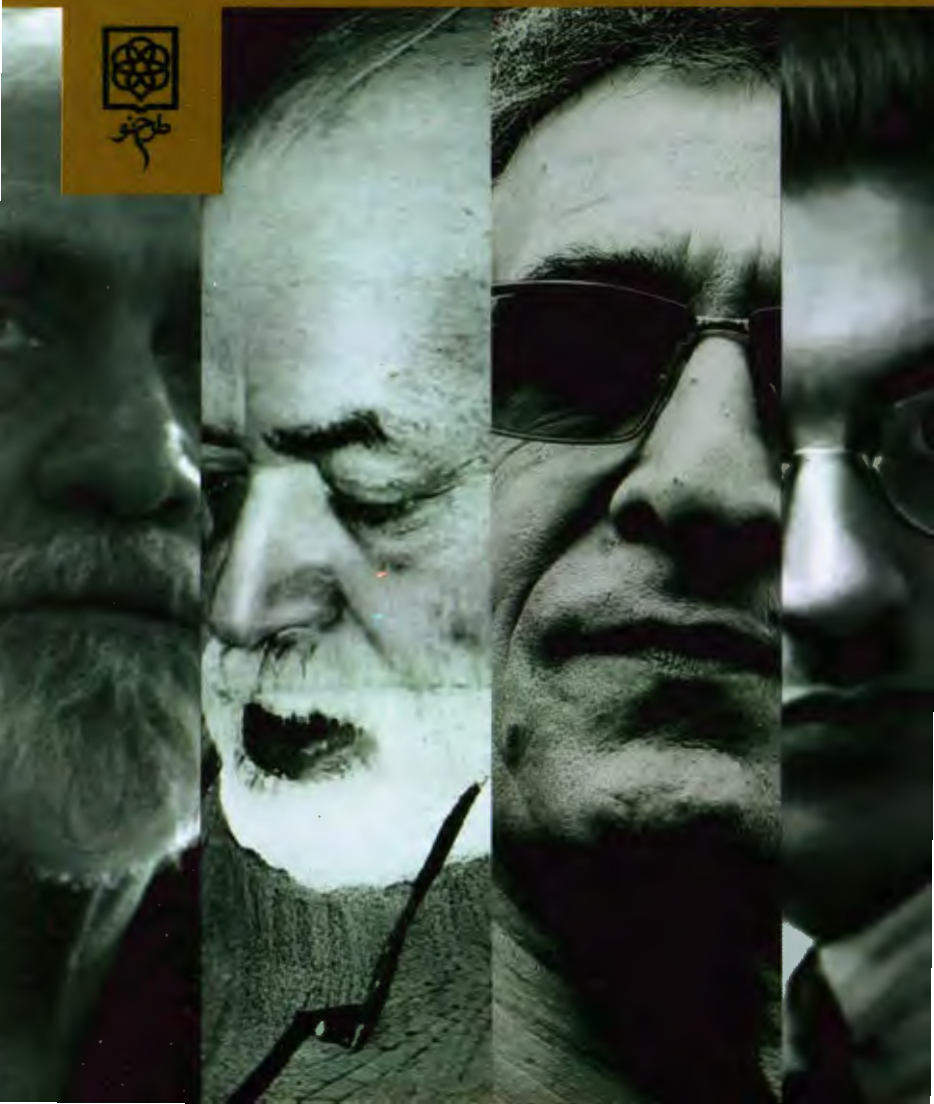


# سایه‌های بی‌سر

زیبایی‌شناسی آبرونیک  
رمان معاصر ایرانی

سینا بشیری





## سایہ ہاے بے سر (زیبایے شناسے آبرونیک رمان معاصر ایرانے)

نویسنده: سینا بشیرے | ویراستار: شہرام بزرگے | ناشر: طرح نو | طراحے کتاب: استودیو زاغ  
- یاسر عزآباد | نوبت چاپ: چاپ اول، ۱۴۰۲ | شابک: ۷-۱۸۴-۴۸۹-۹۶۴-۹۷۸ | حروف نگار  
و اجرا: نازنین نصیرے | چاپ: بوستان کتاب | شمارگان: ۵۰۰ نسخه | حق انتشار: همه حقوق  
محفوظ است.

انتشارات طرح نو

انقلاب - خیابان دانشگاه - نبش ژاندارمری - پلاک ۵۶ - واحد ۳۹ | تلفکس ۶۶۴۸۰۳۳۵

ایمیل: [Tarh\\_e\\_no@yahoo.com](mailto:Tarh_e_no@yahoo.com)

سایت: [www.tarh-e-no.ir](http://www.tarh-e-no.ir)

اینستاگرام: @tarhenopub

سرشناسیه بشری، سسا، ۱۳۷۰

عنوان و نام پدیدآور: سایدهای قیصر: زیبایی‌شناسی ابرویک زمان معاصر

ایرلی مؤسسه سسایشی

مشخصات نشر: تهران: طرح نو، ۱۴۰۲

مشخصات ظاهری: ۲۶۲ ص: ۱۴، ۲۱، ۵، ۲۱، ۵

شابک: ۹۶۴ ۶۸۹ ۱۸۴ ۷

وضعیت فهرست‌بوسی: قیفا

نادرشایب کتابخانه: ص ۶۰۹، ۶۲۵

عنوان دیگر: زیبایی‌شناسی ابرویک زمان معاصر ایرلی

موضوع: ادبیات فارسی، قرن ۱۴، تاریخ و نقد

Persian literature -- 20th century -- History and criticism

رده‌بندی کنگره: PIR۳۲۳۵

رده‌بندی دیو: ۸۰۶، ۸۱۴

شماره کتابشناسی ملی: ۸۹۴۶۵۳۱

# سایہ ہائے بے سر

(زیبایے شناسے آئرونیک رمان معاصر ایرانے)

نویسنده: سینا بشیرے



## فهرست

### پیشگفتار

۱۱

بخش اول | مبانی نظری و روش‌شناسی

۱۴

زیبایی‌شناسی از دیدگاه پساساختارگرایی

۱۵

مختصری دربارهٔ پیشینهٔ زیبایی‌شناسی در فلسفهٔ غرب

۱۵

تأثیرات مدرنیته بر متفکران و هنرمندان

۲۵

زیبایی‌شناسی در هنر و ادبیات مدرن

۳۰

زیبایی‌شناسی از منظر پساساختارگرایی

۳۴

آیرونی و نقش آن در زیبایی‌شناسی متون ادبی

۴۰

آیرونی و آیرونی فلسفی یا تراژیک

۴۰

آیرونی و متناقض بودن ماهیت ادبیات

۵۲

نقش آیرونی فلسفی و هیچ‌نگفتن در زیبایی‌شناسی متون ادبی

۶۲

مؤلفه‌های مؤثر در ایجاد آیرونی و زیبایی‌شناسی متن ادبی

۷۴

غیاب

۷۴

واسازی و غیاب مرکز و مدلول نهایی

۷۵

تفاوت و تأخیر

۸۴

|     |                                        |
|-----|----------------------------------------|
| ۸۹  | فقدان و ازدست رفتگی                    |
| ۹۵  | منفیت                                  |
| ۹۶  | نفی و عدم این‌همانی                    |
| ۱۰۲ | خودآیینی اثر هنری و نقد «صنعت فرهنگ»   |
| ۱۱۳ | جنون و نفی خردگرایی                    |
| ۱۱۹ | ادبیات اقلیت و عصیان متن ادبی          |
| ۱۲۴ | تراژدی                                 |
| ۱۲۵ | رویکرد تراژیک به هنر و زندگی           |
| ۱۳۲ | امر والا و فهم ناپذیری هنر             |
| ۱۳۶ | شکست و نیهیلیسم                        |
| ۱۴۰ | کمدی و خنده تراژیک                     |
| ۱۴۵ | رنج و کیف                              |
| ۱۴۹ | مرگ                                    |
| ۱۵۰ | مرگ در زبان و ادبیات                   |
| ۱۵۴ | اهمیت مفهوم مرگ                        |
| ۱۶۰ | هراس از مرگ و مالیخولیا و همزاد        |
| ۱۶۸ | آیرونی خودکشی                          |
| ۱۷۳ | بخش دوم   تحلیل آثار داستانی           |
| ۱۷۴ | تحلیل رمان «بوف کوف»                   |
| ۱۷۴ | خلاصه رمان «بوف کوف»                   |
| ۱۷۶ | وجوه آیرونیکی و متناقض رمان «بوف کوف»  |
| ۱۹۲ | غیاب                                   |
| ۲۱۷ | منفیت                                  |
| ۲۳۶ | تراژدی                                 |
| ۲۵۲ | مرگ                                    |
| ۲۸۱ | تحلیل رمان «سنگ صبور»                  |
| ۲۸۱ | خلاصه رمان «سنگ صبور»                  |
| ۲۸۳ | وجوه آیرونیکی و متناقض رمان «سنگ صبور» |
| ۲۹۰ | غیاب                                   |
| ۳۰۸ | منفیت                                  |

|     |                                                         |
|-----|---------------------------------------------------------|
| ۳۲۶ | تراژدی                                                  |
| ۳۳۹ | مرگ                                                     |
| ۳۶۲ | تحلیل رمان «شازده احتجاب»                               |
| ۳۶۲ | خلاصه رمان «شازده احتجاب»                               |
| ۳۶۳ | وجوه آبرونیک و متناقض رمان «شازده احتجاب»               |
| ۳۶۸ | غیاب                                                    |
| ۳۸۳ | منفیت                                                   |
| ۳۹۲ | تراژدی                                                  |
| ۴۰۱ | مرگ                                                     |
| ۴۲۱ | تحلیل رمان «سمفونی مردگان»                              |
| ۴۲۱ | خلاصه رمان «سمفونی مردگان»                              |
| ۴۲۳ | وجوه آبرونیک و متناقض رمان «سمفونی مردگان»              |
| ۴۳۰ | غیاب                                                    |
| ۴۵۰ | منفیت                                                   |
| ۴۶۸ | تراژدی                                                  |
| ۴۸۶ | مرگ                                                     |
| ۵۰۸ | تحلیل رمان «همنواي شبانه ارکستر چوب‌ها»                 |
| ۵۰۸ | خلاصه رمان «همنواي شبانه ارکستر چوب‌ها»                 |
| ۵۰۹ | وجوه آبرونیک و متناقض رمان «همنواي شبانه ارکستر چوب‌ها» |
| ۵۱۸ | غیاب                                                    |
| ۵۳۹ | منفیت                                                   |
| ۵۵۸ | تراژدی                                                  |
| ۵۷۱ | مرگ                                                     |
| ۵۹۵ | سخن پایانی                                              |
| ۶۰۹ | منابع                                                   |



## فهرست تصاویر

تصویر شماره ۱

تصویر شماره ۲

۲۰۷

۵۴۶

به همسرم نه،

به هم سایه ام؛

همو که نگذاشت «مرگِ مؤلف» به تمامی رخ دهد...

## پیشگفتار

در نیمه دوم قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، حیات فرهنگی و اندیشه غربی با ورود به دوران مدرن، بر مفاهیمی چون خردگرایی، علم‌گرایی، فردگرایی، لزوم پیشرفت تکنولوژیکی و صنعتی و پاسداری از ارزش‌هایی مانند آزادی، برابری و دموکراسی تأکید کرد. متناسب با ارزش‌های دنیای مدرن، حوزه‌های مختلف علوم انسانی، هنر و ادبیات نیز دچار تحولات و دگرگونی‌های فرمی و محتوایی و روش‌شناختی شد. در حوزه ادبیات، پس از دوران تسلط رمانتیک‌ها، رفته‌رفته رمان تبدیل به قالب رایج و پرنفوذ می‌شد و به‌ویژه در دوره مدرن، هیچ قالب ادبی‌ای به تأثیرگذاری رمان و ادبیات داستانی نبود. در نتیجه، نشر کم‌کم جای شعر را در ادبیات گرفت. با رواج یافتن رمان، بسیاری از شگردهای بلاغی و لفظی مورد استفاده در شعر قدیم، دیگر کاربرد چندانی در قالب رمان و داستان نداشت و لازم بود معیارهای تازه‌ای برای تحلیل ادبیت و زیبایی آثار داستانی تبیین شود. رمان مدرن بیش از شعر کهن به هنرهای زیبا و آثار هنری مدرن شباهت داشت؛ لذا نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی با نوع تازه‌ای از آثار مواجه شده بودند که به آثار مکتب‌های هنری و نقاشی‌ها و موسیقی‌ها و فیلم‌های سینمایی عصر مدرن ارتباط داشت.

از طرفی برجسته‌ترین رمان‌ها و داستان‌های مدرن نمایانگر وجوه تاریک و زشت هستی بودند و موضوعاتی تراژیک و سرشار از یأس و تلخی را به تصویر می‌کشیدند.

زیبایی‌شناسی کلاسیک و سنتی که عموماً ریشه در آرای فیلسوفان یونان باستان و روم و قرون میانه داشت و پس از رنسانس نیز در نظریات متفکران نئوکلاسیک بازتاب پیدا کرده بود، در شرح چرایی زیبایی این آثار ناکام می‌ماند. در این آثار خبری از زیبایی با تعریف عام و سنتی آن نبود، اما این رمان‌ها همچنان کشش و ظرافت‌هایی داشتند که برای زیبایی‌شناسی کلاسیک ناشناخته بودند. پس از انقلاب‌های فلسفی کانت و هگل و به دنبال آن مطرح شدن نظریات هنجارشکن و شکاکانه شوپنهاور، کیرکگور و به ویژه مارکس، نیچه و فروید، همه بنیان‌ها و پارادایم‌های فلسفه، هنر و ادبیات زیرورو شد. دریدا حرف از اهمیت مفاهیم «غیاب»، «بازی» و «تأخیر و تفاوت» را به میان آورد، فوکو اصطلاح‌های «واژگونی»، «گسست» و «سطحی‌بودگی» را در مرکز اندیشه خویش قرار داد، بلانشوبر «ابهام»، «مرگ دلالت» و «شب ادراک‌ناپذیر» موجود در ادبیات تأکید کرد، لاکان اساس وجودی آدمی را بر «فقدان»، «ناکامی» و «چندپارگی» قرار داده بود، هایدگر دازاین را فردی «مرگ‌آگاه» و دچار دغدغه‌های هستی‌شناسانه دانست، دلوز هم صدا با فوکو، «مرگ سوژه» را اعلام کرد و بر اهمیت «نامتوازی نیروهای هستی» اصرار داشت و آدورنو و هم‌فکرانش با ارائه تفسیر تازه‌ای از مارکسیسم، «منفیت» و «دیالکتیک منفی» را اساس هنر و ادبیات و حتی اندیشه مدرن می‌دانستند؛ لذا در این دوران، زیبایی‌شناسی آثار هنری و ادبی بیش از هر چیز با آیرونی و جهان‌بینی آیرونیکی عجین شده بود و تحلیل چنین رویکرد تازه‌ای، جز با توجه به مؤلفه‌های مؤثر در آن از قبیل «غیاب»، «منفیت»، «تراژدی» و «مرگ» ممکن نبود.

بخش اول کتاب شامل درآمدی بر تعاریف و تعابیر زیبایی‌شناسی در فلسفه هنر غرب و همچنین تبیین زیبایی‌شناسی بر مبنای مؤلفه‌های پساساختارگرایانه است. بخش دوم کتاب به نقد و تحلیل پنج رمان برجسته معاصر فارسی، طبق روش‌شناسی متأثر از زیبایی‌شناسی پساساختارگرایانه می‌پردازد و در پایان نیز، جمع‌بندی نگارنده بیان شده است. رمان‌های «بوف کور» صادق هدایت، «سنگ صبور» صادق چوبک، «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری، «سمفونی مردگان»

عباس معروفی و «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» اثر رضا قاسمی که نمایندگان رمان‌های برجسته فارسی، به ترتیب از آغاز تا دهه هشتاد به حساب می‌آیند و به عنوان مهم‌ترین آثار داستانی پنج نویسنده اثرگذار ادبیات فارسی، غالباً از شاخصه‌های زیبایی‌شناختی مرتبط با فلسفه هنر مدرن و پسامدرن برخوردارند، مورد تحلیل قرار گرفته است. کتاب پیش رو حاصل مطالعات نگارنده در رساله دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه شهید بهشتی تهران است که با جرح و تعدیل‌هایی منتشر گردید. بر خود لازم می‌دانم که از زحمات و پشتیبانی‌های تمام‌قد و دلگرم‌کننده دکتر قدرت‌الله طاهری یاد کنم که در طول دوران تحصیل دانشگاهی، مشوق و همراهم بودند و با راهنمایی‌هایشان چراغ راه تفکر و پژوهش بنده را فروزان داشتند. همچنین می‌خواهم به مشاوره‌های دقیق و دلسوزانه دکتر امیرعلی نجومیان اشاره کنم که بی‌یاری ایشان، به انجام رساندن این مهم امکان‌پذیر نبود. در پایان نیز مراتب سپاس و قدردانی خود را از مجموعه انتشارات طرح نو اعلام می‌کنم که با حسن توجه و همکاری‌شان، فرایند آماده‌سازی و امکان چاپ و انتشار این کتاب را میسر نمودند.

سینا بشیری

اسفند ۱۴۰۰

بخش اول:  
مبانی نظری و روش‌شناسی

## زیبایی‌شناسی<sup>۱</sup> از دیدگاه پساساختارگرایی<sup>۲</sup>

### مختصری دربارهٔ پیشینهٔ زیبایی‌شناسی در فلسفهٔ غرب

یکی از آبرونی‌آهای تاریخ اندیشه این است که فلسفه‌ای که پی پاسخ به پیچیده‌ترین مسائل انسانی می‌رود، عموماً در تعریف و شناخت بدیهیات خود درمی‌ماند. مفهوم «زیبایی» یکی از همین بدیهیات است. باوجوداینکه زیبایی‌شناسی یکی از مهم‌ترین بخش‌های فلسفهٔ بیشتر فیلسوفان بزرگ بوده، همچنان تعریف مفهوم «زیبایی» یکی از معضلات اساسی تاریخ اندیشه است. از این رو، یکی از راهکارهای تقلیل‌گرایانه در باب تعریف «زیبایی»، متوسل شدن به سلیقهٔ شخصی افراد است تا هر فرد، «زیبایی» را بر مبنای تصور و تفسیر خویش بازتعریف کند و به این ترتیب، به تعداد ابناء بشر تعریف «زیبایی» قابل تصور خواهد بود! اما چنین رویکردی، بیشتر نوعی پاک کردن صورت مسئله و شانه خالی کردن از زیر بار مسئولیت است. پیش از تبیین مفهوم «زیبایی» در دوران مدرن و به‌ویژه از منظر متفکران پساساختارگرایی، لازم است مختصری به شرح نظریات اندیشمندان غربی قبل از مدرنیته در این باب پردازیم تا زمینهٔ ورود به بحث اصلی فراهم شود. «زیبایی‌شناسی» در تعریف ساده، ریشه در اصطلاح یونانی Aistetikos دارد و «به معنای چیزی است که حواس می‌توانند آن را درک کنند». (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱)

1. Aesthetics

2. Post-Structuralism

3. Irony

(۱۶۶) اگرچه امروزه فیلسوفان پیش از سقراط<sup>۱</sup>، دوباره مورد توجه ویژه قرار گرفته‌اند، اما در خصوص تعریف «زیبایی»، بحث خاصی از آن‌ها به‌جا نمانده است. افلاطون<sup>۲</sup> به‌عنوان آغازگر بحث، زیبایی را با روحانیت پیوند می‌زند. از نظر او برای آنکه کسی به مفهوم اصیل «زیبایی» دست یابد ابتدا باید از عشق به زیبایی زمینی آغاز کند؛ «به این معنی که نخست باید به تنی زیبا دل ببندد و از یک تن به دو تن و سپس به همه تن‌های زیبا، به کارهای زیبا و از کارهای زیبا به دانش‌های زیبا روی آورد تا در پایان راه، به آن شناسایی خاص برسد که موضوع عشق خود زیبایی است و بدین‌سان خود زیبایی را که یگانه زیبایی راستین است، ببیند و بشناسد.» (افلاطون، ۱۳۶۷: ۴۶۴) به بیان دیگر، «انسانی که عشق (اروس<sup>۳</sup>) به زیبایی در دلش راه یافته است، از زیبایی چشم به زیبایی روح و سپس به زیبایی نهادها و قوانین و خود علوم و بالاخره به عشق به خود زیبایی می‌رسد»؛ (بیردلی، ۱۳۹۱: ۵) بنابراین، «زیبایی» هم مانند دیگر مفاهیم غایی حیات، در دستگاه مثل افلاطون جای می‌گیرد. اگرچه زیبایی در اندیشه افلاطون با مفاهیمی مانند «تناسب»، «تقارن»، «وحدت» و «سودمندی» ارتباط دارد، اما با هیچ‌کدام از آن‌ها یکی انگاشته نمی‌شود. او در رساله «مهمانی»<sup>۴</sup> در رد نظر هیپاس<sup>۵</sup> که زیبایی را با تناسب این همان می‌پنداشت، از زبان سقراط پاسخ می‌دهد که «اگر زیبا تناسب بود و سبب می‌گردید که چیزها زیبا باشند و زیبا بنمایند، هر چیز زیبا همیشه و در نظر همه کس زیبا می‌نمود. پس اگر تناسب سبب می‌شود که چیزها زیبا باشند، باید تصدیق کنیم که تناسب همان زیباست، نه چیزی که سبب می‌شود که چیزها زیبا بنمایند؛ ولی اگر تناسب سبب می‌شود که چیزها زیبا بنمایند، باید بگوییم تناسب آن نیست که می‌جوییم، زیرا آنچه می‌جوییم، چیزی است که سبب می‌شود چیزها به راستی زیبا باشند.» (افلاطون، ۱۳۶۷: ۵۸۶) بنابراین، به باور افلاطون عواملی مانند «تناسب»، «سودمندی»، «خیر» و هر عنصر بیرونی دیگری،

1. Socrates

2. Plato

3. Eros

4. The Symposium

5. Hippias

فقط می‌توانند به نمایاندن «زیبایی» یاری برسانند و با ماهیت خود «زیبایی» یکسان نیستند. او یکی انگاشتن «زیبایی» با این عوامل را موجب تشویش ذهن و دور افتادن از حقیقت می‌داند و می‌نویسد زیبایی «هیچ علت دیگری ندارد، جز خود زیبایی». (همان: ۵۴۰) اما با توجه به جنبه‌های اخلاقی دیدگاه افلاطون، لازم بود «زیبایی» با «خیر» نیز ارتباط پیدا کند و این از طریق تناسب ریاضیاتی و عقلانی محض میسر می‌شد. «اشیاء زیبا جزء به جزء و با دقتی ساخته می‌شوند که تناسب صحیح آن‌ها را اندازه‌گیری ریاضی معلوم می‌کند. کیفیات اندازه و تقارن همواره قوام‌بخش زیبایی و کمال است و چون زیبایی اندازه است یا وابسته به آن است، در فهرست نهایی خوبی‌ها مقام رفیعی دارد.» (بیردزلی، ۱۳۹۱: ۵ و ۶) در نتیجه، زیبایی نمی‌تواند بدون معنویت و نیکی و رعایت چهارچوب تناسبات، ارزشی داشته باشد. هنر به خودی خود، دو مرحله از عالم مُثُل و حقیقت غایی دور است و همواره به دلیل تحریک عواطف و احساسات، متهم است و فقط در صورت رعایت شروط معنوی خاص جمهور<sup>۱</sup> است که مجوز حضور در جامعه را پیدا می‌کند. در قیاس با افلاطون، ارسطو<sup>۲</sup> استقلال بیشتری برای هنر قائل بود و بسیاری از الزامات استادش بر هنر را نمی‌پذیرفت. اگرچه ارسطو شعر را در مرتبتی والاتر از تاریخ نشانده، نظریات او در خصوص هنر و ادبیات را عموماً می‌بایست از رهگذر تعریف تراژدی<sup>۳</sup> و تأثیر خاص آن جست که البته، این موضوع برای ادامه بحث ما هم لازم خواهد بود. او از چهار ژانر حماسه، ادبیات غنایی، تراژدی و کمدی<sup>۴</sup> سخن می‌گوید و تراژدی را برتر و مهم‌تر از دیگر انواع ادبی می‌داند. «تراژدی عبارت است از تقلید یک عمل جدی و کامل که دارای طول معینی باشد، سخن در هر قسمت آن به وسیله‌ای مطبوع و دلنشین گردد، تقلید به صورت روایت نباشد و در صحنه نمایش به عمل درآید و وقایع باید حس رحم و ترس را برانگیزد تا تزکیه<sup>۵</sup> این عواطف را موجب گردد.» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۶۷) با مطرح کردن مفهوم «کاتارسیس<sup>۵</sup>»، ارسطو به

1. Republic

2. Aristotle

3. Tragedy

4. Comedy

5. Catharsis

دفاع از هنر و ادبیاتی برمی‌خاست که از سوی افلاطون، متهم به تحریک عواطف و مخالفت با عقلانیت شده بود. اکنون دیگر نمی‌توان به هنر خرده گرفت که چرا تصاویر دور از واقعیت یا جلوه‌های احساسی و تأثیرانگیزی از زندگی را تصویر می‌کند. پس هومر<sup>۱</sup> و سوفوکل<sup>۲</sup> و آیسخولوس<sup>۳</sup> حق داشتند خشونت و غم و شکست را هم روایت کنند، زیرا این‌ها موجب تزکیه و تعالی روحی مخاطب می‌شوند. پس از ارسطو، رواقیون<sup>۴</sup> و اپیکوریان<sup>۵</sup> هر کدام به شیوه خود، پی‌کاستن از درد و رنج‌های حیات و بنا نهادن الگوی زیستی خاصی برای بشر بودند و در مواجهه با هنر نیز معطوف به کارکرد هنر در دستگاه فکری خاص خویش بودند. در دوران امپراطوری روم و قرون وسطی، متفکر نظریه‌پردازی در حوزه زیبایی‌شناسی مطرح نشد و طی قرون وسطی، تحت تأثیر تفکرات اشراقی و مکتب فلوپین<sup>۶</sup>، دوباره بحث ارتباط «زیبایی» و اثر هنری با معنویات و روحانیت برجسته شد. هنر می‌بایست خود را وقف مسیحیت و نمادها و تصاویر کتاب مقدس می‌کرد و دیگر مضامین، صرفاً حاشیه‌هایی کم‌اهمیت قلمداد می‌شدند.

پس از رنسانس<sup>۷</sup> و حاکم شدن خردگرایی و خوش‌بینی روزافزون بر شناخت علمی و عقلانی، بار دیگر تفکرات این جهانی اهمیت پیدا کرد و اندیشمندان غربی به نظریات ارسطو متمایل شدند. قرن شانزدهم و هفدهم، دوره نسبت‌های طلایی داوینچی<sup>۸</sup> و انقلاب کوپرنیک<sup>۹</sup> و تحلیل‌های ریاضیاتی لایبنیتس<sup>۱۰</sup> و اندیشه شک‌گرای دکارت<sup>۱۱</sup> بود. هنر و زیبایی نیز ناگزیر به گذر از صافی خردگرایی و تبعیت از گفتمان علمی دوران بودند. منتقدان ادبی و هنری نئوکلاسیسیست<sup>۱۲</sup> این دوره،

1. Homer
2. Sophocles
3. Aeschylus
4. Stoicists
5. Epicurean
6. Plotinus
7. Renaissance
8. Da Vinci
9. Copernicus
10. Leibniz
11. Descartes
12. NeoClassiciſt

توجه ویژه‌ای به آثار پیشینیان، از جمله هومر، افلاطون، ارسطو، سیسرون<sup>۱</sup>، هوراس<sup>۲</sup> و لونگینوس<sup>۳</sup> نشان می‌دادند و آثار ارزنده تاریخ را همان آثار کلاسیک گذشتگان می‌دانستند و فقط به آثار جدیدی که به نوعی وفادار به معیارهای کلاسیک بودند، روی خوش نشان می‌دادند. درآیدن<sup>۴</sup> به عنوان یکی از نمایندگان این دوران، «به جانب‌داری از عناصر نزاکت، فصاحت کلام، سامان، حسن تناسب، فصاحت متکلم، ظرافت، قریحه» (برسler، ۱۳۸۹: ۵۷) در متن ادبی معتقد بود. یکی دیگر از این موارد، رعایت وحدت‌های سه‌گانه مکان و زمان و وقایع در نمایش بود که دقیقاً منطبق بر آرای ارسطو در مورد تراژدی و کمدی بود. ازاین‌رو، در این دوران توجه به نمایشنامه‌نویسی نیز افزایش پیدا کرد و کسانی مانند راسین<sup>۵</sup>، کورنی<sup>۶</sup>، مولیر<sup>۷</sup> و شکسپیر<sup>۸</sup> به هنر نمایش روی آوردند. هیوم<sup>۹</sup> نیز در همین دوران از میان همه هنرها به تراژدی علاقه نشان داد و رساله‌ای در باب تأثیرات آن بر جان آدمی نوشت. او نیز مانند هم‌عصران خویش بر لزوم تعادل در احساسات تأکید کرد. «ماجرای‌های حزن‌انگیز و حتی اندوهناک و مصیبت‌بار، مناسب‌اند، به شرط آنکه برخی شرایط آن‌ها را تعدیل کند.» (هیوم، ۱۳۸۸: ۵۳) اما هیوم در خصوص تأثیر تراژدی، به نوعی آرای افلاطون و ارسطو را به هم می‌آمیزد. او از طرفی بر تأثیر لذت بخش تراژدی‌ها و آرامش بخشی آن‌ها بر روان آدمی اشاره می‌کند و از طرف دیگر ماهیت این گونه آثار را نوعی کذب و دروغ می‌داند. طبق دیدگاه هیوم، «آنچه در نمایش قلمرو احساس و تخیل را چیره می‌کند، همچنان ذیل مفهومی خاص از دروغ یا کذب در تمام آنچه می‌بینیم، نهفته است. این دروغ اگرچه ضعیف و مضمر است، کافی است که درد ما را از مشاهده نگون بختی شخصیت‌های محبوبمان کاهش دهد و از شدت رنج چنان بکاهد که لذت را از پی بیاورد. ما بر نگون بختی قهرمان محبوبمان

1. Cicero
2. Horace
3. Longinus
4. Dryden
5. Racine
6. Corneille
7. Moliere
8. Shakespeare
9. Hume

اشک می‌ریزیم. در همین مورد، ما با به خاطر آوردن اینکه آنچه بر صحنه نمایش می‌گذرد قصه و افسانه‌ای بیش نیست، خویشتن را تسلی می‌بخشیم». (همان: ۵۴)

از نظر منتقدان این دوران، تراژدی‌ها و کمدی‌ها فارغ از تأثیرگذاری‌های احساسی و خیالی، نباید به اخلاق بی‌توجه باشند و از دایره اخلاقیات کلاسیک بیرون بروند. از این منظر، شافتسبری<sup>۱</sup>، این بورژوازی بریتانیایی قرن هجدهمی، با رد دیدگاه فایده‌باورانه<sup>۲</sup> نسبت به هنر، غایت آن را در تبیین زیبایی‌های جهان شمول اخلاقی و ارزش طبیعی فضیلت‌ها می‌داند. او برای طبیعت و جهان نیز ارزش‌هایی درونی قائل بود که همچون مصنوع، هنری والا و بی‌غرضی می‌نمایند که بیش از هر چیز خلاقیت و خودآیینی خالقشان را بیان می‌کنند. نگرش خوش‌بینانه و خردگرایانه، محدود به این دوره باقی نماند و به طریقی در برخی شاخه‌های فکری مدرنیته<sup>۳</sup> و دیدگاه پوزیتیویستی<sup>۴</sup> ادامه پیدا کرد.

تا قرن هجدهم فلسفه هنر معمولاً در قالب نقد کلاسیک ادبی و هنری در یکی از بخش‌های حاشیه‌ای کتب و مقالات فیلسوفان مطرح می‌شد. در دیدگاه فلاسفه‌ای مانند دکارت و لایبنیتس، اندیشه و ادراک حسانی، مراتب مختلف یک چیز واحد بودند و ادراک حسانی تنها در صورتی می‌توانست به کمال دست یابد که خود را به مرتبه اندیشه و عقلانیت رسانده باشد. تا اینکه باومگارتن<sup>۵</sup> حوزه مستقل «زیبایی‌شناسی» را تعریف و مرزبندی کرد و به این صورت، پایه‌های دستگاه عریض و طویل زیبایی‌شناسی مدرن بنا نهاده شد. به عقیده او، «ادراک حسی، کمالی ویژه و مختص به خود دارد که ملاک آن ملاکی منطقی نیست (گرچه مشابه آن است) و ادراک زیبایی منوط به مطابقت با این معیار است؛ بنابراین، دو نوع متمایز از شناخت و دو نظریه یا علم شناخت موجود است که عبارت‌اند از منطق و زیبایی‌شناسی». (مقدمه رشیدیان بر نقد قوه حکم، ۱۳۸۸: ۱۹) بنابراین، در

1. Shaftesbury
2. Bourgeoi
3. Utilitarianism
4. Modernity
5. Positivist
6. Baumgarten

دیدگاه باومگارتن و همکارش، گشورگ فردریش مایر،<sup>۱</sup> زیباشناسی حوزه مستقلی از ادراک بود که سنجه‌ها و مبانی خاص خود را داشت و از زیر سیطره منطق و اندیشه بیرون می‌آمد. اگر پیش‌ازاین، کمال بخشیدن به یک ادراک حسی مستلزم گذار از امور مشتبه و جزئی و انضمامی به امور متمایز و کلی بود، در نگرش زیباشناختی باومگارتن و مایر، کمال ادراک حسی در تأکید بر فردیت و جزئیت و ویژگی آن به‌عنوان یک نمونه انضمامی و نه یک کل جهان‌شمول عقلانی بود. (همان: ۱۹)

اگرچه زیبایی‌شناسی در آغاز ریشه در مبانی کلاسیک پیش از خود داشت، هم‌زمان نشانه‌هایی مبنی بر گسست آن از فلسفه سنتی هنر دیده می‌شد. به بیانی دیگر، «زمینه پیدایش گفتمان زیبایی‌شناسی مدرن، حکایت از قطع رابطه با اشکالی از تفکر و ایجاد انسداد در سر راه آن‌ها دارد؛ اشکالی که خود پیدایش این زمینه را میسر ساخته‌اند». (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۶۷) ازاین‌رو، می‌توان تصور کرد که نطفه زیبایی‌شناسی با یک گذار تناقض‌آمیز آغاز شد؛ اما زیبایی‌شناسی به تدریج فاصله و مرز خود را با دیگر حوزه‌های دانش برجسته‌تر می‌کرد و تبدیل به حوزه‌ای خودبسنده و درون‌ریز می‌شد که حتی در برخی وجوه خویش، با تاریخ و تاریخی‌نگری به مقابله برمی‌خاست. اگرچه خود شکل‌گیری زیبایی‌شناسی گذاری یکسره تاریخی بود، زیبایی‌شناسی با تأکید بر ادراک حسی و تجربی، حریم مشخصی برای زیبایی ورای امور تاریخی تعریف می‌کرد و این نیز تناقضی دیگر بود. زیبایی‌شناسی با اتخاذ روشی منسجم و فلسفی، می‌کوشید «گفتمان خود را بر مبنای اصول درونی نظام خود بنا کند و در نتیجه، آن را به منزله یک نظام یا یک منطق خاص محصور و مسدود کند». (Warminski, 1996: 21) لذا ریشه بسیاری از تفکرات مدرن و پست‌مدرن در خصوص خودآیینی اثر هنری و استقلال آن از دیگر حوزه‌های معرفت‌شناسی را، به‌وضوح می‌توان در زیبایی‌شناسی قرن هجدهم جست‌وجو کرد.

زیبایی‌شناسی نوین به‌عنوان حوزه‌ای که در برابر گفتمان رایج دوران خویش مقاومت نشان می‌داد، خردگرایی را به‌مثابه یکی از جریان‌هایی می‌دید که لازم بود از زیر یوغ آن بیرون بیاید تا بتواند برای خود هویتی مستقل فراهم کند؛ بنابراین،

اهمیت ادراک حسی چون مقوله‌ای جایگزین داوری خردورزانه در تبیین‌های زیبایی‌شناختی، بیش از پیش احساس می‌شد. برک<sup>۱</sup> در رساله خود در باب زیبایی و والایی، معتقد بود که زیبایی زاده خرد نیست و به ما سود و فایده‌ای نخواهد رساند و بیشتر چون کیفیتی است که از طریق ادراک‌های حسی بدن نسبت به اجسام و کنش‌ها، بر ذهن اثر می‌گذارد. (Burke, 1987: 113) پرهیز امر زیبا از ارجاع به خردورزی، خود را در احتراز آثار هنری از مفهوم‌پردازی و قابلیت به مفهوم درآمدن نشان می‌داد. کانت<sup>۲</sup> یکی از فیلسوفان پیشرو در حوزه زیبایی‌شناسی است که یکی از سه نقد بزرگ و مفصل خود را به داوری زیبایی‌شناختی اختصاص داد. از نظر او، «زیبا چیزی است که بدون هیچ مفهومی به مثابه متعلق رضایتی ضروری شناخته می‌شود.» (کانت، ۱۳۸۸: ۱۵۰) اگرچه در دستگاه فکری کانت، هیچ نوع حکمی بدون فاهمه شکل نمی‌گیرد، اما کارکرد فاهمه در مواجهه با زیبایی، کارکرد متفاوتی است. «یک حکم زیباشناختی در نوع خود منحصر به فرد است و مطلقاً هیچ شناختی (حتی شناختی مبهم) از عین فراهم نمی‌کند و چنین شناختی فقط توسط حکم منطقی فراهم می‌شود. برعکس، چون [حکم زیباشناختی] تصور را که از طریق آن عینی داده می‌شود، فقط با ذهن نسبت می‌دهد، نه هیچ خصلتی از عین، بلکه فقط صورت غایتمند در ایجاب قوای مصوره را که خود را با این عین مشغول می‌کنند، در معرض توجه ما قرار می‌دهد. حکم همچنین از این جهت زیباشناختی نامیده می‌شود که مبنای ایجابی آن نه یک مفهوم، بلکه احساس هماهنگی موجود در بازی قوای ذهنی است؛ تا جایی که فقط بتواند حس شود.» (همان: ۱۳۴) زیبایی در حکم لذتی جهان‌شمول خواهد بود که امکان تبیین فلسفی و قابل فهم را سلب می‌کند؛ چرا که در غیر این صورت، هر فردی می‌توانست از طریق استدلال و منطق به دیگران اثبات کند که شیء زیبا از چه ویژگی‌هایی برخوردار است. در نتیجه، سلیقه افراد در ادراک زیبایی‌شناختی باطل می‌شد و همگان می‌بایست از احکام جهان‌شمول در مورد زیبایی پیروی می‌کردند؛ اما از طرف دیگر، لازم بود

1. Burke

2. Kant

لذت زیبایی‌شناختی از هرگونه بهره و منفعت طلبی نیز عاری شود. کانت، «لذت حاصله از درک شیء زیبا را خالی از هرگونه نفع و غرض» (کورنر، ۱۳۶۷، ۳۴۵) می‌داند؛ بنابراین، می‌توان به‌طور خلاصه، نظر او درمورد داوری زیبایی‌شناختی را این‌گونه تبیین کرد که «فلان شیء زیباست، اگر و تنها اگر برای ما لذت بخش باشد؛ لذتی که منشأ آن یک حالت ذهنی شبیه شناخت است و هماهنگی خیال و فاهمه نامیده می‌شود. چیزی که این حالت ذهنی هماهنگی آزاد را ایجاد می‌کند، غایتمندی بدون غایت را به نمایش می‌گذارد.» (راجرسون، ۱۳۹۴: ۱۵) در این تبیین، تعبیر «هماهنگی خیال و فاهمه» نقش مهمی دارد، زیرا بر بیان ناپذیری مفهوم زیبایی و ارتباط درونی و آزاد فهم و خیال تأکید می‌کند. به عبارت ساده‌تر، زیبایی در اثر هنری، قابل احساس و ادراک شهودی عام است، اما قابلیت به بیان مفهومی درآمدن را ندارد. کانت اگرچه میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری (تصنعی) تفاوت قائل بود، هنگامی که برای تبیین زیبایی هنری مفهوم «غایتمندی بدون غایت» را پیش می‌کشد، حالتی ارگانیک<sup>۱</sup> مانند زیبایی طبیعی را مدنظر دارد. در یک اثر هنری، «غایتمندی در صورت آن، باید همان قدر عاری از اجبار قواعد تحکمی به‌نظر آید که گویی محصولی از طبیعت صرف است.» (کانت، ۱۳۸۸: ۲۴۲) هنگامی که او طبیعت را سرمنشأ زیبایی هنری می‌شناسد، بر لزوم وجود رد و نشان طبیعت در وجود خالق اثر هنری نیز تأکید می‌کند و بعدها «نبوغ» در نگرش ایدئالیسم<sup>۲</sup> آلمانی و مکتب رمانتیسیسم<sup>۳</sup> مورد توجه قرار می‌گیرد. مفهومی که در نگرش شوپنهاور<sup>۴</sup> به هنر و نخبه‌گرایی<sup>۵</sup> مدرنیسم، تأثیرگذار باقی می‌ماند. شاید بتوان ماحصل تفکرات کانت در خصوص زیبایی را لزوم فارغ دانستن زیبایی از مفاهیم و مقولات استنتاجی و منطقی دانست که این موجب استقلال هرچه بیشتر حوزه زیبایی‌شناسی مدرن، از دیگر حوزه‌های دانش بشری شد.

1. Organic

2. Idealism

3. Romanticism

4. Schopenhauer

5. Elitism

پس از کانت، در آرای کسانی مانند فیشته<sup>۱</sup>، شیلر<sup>۲</sup> و شلینگ<sup>۳</sup>، ایدئالیسم آلمانی شکل گرفت تا به مقابله با باورهای ساده و ابژکتیو<sup>۴</sup> خردگرایی در عصر روشنگری بپردازد. تفکر زیبایی‌شناسی نوین، فضای مستقلی را مهیا کرده بود تا بعدها رمانتیسیسم با تکیه بر آن، در حوزه‌های مختلف جامعه غربی، به مخالفت با نگاه علم‌باورانه و کلاسیک قرن پیشین بپردازد و شعر و هنر را در جایگاهی والاتر از فلسفه بنشاند و به طرف‌داری از شناخت بی‌واسطه و شهودی برخیزد؛ تا جایی که شگل<sup>۵</sup> می‌نوشت: «آنجا که فلسفه بازمی‌ماند، شعر آغاز می‌شود.» (Schlegel, 1991: 98). از نظر متفکران این دوره، «امر زیبایی‌شناختی به هیچ وجه خصلت شناختی ندارد، اما چیزی از صورت و ساختار امر عقلانی در آن قابل مشاهده است و براین اساس، ما را با تمام مرجعیت و اقتدار یک قانون با یکدیگر وحدت می‌بخشد، اما در سطحی عاطفی‌تر و شهودی‌تر. چیزی که ما را در مقام سوژه گرد هم می‌آورد، دانش نیست، بلکه نوعی رابطه احساسی متقابل غیرقابل توضیح است.» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۱۲۴) اهمیت پیدا کردن شهود در مکتب رمانتیسیسم، هم‌زمان ارزش هنر را ورای خرد منطقی می‌برد. گویی هنر با توسل به شناخت شهودی، دسترسی مستقیم و بی‌واسطه‌تری به حقیقت داشت. بار دیگر تفکر اشراقی و نگرش متفکران و هنرمندان قرون وسطی مورد بازبینی قرار گرفت و بر ارزش‌های آن‌ها تأکید شد. فلسفه ناگزیر بود به جایی که از آنجا آغاز کرده بود، بازگردد و در برابر شناخت بی‌واسطه پیشامنتقی، سر تعظیم فرود آورد. «نمایش بنیان‌نهایی کل هماهنگی میان سوژه و ابژه در این همانی اصیل آن، تنها از خلال شهود عقلانی ممکن می‌شود؛ و دقیقاً همین بنیان است که به وسیله اثر هنری، به تمامی از درون امر سوژکتیو زاده و تماماً عینی شده است؛ به گونه‌ای که ما به تدریج ابژه خویش، یعنی خود نفس را به همان نقطه‌ای هدایت کرده‌ایم که وقتی فلسفیدن را آغاز کردیم، در آن ایستاده بودیم.» (Schelling, 1993: 232) در چنین

1. Fichte

2. Schiller

3. Schelling

4. Objective

5. Schlegel

مقطعی، لازم بود فردی مانند هگل<sup>۱</sup> از راه برسد و بین خرد عصر روشنگری و هنر رمانتیک<sup>۲</sup>، آشتی دیالکتیکی<sup>۳</sup> برقرار کند. هگل در درسگفتارهای حجیم و مفصل دربارهٔ زیبایی‌شناسی که پس از مرگش به همت شاگردان وی منتشر شد، معتقد بود دورهٔ رمانتیسیسم مصادف با پایان هنر است و از این پس، فقط فلسفه قادر به دستیابی به هدف یگانهٔ تاریخ، یعنی آزادی روح مطلق خواهد بود. او برخلاف کانت و سنت رمانتیسیسم، به هنر از منظری تاریخی می‌نگریست و سیر آن را مورد نقد و ارزشیابی قرار داده بود. در نگرش دیالکتیکی هگل، اگر خرد روشنگری را تنزاً فرض کنیم، آنتی‌تنزاً آن، هنر و شعر رمانتیک خواهد بود و به باور هگل، لازم بود فلسفهٔ مدرن از این تقابل درگذرد و سنتز آن‌ها، یعنی مسیر مدرنیته تا آزادی روح مطلق را بییماید. در اواسط قرن نوزدهم، با مطرح شدن آرای متفکران شکاکی مانند شوپنهاور و کیرکگور<sup>۴</sup> و به‌ویژه نظریات بنیان‌برانداز مارکس<sup>۵</sup>، نیچه<sup>۶</sup> و فروید<sup>۷</sup>، فلسفه و هنر مدرن قرن بیستمی مسیر صعب‌العبوری را پیش‌روی خود یافت که پس‌وپیش آن در مهی از تناقض، شک، ابهام و پرسش‌هایی اساسی فرو رفته بود.

### تأثیرات مدرنیته بر متفکران و هنرمندان

والتر بنیامین<sup>۸</sup> در مقاله «تزهایی دربارهٔ مفهوم تاریخ» تعبیر تکان‌دهنده‌ای از مفهوم پیشرفت ارائه می‌دهد: «در یکی از نقاشی‌های پل کِلِه موسوم به Angelus Novus [فرشتهٔ نو] فرشته‌ای را می‌بینیم با چنان چهره‌ای که گویی هم‌اینک در شُرُف روی برگرداندن از چیزی است که با خیرگی سرگرم تعمق در آن است. چشمانش خیره، دهانش باز و

1. Hegel

2. Romantic

3. Dialectic

4. Thesis

5. Anti Thesis

6. Synthesis

7. Kierkegaard

8. Marx

9. Nietzsche

10. Freud

11. Walter Benjamin

بال‌هایش گشوده است. این همان تصویری است که ما از فرشته تاریخ در ذهن داریم. چهره‌اش رو به سوی گذشته دارد. آنجا که ما زنجیره‌ای از رخدادها را رؤیت می‌کنیم، او فقط به فاجعه‌ای واحد می‌نگرد که بی‌وقفه مخروبه بر مخروبه تلنبار می‌کند و آن را پیش پای او می‌افکند. فرشته سر آن دارد که بماند، مردگان را بیدار کند و آنچه را خُرد و خراب گشته است، مرمت کند و یکپارچه سازد؛ اما طوفانی از جانب بهشت در حال وزیدن است و با چنان خشمی بر بال‌های وی می‌کوبد که فرشته را دیگر یارای بستن آن‌ها نیست. این طوفان او را با نیرویی مقاومت‌ناپذیر به درون آینده‌ای می‌راند که پشت بدان دارد، در حالی که تلنبار ویرانه‌ها پیش‌روی او سر به فلک می‌کشد. آنچه ما پیشرفت می‌نامیم، همین طوفان است.» (بنیامین، ۱۳۹۸: ۱۶۱ و ۱۶۲) مدرنیته‌ای که وارث نگرش دیالکتیکی و رو به آزادی هگل بود، کنار خوش‌بینی‌های علم‌باوران و خردگرایان چنان تصویری از پیشرفت بر مسیر سردرگم تاریخ فرا می‌افکند که همگان را در آرزوی همیشگی فردایی بهتر و یک «نه-هنوز» ابدی نگاه می‌داشت.

در دیدگاه هگل، تاریخ با همه فرازونشیب‌های آن همواره رو به محقق شدنِ خودآگاهی روح مطلق است. در چنین نگرشی، هرآنچه بر سر آدمی می‌آمد، او را در رسیدن به آینده‌ای رو به رشد و پیشرفت یاری می‌رساند. دیالکتیک مدرن با نفی هرگونه مفهوم ایجابی، زمینه را برای سنتز فرارونده بعدی فراهم می‌کرد و این چرخه تا ابدیت کشیده شده بود. اساساً لفظ «مدرن بودن» در این عصر، مترادف با پیشرفت و همواره به روز بودن معنا می‌شد. تعبیر معروف هگل که «آنچه واقعی است، عقلانی است و آنچه عقلانی است، لاجرم واقعی خواهد بود» (Hegel, 2001: 18) انطباق دائمی واقعیت و عقلانیت در روند تاریخ را نشان می‌دهد و مدرنیته از این طریق، بر عقلانیت و خردگرایی تأکید و تکیه دارد. از طرف دیگر، پیشرفت تکنولوژی و صنعت و علوم طبیعی، سلطه بشر بر طبیعت را روز به روز تثبیت می‌کرد؛ اما علمی که بنا بود ابزار دست بشر برای زندگی بهتر باشد، به تدریج بشر را در سیطره خود می‌گرفت و نه تنها به هدفی در خود مبدل گشته بود، بلکه با گسترش پیشرفت‌های علمی و ابزاری طبیعت، به سمت زوال و نابودی پیش می‌رفت و با ساخته شدن سلاح‌های

کشتار جمعی طی دو جنگ جهانی و دیگر جنگ‌ها و انقلاب‌های خشونت‌بار گوشه‌کنار جهان، میلیون‌ها نفر کشته و بی‌خانمان شده بودند. در برابر نگرش‌های خوش‌بینانه به گذشته و آینده و به‌طور کلی، روند خطی تاریخ، از منظری نیچه‌ای، «تاریخ داستان شرارت‌ها و کینه‌توزی‌های حقارت‌آمیز، تعبیرهای تحمیلی، نیات نادرست و پلید و داستان خوش‌نمایی است که بر پست‌ترین انگیزه‌ها سرپوش می‌گذارد... داستان تاریخ، داستان تصادفات، پراکندگی، وقایع اتفاقی و دروغ‌هاست، نه داستان تکامل‌آمیز حقیقت یا تجسم آزادی، به‌صورتی انضمامی و عینی.» (درايفوس و رایینو، ۱۳۹۲: ۲۰۸) لذا کنار نگرش دیالکتیکی و پوزیتیویستی به تاریخ و جهان، تفکر بدبینی که منتقدانه در همه چیز شک می‌کرد، در مدرنیته شکل گرفت و کل گفتمان مدرن و پسامدرن را تحت تأثیر قرار داد.

یکی دیگر از معضلات پروژه مدرنیته، تلاش نافرجام آن برای یکسان‌سازی و وحدت‌بخشی به افراد و آحاد جوامع است. مدرنیته با تأکید بر وجوه اشتراک افراد و به فراموشی سپردن تفاوت‌ها و اختلافات میان آن‌ها، سعی داشت با ارائه تعریفی واحد از انسان، نسخه یگانه‌ای برای تمام ابناء بشر بیپد و همگان را در قلمرو جامعه‌ای جهانی و یکپارچه متحد سازد؛ اما چنین دیدگاهی بدون شک خالی از ایدئولوژی نبود. «مدرنیته کل نوع بشر را وحدت می‌بخشد؛ اما این وحدتی معماوار و تناقض‌آمیز است؛ وحدتی مبتنی بر تفرقه؛ این وحدت همه را به درون گرداب فروپاشی و تجدید حیات مستمر می‌افکند؛ گرداب مبارزه و تناقض، ابهام و عذاب. مدرن بودن یعنی تعلق داشتن به جهانی که در آن، به‌نظر مارکس، هرآنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود.» (برمن، ۱۳۸۶: ۱۴) فرد در چنین فضایی با تناقضی بنیادین در تعریف ذات خویش روبه‌رو خواهد بود. او از طرفی متعلق به جامعه‌ای وحدت‌بخش و کلی است و از طرفی دیگر، متوجه تفاوت‌های واضح خویش با دیگر افراد و طبقات جامعه خواهد شد.<sup>۱</sup> فردگرایی در مدرنیته بیشتر

۱. پروژه «جهانی شدن» که سال‌هاست از تربیون‌های سیاسی و فرهنگی لیبرال و رسانه و صنعت مد و سینمای هالیوود تبلیغ می‌شود، نمونه‌ای از چنین رویکردی در یکسان‌سازی اقوام و نژادها و ملت‌های مختلف، زیر پرچم جهانی اتوپایی و همه‌شمول به‌شمار می‌رود.

سایه‌ای از فرد را مدنظر دارد تا پذیرش او در ماهیت خاص خویش. هنگامی که افراد در سایهٔ چنین تناقضاتی قادر به ابراز وجود در جامعه می‌شوند، دیگر نیازی به تحمیل سرکوب بر آن‌ها نخواهد بود و «در نظام سرمایه‌داری، مدرنیته، سرکوب و سلطه، بیش از آنکه بر مردم تحمیل شود، از سوی آنان پذیرفته می‌شود». (وارد، ۱۳۹۲: ۲۰۱) لیبرالیسم<sup>۱</sup> و مدرنیته اگرچه به دنبال تأکید بر آزادی فردی بودند، در پس این آزادی نوعی بردگی و فرمانبرداری از نهادهای رسمی و غیررسمی مدرن و تبلیغات رسانه‌های جمعی دیده می‌شد. نگاه مدرنیته به فرد را می‌توان در شعار معمار معروف «کمتر، بیشتر است»<sup>۲</sup> میس وندرروهه<sup>۳</sup> ردیابی کرد. معماری مدرن به دنبال کاستن مداوم از تزئینات و عناصر غیرضروری در ساخت و طراحی ساختمان‌ها بود و این کارکردگرایی<sup>۴</sup> و فایده‌باوری را می‌شد در طراحی‌های صلب و ساده‌شده شهرها و ساختمان‌های مدرن، به وضوح دید. مدرنیته در مواجهه با فرد نیز، بر اهمیت اشتراکات اساسی و پایه‌ای و نیازهای بیولوژیک<sup>۵</sup> و غریزی آدمی باور داشت و از توجه به وجوه افتراقی افراد پرهیز می‌کرد؛ بنابراین، فرد در مواجهه با چنین نگرش تقلیل‌گرایانه‌ای یا ناچار به پذیرش منفعلانه و همرنگی با جماعت بود یا در صورت پذیرفته نشدن، به انزوا و حاشیهٔ جامعهٔ مدرن سوق داده می‌شد. یکی از نقدهای اساسی به پروژهٔ روشنگری، تمایل آن به کلی‌نگری و گنجاندن هر امر جزئی و خاص در نظام و تعریفی کلیت‌بخش بوده است. از نظر هورکهایمر<sup>۶</sup> و آدورنو<sup>۷</sup>، «اگر می‌توانیم کل را از درون بی‌اهمیت‌ترین اجزا بازیابی کنیم و ابدیت را در یک دانهٔ شن ببینیم، به این علت است که ساکن نظامی اجتماعی هستیم که جزئیت را تنها تا جایی تاب می‌آورد که نمونهٔ مطیعی از امر کلی باشد»؛ (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۵۲۷) بنابراین، در جامعهٔ مدرن آنچه تحت عنوان امر خاص و جزئی قابل قبول خواهد بود، شکل از ریخت افتاده‌ای از امر جزئی و اخلاط‌گر در هر نوع کلیت سامان‌بخشی است که

1. Liberalism
2. Less is More
3. Mies van der Rohe
4. Functionalism
5. Biologic
6. Horkheimer
7. Adorno

پیشاپیش زهر آن گرفته شده و می‌توان آن را با گنجاندن تبصره‌هایی در تعاریف کلی، در دایره پذیرفته‌شدگان عرف و جامعه مدرن قرار داد. ازاین جهت، مدرنیته تصویری کدخدگونه از خود نشان می‌دهد که گویی با هر تضاد و ناسازگاری و ناهنجاری کنار می‌آید و با بی‌طرف جلوه دادن خود، سعی در وحدت بخشیدن به تمام فردیت‌های خاص دارد. مدرنیته به طرز ریاکارانه‌ای فردیت را در یک کلیت انعطاف‌پذیر و نرم محو می‌کند و به این ترتیب، علاوه بر مصونیت یافتن از هرگونه استبداد و تمامیت‌خواهی، ظاهراً بیشترین تنوع افکار را در خود جای می‌دهد.<sup>۱</sup>

عصر روشنگری که با نیت بازگرداندن آزادی به آدمی و رواج عقلانیت و خردگرایی و احترام به فردیت‌ها و لزوم پیشرفت علمی و تکنولوژیکی، به منظور کسب رفاه بیشتر و همچنین دوری از خرافات و باورهای سیاه قرون وسطایی شکل گرفته بود، در دستیابی به بخش بزرگی از آرزوهای خویش ناکام مانده بود. «روشنگری، در مقام پیشروی تفکر در عام‌ترین مفهوم آن، همواره کوشیده است آدمیان را از قید و بند ترس‌رها و حاکمیت و سروری آنان را برقرار سازد. با این حال، کره خاک که اکنون به تمامی روشن گشته است، از درخشش ظفرمند فاجعه تابناک است.» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۸: ۱۹) مدرنیته که همواره داعیه نو بودن و ارزش‌گذاری‌های تازه و امروزی بر همه چیز داشت، در بسیاری از حوزه‌ها همان گزاره‌های پیشین و همان روش‌های استبدادی و کهنه را به هیئت نو و البته به طرز ظریف و پنهانی به اجرا درآورده بود. این مسئله‌ای بود که بسیاری از منتقدان مدرنیته به اشکال مختلف به آن اذعان داشتند. از نظر این منتقدان، مدرنیته اساساً پروژه‌ای ناتمام است؛ چرا که بازسنجی ارزش‌های کهن چیزی نیست که پایانی داشته باشد و وفاداری به آرمان‌های مدرنیته، ایجاب می‌کند که ارزش‌های گذشته و همچنین خود مدرنیته همواره مورد داوری قرار گیرد. آن‌ها همچنین اعتراف می‌کنند که برگزشتن از باورها و سنت‌های پیشین، به طور کلی محقق‌شدنی نیست، زیرا همواره چیزهایی از چنگ مدرنیته می‌گریزند و با آراستن خویش به ظاهری نو در

۱. آثار هنری مدرن، برخلاف رویه خود مدرنیته، عموماً به مقابله با کلی‌نگری مدرنیسم برخاستند و با ساختار شکنی‌ها و ضدیت با عرف و هنجارها، بر جرئت خاص چیزها تأکید می‌گذاشتند. بعدها تفکر پسامدرن با توسل به همین وجه آثار هنری و ادبی مدرن، به نقد اساسی مدرنیسم پرداخت. از این رو، کثرت و تنوع‌پذیری و پرهیز از کلیت‌بخشی به امور جزئی و حاشیه‌ای و بومی، از مشخصه‌های اساسی تفکر پسامدرن به شمار می‌رود.

مسیر تاریخ ادامه پیدا می‌کنند؛ کم‌اینکه بسیاری از مبانی اندیشه مدرنیته، تفاوت چندانی با تفکرات منسوخ کهن ندارند. از این رو، بودلر<sup>۱</sup>، یکی از پیشروان هنر مدرن، بر این باور بود که «برای آدمی که به راستی مدرن باشد، به گونه‌ای معمایی و ناسازگون، راهی جز زیستن در حاشیه جامعه مدرن باقی نمی‌ماند. در شهر مدرن، همواره ولگردانی را می‌توان دید که زندگی در حاشیه را به جای زندگی در متن پذیرفته‌اند و به روش بسیار بخردانه آدم‌های محترمی که کار می‌کنند و اخلاق بورژوازی را سرمشق قرار داده‌اند، عمر نمی‌گذرانند؛ بل جنگ را از راه دست انداختن حضرات ادامه می‌دهند. این گونه، تمسخر و جدی نگرفتن، اسلحه کسانی است که راز مدرن بودن را دانسته‌اند و با دیگری می‌جنگند که لحظه‌ای از این تلاش بازمی‌ایستند که بر سیمای پیر و منحوس امروزی زیستن، سیمای تازه‌ای و زیبایی قرار دهند؛ کسانی که مدام کلک می‌زنند و وانمود می‌کنند که زندگی مدرن تازه و معرکه است و در این راه چندان پیش می‌روند که خودشان هم باورشان می‌شود که خوشبختی یعنی همین.» (به نقل از احمدی، ۱۳۷۷: ۱۰) در نتیجه، هنرمند مدرن در تناقضی بنیادین، به دلیل التزام به مبانی خود مدرنیته ناچار به نفی مدرنیته می‌گردد. چنین فردی جایی در جامعه رسمی زمان خود ندارد و به تدریج با فاصله گرفتن از باورهای ساده‌انگارانه محیط پیرامون خویش، به نوعی عصیان و نقض آیین‌های مرسوم جامعه دست می‌یازد و هنر مدرن به سمت مفاهیم انتزاعی و روش‌های بیان پیچیده و نخبه‌گرایانه متمایل می‌شود؛ اما در عین حال، زندگی ولگردانه و دور از متن جامعه، به خنده تراژیک<sup>۲</sup> و تلخ او نسبت به دیگران و آینده پیش‌روی آن‌ها منجر می‌شود.

### زیبایی‌شناسی در هنر و ادبیات مدرن

در نقدهای سنتی، معمولاً منتقدان به جنبه‌های صوری و بلاغی متن توجه نشان می‌دادند و ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن را در این حوزه‌ها می‌جستند؛ اما بسیاری از آثار ادبی مدرن بسیار کمتر از امکانات بلاغی بهره می‌بردند. نویسندگان و

1. Baudelaire

2. Tragic

هنرمندان مدرن از طرفی تحت تأثیر تفکر اتمی مدرن (مانند شعار میس و ندرروه) تمایل داشتند از جنبه‌های تزئینی و روئینایی اثر خویش بکاهند و معتقد بودند که «اگر آرایه عبارت از صورت زیبا نباشد و اگر مانند قابی طلایی، صرفاً برای سفارش و توصیف تابلو به کمک جذابیت خود به کار رود، در این صورت زیور نامیده می‌شود و به زیبایی اصیل لطمه می‌زند». (کانت، ۱۳۸۸: ۱۳۰ و ۱۳۱) به همین خاطر، بخش گسترده‌ای از صنایع بلاغی سنتی و آرایه‌ها و زینت‌های الحاقی را از متون و آثار خود حذف نمودند. از طرفی دیگر، باتوجه به انتزاعی شدن هنر و ادبیات مدرن و مطرح شدن مفاهیم فلسفی و پیچیده تازه، علاقه‌ای به تکنیک‌های صوری نشان نمی‌دادند. آن‌ها ذات و ماهیت ادبیات را در کارکردهای فلسفی، اجتماعی و زیبایی‌شناختی آن و نه در بلاغت و روستاخت متن می‌دیدند. به این ترتیب، «صرفاً توجه به وجود استعاره، صور خیال یا تصویرپردازی، تکرار، قافیه و هرگونه صنایع بدیعی دیگر، تعیین نمی‌کند که آیا قطعه‌ای اثرگذار و تکان‌دهنده هست یا خیر؛ درست همان‌طور که مثلاً استفاده از تونالیت مینور در یک قطعه موسیقی سبب نمی‌شود که ضرورتاً آن اثر غمناک باشد. این نکته را هم می‌توان افزود که وجود این‌گونه خصوصیات متنی در یک اثر، تضمینی نیست بر اینکه آن اثر از مقوله ادبیات به شمار می‌آید.» (لامارک، ۱۳۹۶: ۵۷) اگرچه، بی‌اعتنایی ادبیات مدرن به بلاغت، به معنای نفی کلیت آن نیست و بعضی از صنایع آن، همچنان در متون ادبی به کار می‌رفتند؛ با این تفاوت که بهره‌گیری از آن‌ها به صورتی پنهان و در ژرف ساخت متن بیشتر مورد توجه بود.<sup>۱</sup> «این ابزارها یا تمهیدات فقط در صورتی اهمیت زیبایی‌شناختی پیدا می‌کنند که در چهارچوبی هنری نقش پیدا کنند.» (همان: ۵۹) آنچه ادبیات مدرن با آن مخالفت می‌کرد، صرف استفاده تزئینی از این صنایع به منظور زیباسازی متن ادبی بود.

۱. در واقع بهره‌گیری از فنون بلاغی در ادبیات مدرن ادامه داشت، اما اکنون دیگر شاعران و نویسندگان بیشتر بر وجوه فلسفی، زبان‌شناختی و روان‌شناختی این آرایه‌ها متمرکز بودند و صرف استفاده بلاغی و کلامی از آن‌ها، برایشان اهمیتی نداشت. به بیان دیگر، استفاده از آرایه و تحلیل ادبی و بلاغی آن مورد توجه نبود و کارکردهای معنایی و زبانی و ساختاری آن در بافت جمله و زمینه متن، مورد تحلیل و ارزیابی قرار می‌گرفت.

در قرن بیستم با پیدایش مکاتب هنری و ادبی تازه و متعدد و همچنین رواج فلسفه‌های مدرن و البته نومیدی نسبی هنرمندان از روند جوامع انسانی و وقوع جنگ‌ها و آشوب‌ها، هنر چاره‌ای جز روی آوردن به انتزاع و ذهنیت نداشت. در اوضاع بغرنج و پیچیده مدرن، هرگونه امید به نجات و اصلاح امور در نظر هنرمند، از صفحه روزگار بیرون رانده شده بود. «هنر نمی‌تواند جان سرخوش و سعادتمند در جهانی باشد که جایی برای سعادت نگذاشته است: دنیای ناشاد، دنیایی رها از افسون سرخوشی. آدورنو این‌سان تلاش نیچه را ناکام می‌کند و می‌گوید: هنر وعده شادمانی‌ای است که از هم پاشیده است.» (احمدی، ۱۳۹۳: ۲۲۷) هنرمند و نویسنده مدرن نوید از کامیابی و وعده‌های مدرنیته، به انتزاع در هنر متمایل می‌شود؛ بنابراین، دیگر نمی‌توان با معیارهای سنتی و بلاغی، ارزش‌های آثار درون‌گرایی را که در پیلۀ تنهایی و انزوای هنرمند فرو رفته‌اند، مورد نقد و سنجش قرار داد؛ اما زیبایی‌شناسی نوین با معیارهای تازه فلسفی در شناخت ارزش‌های متن ادبی مانند اثری هنری که نیازمند ادراک حسی است تا فهم زبانی و صوری، توانمندتر است. از نظر بارت<sup>۱</sup>، واژگان در متون کلاسیک و متون مدرن، تفاوت بنیادینی باهم دارند. در یک متن کلاسیک، میان واژه و ارجاع بیرونی آن در جهان ارتباط واضحی وجود دارد. نویسنده کلاسیک شادمانه واژگان را به کار می‌گیرد تا تصویری روشن و نزدیک به واقعیت عرضه کند. او امکان گفت‌وگو را مسلم می‌انگارد و در دنیای او افراد تنها نیستند؛ اما در جهان بینی مدرن، ارتباط واژگان با دنیای بیرون قطع شده و کلمات با روی‌گردانی از ارجاع بیرونی، خود تبدیل به اشیاء ایستا گشته‌اند. اگر واژگان ادبیات مدرن دنیا را نیز تصویر کنند، عموماً نمایشی از گسستگی و تنهایی در سایه‌ای دهشت‌انگیز را بیان می‌کنند. واژه‌ها انسان را کنار می‌گذارند و هرکدام مانند انفجاری شاعرانه، نقش می‌بندند و چیزی نصیب واژه پس از خود نمی‌کنند. آن‌ها نه تنها از دنیای بیرون بریده‌اند، بلکه ارتباط و نسبت روشنی نیز میان خود و واژگان در متن ادبی مدرن دیده نمی‌شود. (بارت، ۱۳۹۰: ۷۱ و ۷۲) هنر و ادبیات مدرن با روی‌گردانی از طرح مسائل بیرونی، خود و ماهیت درونی خویش را مسئله

اصلی هنر و ادبیات می‌داند. برخلاف باور عموم، آثار مدرن «صرفاً خلق اشعار، رمان‌ها و نقاشی‌های تازه‌ای که در سبک یا معنای خود تفاوت قابل ملاحظه‌ای با آثار پیشین داشته باشند، نیست. اثر مدرن آن است که به امکانات خاص خود معطوف است و موضوع آن کمال خویش است» (Hewson, 2011: 136).

نکته دیگر، رواج ادبیات داستانی در دوره مدرن بود که در قیاس با شعر، در مرتبه‌ای مهم‌تر قرار می‌گرفت.<sup>۱</sup> در متون داستانی به دلیل اهمیت یافتن روایت متن، از اهمیت صنایع بلاغی کاسته می‌شد و نویسندگان رمان و داستان، به جای بهره‌گیری از سنت‌های شعری که در متن داستانی خیلی کاربرد نداشتند، سعی در به‌کارگیری زبانی شفاف و ساده داشتند. به همین خاطر، بسیاری از منتقدان مدرن در مترادف دانستن ادبیات با شگردهای بلاغی دچار تردید شدند و لزوم استفاده از آن‌ها را برای اینکه متنی، ادبی به‌شمار آید، زیر سؤال بردند. «هیچ معلوم نیست که این نوع خصوصیات زبانی بتواند پایه نظریه‌ای کلی درباره ادبیات به‌مثابه هنر قرار گیرد. به‌کارگیری صنایع شعری، خصوصیت کلی آثار ادبی نیست و مثلاً در داستان منشور نه ضرورت دارد و نه معمول است.» (لامارک، ۱۳۹۶: ۱۰۵) پس از تبیین ناکارآمدی شگردهای بلاغی در توضیح زیبایی‌های متون ادبی و داستانی مدرن، لازم بود با استفاده از مفاهیمی مانند فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی، به سراغ تحلیل این متون رفت؛ اما چنان‌که پیش‌ازاین بیان شد، زیبایی‌شناسی کلاسیک نیز قادر نبود از پس شرح زیبایی آثار مدرن برآید و لزوم بازتعریف مفهوم «زیبایی»، بیش از هر زمانی احساس می‌شد. اگر زیبایی‌شناسی کلاسیک بر عناصری مانند تعادل، تقارن، تناسب، نزاکت و اخلاقیات، حسن بیان، سودمندی و رعایت اصول پیشینی تأکید داشت و آرمان آن مبتنی بر «وحدت روح و حس... وحدت عقل و خودانگیختگی» (ایگلتن، ۱۳۹۸: ۴۰۷) بود، زیبایی‌شناسی مدرن، دقیقاً علیه این معیارها برخاسته و با نفی و نقض اصول گذشته شکل گرفته بود. هنر مدرن با انکار وحدت‌های

۱. گسترش روابط اجتماعی در جامعه مدرن، فرد را ناگزیر از کنج خلوت شاعرانه گذشته، به دل شهرهای بزرگ و پرجمعیت کشانده بود و نویسندگان و شاعران به جای ژانرهای غنایی و عرفانی روستایی و فئودالی، به ژانر اجتماعی و شهری رمان علاقه‌مند شدند.

فرضی در هنر، به لزوم شکستن ساختارها مایل بود. «هنر مدرن این وحدت ارگانیکی فرضی را درهم می‌شکند و کلیت دروغین را انکار می‌کند. لذت بردن از این هنر، نیازمند اندیشیدن است... هنر مدرن، اصل را بر ویرانی عادت‌های زیبایی‌شناسانه گذاشته است پس هم به استقلال فکر نیاز دارد و هم موجب آن می‌شود.» (احمدی، ۱۳۹۶: ۲۲۵) درک ارزش‌های آثار هنری مدرن، نیازمند بازتعریف زیبایی‌شناسی جدید با توجه به اهمیت هنجارشکنی‌ها، تناقض‌ها، ابهام‌ها، عصیان‌ها، نفی‌ها و دیدن ابعاد تراژیک و تیره جهان و تاریخ است که در هنر و ادبیات مدرن، عموماً با انزوا و کناره‌گیری هنرمند و هنرش از جهان واقعی همراه است.

### زیبایی‌شناسی از منظر پسا ساختارگرایی

اگر نیچه را پدر تفکر پسا ساختارگرایی بدانیم، دو تن از پیروان وفادار او، یعنی فوکو<sup>۱</sup> و دلوز<sup>۲</sup> از برجسته‌ترین متفکران پسا ساختارگرایی به شمار می‌روند. فوکو کنار بارت و دریدا<sup>۳</sup> از جمله کسانی بودند که با ساختارگرایی<sup>۴</sup> آغاز کردند، اما دیری نپایید که به مقابله با مبانی آن پرداختند. از نظر آن‌ها تصور مرکزی تحت عنوان ساختار یا هر نام دیگری، درافتادن در چاه متافیزیک<sup>۵</sup> و پیش فرض گرفتن مفهومی و رای این جهان برای تکیه و استناد به آن، مانند مرجع حقیقت است. پسا ساختارگرایان وجود هرگونه مدلول<sup>۶</sup> استعلایی<sup>۷</sup> در متن و زبان را منتفی می‌دانستند. فوکو در تبارشناسی<sup>۸</sup> امور، به جای جست‌وجوی اصالت و سرچشمه مفاهیم، بر حواشی و بیرون‌بودگی‌ها و مجادلات قدرت در شکل‌گیری معارف و دانش مایل بود و تصور هرگونه ریشه و ذات تاریخی برای مبانی تفکر را مردود می‌دانست. دلوز نیز مانند نیچه و فوکو، به جای پذیرفتن ماهیت استعلایی برای وجود، بر قدرت و نامتوازن

1. Foucault
2. Deleuze
3. Derrida
4. Structuralism
5. Metaphysics
6. Signified
7. Transcendental
8. Genealogy

بودن نیروهای پراکنده در سرتاسر تاریخ و مقاومت‌های شکل گرفته در برابر آن‌ها می‌پرداخت. از نظر فوکو و دلوز، اشتراک تمام وقایع و مسائل تاریخ در تفاوت‌ها و تمایزهای آن‌ها بود. تاریخ، نه روایت آزادی روح مطلق و نه ماتریالیسمی<sup>۱</sup> خشک و اقتصادمحور، بلکه جریان صیوروت تضادها و اختلاف‌هاست. فوکو با معیار قرار دادن چهار مفهوم اساسی گسست، ویژگی، بیرون‌بودگی و واژگونی<sup>۲</sup>، با هر نوع متن و موضوعی مواجه می‌شد. (ضمیران، ۱۳۸۱: ۳۸) از نظر او هیچ نقطه اشتراکی حتی در آثار یک نویسنده واحد وجود ندارد؛ جز اینکه مؤلف تمام آن آثار یک فرد است. او در هر متن و اثری به دنبال گسست‌های معرفت‌شناختی آن، تفاوت‌های آن با هر اثر و دنیای بیرونی، نبود عمق و معنای درونی و زیروورد کردن دیدگاه‌ها بود. نفی و نقض اصول مورد قبول جامعه، در اندیشه‌های متفکران مکتب فرانکفورت<sup>۳</sup> نیز وجود داشت و در نگرش بنیامین، مارکوزه<sup>۴</sup> و به ویژه آدورنو، به شکل دیالکتیک منفی<sup>۵</sup> و ضرورت یافتن منفیت<sup>۶</sup> در هر اثر هنری اصیل به اوج رسید. متفکران مکتب فرانکفورت به رغم اختلاف‌هایی که با پسا ساختارگرایان هم عصر خویش داشتند، در مقابله با باورهای موجود و لزوم عصیان و انقلابی‌گری، چه در اثر هنری و چه در نقد آن، هم نظر بودند. امتیاز هنر مدرن از نظر آدورنو، پرهیز از درآمیختن با هنر مبتذل و عوامانه و همچنین هنر متعهد ژدانفی<sup>۷</sup> بود و چنین هنری بر لزوم فرمال<sup>۸</sup> بودن اعتراض در اثر تأکید داشت.

### 1. Materialism

۲. واژگونی دلالت بر آن دارد که فرد هرگاه با رویکرد تاریخی خاصی مواجه می‌شود، فرض مخالف آن را مطرح کند و آن را به چالش بکشد تا زوایای پنهانش بیرون بیاید. گسست به معنای آن است که تاریخ سیری خطی و رو به پیشرفت ندارد و سرشار از گسست‌ها و انقطاع‌های شناختی است که تصور هرگونه کلیت را از آن ناممکن می‌سازد. این ویژگی دلالت بر ضدیت فوکو با هرگونه حقیقت فراتاریخی دارد و از نظر او هر دوره‌ای اپیستمه خاص خود را داشته و در نتیجه، ویژگی‌های منحصر به فردی دارد که آن را با اپیستمه‌های دیگر دوره‌ها غیرقابل جمع می‌سازد. بیرون‌بودگی نیز اشاره به مخالفت فوکو با عمق‌باوری دارد که با تلاش پیوسته او برای به سطح پرداختن و جزئی‌نگری‌های رو ساختی همراه می‌شود تا مفهوم استعلایی نهفته در اعماق، زیر سؤال برود.

### 3. Frankfurt School

### 4. Marcuse

### 5. Negative Dialectic

### 6. Negativity

### 7. Zhdanov

### 8. Formal