایر آثار طنزآمیز نیز ممکن است از همین قاعده تبعیّت کنند، از جمله آثار داسـتانی، و حتّی تجسّـمی. برای مثال، عکسـی را در ذهن مجسّم کنید که مدل یک تابلوی تبلیغاتی را با دو زن چاق ایسـتاده در ایسـتگاه اتوبوس در کنار هم قرار داده است. خندهٔ شیطنت‌آمیزی که چه بسا از دیدن این عکس به مخاطب دست بدهد، واکنش اخلاقی شـایسـته‌ای نیسـت، امّا از قضـا دقیقاً همان واکنشـی اسـت که اثر به لحاظ

---

[۱]. این رهیافت جِیکوبسن را مَتیو کیئرن، که خود پیشتر مدافع اخلاق‌گرایی بود (Kieran 1996)، پی گرفت و، در برابرِ اخلاق‌گرایی گات و اخلاق‌گرایی میانه‌روانهٔ کرول، عنوان اخلاق‌ستیزی (immoralism) بدان بخشید. او، از جمله در این سه مقاله، به دفاع از این موضع پرداخته است: Kieran 2003; 2006; 2010.

[۲]. Jacobson 1997: 193-4

زیبایی‌شـــناختی در پی‌اش بوده اســـت. بنابراین، می‌بینیم که در عکس مثالی ما واکنش زیبایی شناختی درخور با واکنش اخلاقی شایسته به یک مسیر نمی‌روند و، به تعبیری، حسن زیبایی‌شناختی اثر ریشه در عیب اخلاقی‌اش دارد.[۱] جِیکوبسن می‌نویسد:

«[در چنین مواردی] آن چه به معنای دقیق کلمه عیبی اخلاقی در اثر هنری انگاشته می‌شود سهمی مثبت و پایان‌ناپذیر در ارزش زیبایی شناختی آن می‌تواند داشت. و هنگامی که ماجرا از این قرار باشد، دیگر معنا ندارد که چنین عیب اخلاقی‌ای را نقصی زیبایی شناختی در اثر بخوانیم.»[۲]

پس، با وصـفی که رفت، باید تصـدیق کنیم که دسـت‌کم گاهی عیب اخلاقی موجود در اثر هنری مزیّت زیبایی‌شناختی آن است.[۳]

امّا، در این‌جا تذکار نکته‌ای ضرورت دارد، و آن این که مراد جِیکوبسن این نیست که «هنر باید اخلاق‌ستیز باشد»، یا این که «چه خوب که هنر گاهی اخلاق‌ستیز است»؛ به هیچ وجه. کسانی چون او اتّفاقاً از آن رو که دغدغهٔ اخلاق و ارزش‌های اخلاقی دارند به چنین موضعی رسیده‌اند. جان کلام ایشان این است که، با صد افسوس و دریغ، باید بپذیریم که هنر هم می‌تواند در خدمت به اخلاق و هم در خیانت به اخلاق کار کند. یعنی، هرچند خیل عظیمی از آثار هنری در خدمت اخلاق بوده‌اند، امّا آثاری نیز هستند که ارزش‌های هنری شان ریشه در عیوب اخلاقی موجود در آنها دارد. و این نه تأیید اخلاقی آن عیوب، بلکه پذیرش واقعیّتی بس پیچیده و غریب در حیات آدمی است: وجود تعارض‌هایی حلّ‌ناشدنی در بُن و بنیاد ارزش‌های انسانی.[۴] بنابراین، مدافع «رهیافت اخلاق ستیزانه»، که از قضا ممکن است، خود، اخلاق‌گرا هم باشد، می‌گوید: ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی همواره نسبت مستقیمی با یکدیگر ندارند. پس، مدافعان اخلاق و ارزش‌های اخلاقی چاره‌ای ندارند جز این که گاهی دست به گزینش میان ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های زیبایی شناختی بزنند، گزینشی دشوار که یافتن وجه معقولیّتی برای آن دست‌نایافتنی می‌نماید. به بیان دیگر، هم ارزش‌های اخلاقی ریشه در نهاد و سرشت آدمی دارند و هم ارزش‌های زیبایی‌شناختی؛ یعنی هر دو اصالت دارند.

---

۱. Kieran 2003: 61

۲. Jacobson 1997: 162

۳. برای مطالعهٔ نقدهایی بر رویکرد اخلاق‌ستیزی، از جمله، بنگرید به: Gaut 1998b; Gaut 2013: 397-99.

۴. برای مطالعهٔ مقاله‌ای خواندنی در باب چندپارگی ارزش‌ها و تعارض‌های موجود در سرشت آنها، بنگرید به: Nagel 2013.

امّا حقیقت تلخ این که، گاهی این دو ســنخ ارزش با یکدیگر در تعارض می‌افتند؛ یعنی گاهی حسن زیبایی‌شناختی به قیمت قبحِ اخلاقی تمام می‌شود.

مزیّت زیبایی‌شناختی به مثابهٔ حسن اخلاقی

دیگر کسی که باید از او در مقام مؤیّدی میانه‌رو سخن به میان آورد آیریس مِرداک است، امّا نه به سبب رویکرد مشهوری که به او نسبت داده‌اند و خود نیز بدان تصریح کرده است، بل به سبب تقریر خاصّی که ما در این‌جا از آراء او در نسبت میان ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی عرضه می‌کنیم. به گمان ما، می‌توان تفسیری از اندیشه‌های مِرداک به دست داد که طبق آن، مزیّت زیبایی‌شناختی خاصّی در پاره‌ای از آثار هنری سبب‌ساز حسن اخلاقی آنها می شود. به عبارت دیگر، می‌توان از «ربط مزیّت زیبایی شناختی به حسن اخلاقی»[۱] در اندیشهٔ مِرداک سخن گفت. در خصوص «ربط حسن/عیب اخلاقی موجود در اثر هنری به مزیّت/نقص زیبایی شناختی آن» خود مِرداک به صراحت سخن گفته است، امّا این که بتوان گفت مزیّت زیبایی‌شناختی‌ای هست که حسن اخلاقی اثر خواهد بود تفسیری تازه از سخنان او است.

باری، مِرداک به تبع سیمون وِی، بر این باور بود که یکی از بزرگ‌ترین موانع اخلاقی‌زیستن ما انسان‌ها توهّمِ[۲] شخصی است، یعنی «نسیجی از تار و پود آرزوها و رؤیاهایی خودبزرگ‌ساز و تسلّی‌بخش که آدمی را از دیدن آنچه در بیرون او وجود دارد مانع می‌شود»، به‌ویژه از دیدن «وجود انسان‌های دیگر و مطالبات شان».[۳] مِرداک معتقد بود که توهّم این امکان را از انسان می‌گیرد که به نیازهای دیگران و، اساساً، به عالم واقع ورای خود توجّه کند.[۴]

ولی عقیده داشت که آنچه این توهّم را از میان می‌تواند بُرد تخیّل[۵] است. به عبارت دیگر، او رأی دیگری بر رأی سیمون وِی افزود و گفت که، درست همان‌طور که توهّم بزرگ‌ترین دشمن و مانع اخلاقی‌زیستن است، تخیّل بزرگ‌ترین یار و مُمِد حیات اخلاقی است، چراکه،

---

[۱]. به نظر، پیش از مِرداک، شیلر در نامه‌های موسوم به *در بابِ تعلیم‌وتربیت زیبایی‌شناختی آدمی* گفته بود که حسن زیبایی‌شناختی اثر به حسن اخلاقی آن ربط دارد (Schiller 1967)، امّا از زاویه‌ای دیگر. به عبارت دیگر، فضل تقدّم در این زمینه با شیلر است، ولی نشان‌دادن این که این تفسیر را می‌توان به شیلر نسبت داد مجالی و مقالی دیگر می‌طلبد.

[۲]. fantasy

[۳]. Murdoch 1989: 59

[۴]. ملکیان ۱۳۸۸: ۳

[۵]. imagination

درســـت برخلاف توهّم که آدمی را از واقعیّت‌ها دور می‌کند، تخیّل او را به واقعیّت‌ها نزدیک می‌کند.[۱] و از میان اموری که تخیّل را تقویت می‌توانند کرد، یکی هم هنر اســـت. مِرداک در این باره می‌نویسد:

«[علوم، فنون، و هنرها] می‌توانند تخیّل را گســـترش دهند، بصـــیرت را افزایش دهند، و توانایی داوری را قوّت بخشند[۲].»[۳]

طبق تلقّی مرداک، هنر و تجربهٔ زیبایی‌شـــناختی برای هنرمند و مخاطب، هر دو، متضـــمّن به‌درآمدن از خود اند ... و «توّهم خودخواهانه» را کاهش می‌دهند ... و «تخیّل خلّاقانهٔ حقیقت‌جویانه»[۴] را تقویت می‌کنند.[۵]

پس، می‌توان گفت: آثار هنری‌ای که تخیّل را وسعت‌وقوّت می‌بخشند ارزش اخلاقی دارند. با این‌همه، مِرداک معتقد بود که فقط بخش کوچکی از آثار هنری چنین کارکردی دارند و چنین آثاری را هنر بزرگ یا والا می‌خواند.[۶] به گمان او «هنر بزرگ رهاننده اســـت چون ما را قادر می‌کند [که با بهره‌جستن از قدرت تخیّل] ماسوای خودمان را ببینیم».[۷] و به مانند عشق، کمک‌مان می‌کند تا جهان را چنان که واقعاً هست ببینیم و بدان واکنش نشان دهیم، و بدین سان قادرمان می‌سازد تا از توهّم خودمحورانه رهایی یابیم.[۸]

بنا بر آنچه گذشت، مِرداک اجمالاً مدّعی بود که:

(۱) تخیّل یکی از بزرگ‌ترین ممدّات اخلاقی‌زیستن است.

---

۱. ملکیان ۱۳۸۸: ۳

۲. Murdoch 1989: 87-88

۳. البتّه، از نظر مِرداک، هنر، افزون بر تقویت تخیّل، کارهای دیگری نیز در جهت حیات اخلاقی می‌تواند کرد، از جمله: «هنر آگاهی‌بخش و آموزنده است، به جهان غنا و روشنی می‌بخشد، توجّه را به چیزهای خاصّ جلب می‌کند. [...] هنر بر تصادف و احتمال، درهم‌ریختگی عام زندگی، محدودیّت‌های زمان و عقل استدلالی، پرتوِ نوری می‌تاباند، تا قادرمان سازد که به چیزهای غامض و هولناکی نظر بیفکنیم که در غیرِ این صورت به وحشت‌مان می‌انداختند» (Murdoch 1992: 322). و نیز: «هنرِ والا به ما می‌آموزد که چگونه می‌توان به چیزهای واقعی نگریست و عشق ورزید بدون این که مورد تصرّف و استفاده قرار بگیرند. [...] این تمرین وارستگی دشوار و باارزش است، خواه چیزی که مورد تأمّل قرار گرفته است یک انسان باشد یا ریشهٔ یک درخت یا ارتعاش یک رنگ یا یک صدا» (مِرداک ۱۳۸۷: ۱۷۸).
امّا این خدمات دیگرِ هنر به حیات اخلاقی موضوع بحث این جستار نیستند.

۴. Murdoch 1992: 321

۵. Line 2012: 321

۶. مِرداک ۱۳۸۷: ۸-۱۷۷

۷. مِرداک ۱۳۸۹: ۴۷۸

۸. Lin 2012: 327

(۲) پاره‌ای از آثار هنری تخیّل را وسعت‌وقوّت می‌بخشند.

(۳) بنابراین، چنین آثاری ارزش اخلاقی دارند.[۱]

امّا صورت‌بندی دیگری نیز از ادّعاهای مِرداک می‌توان به دست داد، که افزون بر آنچه خود او می‌گوید، نتیجهٔ دیگری دارد:

(۱) یکی از مهمترین کارهایی که آثار هنری در مقام هنر می‌کنند این است که تخیّل مخاطب را درگیر می‌کنند و برمی‌انگیزند. پس، پروبال‌دادن به تخیّل مخاطب ارزشی زیبایی‌شناختی برای هر اثر هنری است.

(۲) از سوی دیگر، داشتن قوّهٔ تخیّل قوی‌تر به حیات اخلاقی‌تر مدد می‌رساند.

(۳) بنابراین، می‌توان گفت که ارزش زیبایی‌شناختی‌ای در کار هست (تقویت قوّهٔ تخیّل) که سبب می‌شود اثر دارای ارزش اخلاقی باشد. به بیان دیگر، وسعت‌وقوّت‌بخشیدن به تخیّل که مزیّت زیبایی‌شناختی یک اثر است حسن اخلاقی آن نیز هست.

اگر صورت‌بندی‌ای که از آرای مِرداک به دست دادیم درست باشد، یعنی بتوان آن را به مِرداک نسبت داد، به فرضِ صحّت مقدّمات استدلال، نتیجه‌ای که به دست می‌آید بر پیچیدگی نسبت میان ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی می‌افزاید: می‌دانیم که پیشتر کرول استدلال کرده است که (الف) گاهی حسن اخلاقی به حسن زیبایی شناختی اثر می‌انجامد و (ب) گاهی عیب اخلاقی به نقص زیبایی شناختی آن، جِیکوبسن نشان داده است که (ج) گاهی عیب اخلاقی موجود در اثر به حسن زیبایی‌شناختی آن می‌انجامد، و حال متوجه شدیم که از آراء مِرداک برمی‌آید که (د) گاهی حسن زیبایی شناختی اثر به حسن اخلاقی آن می‌انجامد.

از آن‌جا که این تفسیر از آراء مِرداک تفسیری است که، به زعم ما، اوّلین بار در این جستار طرح می‌شود، به‌جا است که سخنی نیز در باب مهمترین اشکالاتی بگوییم که ای بسا کسانی در این دیدگاه بکنند، و آن‌گاه با تلاش برای پاسخ‌گفتن به این اشکالات از منظر مِرداک در تقویت این موضع او بکوشیم، تا بدین ترتیب، با روشن شدن بخشی از ادلّهٔ موافق و مخالف این دیدگاه، به فهم بهتر آن کمک کرده باشیم.

نخستین راه اشکال‌کردن در این رأی مِرداک آن است که بگوییم آثار هنری از آن رو که هنر اند قدرت تخیّل ما را افزایش نمی‌دهند. به عبارت دیگر، هنر از آن رو که هنر است به

---

[۱]. برای تفصیل بیش‌تر و دیدن دو تقریر از این رأی مِرداک در باب ارزش اخلاقی هنر، بنگرید به: نوّاب ۱۳۹۳.

تخیّل پر و بال نمی‌دهد و تقویت تخیّل مخاطب شرط لازم هنربودن نیست تا، بر این اساس، بشود گفت که حسن زیبایی‌شناختی‌ای وجود دارد که حسنی اخلاقی است. امّا به نظر نمی‌رسد که این راه چندان هموار باشد. ظاهراً نمی‌شود در این فرض مِرداک تشکیک جدّی کرد. پس، ببینیم راه دیگر برای تشکیک‌کردن در استدلال او چیست.

راه دیگر این است که نشان دهیم تخیّل چندان ارتباطی به اخلاقی‌زیستن ندارد. ممکن است کسی بگوید که ما از طریق برخی از آثار هنری قدرت تخیّل‌مان را افزایش می‌دهیم، امّا دا شتن قدرت تخیّل لزوماً به اخلاق کمک نمی‌کند، بلکه می‌تواند بر ضد اخلاق با شد. برای مثال، شکنجه‌گرانی که راه‌هایی عجیب‌وغریب برای آزاردادن قربانیان خود پیدا می‌کنند نیز از قدرت تخیّل بالایی برخوردار اند. یک نمونه از چنین تخیّل قوّی‌ای را در شخصیّت جان دِئو[۱]، قاتل زنجیره‌ای فیلم *هفت*، ساختهٔ دیوید فینچر، می‌توان دید که برای کشتن هر کدام از قربانیانش، به تناسب یکی از هفت گناه کبیرهٔ مذکور در عهدین، طرح‌ونقشه‌ای پیچیده و هولناک می‌ریزد. به عبارت دیگر، مِرداک قدرت تخیّل را امری مثبت تلقّی کرده ا ست، و حال آنکه تخیّل می‌تواند وجه غیراخلاقی هم پیدا کند. بنابراین، باید گفت که تخیّل به خودی خود اساساً خنثی است و به ابزاری می‌ماند که هم می‌توان در خدمت به اخلاق و هم در خیانت به اخلاق به کارش بست.

امّا مِرداک می‌تواند، در پاسخ، بر تمایز مشهور خود میان تخیّل و توهّم تأکید کند و بگوید که قاتل زنجیره‌ای فیلم *هفت* قدرت توهّم بسیار دارد، امّا اتّفاقاً از قوّهٔ تخیّل بی‌بهره است:

> «توهّم هر گونه فعالیتی است که در طی آن ادراک آدمی با ایماژهای خودتسلّی‌بخش دروغین آلوده و تار می‌شود، حال آنکه تخیّل انسان را قادر می‌سازد تا از نظرگاه خودش فاصله بگیرد و خود را جای دیگران بگذارد و نسبت به آنان مهر و شفقت بیشتری بورزد.»[۲]

او نمی‌تواند خود را به جای قربانیانش بگذارد و، در خیال، مجسم کند که آماج آن اعمال خ شونت‌آمیز قرارگرفتن چه درد و رنج عظیمی برای قربانی به بار خواهد آورد؛ از این رو ا ست که می‌تواند دست در آن شرارت‌ها بزند. جان دئو، اگر تخیّلی قوی می‌داشت، می‌توانست حال دیگران را درک کند، امّا او دست‌خوش توهّمی عظیم است، و توهّم به‌عکس تخیّل عمل می‌کند و «آدمی را از دیدن آنچه در بیرون او وجود دارد مانع می‌شود [به‌ویژه] از دیدن وجود

---

۱. John Doe
۲. Murdoch 1992: 322

انسان‌های دیگر».[۱] و اگر چنین باشد، در واقع، جان دئو نه مثال نقض که از قضا مثالی مؤیّد سخن مِرداک است.

وانگهی، نمونه‌ای واقعی از چنین قاتلی را هانا آرِنت، دیگر فیلسوفی که همانند مِرداک متأثر از سیمون وِی بود، مورد بررسی بسیار قرار داد و کتاب مشهوری در باب آن نوشت. قاتل مذکور آیشمان بود، مسئول کشتار عظیم یهودیان در جنگِ جهانی دوم. آرِنت در تحقیقات خود به این نتیجه رسید که ترکیبی از توهّم و فقدان قدرت تخیّل در آیشمان او را به آن جنایت‌های هولناک کشانده بود.[۲] بنابراین، ظاهراً تردیدی وجود ندارد در این که تخیّل، به سهم خود، به اخلاقی‌زیستن کمک می‌کند.

و راه سوم این است که بگوییم: خیال‌انگیزی‌ای که مِرداک به پاره‌ای از آثار هنری نسبت می‌دهد، در واقع، نه مزیّتی زیبایی‌شناختی که امتیازی معرفت‌شناختی است.[۳] تقویت قوّهٔ تخیّل، چنان که مِرداک در مقابل توهّم‌افزایی تعریفش می‌کند، امتیاز معرفت شناختی برخی از آثار هنری است، نه مزیّت زیبایی شناختی آنها. و اگر چنین باشد، در بهترین حالت، نظریّهٔ او قسمی شناخت‌گرایی زیبایی‌شناختی[۴] است، که داستان خود را دارد.

در اینجا مِرداک حتی می‌تواند بپذیرد که نظریّه‌اش قسمی شناخت‌گرایی است، امّا باز هم بر سخن خود بماند، از این راه که به ادلّهٔ شناخت‌گرایان استناد کند و بگوید که معرفت‌بخشی از ویژگی‌های اثر هنری در مقام هنر است، یعنی در هر تعریفی از هنر باید مندرج باشد.[۵] به بیان دیگر:

> «نخست آن که هنر می‌تواند شناخت (غیرسطحی) به ما بدهد، و دوم آن که قابلیّت هنر برای دادن شناخت (غیرسطحی) به ما (تا حدّی) ارزش آن را به عنوان هنر، یعنی ارزش زیبایی‌شناختی آن را، تعیین می‌کند.»[۶]

---

۱. Murdoch 1989: 59

۲. Arendt 1963

۳. برای آگاهی از مناقشات مطرح در مسئلهٔ شناخت‌گرایی در هنر، بنگرید به: Kieran 2005: 113-142.

۴. aesthetic cognitivism

۵. برای مطالعهٔ دفاعیّه‌ای روشن و آسان‌یاب از شناخت‌گرایی در هنر، بنگرید به: جیمز یانگ ۱۳۸۸.

۶. گات ۱۳۸۷: ۲۰۴

و اگر چنین باشد، باز هم می‌توان از ربط حسن زیبایی‌شناختی اثر به حسن اخلاقی آن دم زد و خیال‌انگیزی و تقویت قوّهٔ تخیّل را به عنوان مَثَل اعلای چنین حسن زیبایی‌شناختی‌ای برشمرد.

نتیجه‌گیری

چنان که گذشت، پرسش از نسبت میان ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی مسائل عمدهٔ چندی به بار آورده است و موضع‌گیری‌های گوناگونی را از سوی فیلسوفان اخلاق و هنر سبب شده است. برخی در مقام انکار چنین نسبتی برآمده‌اند و پاره‌ای نیز وجود چنین نسبتی را پذیرفته‌اند؛ و، در هر دو گروه، هم دیدگاه‌های تندروانه هست، هم دیدگاه‌های میانه‌روانه. در این مجال، کوشیدیم به اجمال نشان دهیم که، از میان آراء مختلف مدافعان میانه‌روِ وجود چنین نسبتی، چهار نسبت میان ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های زیبایی شناختی قابل ردّیابی است: گاهی حسن اخلاقی اثر هنری سبب‌ساز مزیّت زیبایی‌شناختی آن می‌گردد، گاهی عیب اخلاقی اثر موجب نقص زیبایی‌شناختی آن می‌شود، گاهی عیب اخلاقی اثر به مزیّت زیبایی‌شناختی آن می‌انجامد، و گاهی مزیّت زیبایی‌شناختی اثر به حسن اخلاقی آن ختم می‌شود.

به نظر می‌رسد برای پذیرش هر چهار نسبت ادلّهٔ قوی‌ای وجود دارد، امّا نکتهٔ بسیار مهم اینجا است که، در صورت پذیرش آنها، پیچیدگی نسبت میان ارزش‌های اخلاقی و زیبایی‌شناختی بیش از پیش رخ می‌نماید، پیچیدگی‌ای که تدقیق و وسواس بیشتری را در این وادی می‌طلبد و ای بسا که راه را بر صدور احکام کلّی اخلاقی در باب هنر تنگ‌تر کند.

افزون بر این، مسئلهٔ دیگر ــ و شاید مهم‌تر ــ ی که سر بر می‌آورد و به‌جا است که چنین جستاری را با آن به انتها برسانیم این است که: آیا اصلاً می‌توان به این چهار نسبت قائل بود و دستخوش تناقض نشد، یا اینکه این راه‌حل‌ها که قرار بود مسئلهٔ تعارضِ میان ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های زیبایی شناختی را فیصله دهند، خود، به تعارضِ حلّ‌ناشدنی دیگری راه می‌برند؟ به سخن دیگر، آیا اساساً این چهار رویکرد را می‌توان با یکدیگر جمع کرد، یا این که بالمآل باید در میان آنها دست به گزینش زد؟

فهرست منابع

کرمی، محسن، «نقد اخلاقی و نقد زیبایی شناختی: جستاری در دفاع از خودآیینی»، مقالهٔ ارائه شده در ***نخستین هم‌اندیشی هنر و اخلاق***، فرهنگستان هنر، ۱۳۹۴.

کرول، نوئل، «هنر و قلمروِ اخلاق». در: ***هنر و قلمروِ اخلاق***، ترجمهٔ محسن کرمی، تهران: ققنوس، صص ۶۷-۱۱، ۱۳۹۲الف.

ـــــ «هنر و نقد اخلاقی: گزارش مختصری از سمت‌وسوی تحقیقات اخیر». در: ***هنر و قلمروِ اخلاق***، ترجمهٔ محسن کرمی، تهران: ققنوس، صص ۱۴۷-۶۹، ۱۳۹۲ب.

گات، بریس، «هنر و شناخت»، در: ***مسائل کلّی زیبایی شناسی***، به کوشش جرولد لوینسون، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۳۴-۲۰۳، ۱۳۸۷.

مِرداک، آیریس، ***سیطرهٔ خیر***، ترجمهٔ شیرین طالقانی، تهران: شور، ۱۳۸۷.

مِرداک، آیریس، «گفت‌وگو با براین مَگی»، در: ***مردان اندیشه: پدیدآورندگان فلسفهٔ معاصر***، ترجمهٔ عزّت‌اللّه فولادوند، تهران: طرحِ نو، صص ۹۹-۴۶۳، ۱۳۸۹.

ملکیان، مصطفی، «تخیّل آری، توهّم نه». مقدّمه بر: ***دنیایی را تصوّر کن که...***، نوشتهٔ برژیت لابه، میشل پوش، ترجمهٔ پروانه عروج‌نیا. تهران: آسمان خیال، صص ۱۵-۳، ۱۳۸۸.

نوّاب، محمّدحسین، «نسبت هنر با تعلیم‌وتربیت اخلاقی از نگاه آیریس مِرداک». ***فصلنامهٔ کیمیای هنر***، ۱۳: ۲۶-۱۷، ۱۳۹۳.

یانگ، جیمز، ***هنر و شناخت***، ترجمهٔ هاشم بناپور، بهاره آزاده سهی، ارشیا صدّیق، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸.

Anderson, James, and Dean, Jeffrey. "Moderate Autonomism." ***British Journal of Aesthetics***, 38: 150–66, 1998.

Arendt, Hannah. ***Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil***. Penguin Adult, 1963.

Bell, Clive. ***Art***. London: Chatto & Windus, 1914.

Beardsley, Monroe C. ***Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism***. Indianapolis, IN: Hackett, 1981.

Carroll, Noel. "Moderate Moralism." ***British Journal of Aesthetics***, 36: 223–37, 1996.

——. "Moderate Moralism versus Moderate Autonomism." ***British Journal of Aesthetics***, 1998, 38: 419–24.

Gaut, Berys. "The Ethical Criticism of Art," in ***Aesthetics and Ethics***. Jerrold Levinson (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1998a.

——. "Just Joking: The Ethics and Aesthetics of Humor." ***Philosophy and Literature***, 1998b, 22: 51–68.

——. ***Art, Emotion and Morality***. Oxford: Oxford University Press, 2007.

——. "Art and Ethics," in ***The Routledge Companion to Aesthetics***. 3rd edition. New York: Routledge, 2013, pp. 397-403.

Giovannelli, Alexandro. "Ethical Criticism of Art: A New Mapping of the Territory," ***Philosophia***, 2007, 35: 117-127.

Hume, David. ***Of the Standard of Taste***. In Selected Essay. Oxford: Oxford University Press, 1993, pp. 133–54.

Jacobson, D. "In Praise of Immoral Art," ***Philosophical Topics,*** 1997, 25: 155–99.

——. "Ethical Criticism and the Vice of Moderation," in ***Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art***, M. Kieran (ed.), Oxford: Blackwell, 2006.

Kieran, Matthew. "Forbidden knowledge: The challenge of immoralism." in ***Art and Moralidy***. ed. José Luis Bermúdez, Tim Crane and Peter Sullivan, 2003, pp. 56-73.

——. ***Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art***. Oxford: Blackwell, 2005.

——. "Art, Morality and Ethics: On the (Im) Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value." in ***Philosophy Compass***, Volume 1, 2006, pp. 129–143.

—— . "Emotions, Art, and Immorality," in P. Goldie (ed.) ***The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion***. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Lamarque, Peter. "Tragedy and Moral Value." ***Australasian Journal***

of Philosophy, 1995, 73: 239–49.

Lin, Ya-Ping. …Art for Life's Sake: Iris Murdoch on the Relationship Between Art and Morality," ***Proceedings of the European Society for Aesthetics***, 2012, 4: 316-30.

Murdoch, Iris. ***The Sovereignty of Good***. London and New York: Routledge, 1989.

——. ***Metaphysics as a Guide to Morals***. New York: Allen Lane, The Penguin Press, 1992.

Nagel, Thomas. "The Fragmentation of Value." In: ***Mortal Questions***. 16th printing. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 128-41.

Schiller, Friedrich. ***On the Aesthetic Education of the Man***. Edited and Translated from the German with an Introduction, Commentary and Glossary of Terms by Elizabeth M. Wilkinson and L.A. Willoughby, Clarendon Press, 1967.

Wilde, Oscar. ***The Picture of Dorian Gray***. Ware: Wordsworth, 1992.

دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۲۲۷-۲٤٥»
شناخت: شمارهٔ ۷۸/۱
بهار و تابستان ۱۳۹۷، *Knowledge*, No.78/1

پراتیکِ فلسفه، سیاست و «نقد» ایدئولوژی نزد لویی آلتوسر

نوید گرگین پاوه*

تاریخ دریافت:۱۳۹۶/۱۲/۱۵
تاریخ پذیرش:۱۳۹۷/۳/۳۰

چکیده

آلتوسر مسئلهٔ ایدئولوژی را وارد سطح جدیدی از بحث می‌کند. او با وام گرفتن ایده‌هایی از «روانکاوی» فرویدی مفاهیم علوم انسانی را دوباره صورتبندی می‌کند. وقتی آلتوسر ایدئولوژی را نه «آگاهی کاذب» و یا «آگاهی از جهان واژگون»، بلکه قسمی «ناآگاهی» تعریف می‌کند همزمان با نسان‌گرایی (humanisme) و اقتصادگرایی (economisme) سر ستیز دارد. آلتوسر بلافاصله با انواع نقدهایی مواجه شد که او را متهم کردند که جایی برای «نقد» در نظریهٔ او وجود ندارد. قصد داریم امکان نقد در نظریهٔ آلتوسر را نشان دهیم. او منطق بحث خود را با آغاز از مسئلهٔ «بازتولید» پی می‌گیرد و آن را با «انقیاد»(subjection) پایان می‌بخشد. در اینجا آشکار خواهیم کرد که آلتوسر نمی‌تواند از «ایدئولوژی» بحث کند مگر آنکه تمایز آن از «علم» و «سیاست» را از قبل روشن کرده باشد. و نتیجه خواهیم گرفت بدون روشن کردن عناصری بنیادی چون «سیاست» و «فلسفه» نخواهیم توانست مسئلهٔ ایدئولوژی را پاسخ دهیم. اما در ادامه نیز نشان می‌دهیم که خود فلسفه چیزی نیست جز سیاستِ نشخوار شده (ruminé) یا پرداخت شده. و بنابراین برای آلتوسر فلسفه را نمی‌توان مفهوم پردازی کرد. فلسفه هیچ ذاتی ندارد، بلکه تنها می‌توان فلسفه را به کاربست. مدعی هستیم در آلتوسر پراتیک فلسفی، کنش سیاسی نظری یا «نقد» ایدئولوژی است. در نهایت می‌بینیم که هرچند آلتوسر نسبتی عقلانی بین فلسفه، سیاست و ایدئولوژی را شرح می‌دهد اما تنها می‌تواند «نقد» را در سطح سیاسی تبیین کند و توان فراروی از آن را ندارد.

واژگان کلیدی: آلتوسر، ایدئولوژی، نقد، فلسفه، سیاست

---

* دانشجوی دکترای فلسفه (جدید و معاصر غرب)، دانشگاه شهید بهشتی، آدرس الکترونیک:
gorgin.navid@gmail.com

مقدمه

پرسش اساسی این مقاله بر محور امکانِ «نقد» در نظریهٔ ایدئولوژی آلتوسر می‌گردد. از آنجایی که ایدئولوژی، اگر اجازه داشته باشیم هنوز از این اصطلاح استفاده کنیم، در وضعیت پست‌مدرن امکانی برای «نقدِ ایدئولوژی» را در نظر نمی‌گیرد، به عبارت دیگر، از آنجایی که فاعلیت «سوژه» در این وضعیت به رسمیت شناخته نمی‌شود، می‌خواهیم نشان دهیم برخلاف تفسیرهای تاکنونی می‌توان در آلتوسر جایی برای نوع ویژه‌ای از «نقد» به کمک مفاهیم دیگر آلتوسر شناسایی کرد و به نمایش گذاشت. می‌خواهیم به این پرسش پاسخ دهیم که چگونه می‌توان مسئلهٔ «نقدِ ایدئولوژی» را در متن نظریهٔ ایدئولوژی آلتوسر شناسایی کرد؟ آیا ابزارهای نظری آلتوسر برای پیشبرد این هدف رضایت‌بخش است؟

هرچند نظریهٔ آلتوسر در زمینهٔ تاریخیِ ساختارگرایی طرح می‌شود ولی عناصر اساسی پساساختارگرایی را در خود محفوظ دارد، بدین معنی که هیچِ کنشِ بیرون از ایدئولوژی را متصوَر نمی‌شود؛ و به همین منوال عاملیت و هویت سوژه را از آن سلب می‌کند. در مدل آلتوسر می‌توانیم منشأ تزهای اساسی پساساختگرایی را ملاحظه کنیم. در این مورد می‌توانیم نمونهٔ صورت پردازی میشل فوکو[۱] را، از متفکران طراز اول اندیشهٔ پساساختارگرا، طرح کنیم. بنابر نظر فوکو، دیگر روابط قدرت صرفاً کنترل کنندهٔ ساختار سوژه‌ها نیستند، بلکه این ساختارها هستند که سوژه‌ها را تولید می‌کنند؛ در جوامع متقدم‌تر پژوهش‌های خود فوکو مؤید این امر است که سوژه تحت انقیادِ ساختارها قرار داشت؛ برای مثال، روابط قدرت با ایزوله کردن سوژه و تغییر ساختارِ فضا (در زندان‌ها یا بیمارستان‌های روانی یا حتی کارخانه) سوژه‌ها را تحت تأثیر و انقیاد خود قرار می‌داد و بنابراین، مدل‌هایی از مقاومت سوژه (مثل شورش، اعتراض یا اعتصاب) قابل تصور بود. در حالی که در جوامع معاصر (جوامع کنترل شده[۲]) این روابط قدرت هستند که سوژه ها را برمی سازند و منشأ انقیاد دیگر نه چیزی در بیرون یا در نسبت که در خود سوژه‌ها است[۳]. بر این اساس می‌توان به سادگی نشان داد که «سوژه» (که اصلی‌ترین سلول ایدئولوژی نزد آلتوسر است) نزد فوکو بسیار تحت تأثیر روایت آلتوسری از

---

۱. Foucault
۲. la société contrôlée
۳. Foucault 1980: 96–105

آن ا ست[۱]. وقتی آلتو سر می‌گوید ایدئولوژی « سوژه» دارد، منظورش این ا ست که ایدئولوژی تنها بر بنیاد اجزایی که میلِ به این انقیاد دارند به کار خود ادامه می‌دهد؛ بنابراین به ســادگی به کمک مفاهیمی مثل «آگاهی» نمی‌توان از مقاومت ســوژه یا نقد ایدئولوژی ســخن گفت (چنان که در مدل ایدئولوژی همچون «آگاهی کاذب» نزد مارکس متقدم ســراغ داریم). اما معتقدیم که می شود ابزارهایی برای مقاومت سوژه و بنابراین، امکاناتی برای خلق سیاست در نظریهٔ آلتو سر پیدا کرد. در این را ستا از «پراتیکِ فلسفه» یا «به کاربستنِ فلسفه» در اندیشهٔ خود آلتوسر بهره می‌بریم که بنابر تعریف مداخله‌ای سیاسی و در عرصهٔ قدرت است (البته خود آلتوســر هرگز این اســتفاده را بدین صــورت و در رابطه با بحث ایدئولوژی نکرده اســت و اگر نکته‌ای در این مقاله تازگی دا شته با شد همین نشان دادن شکلی از «نقد» در میان ابزارهای نظری آلتوســر اســت؛ هرچند می‌توان چنین کارکردی را از پراتیکِ فلســفه در آثار متأخر خود آلتوسر نشان داد).

در اولین گام باید به رو شن کردن تعاریف مفاهیمی مثل «ایدئولوژی»، «علم»، « سیا ست» و «فلسفه» در قاموس آلتو سر بپردازیم. روش اندیشهٔ آلتو سر آکسیوماتیک[۲] یا ا صل‌مو ضوعی اســت و البته در اینجا با یک آکســیوم (مثل کوژیتو نزد دکارت) مواجه نیســتیم، بلکه با مجموعه‌ای از آکســیوم‌ها مواجه‌ایم که نظام ســاختاری اندیشــهٔ آلتوســر با آن قوام می‌گیرد. بنابراین، نمی‌توان تعاریف ایدئولوژی، علم، سیا ست و فل سفه را م ستقل از دیگری فهمید. به ویژه که این مفاهیم تنها می‌توانند به وسیلهٔ اتم‌های اندیشهٔ آلتوسر یعنی سوژه، ابژه، مفهوم و ساخت تعریف شوند. در واقع در رویکرد ساختارگرا با آغاز از هر عنصر پای مابقی مفاهیم نیز باز می شود. اما به اقتضای قواعد آکادمیک می‌توانیم از یکی شروع کرده و در چند گام روابط مابین آنها را نشان دهیم.

ایدئولوژی

می‌توان پرسید اهمیت ایدئولوژی در آلتوسر کدام است؟ اولین پاسخ محتمل می‌تواند آن را به سنت دیرپای نقد ایدئولوژی در مارکسیسم مرتبط کند. اما باید توضیح داد که بیش از آن نزد

---

[۱]. نشان دادن اینکه چرا و چگونه نظریهٔ ایدئولوژی آلتوسر در وضعیت پست‌مدرن بهترین نظریه برای تبیین ایدئولوژی در این وضعیت است پروژهٔ این مقاله نیست. بلکه ذکر این رابطه در اینجا تنها از آن جهت است که زمینه و ضرورت انجام این تحقیق روشن شود. در واقع، در چنین بستری است که تمام این موضوع فارغ از شکل نظری و آکادمیکِ آن اهمیت خود را نشان می‌دهد. و ذکر این پروژهٔ نویسنده می‌تواند به درک بهتر دغدغه‌های این تحقیق کمک کند.

[۲]. axiomatique

آلتوسر ایدئولوژی کلید فهم هر تفکر انتقادی است؛ هر تفکری که به هر دلیل قصد تغییر وضع موجود را دارد. بنابراین، آلتوسر نمی‌تواند ست نظریه‌پرداز و ضعیت خودش با شد بی آنکه نظریهٔ ایدئولوژی دا شته با شد. اولین بار در مقالهٔ «مارکسیسم و اومانیسم» (۱۹۶۳) در کتابِ *برای مارکس* بود که تعریفی از ایدئولوژی ارائه داد:

> «ایدئولوژی نظامی است (با منطق و دقت خاص خود) از بازنمایی‌ها (تصاویر، اساطیر، ایده‌ها یا مفاهیم در هر مورد خاص) که از وجودی تاریخی و نقشی ویژه در یک جامعهٔ معین برخوردار است. ایدئولوژی در مقام نظامی از بازنمایی‌ها، از علم متمایز است چرا که در ایدئولوژی کارکرد عملی–اجتماعی[۱] مهمتر از کارکرد نظری است.»[۲]

ادعای بعدی آلتوسر مبتنی بر این ا ست که ایدئولوژی کاملاً ناخودآگاه ا ست (بر خلاف سنت نسبتاً دیرپایی که ایدئولوژی را آگاهی کاذب از واقعیت و یا سنتی که ایدئولوژی را آگاهی از واقعیت کاذب می‌دانست). بر این اساس، ایدئولوژی می‌توانست ساختاری کاملاً مادی و مرتبط با دیگر حوزه‌های تولید و بازتولید (چنان‌که گفته خواهد شد) داشته باشد[۳]. نکته دیگر که آلتوسر طرح می‌کند و تا حدود زیادی از مسائل موجود در نظریه‌های ایدئولوژی تبیین رو شن‌تری ارائه می‌دهد این ا ست که ایدئولوژی در سطح معین خودش شرط هرگونه کنش است:

> «کنش انسان که در سنت کلا سیک به عنوان آزادی و «آگاهی» از آن یاد می شود، جایی خارج از ایدئولوژی، و جز از طریق ایدئولوژی، ممکن نیست. به طور خلاصه اینکه رابطهٔ «زیستهٔ»[۴] انسان‌ها با جهان، با تاریخ (اعم از کنش یا انفعال سیا سی)، از طریق ایدئولوژی است که ممکن می‌شود، یا بهتر است بگوییم خود ایدئولوژی است.»[۵]

لازم به توضیح است در اینجا (برای مارکس) آلتوسر گاهی اصطلاحات را دقیق به کار نمی‌برد؛ در واقع، آلتوسر در اینجا هنوز تمایزی بین ایدئولوژی در مقام حوزه‌ای معرفتی–عملی و دستگاه یا آپاراتوس[۶] ایدئولوژیک که بعدتر در *ایدئولوژی و دستگاه ایدئولوژیکِ دولت* روشن می‌کند قائل نشده است. در *ایدئولوژی و دستگاه ایدئولوژیکِ دولت* صورت کامل شدهٔ نظریه

---

۱. pratique-social
۲. Althusser 1969: 231
۳. Gillot 2009: 88
۴. vivré
۵. Althusser 1969: 233
۶. appareil

را (به کمک تعداد زیادی از مفاهیم نظری روانکاوری لکانی) یکجا می‌یابیم و در می‌یابیم که ایدئولوژی توامان که نوعی شناخت (شناخت غلط[۱]) ا ست، نوعی رابطه عینی نیز ه ست که اســاســاً این شــناخت پیامد آن اســت. مردم در ایدئولوژی رابطهٔ واقعی خود را با نظام روابط اجتماعی‌ای که تحت آن زندگی می‌کنند، از طریق گفتمان‌هایی که بازنمایانگر این رابطه به شکلی خیالی[۲] یا دا ستانی[۳] ا ست، بیان می‌کنند.[۴] ایدئولوژی همچون دا ستان‌هایی ا ست که دربارهٔ خود می‌ســازیم تا زندگی ادامه داشــته باشــد، در حالی که جهان را تاب می‌آوریم. ایدئولوژی بر اســاس انگاره‌ها[۵] بازنمایی از واقعیت اســت ولی به همین شــیوه جز توهمی از واقعیت به‌د ست نمی‌دهد. ایدئولوژی بر ا ساس ا شاره‌ای[۶] به واقعیت تاریخی تنها توهمی[۷] از آن به‌د ست می‌دهد[۸]. اما ما چاره‌ای جز مواجهه با این ساز و کار نداریم. آلتو سر به تف صیل به شــرح و بســط مســئلهٔ ایدئولوژی می‌پردازد، از جمله اینکه رابطهٔ ایدئولوژی حاکم و دیگر ایدئولوژی‌ها چگونه است و یا بحث و نقد این تعبیر که ایدئولوژی را محصول توطئه‌ای بخشی از حاکمان می‌داند (آلتو سر مف صل ن شان می‌دهد که چگونه خود طبقهٔ حاکم نیز تحت سلطهٔ ایدئولوژی طبقهٔ خویش عمل می‌کند). اما در اینجا قصد ما بررسی امکان طرح نظریه‌ای برای «نقد ایدئولوژی» است.

آلتوســر خود نمونه‌های زیادی از مواجههٔ انتقادی با ایدئولوژی در آثار هنری از جمله تئاتر، نقاشــی و غیره مثال می‌آورد: مثلاً در *برای مارکس* نمونه‌های دفع الوقت (زمان‌های تهی در خط زمانی تئاتر جهت ضـربه زدن به قالب مالوف زمان‌بندی تئاتری) نزد برتولاتزی و فاصـله گذاری یا بیگانه ســازی[۹] نزد برشــت را مداخله‌ای افشــاگر در ایدئولوژی موجود از درون ایدئولوژی می‌خواند؛ همچنین در *لنین و فلا سفه* از آثار نقا شی لئوناردو کرمونینی مثال می‌آورد که به قول آلتوسـر «مرزهای» ایدئولوژی را ترسـیم می‌کند[۱۰]. اما آلتوسـر اذعان دارد که هنر

---

۱. méconnessance
۲. imaginaire
۳. fictif
۴. Althusser 1971: 153
۵. notion
۶. allusion
۷. illusion
۸. Althusser 1990: 29
۹. Verfremdung
۱۰. Althusser 1971: 215

(که خود ذیل ایدئولوژی اســـت) تنها خواهد توانســـت در رادیکال‌ترین نمونه‌ها مرزهای ایدئولوژیک خودش را افشا کند (این با باور اومانیستی بسیاری از فیلسوفان هنر که اثر هنری را نمونه‌های آرمانی از جهانی ایده‌آل می‌دانند در تضـاد اسـت). بنابراین در نظر آلتوسـر، هنر نخواهد توانست جایگاه یک نقد کامل ایدئولوژی را اشغال کند، بلکه در بهترین حالت می‌تواند مرز بین ایدئولوژی و علم را آشکار کند؛ یا به بیان بهتر، اثر هنری ماتریالیستی (نمونه‌هایی از بالزاک به شهادت مارکس تا برشت در نظر آلتوسر) تنها می‌تواند ماهیت ایدئولوژیک خود و تمام روابطی را افشا کند که خود بخشی از آن است،[1] اما هنوز از نشان دادن افق یا سیاستی جدید ناتوان است. هرچند آلتوسر این موضوع را تا انتها پیگیری نمی‌کند. اما ما ادعا می‌کنیم می‌توان این پتانسیل را در «پراتیک فلسفی» جستجو کرد.

این لحظه را نقطهٔ عزیمت خود قرار می‌دهیم تا بتوانیم با پیش کشـــیدن نقدهای وارده بر نظریهٔ ایدئولوژی آلتوسـر و از درون بحث‌های آلتوسـر در پراتیک فلسـفی علاوه بر تصـحیح نظریهٔ ایدئولوژی آلتوسـر طرحی برای امکان نقد ایدئولوژی پیش بکشـیم. معتقدیم که بحث «فعلیت فلسفه» تئودور آدورنو از چند جهت در این مورد کمک کننده خواهد بود. اول اینکه با ورود عنصر «نفی»، نظریهٔ آلتوسر را که از بسیاری جهات غیرانتقادی است تصحیح خواهد کرد. دوم اینکه ایدهٔ «تفسیر» چنان که آدورنو آن را پیش می‌کشد می‌تواند مسئلهٔ «حقیقت» را که ضعف اساسی نظریهٔ آلتوسر است به چالش بکشد و قصد ما آشکار کردن این ضعف و تلاش برای یافتن امکاناتی برای بازســـازی دوبارهٔ پروژه اســـت. از جهت دیگری نمونه‌های انتقادی آدورنو می‌توانند بسیار راه‌گشا باشند، چراکه نمونه‌هایی از پراتیک فلسفی به عنوان نقد ایدئولوژی در معنایی آلتوسری هستند (به ویژه بهترین نمونه در این مورد کتاب *دیالکتیک روشنگری* است)[2]. یعنی اگر بخواهیم بر اساس نتیجهٔ این مقاله نمونه‌هایی مشخص از «نقد» ایدئولوژی به معنای پراتیکِ فلسـفه را بر اسـاس تعریف نشـان دهیم می‌توانیم به متونی مثل *دیالکتیک روشنگری* اشاره کنیم.

فلسفه و سیاست نزد آلتوسر

---

۱. Althusser 1971: 216

۲. Adorno & Horkheimer 1997

نزد آلتوسر فلسفه به هیچ وجه عملی دانشگاهی و جدا از زندگی اجتماعی و سیاسی نیست. اما با این حال آلتوسر در مقام یک فیلسوف با مسئله مواجه نمی‌شود، بلکه در مقام نظریه پردازی[۱] است که دربارهٔ فلسفه نظریه پردازی می‌کند[۲]. در این باره می‌نویسد:

«به دلایل ضروری مرتبط به وضعیت تاریخی که ما در آن زندگی می‌کنیم، گفتار من گفتاری «در»[۳] فلسفه خواهد بود. اما این گفتار «در» فلسفه [هرگز] نخواهد توانست گفتاری[۴] فلسفی باشد. این گفتار، گفتاری «دربارهٔ»[۵] فلسفه خواهد بود یا بهتر بگوییم می‌خواهد باشد.»[۶]

برای آلتوسر فلسفه متمایز از نظریه، ایدئولوژی، هنر و سیاست است. فلسفه برخلاف علم ابژه‌ای ندارد و برخلاف سیاست محل نزاع قدرت نیست. به همین دلیل است که آلتوسر فلسفه را با استفاده از تعبیر دتسگن[۷] «بن بستِ بن بست‌ها»[۸] می‌نامد. ولی «هیچ راهی وجود نخواهد داشت (در علوم ولی پیش از آن در سیاست) بدون مطالعهٔ فلسفه و بیشتر از آن بدون نظریه‌ای مربوط به فلسفه که بتوان دنبال نمود»[۹]. پس آلتوسر گرچه خود فلسفه را بی ابژه و بی حاصل می‌پندارد ولی برای آن شأنی تعیین کننده برای تأسیس علم و سیاست قائل است.

اما منظور آلتوسر از فلسفه را باید روشن نمود. او در کتاب *برای مارکس* بین چند کاربرد فلسفه تمایز قائل می‌شود: «فلسفه»[۱۰] و فلسفه[۱۱] که اولی را معادل ایدئولوژی فلسفی (یا فلسفهٔ بورژوایی) می‌گیرد و دومی را با ارجاع به فلسفهٔ ماتریالیسم دیالکتیک به کار می‌برد[۱۲]. ولی آلتوسر فعالیت خود را فارغ از این دو تحت نام تئوری[۱۳] می‌خواند[۱۴]. و منظور از تئوری فعالیتی عملی (پراتیک) در عرصهٔ نظریه است. آلتوسر در *لنین و فلسفه* ترجیح می‌دهد از واژهٔ

---

۱. théoricien
۲. Browne 1980
۳. dans
۴. de
۵. Sur
۶. Althusser 1968: 10; Althusser 1971
۷. Joseph Dietzgen
۸. Der Holzweg der Holzwege
۹. Althusser 1968: 15
۱۰. ‘philosophie’
۱۱. Philosophie
۱۲. Althusser 1965: 33
۱۳. Théorie
۱۴. Althusser 1965: 51

فلسفه یا نظریهٔ فلسفی برای این منظور استفاده کند (بدون اینکه اصطلاح تئوری را که ارجاع به حوزه‌ای فرارشـــته‌ای دارد کنار بگذارد). اما فارغ از توجه به این تحولات ترمینولوژیک که بسـیاری شـارحان را نیز گمراه کرده اسـت باید خود را بر این نکته متمرکز کنیم که در اینجا آلتو سر دیگر نه تنها به ر شته‌ای دان شگاهی به نام فل سفه نظر ندارد، بلکه حتی فل سفه را به معنی سنتی آن یعنی تأمل عقلی در باب مقولات و هر شکل دیگری از مفهوم سازی در نظر ندارد، بلکه بر کاربست فلسفه و یا به تعبیر مارکسی آن پراکسیس تأکید می‌کند که به خودی خود شکل دیگری از تفکر فل سفی را پیش می‌ک شد. چنانکه با ارجاع به مارکس که می‌گفت «من فلسـفه را همان‌طور که بوده اسـت به کار می‌گیرم[۱]» نتیجه می‌گیرد که امروز نظریه‌ای که فلسفه را چونان بن بست بن بست‌ها در نظر می‌گیرد، در واقع آن را به کار می‌گیرد و البته می‌تواند برای فلسفه از هر چیز مرگبارتر باشد، زیرا این کاربرد فلسفه[۲] از «نفی» فلسفه نیرویی برای حیات خود می‌گیرد[۳]. خب باید هوشیار باشیم (با توجه به نثر موجز و پر ایهام آلتوسر) که هر بار منظورش از فلسفه چیست و در کجا قصد مداخله دارد. به نظر می‌رسد در اینجا آلتوسر پراتیکِ فلسـفه را به «نفی» گره می‌زند. همان‌طور که مارکس از نوعی نفی فلسـفه سـخن می‌گفت؛ نفی که اندیشیدن به موضوع و در عین حال فراروی از آن است. نفی که موضوع را در سطح دیگری طرح می‌کند[۴]. به زبان آلتوسری بدون اینکه صورت مسئله دستخوش تغییر شـود با تغییر «پرابلماتیک» به نوعی می‌توان مسـئله را رفع[۵] کرد. در این خوانش فلسـفه بی آنکه به کاربسته شود رفع نخواهد شد.

مسـئلهٔ آلتوسـر را به هیچ وجه نباید در مقام مداخله‌ای در «مارکسـیسـم» (به عنوان امری پی شینی) قلمداد کرد (ا شتباهی که ب سیاری از شارحان انگلی سی زبان مرتکب شده‌اند). حتی نادرست است اگر آلتوسر را به عنوان ساختارگرایی تام و تمام (چنان که لکان یا لوی استروس بودند) مورد بررسی قرار داد (اشتباه دیگر بسیاری از شارحان آلتوسر، اگرچه لحن ساختارگرایی در زمانهٔ آلتو سر لحن غالب تمام گفتمان‌های فران سوی بود و آلتو سر نیز از این نکته م ستثنی نیست). بلکه چنانکه آلن بدیو ذکر می‌کند آلتوسر را باید در تکینگی[۶] خودش مورد بررسی قرار

---

۱. je la pratique
۲. pratique de philosophie
۳. Althusser 1968: 17
۴. Lamola 2013
۵. Aufheben
۶. the singularity

داد و به گونه‌ای تفسیر کرد که این تکینگی از دست نرود[۱]. اهمیت آلتوسر در جنبش نظری معاصر فرانسوی در همین تکینگی است. کسی که تقریباً تمام حوزه‌های فلسفی متنوع فرانسوی را به نوعی تحت تأثیر خود قرار داد و آن‌طور که بدیو تأکید می‌کند «هر فلسفه‌ای که حقیقتاً معاصر باشد ناچار است از تزهای تکینی آغاز کند که آلتوسر فلسفه را مطابق با آن هویت بخشید».[۲]

آلتوسر برای طرح بنیادی تز خود در باب فلسفه موقعیتی را به تصویر می‌کشد که مرد سیاسی (لنین) با فیلسوفان مواجه می‌شود. می‌توان پرسید چرا مرد سیاسی گرایش به فلسفه دارد (همین پرسش را می‌توان دربارهٔ افلاطون، ارسطو، ماکیاولی و بسیاری دیگر تکرار کرد). آلتوسر این مواجه را جدی می‌گیرد. این مواجهه برای جامعهٔ آکادمیک و دانشگاهی فلسفه سبک شمرده می‌شود. جامعهٔ دانشگاهی فلسفه، مرد سیاسی را «ساده لوح» خطاب می‌کند و یا در بهترین حالت کار او به تفنن تعبیر می‌شود (پا را از گلیم خود بیرون گذاشتن). ولی آلتوسر دقیقاً همین مواجهه را برخوردی تروماتیک می‌خواند: «ملاقاتی که درست به حساس‌ترین نقطه اصابت می‌کند، نقطه‌ای غیر قابل تحمل، نقطهٔ امیال واپس زده». جایی که «فلسفه باید اذعان کند چیزی نیست مگر سیاستی که اعتباری کسب کرده، سیاستی که به نوعی تداوم پیدا کرده، سیاستی که نشخوار [یا جویده] شده باشد».[۳] آلتوسر به طور گسترده اصطلاحات روانکاوی فرویدی را برای روشن کردن ادعای تئوریک خود (در اینجا فرافلسفی) به کار می‌گیرد. به عقیدهٔ او فلسفه چیزی جز سیاست جویده شده نیست و در دیگر جاهای آثارش تأکید می‌کند که به هیچ وجه منظور او فلسفهٔ سیاسی یا فلسفه‌ای دربارهٔ سیاست نیست (که آلتوسر آن را تحقیر می‌کند)، بلکه فلسفه خودْ سیاستی است که در درونش سرکوب شده است[۴]. او شرح می‌دهد که فلسفه همان سیاست در سطح نظریه است، با همان جناح

---

۱. Badiou 1998: 59

۲. Badiou 1998: 63

۳. Ruminé– این اصطلاح را آلتوسر سهواً به کار نمی‌گیرد؛ فعل ruminer در لغت فرانسه بیشتر به معنای چرخیدن یا دور زدن و یا گردش کردن است ولی حالت اسم مفعولی آن ruminé به معنای جویده‌شده یا نشخوار شده است. این لغت «رومه» در ریشه سانسکریت به معنای جویدن به کار می‌رفته و به طور خاص معنای جویدن برگِ تنباکو را داشته. آلتوسر از طرف دیگری به این نکته نظر دارد که فلسفه به عنوان سیاست نشخوار شده، خود نوعی ایدئولوژی نیز هست و جونده را از وادی پراتیک واقعی سیاست دور می‌کند. اینجا است که فعالیت آلتوسر یا پراتیک فلسفه در عین حال نوعی مواجهه درمانی با افیون ایدئولوژی است. در واقع آلتوسر نیم نگاهی به استعاره ایدئولوژی همچون افیون در مارکس دارد. و وظیفه پراکتیسین فلسفه را همچون فرد مبتلایی که امروز ترک کرده است می‌داند. کاری خطیر چرا که در حین گسترش جنبشی برای ترک اعتیاد همواره بازگشت اعتیاد فرد مددکار در کمین است.

۴. Dowling 1984

بندی‌های سیاسی که جناح‌های قدرت را شکل می‌دهند. نزد آلتوسر جناح بندی‌های سیاسی را می‌توان در نهایی‌ترین شکل آن به پرولتری یا بوژوایی و بنابراین جناح بندی‌های فلسفی را به ایده‌آلیسم و ماتریالیسم فروکاست. و با همین استدلال تلاش می‌کند تحمل ناپذیری بحث‌های لنین را برای فلسفهٔ دانشگاهی فرانسه تحلیل کند (در کتاب *ماتریالیسم و امپریوکریتیسیسم* که مباحثی در فلسفهٔ علم و سیاست است). آلتوسر تأکید می‌کند که به همین جهت (پیچیدگی قدرت در روابط سیاسی) می‌توان گفت «سیاست» در گفتمان فلسفی از همه سرکوب شده‌تر و بنابراین، از همه دیرپاتر نیز هست. نتیجه این ادعا را به طور گسترده می‌توان پی گرفت (که فعلاً موضوع ما نیست). به عنوان تنها یک مثال می‌توان مدعی شد در آثار افلاطون می‌توان آیینه‌ای از علم، فرهنگ و هنر انتهای متروپولیس دوران آتنی را شاهد بود. ولی به بهترین نحو می‌توان روابط سیاسی در آن دوره را نظاره کرد (قصد نداریم به منابع این ایده‌ها و ابزارها در آثار مقدم‌تر آلتوسر چون *برای مارکس* یا *خواندن کاپیتال* بپردازیم).

آلتوسر در تلاش برای تعریف فلسفه ناچار است آن را با تمایزهایش آشکار کند. در اولین قدم فلسفه را در کنار علم می‌یابد. او می‌پرسد مارکسیسم فلسفه است یا علم؟ یا اینکه نوعی فلسفهٔ عمل؟[۱] اگر چنین باشد پس ادعاهای مارکس درباب علمی بودن چگونه است؟ پس وجه فلسفی آن چگونه است اگر تمایز سنتی ماتریالیسم تاریخی (علم) و ماتریالیسم دیالکتیک (فلسفه) را بپذیریم؟ آیا دیالکتیک صرفاً یک روش است یا کل فلسفه؟ آلتوسر بحث خود را با این مسئله[۲] (در برابر مشکل[۳] که جنبهٔ عینی دارد و متعلق به علم است) آغاز می‌کند. مسئله‌ای که خود کاملاً فلسفی است. بنابراین اندیشیدن به آن مستلزم حرکتی فلسفی است. در نهایت، آلتوسر نتیجه می‌گیرد مارکس در دورهٔ اول جوانی تسویه حسابی فلسفی با ایدئولوژی‌های سنت هگلی انجام داد تا راه را برای علم بگشاید (اول قدم پراتیک فلسفی و نه فلسفه)، پس علم جدید (قارهٔ تاریخ) را بنیان نهاد؛ ولی علوم خطر چرخش به ایدئولوژی را در خود می‌پرورانند پس همیشه فلسفه ضروری است. فلسفه همواره در کنار علم ممکن خواهد بود. آنچنان که هگل در *مقدمهٔ فلسفهٔ حق* گفت فلسفه تنها زمانی طلوع می‌کند و جغد خرد تنها زمانی به پرواز در می‌آید که شب فرار سیده باشد. آلتوسر به مثال‌هایی اکتفا می‌کند: مگر در مکتب دکارت نبود که مقولهٔ جدید علیت تدوین شد؟ مقوله‌ای که برای فیزیک گالیله‌ای که

---

۱. Praxis
۲. Problème
۳. Question

علت ارسطویی برای آن حکم «مانعی معرفتی» داشت ضروری بود. لازم به تأکید است بنابر این ادعا که فلسفه تاریخ ندارد چراکه ابژه‌ای ندارد، پس این «تأخیر» فلسفه نسبت به علم ما را به این نتیجه نخواهد رساند که «هنوز برای فلسفه زود است، چگونه می‌توان نسبت به تاریخی که تأخیر ندارد در تأخیر بود؟»

تزهای آلتوسر در فلسفه روشن و صریح هستند. تز اول: «فلسفه علم نیست»[۱]. کافی است مقولهٔ «ماده» را در نظر بگیریم. همان‌طور که لنین می‌گفت ضروری است که پراتیک فلسفی، مقولهٔ فلسفی ماده را از مفهوم علمی آن متمایز کند: «ماده مقوله‌ای فلسفی است. ... یگانه خاصیت ماده که قبول آن ماتریالیسم فلسفی را تعریف می‌کند این است که ماده واقعیتی عینی است».[۲] نتیجه‌ای که این تز فلسفی در بر دارد لنین را در سال ۱۹۰۸ ناچار به دخالت در بحران فلسفهٔ علمی فیزیک می‌کند. در برابر ماخیست‌ها که عینیتِ ماده را به نفع تجربه منکر شدند و در مقابل اتم‌گرایان قرار گرفتند، لنین به مداخله پرداخت و از اتم‌گرایان دفاع کرد. لنین نه به عنوان یک دانشمند علوم بلکه در مقام عملی فلسفی به این مخاطره دست زد و تأکید کرد که موضع او فارغ از هر نتیجه‌ای است که جامعهٔ علمی بیان کند، چرا که بر ادعایی فلسفی (ماتریالیسم) تکیه دارد (جالب است که بعدها پارادایم غالب جامعهٔ علمی فیزیک اتمیسم بود و ماخیسیم که در ابتدا بر نتایج کاربردی خود انگشت می‌گذاشت چندان به کار فیزیک عملی نیامد).

تز دوم در پی تز اول می‌آید: «بین علم و فلسفه رابطهٔ وابستگی وجود دارد. این رابطه تز ماتریالیستی عینیت است»[۳]. ماتریالیسم خط رابط حقیقی فلسفه و علم است. فلسفه با فاصله گرفتن از ماتریالیسم علم را خوار می‌شمارد و بنابراین، از ارتباط با آن ناتوان خواهد بود. علم نیز در کنه خود ماتریالیستی است. چنان که آلتوسر و لنین می‌گویند، مهم نیست دانشمند یا عالم چه باورها و عقایدی داشته باشند، در زمانی که دانشمند در آزمایشگاه مشغول فعالیت علمی است چه بخواهد و چه نه در عمل ماتریالیستی تمام است. تز سوم ادعایی مبتنی بر هر دو تز است: «تاریخ فلسفه در وهله اول مبارزهٔ ایدئالیسم و ماتریالیسم است».[۴] در واقع، این تز تکرار ادعایی است که فلسفه تاریخ ندارد. فلسفه آن مکان تئوریک شگفت انگیز است که در

---

۱. Althusser 1971: 49
۲. Lenin 1975: 110
۳. Althusser 1971: 53
۴. Althusser 1971: 55

آن هیچ اتفاقی نمی‌افتد مگر تکرار هیچ[۱]. این اظهار به این معنا است که فلسفه به بن بست منتهی می‌شود؛ راه‌هایی که فلسفه باز می‌نماید همان است که دیتسگن پیش از هایدگر می‌گفت «بن بست‌ها»[۲] راه‌هایی که به جایی منتهی نمی‌شوند.

ایدهٔ تکرار در فلسفه رابطهٔ وثیقی با خوانش آلتوسر از اسپینوزا دارد. چنان که از لنین نقل می‌کند: ماخ کاری نمی‌کند جز تکرار برکلی و من [لنین] نیز کاری جز تکرار دیدرو نمی‌کنم. بنابراین، تاریخ فلسفه همین «واژگونی»[۳] مکرر است. واژگونی اصطلاحی است که پیش از این مارکس در توصیف نسبت خود با هگل به کار برده بود؛ پس از آنکه مارکس توضیح می‌دهد که استفادهٔ رازورزانهٔ «دیالکتیک» توسط هگل مانع از آن نیست که هگل را به عنوان اولین استفادهٔ آگاهانه و جامع از بیان حرکت دیالکتیک بدانیم می‌گوید:

> «دیالکتیک نزد وی [هگل] روی سر ایستاده است. برای اینکه هستهٔ[۴] عقلانی آن از پوستهٔ عرفانی‌اش [یا رازورزانه‌اش] بیرون آید باید آن را واژگون کرد.»[۵]

دربارهٔ اینکه کم و کیف این واژگونی به چه صورت است می‌توانیم از ایده‌های آلتوسر در فصل نهایی کتاب *سیاست و تاریخ: مونتسکیو، روسو، هگل و مارکس*[۶] کمک بگیریم که به ما گوشزد می‌کند این واژگونی را صرفاً نباید جایگزینی ماده به جای ایده (آن‌طور که اغلب فهمیده شده است) در نظر گرفت. فراموش نکنیم که مارکس تأکید می‌کند این واژگونی در دیالکتیک و بنابراین، در قلمرو فلسفه است. آلتوسر با ادامهٔ این منطق تأکید می‌کند فلسفه چیزی نیست جز مبارزهٔ گرایش‌های ماتریالیست و ایده‌آلیست در یک «میدانِ کارزار»[۷] (چنان که کانت آن را به این نام می‌خواند و به همین ترتیب، به چنین مبارزه‌ای در عرصهٔ سیاست اشاره دارد. پس هیچ راه میانه، التقاتی یا نیم بندی[۸] وجود ندارد؛ آنها که نظرات خود را آشکار بیان نمی‌کنند یا ماتریالیست یا ایده‌آلیست‌های «شرمنده» (همچون کانت و هیوم) هستند.[۹]

---

۱. Repetition du rien
۲. Holzwege
۳. renversement
۴. Kernel
۵. Marx 1954: 597
۶. Althusser 1972
۷. Kampfplatz
۸. demi-mesure
۹. Lewis 2005

این صـــورت‌بندی آلتوســـر نتایجی (به گمان ما نیچه‌ای) در پی دارد بی آنکه هرگونه متافیزیک یا حتی هستی‌شناسی را برساخته باشد. اگر فلسفه تکرار هیچ است و اگر جدال در این کارزار می‌تواند مواضـع را تنها واژگون کند، واژگون شـدنِ هیچ به چه معناسـت؟ مگر نه اینکه فلسـفه به قماری بر سـر مواضـع بدل می‌شـود که خود این وضـع[۱] دیگر به هیچ وجه مقوله‌ای فلسفی نیست (و به حکم هیچ بودن یا نبودن هستی شناختی نیز نیست). پس این قمار تنها می‌تواند بر سر خود وضع صورت گیرد، یعنی قمار بر سر قدرت[۲]؛ و همچنین مقوله‌ای نظری نیست بلکه سیاسی است و موضوعی[۳] ندارد بلکه تنها پیامدها و نتایج قدرت را به مثابهٔ چوب محکی[۴] برای قدرت و هدفی واحد دارد.[۵]

پراتیک فلسفی و نقد ایدئولوژی

همین‌جا یکی از نقاط اساسی بحث ما طرح خواهد شد. اینکه فلسفه بلافاصله به سیاست گره خورده است. در این زمینه است که می‌توان بحث «نقد» ایدئولوژی را در آلتوسر پیش کشید. می‌دانیم که آلتوسر هرگز به طور صریح از لفظ «نقد» به این معنا استفاده نکرده، بلکه تنها در یک مورد اثر هنری را نقد ایدئولوژی یا باز کردن راه برای علم خوانده اســت، جایی که آثار برشـت و تکنیک فاصـله گذاری او را نوعی نقد ایدئولوژی می‌خواند[۶]. این نقطه محل منطقی طرح این ادعای آلتوسـر در کتاب *سـیاسـت و تاریخ* اسـت که فلسـفه بنا بر همین خصـلت سیاسی‌اش همواره در مقام نوعی دستگاه ثبت و ضبط شرط سیاسی خودِ فلسفه است. هر آنچه در فلسفه رخ می‌دهد، پیوندی ارگانیک با شرطِ سیاسی امکانِ فلسفه دارد. بنابراین، هر امکان جدید ردپا یا اثرِ یک جنبش اساسی در سطح فلسفی است. و همین‌جا است که غرض آلتوسر (که اغلب در هاله‌ای از ابهام پیچیده می‌شود) آشکار می‌شود: آلتوسر قصد دارد با یک پراتیک فلسفی جدید خبر از گشایش فضای تفکر در سیاست (پس از جنگ دوم) بدهد. و این به هیچ وجه نوعی «فلسفهٔ سیاسی» نیست. فلسفهٔ سیاسی چون در تلاش برای بررسی حدود سیاست یا روابط قدرت است درنتیجه ناچار است به حد گذار این عرصه یعنی دولت بپردازد. بنابراین، نزد آلتوسر فلسفهٔ سیاسی، سیاست را به دولت فرو می‌کاهد، دقیقاً به همین دلیل که

---

۱. mise
۲. pouvoire
۳. objet
۴. enjeu
۵. Althusser 1971: 58
۶. Statkiewicz 1998

در پی نظریه پردازی دربارهٔ سیاست است. فلسفه هرگز سیاست را نمی‌اندیشد و هرگز سیاستی نمی‌آفریند (کاری که وظیفهٔ مبارزان سیاسی است)، بلکه فلسفه در پی آشکار شدن امکان‌های تاکنون در پرده، نشانه‌های «تفکر پذیر شدن» سیاست را بر اساس وجود خود سیاست درک می‌کند[۱]. پس فلسفه نظریه‌ای در باب سیاست نیست بلکه قسمی فعالیت فکری مشروط به رویدادهای سیاستِ واقعی است (که این سیاست واقعی نزد آلتوسر همان مبارزهٔ طبقاتی بود).

اکنون این زمینه فراهم شد تا به دقایق بحث آلتوسر در باب تعریف فنی حوزه‌های نظریه، سیاست، علم، ایدئولوژی، فلسفه و هنر بپردازیم. به طور خلاصه و فشرده فلسفه هیچ ابژه‌ای ندارد (به ویژه ابژهٔ سیاسی ندارد) و حد تمایز آن از علم نیز همین است. در واقع، فلسفه عملی است که نتایج آن تماماً درونی[۲] در خود فلسفه است. فلسفه کشف امکاناتِ جدید در «مقام فعلیت»[۳] است که فلسفه را علیه شرایط سیاسی خودش می شوراند یا برمی‌گرداند[۴]. بی ابژه بودگی فلسفه او را فاقد تاریخ می‌کند (برخلاف علم که تاریخی از آن خود دارد). پس فلسفه این فرصت را فراهم می‌کند که از رویدادهای سیاسی برداشتی غیرتاریخی داشته باشیم (وگرنه باز هم سیاست به علم سیاست یا تاریخ فروکاسته می‌شد). آلتوسر ایدئولوژی را فرآیندی دارای سوژه[۵] [با s کوچک که بر ویژگی انقیادآور سوژه تأکید دارد و نه اوتونومی سوژه] می‌داند، در برابر علم که فرآیندی دارای ابژه است. پس حکم مشهور مارکس در ایدئولوژی آلمانی کد گشایی می‌شود که: «ایدئولوژی تاریخ ندارد»[۶]، به این تعبیر که ایدئولوژی فرآیندی فاقد ابژه و بی تاریخ است. آلتوسر این را که سیاست فاقد ابژه است با تعابیری سیاسی چون «هواداری»[۷]، «موضع (طبقاتی)»[۸] و «فعالیت مبارزاتی (انقلابی)»[۹] می‌خواند.[۱۰] این تعابیر مسائلی را پیش می‌کشند از جمله اینکه به وضوح آلتوسر از تعابیری سوبژکتیو (هواداری و ...) استفاده می‌کند، در حالی که سیاست را فاقد سوژه می‌داند. نتیجه را

---

۱. Lazarus 1993
۲. immanent
۳. in actu
۴. Courber/ Badiou 1993: 34
۵. sujet
۶. Marx & Engels 1970: 47
۷. partisanship
۸. (class) position
۹. (revolutionary) militant activity
۱۰. Althusser 1976b: 26

شاید بتوان در تعبیر « سوبژکتیویتهٔ بدون سوژه» خلا صه کرد. اما آیا می‌توان بدون در نظر داشتن هر گونه جایگاه هستی شناختی برای سوژه (آلتوسر همواره از به کار بردن سوژهٔ پرولتر ابا داشت) از کنش سیاسی سخن گفت؟

در این نقطه می‌توان پر سید تا اینجا وجه تمایزی بین سیا ست و ایدئولوژی چیست؟ از این جهت که هر دو فرآیندی بدون ابژه ه ستند؟ آلتو سر پا سخ خواهد داد که سیا ست برخلاف ایدئولوژی فرآیندی بدون سوژه است (این نکته درباره درک آلتوسر از سوژه ضروری است که سوژه تنها با فرآیندی در د ستگاه یا آپاراتوس دولت، یعنی «ا ستیضاح سوژه»[۱] قابل شنا سایی ا ست. بنابراین، انگارهٔ سوژه تابع دولت ا ست). همچنین می‌توان پر سید چه چیز سیا ست را از علم متمایز خواهد کرد؟ آلتو سر با خونسردی به فقدان ابژه در سیا ست ا شاره خواهد کرد. اما می‌توان پرسید: بنابراین چگونه خواهیم توانست عرصهٔ منحصر به فرد سیاست را آشکار کنیم؟ آلتو سر به و ضوح در پا سخ به این پر سش دچار نقصان ا ست. هرچند ادعا می‌کنیم می‌توان با کمک از کاربست نظری فلسفه یا پراتیک فلسفی در دو مرحله این مشکل را پا سخ داد (لازم به ذکر است که این تفکیک کاملاً تحلیلی است و در واقعیت هردو همزمان رخ خواهند داد):

۱) مرحلهٔ جداسازی[۲]: پراتیکِ فلسفه هر بار و در هر موقعیتی به جداسازی عرصهٔ سیاست از دو عرصهٔ علم و ایدئولوژی توانا است؛ بدین قرار سیاست واقعی را از موقعیت دارای ابژه (یعنی علم) و موقعیت دارای سوژهٔ وابِ سته به دولت (یعنی ایدئولوژی) جداکند و آن را در مقام سیاست اعلان کند (می‌توان این مورد را به زبانی سیاسی‌تر چنین بیان کرد، پراتیکِ فلسفی آلترناتیوهای کاذب را افشا می‌کند).

۲) مرحلهٔ فعلیت[۳]: پراتیک فلسفی می‌تواند به طور کاملاً درونی[۴] در قلمرو فلسفه، آنچه به صورت فلسفی از سیاست ثبت شده است را بیاندیشد و سیاست‌های ممکن را کشف کند و مبتنی بر آن در سطح فلسفی آن را موجه جلوه دهد (شاید همین مورد بهترین نمونه برای توانایی تغییر یعنی اندیشیدن نظری برای یک آلترناتیو عملی است).

آلتوسر برای طرح نظریه در ایدئولوژی از الگوی مارکس پیروی می‌کند. به همین دلیل در اولین موارد بحث از ایدئولوژی بحث خود را با تمایز روبنا و زیربنا آغاز می‌کند:

---

۱. interpellation en sujet
۲. séparation
۳. actualité
۴. Immanent

«روابط خاص بین زیربنا و روبنا هنوز برای تحقیق نظری فضـــا دارند. در هر حال، مارکس دو سـر زنجیر[۱] را به ما داد، و به ما گفت که بدانیم بین این دوسـر زنجیر چه رخ می‌دهد: از یک طرف، تعین[۲] در وهلهٔ نهایی توســط شــیوهٔ تولید (اقتصـــادی) و از طرف دیگر خودمختاری[۳] روبناها و تأثیرگذاری ویژهٔ آنها.»[۴]

و نکته‌ای که آلتوسر بر آن تأکید دارد آن است که «این وهلهٔ نهایی هرگز فرا نمی‌رسد»[۵]. این مجوز برای آلتو سر وجود دارد که از منطق مستقل عر صه‌هایی در روبنا سخن براند (بی آنکه لزوماً منکر رابطهٔ آن با زیربنا باشـــد) و این نکته را طرح کند که برای مارکس نه هرگز چنین بوده ا ست که زیربنا و روبنا هر یک منطق جداگانه‌ای دا شته با شند و نه هرگز چنین بوده که زیربنا و روبنا بی‌واسطه بر یکدیگر اثر بگذارند و هیچ فضای مستقلی نداشته باشند. در همین بخش از کتاب *برای مارکس* ا ست که آلتو سر نظریهٔ خود را در باب تعین چندگانه[۶] (آن‌چنان که پیش از این نزد فروید طرح می‌شـــد[۷]) طرح کند، نظریه‌ای که می‌توان بحث‌های او دربارهٔ ایدئولوژی را به کمک آن توضـــیح داد؛ چنان‌که منتقدان ادبی از این نمونه‌ها برای پیشـــبرد بحث خود بهره گرفته‌اند. آلتوســـر خود در کتاب *خوانش ســـرمایه* بر این توانایی نظری تأکید می‌کند. چنان‌که نمونهٔ مارکس را در مواجهه با اقتصـاددانان بورژوایی مثال می‌آورد و توضـیح می‌دهد که در اینجا صرفاً با تفسیری جامعه شناختی یا اقتصادی سروکار نداریم، بلکه مارکس با اقدامی نظری (در اینجا آلتو سر از لفظ پراتیک ا ستفاده نمی‌کند) پروبلماتیک یا مسئلهٔ بحث را تغییر می‌دهد. بنابراین، مارکس حق دارد اقتصـــاددانان کلاســـیک را به ناتوانی از تبیین موضـوعات و یا حتی ناتوانی در مشـاهدهٔ چیزی متهم کند که هر روز پیش چشـمانشـان رخ می‌دهد[۸]. این پروژه‌ای ا ست که ک سانی چون پیر ما شری آن را در کتاب‌های جریان سازی چون *نظریهٔ تولید ادبی* پی می‌گیرند. آلتوســـر اما در *لنین و فلســـفه* هر دو اثر *برای مارکس* و *خوانش ســـرمایه* را به «نظریه گرایی» متهم می‌کند و مردود می‌شـــمارد. در واقع آلتوســـر ساختارگرایی علمی حاکم بر این آثار را برای طرح پروژه‌ای انتقادی د ست و پاگیر و بازدارنده

۱. chaîne
۲. détermination
۳. autonomie
۴. Althusser 1969: 111
۵. Althusser 1969: 114
۶. surdétermination /overdetermination
۷. Überdeterminierung
۸. Althusser et al. 1979: 21

می‌داند. می‌توان این تغییر نظر را حرکت از علم یا نظریه به فلسفه تعبیر کرد. پس از این چرخش است که آلتوسر از مداخلات مارکس (در کتاب *سرمایه*) با تعبیر «پراتیک فلسفی» یاد می‌کند:

> «به این طریق است که فلسفه در علوم «عمل می‌کند»[۱]. فلسفه می‌تواند معرفت علمی جدید تولید کند، یا برعکس راه پیشرفت علوم را مسدود کند و بشریت را به زمانی بازگرداند که علوم وجود نداشتند.»[۲]

نتیجه‌گیری

در نهایت، تشریح نسبت فلسفه و سیاست به این صورت که سیاست ناخودآگاه فلسفه است و اینکه پراتیک یا به‌کاربستن فلسفه همانا آزاد کردن خواب‌های سیاسی آن است، به نوعی نظریهٔ فرافلسفهٔ (متافلسفه) آلتوسر را آشکار می‌کند. از طرف دیگر، نسبت بین ایدئولوژی و علم با فلسفه نیز جنبهٔ دیگری از مسئله را آشکار می‌کند. ایدئولوژی همان آپاراتوس یا دستگاه سوژه‌سازی است که ابژهٔ معینی ندارد و به این معنا تاریخی از آن خود نیز ندارد. ولی علم وابسته به ابژهٔ خود است و تنها خود را از مجرای ابژه‌اش تعریف می‌کند. به عنوان مثال، تمایز علوم را بر مبنای ابژه به رسمیت می‌شناسیم هرچند ممکن است در روش و نظریه نیز تفاوت‌هایی قائل باشیم. تفاوتِ علم زیست‌شناسی از جامعه‌شناسی در تمایزِ موضوع یا ابژهٔ هر کدام است (یکی موجودات زنده و دیگری جامعه)؛ هرچند ممکن است در هر کدام از این دو علم روش‌ها و نظریه‌های متفاوت یا مشابهٔ نیز داشته باشیم. و در صورتی که دو علم ابژهٔ یکسانی داشته باشند، دیگر تمایز را به رسمیت نمی‌شناسیم؛ برای مثال، شاخه‌ای به نام شیمی‌فیزیک به عنوان علمی میان‌رشته‌ای به این دلیل درنظرگرفته می‌شود که دانشمندان در این حوزه تمایزی بین موضوع قائل نشده‌اند و در واقع پذیرفته‌اند که روش‌ها و نظریه‌های فیزیک را برای ابژهٔ شیمی به کار برند. حال مسئلهٔ تمایز علم از ایدئولوژی معین کردن مرز ابژهٔ مورد بحث و توأمان تاریخی شدن این ابژه خواهد بود. بدین ترتیب، در یک سطح نقد ایدئولوژی یافتن ابژهٔ پنهان‌شدهٔ هر ایدئولوژی و ارتقای آن به یک علم است. در مورد سیاست دیدیم که «نقد» و «پراتیک فلسفه» معادل یکدیگرند. یعنی «فلسفه» به عنوان نمونه‌ای از ایدئولوژی باید ابژهٔ خود را بیابد. این پروسه را می‌توان مدام در مورد هر «فلسفه»ای به انجام رساند. به این معنی که با به کاربستنِ آن به نوعی سیاستِ درون‌زی آن را فعال کرد.

---

۱. travailler
۲. Althusser 1976a: 37

فهرست منابع

Adorno, T.W. & Horkheimer, M.,. ***Dialectic of enlightenment***, Verso, 1997.

Althusser, L. ***Essays in self-criticism***, 1976a.

Althusser, L. ***Essays on ideology***, 1976b.

Althusser, L. ***For marx***, Verso, 1969.

Althusser, L. ***Lenin and Philosophy***, trans. Ben Brewster, 1971

Althusser, L. ***Lénine et la philosophie***, 1968.

Althusser, L. ***Philosophy and the spontaneous philosophy of the scientists & other essays***, 1990.

Althusser, L. ***Politics and History: Montesquieu, Rousseau, Hegel and Marx***, 1972.

Althusser, L. ***Pour marx***, 1965.

Althusser, L. Brewster, B. & Balibar, E. ***Reading capital***, 1979.

Badiou, A. ***Althusser: Subjectivity without a Subject***, 1998.

Badiou, A. ***Qu'est-ce que Louis Althusser entend par "philosophie"?*** Lazarus (ed.), 1993.

Browne, P. ***Idéologie et pratique théorique: essai sur l'anti-humanisme théorique de Louis Althusser***, University of Ottawa (Canada), 1980.

Dowling, W.C. ***Jameson, Althusser, Marx an Introduction to the Political Unconscious***, 1984.

Foucault, M. ***Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977***, Pantheon, 1980.

Gillot, P. ***Althusser et la psychanalyse***, Presses universitaires de France, 2009.

Lamola, M.J. Marxism as a science of interpretation: beyond Louis Althusser. ***South African Journal of Philosophy***, 322, pp.186–195. Available at:

http://search.proquest.com/docview/1672889952?accountid=45204, 2013.

Lazarus, S. ***Politique Et Philosophie Dans l'Œvre de Louis Althusser***, 1993.

Lenin, V.I. i. ***Matérialisme et empiriocriticisme***, éditions en langues étrangées, 1975.

Lewis, W.S. Knowledge versus "Knowledge": Louis Althusser on the Autonomy of Science and Philosophy from Ideology. ***Rethinking Marxism***, 173, p.455–470,487. Available at: http://search.proquest.com/docview/212104427?accountid=45204, 2005.

Marx, K. ***Capital: A Critique of Political Economy***, vol. 1, trans. S Moore & E Aveling (Moscow: Progress), 1954.

Marx, K. & Engels, F. ***The German Ideology***, ed. CJ Arthur. New York: International, 1970.

Statkiewicz, M. Theater and/of ideology: The notion of spostamento in Althusser's theory of theatrical praxis. ***Rethinking Marxism***, 103, p.38. Available at: http://search.proquest.com/docview/212141030?accountid=45204, 1998.

The Relation between Moral Values and Aesthetic Values in an Artwork

Mohsen Karami*

Malek Hoseini**

Abstract

The problem that there are relations between moral values and aesthetic values is a most important concern of the philosophy of art today. In the other words, the question is whether ethical criticism relates to aesthetic criticism. In response to this question, three positions have been adopted, among which the position of moderate advocates seems acceptable. Moderate advocates agree that there are relations between moral values and aesthetic values, but disagree on how they relate to each other. They believe that moral virtue/vice and aesthetic merit/demerit are related to each other in several ways. Here, it can be found, at least, four important views worth speaking of: (1) sometimes a moral virtue in a work of art becomes an aesthetic merit in it, (2) sometimes a moral vice in a work of art becomes an aesthetic demerit in it, (3) sometimes a moral vice in a work of art results in an aesthetic merit in it, and (4) sometimes an aesthetic merit in a work of art results in a moral virtue.

Keywords: Moral values, Aesthetic values, Radical positions, Moderate positions, Moral virtue/vice, Aesthetic merit/demerit.

* Ph.D. in Philosophy of Art, Science and Research Branch (Tehran), Islamic Azad University.

Email Address: mohsenekarami@gamil.com

** Assistant Professor, Science and Research Branch (Tehran), Islamic Azad University.

Email Address: malek.hosseini@yahoo.com