Tajrishcircle.org

ضدزیبایی شناسی(2)

(روس: بلینسکی، چرنیشفسکی و پلخانف)

جواد کریمی/رضا احمدی وند

شاعر دیگر نمی‌تواند در دنیای رویاهای خویش به سر برد؛

او از این پس شهروند دیار واقعیت خویش است.

"ویساریون بلینسکی"

گردش ضدزیبایی‌شناسانه قرن نوزدهم تنها به نام مارکس ثبت نمی‌شود. اروپای قرن نوزدهم با ظهور مارکس و ماتریالیسم دیالکتیک نقدهای بنیان‌برافکنانه را بر پیکره زیبایی‌شناسی کانتی و هگلی وارد کرد. اما در این سوی دنیا نیز، جهان روس حتی کمی پیش از ظهور مارکس در معرض کنش‌های بنیادینی بود که آینده بشر را در قرن بیستم دستخوش تحولات اساسی نمود. متفکران روس نیز به عصر انقلاب‌ها پرتاب شده و علیه اندیشه‌ها و فلسفه‌های پیش از خود جدال سیاسی – نظری را آغاز می‌کنند. مشی ضدزیبایی‌شناسانه سوسیالیست‌های روس را باید در مختصاتی توامان داخلی و خارجی درک کرد. آنان در جامعه روسیه با جبهه نظام تزاری و روشنفکران و هنرمندان مدافع آن پیکار می‌کردند. از سوی دیگر نیز خط مقاومت آنان در برابر اروپا شکل می‌گرفت. این خط مقاومت خارجی نه تنها سیاسی است و تجربه ناکامی‌های ملی مردم روسیه پشتوانه آن است، بلکه گفت و گوی جدال‌آمیزی را نیز با فلسفه‌های غالبِ قرن نوزدهم شکل می‌دهد. ایدئالیسم آلمانی جبهه مقاومت تئوریک متفکران روس است که البته در عرصه اندیشه، هم به عنوان خوراک فکری آنان ظاهر می‌شود و هم به مثابه سوژه نقد و تهاجم. بواقع، ضد زیبایی-شناسی روسیه قرن نوزدهم را باید در این مختصات سیاسی و اندیشه‌ای درک کرد. سوسیالیست‌های روس دعوای تئوریک خود درباره هنر را به عرصه روشنفکران مدافع نظام تزاری کشانده و با طرح هنر متعهد در مقابل جریان هنر برای هنر، خطوط ضد زیبایی‌شناسی خود را صورت‌بندی کردند. رویکرد هنر متعهد که تناسب بیشتری با سوسیالیسم دارد را اتخاذ کرده و با نسبت‌دادن"اتهام" رویکرد هنر برای هنر به بخشی از هنرمندان جامعه خود، رویکرد هنری خود را تبیین کردند. این دوگانه آنتاگونیستیک و استحاله آن به لایه سیاسی محل چون و چرا است و یکی از اهداف جستار در ضد زیبایی‌شناسی این عصر، افشاسازی همین واقعیت سیاسی و ایدئولوژیک است. معتقدان هنر ناب و به اصطلاح "هنر برای هنر"معتقدند که هنر غایتی در خود است و نمی‌تواند ابزار یا دستاویزی برای امری دیگر قرار گیرد. مدافعان هنر متعهد و یا جانبدارانه بر آنند که هنرمند در مقابل جامعه خود و مسائل اجتماعی مسئول است و باید اثر او نیز بازنمای وضعیت اجتماعی باشد.

متفکران روس جزء مهمترین و نخستین کسانی بودند که علیه نظم زیبایی‌شناسی مستقر قیام کرده و زیبایی‌شناسی جدیدی را وضع کردند. این نظم زیبایی‌شناسی همان زیبایی‌شناسی فلسفی است که آبشخور اصلی آن را می‌توان در ایدئالیسم آلمانی جست و جو کرد. هرچند در نهایت آنان سمت و سوی هنر متعهد را می‌گیرند و در مقام منتقد هنر برای هنر می‌ایستند. اما از آن رو اهمیت می‌یابند که در مقابل رویکردهای زیبایی‌شناسی فلسفی دوران همچون کانت و هگل واکنش نشان داده و به پایه‌گذار جریانی جدید در تاریخ هنر تبدیل می‌شوند. بلینسکی و چرنیشفسکی دوتن از مهمترین دموکراتهای انقلابی و مهمترین نمایندگان زیبایی‌شناسیِ روس هستند. آنان در دوران خود جریان هنر برای هنر را مورد حملات و انتقادات فراوانی قرار داده و بنیان زیبایی شناسی‌ای را بنا نهادند که تحت عنوان رئالیسم سوسیالیستی یا زیبایی‌شناسی واقع‌گرا می‌شناسیم. بواقع، جریان هنر برای هنر سر خط تفکر کانتی است و رمانتیسم حاکم بر عصر بلینسکی و چرنیشفسکی نیز ریشه های هنر برای هنری و کانتی دارد. اما درمورد هگل این ریشه‌یابی تا حدودی محل چون و چرا است. بواقع این دو تن هگل را به رویکرد هنر غیر هوده‌گرا (نامتعهد) نزدیک دانستهو در عین حال بعدها متفکرانی مانند پلخانف بر آن اند که ریشه‌های هنر متعهد را باید در هگل جست و جو کرد؛ البته هگل چپ. بلینسکی و چرنیشفسکی الهام بخش نگره هنری رئالیست‌های سوسیالیست انقلاب اکتبر شوروی از جمله لنین و تروتسکی نیز بودند.

اندیشمندان روس نظریات خود را در جدال نظری و نقد زیبایی شناسی هگل مطرح کرده و هر بحثی پیرامون آنان را باید در این نسبت بررسی و ارزیابی کرد.نباید فراموش کرد که هگل برای آنان "حرف آخر" ایدئالیسم آلمانی است. روس ها که تحقیر شده شکست سیاسی از آلمان بودند و هنر و ادبیات خود را دستخوش تشعشعات تفکر آلمانی می دیدند، به ناچار می بایست دعوایی را علیه هنر ایدئالیسم آلمانی ترتیب می دادند. بنابراین این دعوا پیش از آنکه فلسفی باشد بیشتر سیاسی به نظر می رسد و از همین رو است که بحث آنان در سطح صوری باقی می ماند. گرچه این واقعیت با دعوای روشنفکری در حال جریان در جامعه عصر بلینسکی و چرنیشفسکی بی ارتباط نیست. اینکه جدال متفکران روس در قالبی صوری شکل می گیرد در درگیری‌های سیاسی داخلی روسیه نیز ریشه دارد؛ دعوای سوسیالیست های دهقانی – دموکرات با رژیم تزاری. البته فقر فلسفه در سرزمین روسیه که مبتلا به دنیای شرقی است نیز در صوری شدن این مجادلات نقش عمده ای داشت.

«هنر در نظام هگل نخستین میانجی شناخت مطلق است.» او هنر، دین و فلسفه را سه وجه شناخت مطلق می‌داند و معتقد است که در این سیر تاریخی و تاملی، هنرْ نخستینِ آن (به لحاظ تاریخی و شناختی) است؛ در حقیقت هنر یکی از آن سه میانجی است که روح، بواسطه آن خودآگاهی خود را می‌نمایاند.

مهمترین نکته درباب زیبایی شناسی هگل این است که از نظر او هنر مادون دو ساحت دیگر شناخت مطلق یعنی دین و فلسفه قرار دارد. او در عین اینکه در آثار متعدد خود بحث‌های فراوانی درباب زیبایی‌شناسی و هنر مطرح کرده، در نهایت "مرگ هنر" را اعلام می‌کند و معتقد است: «هنر اکنون برای ما چیزی کهنه است»، فلسفه از آن عبور کرده و ما امروزه نه در جهان هنر که در دنیای فلسفه سیر می‌کنیم. از نظر هگل هنر در عصر مدرن دیگر آن اهمیت دوران باستان و میانه را ندارد؛ هنر در آن فرهنگ‌ها نقش میانجی تجلیِ دین، اخلاق و جهان‌بینی بود اما در زمانه عقلانیت مدرن این رسالت را فلسفه به عهده می‌گیرد.او در نهایت تنها چیزی که از

هنر می‌پذیرد گرایش فلسفی یا همان زیبایی شناختی است:«فرهنگ مدرن در کلیتش بیش تر در خور زیبایی شناسی است، یعنی بیشتر با تفکر در باره هنر مناسب است تا با نفش خلاقیت هنر! اگر فلسفه تنها زمانی رخ می‌نماید که عصری رو به کهولت نهاده باشد، پس زیبایی شناسی، یعنی فلسفه هنر، تنها زمانی باید رخ بنماید که هنر دوره جوانی خود را سپری کرده باشد». از نظر هگل اوج بیگانگی هنرمند از جامعه‌اش هنر رمانتیک معاصر است. هنرمند رمانتیک بیانگر گسست از محتواست. گرچه "محتوا"ی هنر نزد هگل با "محتوا"ی هنر در اندیشه واقع‌گراهای سوسیالیست، متفاوت است. واقع‌گرایان عمدتا محتوای هنر را معادل بازنمایی هنرمند از وضعیت اجتماعی‌اش در عینی ترین شکل ممکن در نظر می‌گیرند. اما نزد هگل "محتوا"ی هنر بیانگر و تجلی‌گر حقیقت روح است. که البته این محتوا در زمانه هگل و به زعم او با "فکر فلسفی" محقق می گردد. بنابراین اساسا کار هنری از آنجایی که قادر به تجلی مطلق در عصر مدرن نیست، از حیظ انتفاع خارج می‌گردد و فلسفه جای آن را می‌گیرد.رمانتیک ها معتقد بودند که از طریق قوه خلاقه خود هر چیزی را می توان به قالب اثر هنری درآورد، که به زعم هگل نتیجه آن بیگانگی کامل از فرهنگ بود. برهمین اساس هگل معتقد است هنر به مرحله پَست "خودبیانگری" تنزل پیدا کرد. اما انسان مدرن برخلاف انسان دوره باستان و میانه به جای آنکه با قوانین دین و رسوم خود همذات‌پنداری کند مدام آن را با شک و پرسش مواجه می‌نمود و زین‌پس هنر محکی مهم تر به نام "عقل" پیدا می‌کند. یعنی دیگر هماهنگی‌ای که در عصر کلاسیک میان فرد و جامعه وجود داشت و هنر نیز بیانگر روح این هماهنگی یا وحدت بود از هم پاشیده و بیگانه شد.«در حالی که محتوای هنر کلاسیک را فرهنگ و دینِ قوم هنرمند به وی می‌بخشید، هنرمند مدرن باید خود محتوای اثرش را خلق کند. اما هنرمند مدرن با محتوای هنر خویش صرفا بازی می‌کند و با بی تفاوتی تمام با آن مواجه می شود....»

هگل در عین نقد رمانتیک‌های عصر خود در برخی موارد با آنان هم سخن بود. «او برای هنر در قیاس با فاهمه، شان والاتری قائل بود، فاهمه با انتزاعیات محض سروکار دارد و در تقابل با حس قرار می‌گیرد اما هنر می‌تواند کلیْ انضمامی را به چنگ آورد و فاهمه را با حس آشتی دهد». هگل با قائل شدن چنین شان شناختی برای هنر، میراث رمانتیک را علی‌رغم مخالفت‌هایی که با آن داشت، به گونه‌ای تصدیق می‌کند. او برای زیبایی‌شناسی در نسبت با اصل خودآیینی دو معنا قائل بود: «نخست اینکه هنر نمی‌باید در خدمت غایت خارجی باشد... دوم اینکه واسطه‌ها یا رسانه‌های هنرهای گوناگون واجد کیفیات ذاتی خاص خوداند، که باید بخاطر خودشان از آنها برخوردار شد.» هگل هریک از صوَر آگاهی (هنر، دین و فلسفه) را واجد متعلق شناختی واحد می داند: مطلق. اما هریک به طریقی متفاوت حقیقت را می‌نمایانند. «هنر از طریق "شهود بی واسطه"، دین تحت صورت "بازنمود" و فلسفه با صورت "مفاهیم". در حقیقت هگل اینجا نیز همگام با رمانتیک‌ها پیش می‌رود و به مانند آنها و البته کانت شهود را بازنمود مستقیم یا بی واسطه امری جزئی در تجربه حسی می انگاشت» (شهود در مقابل مفهوم قرار دارد که بازنمود با واسطه است). علاوه بر این هگل همچون رمانتیک‌ها معتقد بود که هنرمندان نخستین آموزگاران تاریخ بوده اند؛ در حقیقت آثار هنری به مثابه میانجی خودآگاهی و تجلیات روح یک عصر اهمیت فروانی داشته است. او همچینبن در این نقطه بارمانتیک‌ها هم نظر بود که ارزش‌های کلاسیک را نمی توان در عصر مدرن زنده کرد.

اما هگل جدای از توافقاتی که با آنان داشت، از سرسخت‌ترین منتقدان رمانتیک‌ها بود: او نخست با این عقیده رمانتیک‌ها که «هنر به مثابه میانجی، مافوق فلسفه است» شدیدا مخالف بود. همچنین هگل «علیه این آموزه رمانتیک که هنرمندان در کار صورت‌دهی به ایدئولوژی فرهنگ مدرن می‌باید جای کشیشان و فلاسفه را بگیرند» اقامه دعوی کرد. بر همین اساس هگل معتقد بود که اوج دستاورد هنری در یونان باستان رقم خورده است و این دال بر کلاسیک‌پرستی هگل است؛ دورانی که متعلق هنر صرفا نمادی از امر الهی نیست؛ بلکه تجلی و ظهوری از امر الهی است؛ هنری که ایدئال را محقق ساخته و وحدت فرم و محتوا را عملی کرده است.بر همین اساس او هنر عصر مدرن یا رمانتیک را مظهر اضمحلال هنر می‌دانست. زیرا «ایده پس از متجلی کردن خود در جهان حسی، به خویشتن رجعت می‌کند، از آنجا که خدای مسیحی کاملا روحانی است و واسطه‌های هنرْ، حسی هستند(عصر مسیحی شاخصه هنر رمانتیک) این خدا نمی تواند در صورت هنری بازنمود شود... هگل به هیچ عنوان این عقیده رمانتیک‌ها را درباره مافوق بودن هنر بر فلسفه نمی‌پذیرفت و معتقد بود «آنان درک درستی از صورت دیالکتیکی عقل نداشتند. خرد دیالکتیکی در قیاس با هنر که تنها به نحو ضمنی و نیمه‌آگاهانه می‌بیند، به نحو صریح و خودآگاهانه به دست می‌آورد و همچنین او معتقد بود اگرچه شهودهای هنری وحدت کل را می‌بینند اما دیالکتیک علاوه بر آن وحدت در ناهمسانی را نیز به چنگ می آورد...» درحقیقت هگل تا آنجا با رمانتیک‌ها هم نظر بود که هنر را باید در نسبت با هنر عصر یونان دید یعنی آنچه رمانتیک‌ها درباره هنر می‌گفتند در خصوص هنر یونانی_ که هنر تجلی‌گر روح بود و هنوز اثری از فلسفه نبود _ تصدیق می‌کرد نه در عصر خِرَد و عقل که دیگر هنر تاب تجلی این روح را ندارد.

بنابراین دعوای هگل بر سر هنر ناهمگون به نظر می‌رسد. او با حفظ سامانه منطقی و دیالکتیکی خاص خود به سراغ هنر و زیبایی شناسی می رود. گاهی نیز به دلیل خصومت فراوان با رمانتیک‌ها بسیاری از نظرات خود درباب هنر و خصوصا هنر عصر رمانتیک را می پروراند! بر همین اساس باید یادآور شد که شعار "مرگ هنر" توسط هگل نه به معنای از بین رفتن و یا حتی از بین بردن هنر است، بلکه هنر با توجه به ویژگی تکاملی روح دیگر نمی‌تواند میانجی شناخت مطلق باشد. این کارکرد را هنر در عصر باستان به عهده داشت اما در دوران مدرن تنها میانجی که می‌تواند امکان شناخت روح را فراهم کند، فلسفه است.

بلینسکی

بلینسکی نیز با بیانی هگلی معتقد است؛ «موضوع هنر همانند فلسفه حقیقت است... هنر مشاهده بی‌واسطه حقیقت یا اندیشه‌ای در قالب تصاویری خیالی است... هنر تنها زمانی به هدف خود می‌رسد که در پدیدارهای خاص، امر عام و ضرورت عقلانی را ظاهر ساخته و کلیت و جامعیت نهفته در خود پدیدارها را در تمامیت عینی آن عرضه بدارد». بلینسکی در دوران هگل گرایی خود و نیز بریدن از هگل، واقعگرا بود؛ «هنر نه باید از واقعیت بگذرد و نه در عرش اعلا سرگردان شود... هنر برای رسیدن

به ذات چیزها باید "کلی" را انتزاع کندو نفس فعالیت هنری رسیدن به همین ذات چیزهاست». او با هگل هم آوا است: «هنر می‌تواند کلی انضمامی را به چنگ آورد و فاهمه را با حس آشتی دهد». او علاوه بر یگانگی فرم و محتوا به تناسب درست میان آنها نیز قائل بود. یک هگلی رئالیست و قائل به نقش تعیین کننده هنر در بازنمایی و بازآفرینی واقعیت اجتماعی. از نظر بلینسکیِ شدیدا هگلی : «بهترین و نیالوده ترین هنرْ تجلی روح، فضا و فرهنگ و ملتی است که صدایش را هنرمند هشیار و ناهشیار نقل می کند». برداشت صوری از گزاره؛ «هرآنچه واقعی است عقلانی است و هر آنچه عقلانی است واقعی است»، رو به سوی نوعی جبرگرایی آورد؛ «آنچه هست، هست، زیرا که باید باشد، شناختن هستی یعنی شناختن زیبایی و هماهنگی همه چیزها به نحوی که بر حسب قوانین جبری و قابل شناخت در زمان و مکان خود قرار می گیرد». حاصل این جبرگرایی؛ انزوا، پذیرایی استبداد و در نگرش او استحاله فرد در اجتماع به عنوان واقعیت موجود بود.

بلینسکی پس از آشنایی با فوئرباخ اعلام کرد: «هرآنچه هگل گفته است مهمل است». هنر تنها بر واقعیت متکی است و تنها از واقعیت مواد خود را می‌گیرد و در عین انعکاس آن، ترجمان اندیشه‌ها و احساسات انسان و برخورد او در قبال با واقعیت نیز هست. او هنر را یکی از مهمترین وجوه وجدان اجتماعی می‌داند. بلینسکی هنر را نه مدح و پاسداشت واقعیت و نه دوری از آن، بلکه وظیفه هنر را بازنمودن علت‌های زوال یک ملت، پرورش وجدان ملی و نیز جنگ برای پیروزی آرمان‌ها می‌دانست. بنابراین وظیفه هنر را نه صرف بیان واقعیت بلکه کوشش برای دگرگون ساختن آن می‌پنداشت.

برهمین اساس بلینسکی پس ازگسست نسبی از هگل، نظریه هنر برای هنر را رد کرد که به زعم او زاییده خیالپردازی آلمانی‌ها بود. او معتقد بود که اثر هنری بدون پیش فرض و نیت وجود ندارد یا اساسا اثر هنری نیست : «محروم کردن هنر از حق خدمت به مسائل اجتماعی در حکم تنزل هنر است...چرا که این کار به معنای حذف نیروهای زنده هنر، یا به عبارت دیگر حذف اندیشه خواهد بود».البته تفاوت اساسی زیبایی شناسی بلینسکی و هگل این است که در نسبت "غایت‌مندی" هنر، هگل آیده آلسیت بود؛ یعنی هنر را در نسبت با ایده مطلق یا همان روح درک میکرد اما بلینسکی که خود را رئالیست می‌دانست واقعیت عینی و اجتماعی را غایت بیان هنری می‌پنداشت. بلینسکی هنر را ادامه‌دار می‌دانست اما هگل آن را با توجه به سلطه خِرَد تمام شده می انگاشت.

از نظر بلینسکی اساسا هیچ گونه هنری نمی‌تواند بی هیچ وجه مشترکی با سایر جنبه‌های زندگی وجود داشته باشد. در حقیقت هیچ هنرمندی با هرگونه ادعایی نمی-تواند از واقعیت زندگیاجتماعی خود بگسلد و همواره عناصری از زندگی در هر اثر هنری خود را بروز می‌دهد. او که متفکری سابقا هگلی است تاریخ را برگشت ناپذیر می داند و به شدت مخالف کسانی است که می‌خواستند به تقلید از هنر عصر کلاسیک بار دیگر امکان احیای آن را در زمان حاضر فراهم کنند. اما او پایان هنر هگل را نمی‌پذیرد و بر این باور است قریحه آفرینشگری که در خدمت خلق باشد می‌تواند هنر زنده و اصیلی را برپا کند. قطعا مهمترین متمم بلینسکی "واقع‌گرایی" بود. او مانند هگل اعتقاد داشت هنر رمانتیک غلبه صورت بر محتواست. بلینسکی نیز مانند هگل پایان این هنر (هنر رمانتیک) را اعلام می‌کند و می‌گوید هنر عصر جدید هنر محتواست: محتوای اجتماعی.

آنچه بلینسکی در نهایت برای پس از خود به ارمغان گذاشت، واقع‌گرایی و توصیه به هنرمند و اثر هنری در توجهبه مسائل زیستی و اجتماعی است. شاخصه‌های مهم زیبایی‌شناسی بلینسکی وفاداری به واقعیت، محور قرار دادن خود زندگی، وفاداری به مسائل اجتماعی، مخالفت با هرگونه صورت‌گرایی(فرمالیسم) و تاکید بر محتوا محوری هستند(بلینسکی عمیقا مخالف هنر سمبولیسم بود و آثار آنان را اشکال بی صورت می خواند) که برای نسل پس از خود به یادگار گذاشت. بواقع بلینسکی نخستین کسی است که جریان واقع‌گرایی سوسیالیستی در هنر را کلید زد.

واقعیت برای بلینسکی صرفا در سطح ابژه‌های ایستا باقی نمی‌ماند. واقعیت نزد او صورتی از امر اجتماعی را می‌یابد. همچنین امر اجتماعی نیز در قامت وجدان اجتماعی و روح ملی ترفیع می‌یابد. بواقع، بلینسکی اثر هنری را که از چنین مختصاتی برخوردار نباشد به عنوان هنر به رسمیت نمی‌شناسد. یعنی، او واقعیت را صرفا به عنوان زمینه اثر هنری معرفی نمی‌کند. چراکه واقعیت به عنوان امری زمینه‌ای هنرمند غیر متعهد را نیز در محاصره، تهاجم و تأثیر خود دارد. اما، به زعم او زمانی اثر هنری خلق می‌شود که هنرمند و اثرش در صدد انعکاس و بازگشت متعهدانه به واقعیت برآیند. بنابراین، عنوان رئالیست به درستی به بلینسکی اطلاق می‌شود. همچنین، واقعیت در مختصات فکری او با ایدئالیسمی پنهان رقم می‌خورد. این یعنی بلینسکی نیز نمی‌تواند کاملا از ایدئالیسم هگلبگسلد؛ به این معنا که او در نهایت قائل به ایده‌ای مطلق درمورد ماهیت هنر است. بواقع، این روی زیبایی‌شناسانه و ایدئولوژیک تفکر بلینسکی است. اما، گردش او به زمینه واقعگرایانه هنر، طرح صورت‌بندی سوسیالیستی – انقلابی و پایان‌ناپذیری آن عناصر ضد زیبایی‌شناسانه ایده او است که در تقابل با ایده غالب هنر برای هنر عصر او قرار دارد و همچنین طعنه به رئالیسم بورژوایی می‌زند.

چرنیشفسکی

نیلکلای چرنیشفسکی را شاید بتوان مهمترین نظریه پرداز هنری روس دانست که امتدادی رادیکال از زیبایی شناسی بلینسکی بود. درواقع زیبایی شناسی که در دوران سوسیالیسم پس از انقلاب روسیه به عنوان گفتمان غالب سایه افکند پیرامون نظریات وی می‌چرخد. چرنیشفسکی با شعار "بازگشت به واقعیت" دعوای تئوریک خود را علیه زیبایی‌شناسی دوران، خصوصا هگل آغاز کرد. برخی از متفکران مهم همچون پلخانف معتقدند زیبایی‌شناسی چرنیشفسکی جایی آغاز می‌شود که بلینسکی به پایان می‌رسد. او عمیقا متاثر از فویرباخ بود. فویرباخ معتقد بود «هنر بیانگر حقیقت امر محسوس است. فلسفه مطلق کهن، حواس را صرفا در حوزه پدیدار و پایان‌پذیری رها ساخته است». این نوع نگاه فویرباخ کاملا ضد هگلی است به گونه‌ای که موضوع هنر را نه مطلق بلکه واقعیت محسوس می‌داند. اما نباید نادیده گرفت که سایه هگل همواره بر سر نظریه زیبایی‌شناسی پس از خود سنگینی می‌کند؛ به گونه‌ای که مهمترین دستاورد فلسفه هنر هگل برای کسی چون چرنیشفسکی "پیوند دادن نظریه

هنر با تاریخ" و برداشت دیالکتیکی رابطه صورت و محتوا است. هگل نشان می‌دهد که هنر حاصل تکامل تاریخی فعالیت هنری است: «تاریخ هنر بنیان نظریه هنری را تشکیل می‌دهد؛ نظریه هنر سپس راه بررسی گسترده‌تر و کامل‌تر تاریخ هنر را هموار می سازد». اما چرنیشفسکی از همین دریچه نقد خود رانسبت به هگل آغاز می کند : «روی آوری به تاریخ، مستلزم گرایش به سوی واقع‌گرایی زیبایی‌شناختی است».چرنیشفسکی معتقد است زیبایی‌شناسی هگلی همواره انتزاع ایده آلیستی است. بر همین اساس همواره پوچ و بی معنا بوده و نتوانسته خود را با زندگی اجتماعی انسان‌ها و روی‌آوری به واقعیت وفق دهد. چرنیشفسکی معتقد بود گرایش نظری هگل بنیاد نظری جریان هنر برای هنر است. او معتقد است هنر متعلق به مطلق نیست و نمی‌توان برای تعریف مقوله‌های زیبایی‌شناسی همچون هگل به ایده ارجاع داد. بواقع این نقد چرنیشفسکی هم درباره هگل و هم افلاطون صادق است. چرا که افلاطون اساسا هنر را "بازنمودی از یک بازنمود" می‌پنداشت و هگل نیز برای نظریه زیبایی‌شناسی خود سه ایده زیبا(هنر)، والا(پایان‌ناپذیری) و تراژیک (ضرورت)را در نظر می گرفت. بنابراین بر همین مبنا موضوع زیبایی شناسی "سپهر بی‌کران زیبایی" است. او معتقد است اصرار بر این نکته که هنر صرفا زیبایی است و محتوای دیگری غیر از آن ندارد؛ توجه به جنبه صرف فرمال اثر هنری است و این گونه اثر از هرگونه محتوایی تهی می‌شود : «یا زیبایی چیزی واقعی است که در این صورت نیازی به استفاده از ایده نداریم و یا برای تبیین زیبایی به ایده رجوع می‌شود که در این صورت، واقعیت تمام اهمیت خود را از دست می‌دهد». او در ادامه با تاکید بر رویکرد فویرباخی خود می گوید :«تعریف زیبایی با ادغام امر محسوس و ایده، رد زیبایی‌شناسی را به طور بالقوه در خود نهفته دارد». چرنیشفسکی معتقد است از آنجایی که نظام هگلی نظامی تکاملی است بر همین اساس هرچه اندیشه تکامل‌یافته‌تر باشد زیبایی در مقابل آن رنگ می بازد. به گونه‌ای که در اندیشه کاملا تکامل یافته، هنر ناپدید می شود. از آنجایی که هگل هنر را با مفاهیم زیبایی و مطلق تعریف می‌کند نشانگر تهی کردن هنر از هر محتوایی است. اما چرنیشقسکی بر این باور بود که زیبایی نه تنها صرفا یکی از عناصر هنر بلکه کم ترین آن است : «زیبایی‌شناسی را باید با موضوع راستین آن تعریف کرد که به هیچ رو نه زیبایی بلکه زندگی با تمام غنا و گسترش آن است. همین بس که فهمیده شود زندگی یعنی واقعیت و زیباییْ زندگی است...» آن چیزی زیباست که نمودار و یادآور زندگی باشد. این یکی از رگه های ضد زیبایی‌شناسانه چرنیشفسکی است. البته برداشت چرنیشفسکی از زیبایی شناسی هگل تا حدی صوری است. زیرا علارغم وجه متافیزیکال ایده هگل؛ وحدت ایده و تصویر خیالی نزد او همواره با تاکید بر زندگی همراه بوده است و حتی نقد عمده‌ای که هگل بر رمانتیک‌ها داشت به دلیل ناتوانی از بازنمایی این وحدت بود. چرنیشفسکی با تاکید برتری واقعیت بر ایده انتزاعی و طرح «زیبایی زندگی است» یک بار دیگر راه رئالیسم سوسیالیستی را باز می کند. زندگی را کار اجتماعی می داند و قضاوت در باب هنر و زیبایی را مشروط به وضعیت اجتماعی.

یکی از مهمترین اختلافات چرنیشفسکی با هگل بر سر نسبت میان زیبایی طبیعی و مصنوع(ساخته دست انسان) در می‌گیرد. هگل باور داشت که زیباییِ مصنوع ارزشمندتر و زیباتر از طبیعت است: «زیبایی در واقعیت(طبیعت)، نمودی بیش نیست که ما با تخیل خویش در واقعیت جای می‌دهیم. بنابراین زیبایی آفریده تخیل ماست، حال آنکه در واقعیت(طبیعت) زیبایی حقیقی [حاصل قوه خلاقه انسانی] وجود ندارد... در طبیعت زیبایی هست اما نه با تمام شکوه خود.» هگل در تایید بر همین نکته خود بیان می‌کرد؛ «به جای قدم‌زدن در کوهستان ترجیح می‌دهم در موزه ها بگردم». چرنیشفسکی این بیان هگل را رد می‌کرد و آن را دوری هرچه بیشتر

از واقعیت و امر اجتماعی می‌پنداشت : «از آنجایی که هگل زیبایی‌شناسی خود را بر پایه مطلق بنا می‌کند، بدیهی است که این مطلق نمونه اعلای هر نوع زیبایی باشد». چرنیشفسکی معتقد بود زیبایی طبیعت به دلیل واقعی‌تر بودن همواره از هنر مصنوع ارجمندتر است. برهمین اساس او همواره هنری که نزدیک‌ترین نزدیکی را به طبیعت و وضعیت اجتماعی داشته باشد تصدیق می‌کرد. این سِیر فکری، نظریه هنری واقع گرایی چرنیشفسکی را به سوی "رئالیسم طبیعت‌گرا" سوق می‌دهد. بواقع مبنای هنر در نظرگاه چرنیشفسکی از "خلق" به "تقلید" گردش می‌کند. او این تقلید را نه تنها بازنمود واقعیت می‌داند بلکه معتقد است همین تقلید امکان ایجاب واقعیت را نیز فراهم می‌کند. هنر برای چرنیشفسکی تبدیل به یک رسانه می‌شود. رسانه‌ای که از طریق آن می‌توان واقعیت‌های زندگی را بازنمایی کرد و از دریچه آن به اهداف مد نظر رسید. تعریف او از هنر(زیبایی زندگی است)، روی دیگر همین سخن است. زندگی و واقعیت اجتماعی چه زشت باشد چه زیبا باید موضوع هنر باشد یا به تعبیر بهتر زندگی در هر شکل می تواند هنرباشد. در سامانه فکری او مدام امر عینی و امر واقعی باهم یکی و این‌همان انگاشته می‌شود. بواقع، نظریه چرنیشفسکی نیز همچون هگل و در گردشی دوّار منجر به مرگ هنر می شود. از آنجایی که او هدف هنر را نمایش و توصیف زندگی [واقعیت] می‌انگارد هر ویژگی خلاقانه از هنر به نفع "محتوای" اجتماعی کنار گذاشته می‌شود تا جایی که دیگر نمی‌توان بین هنرمند، دانشمند و هر روایتگرِ دیگری تفاوت چندانی قائل شد.

طبیعت‌گرایی او راه هرگونه خلاقیت، فرم و سوبژکتیویته هنری را سد کرده و به مسیر یک "ناتورالیسم سوسیالیستی" پای می‌گذارد. بواقع، چرنیشفسکی از ماتریالیسم فردگرای فوئرباخ قدمی به پیش گذارده و صورتبندی یک ماتریالیسم اجتماعی را طرح می‌کند. گرچه ماتریالیسم اجتماعی او نیز به واسطه عدم درک دیالکتیکی، منجر به فهمی بسیط از امر اجتماعی شده و این بساطت او را به مرحله طبیعت‌گرایی وارد می‌کند. گو اینکه اساسا چرنیشفسکی در محدوده تفکر فوئرباخ درجا زده است.

پلخانف

پلخانف دو نگرش هنری موجود در زمانه خود را بر می‌شمرد. نگرشی که معتقد است: «هنر خود هدف خویش است. و اگر از آن وسیله‌ای ساخته شود که در خدمت هدف هایی بیگانه باشد –حتی اگر هدف های اصیل هم باشند - از ارزش اثر هنری کاسته می شود»؛ و نگرشی که بر آن است: «جامعه برای هنرمند نیست، هنرمند برای جامعه است». پلخانف اندیشمندی مارکسیست است که تجربه نیمه دوم قرن نوزدهم روسیه را از سر می‌گذراند. جامعه روسیه دوران وی، سرمایه داری اشرافی و بیمار است که بار سرمایه های آنها بر دوش دهقانان و طبقه فرودستان آن دوره سنگینی می‌کند. جامعه ای رو به فروپاشی که وضعیت فرهنگی، روشنفکری و هنری خاصی را بر می سازد. به واسطه شکاف روز افزون در میان طبقات و نیرو ها تولید مادی، روبنای اجتماعی نیز دچار قطب بندی و شکافی آشکار است؛ دعوای میان اصحاب هنر ناب (هنر محض یا هنر برای هنر) با آنانی که هنر را در خدمت جامعه می بینند. آنانی که تحت پرچم هنر متعهد، هنر جانبدارانه یا هنر جانبدارانه قرار

می‌گیرند. پلخانف پیش از آنکه به سراغ سوال های خود درمورد هر دو نگره برود، به سلف خود چرنیشفسکی بازگشتی گذرا می‌کند. چرنیشفسکی در مقام دفاع از هنر متعهد به جامعه به نقد و نفی هنر برای هنر می‌پردازد: «هنر برای هنر در دوره ما همانقدر غریب و دور از ذهن است که "ثروت برای ثروت"، "علم برای علم" و جز اینها. هر نوع فعالیت بشری باید در خدمت انسان باشد، و در غیر این صورت جز مشغله ای بیهوده و بی ثمر نخواهد بود. ثروت برای آن است که انسان از آن استفاده کند، علم برای راهنمایی بشر است، هنر هم باید هدفش یک خدمت اساسی باشد، نه اینکه به صورت انگیزه لذتی بی ثمر باقی بماند». بواقع پلخانف با استمداد از چرنیشفسکی در پی اعلام موضع و زمینه فکری خود است. اما برای جدل بر سر این نگرش به ناچار گفتاری از چرنیشفسکی را به شهادت می گیرد. پلخانف مشی هنری چرنیشفسکی را پی می گیرد؛ «هنر یا به معنای دقیق تر شعر در میان توده خوانندگان مقدار قابل ملاحظه ای از معلومات و شناسایی ها را پخش می کند و آنان را با مفاهیمی که علم بوجود آورده است، آشنا می سازد.» یعنی هنر بازنمای واقعیت است. هنر، مسائل و چیزهایی که از عرصه دید توده ها پوشیده است را به بیان در می آورد. البته منظور پلخانف از معلومات و شناسایی ها و مفاهیمی که علم جدید بوجود آورده است تکنولوژی و علوم طبیعی نیست. بیان پلخانف ممکن است این شائبه را ایجاد کند. معلومات و مفاهیم علمی در گفتار پلخانف را باید از نگاه سوسیالیسم انقلابی درک کرد. معلومات و مفاهیم علمی که هنر و شعر در میان توده ها می پراکنند، معلوماتی اند که در خدمت تغییر و تحولات ساختار اجتماعی قرار می گیرند؛ خواه این معلومات سنخ تکنولوژیک داشته باشند، خواه معنوی، خواه علوم اجتماعی و ... . برای مثال معرفی عناصر جدول مندلیف از طریق یک مدیوم هنری بیشتر شبیه به یک فکاهی یا کاریکاتور است تا یک اثر هنری. اما می توان معلومات مربوط به یافته های فقر را به نحوی از طریق هنر و شعر بازنمایی کرد. حتی اگر بتوان جدول مندلیف را به فرم هنری درآورد در مورد نقش آن در نگرش و عملکرد توده در تغییرات ساختار طبقاتی و اجتماعی باید مشکوک بود! بواقع پلخانف معلومات و مفاهیم علوم اجتماعی را مد نظر دارد. علوم اجتماعی که به تعبیر آگوست کنت عرصه تکامل یافته علم است و معرفت و روش ساختن جامعه جدید را ترتیب می دهد. اما پلخانف به همین تعبیر قانع نیست و مجدد به گفتار چرنیشفسکی باز می گردد؛ «طبق نظر چرنیشفسکی، هنر فقط زندگی را انعکاس نمی دهد بلکه توضیح هم می کند. یعنی آثار هنری غالبا به عنوان "قضاوتی درباره تظاهرات زندگی" اعتبار دارد». اینجا ویژگی دیگری وَرای ویژگی اول به هنر نسبت داده شده است. قضاوت درباره تظاهرات زندگی یعنی داوری و نقد وضعیت موجود. به زعم چرنیشفسکی و پلخانف اثر هنری توامان بازنما و نقد واقعیت است. اثر هنری همزمان که عناصری از جهان واقعیت را به ما عرضه می کند و ما را از وجود چنین عناصری آگاه می سازد، این انعکاس باید مخاطب را به داوری و موضعگیری وادارد. بنابراین صرف انعکاس نیست که قضاوت تظاهرات زندگی را میسر می‌سازد؛ بلکه انعکاس باید به گونه ای انجام گیرد که این داوری و نقد را نزد مخاطب ممکن و البته القا نماید. درواقع، چگونگی انعکاس نیز برای پلخانف و سلفش چرنیشفسکی اهمیت دارد. می توان از پلخانف پرسید که آیا هنر برای هنر خالی از قضاوت درباره تظاهرات زندگی و حتی انعکاس آن است؟، آیا هنر متعهد، جانبدار یا جانبدارانه تحت هر شرایطی انعکاس و قضاوت مظاهر زندگی است؟ و اینکه هنر چگونه می تواند این دو کارکرد همزمان را محقق کند؟ البته چرنیشفسکی در پاسخ به این مسائل ناکام است. این ناکامی ناشی از طبیعت‌گرایی او است. طبیعت‌گرایی که هنر را به رسانه‌ای صرف بدل کرده و امکان شناسایی استقلال نسبی امر هنری را نیز منتفی می‌کند. از همین روست که

چرنیشفسکی قادر به توضیح مختصات درونی و چگونگی بیانگری هنر نیست. اما پلخانف قدمی به پیش نهاده و با طرح پرسشی جدید امکان پاسخگویی به این مسأله را فراهم می‌کند.

این پرسش وجهِ کلی‌ای از پرسش های بالا است و امتداد گفتار های چرنیشفسکی. «از این دو نظر کاملا متضاد، کدام یک را می توان درست دانست؟» پلخانف در پاسخ ناگهان تغییر جهت داده و با نقد ضمنی چرنیشفسکی بر آن است که: «بیش از آنکه بکوشیم به این سوال پاسخ دهیم، باید توجه کنیم که طرح سوال غلط است. درواقع نه این سوال و نه هیچ سوال مشابهی را نمی توان از نقطه نظر "وظیفه" مورد بررسی قرار داد. اگر هنرمندان یک کشور معین، در دوره ای معین از "اغتشاش زندگی و مبارزه" فاصله می گیرند، و اگر در دوره ای دیگر به عکس، با حرارت در پی مبارزه و اغتشاش های ناشی از آن می روند، به خاطر آن نیست که کسی از خارج، وظایف مختلف را در دوره های مختلف برای آنها تجویز می کند، بلکه به علت آن است که در برخی شرایط اجتماعی، یک نوع احساس دارند و در شرایطی دیگر نوعی دیگر، احساس می کنند. به این جهت مساله نه از نقطه نظر آنچه باید باشد، بلکه از نظر آنچه بوده و هست، باید مورد بررسی قرار گیرد.» بواقع پلخانف متوجه غلبه نگرش ایدئولوژیک و دستورالعملی چرنیشفسکی می شود. گو اینکه چرنیشفسکی در مقام یک شخصیت بلندپایه تشکیلاتی، هواداران و سمپات های خود را به اتخاذ رویکردی خاص فرا می خواند؛ آن هم نه با روشی منطقی و تحقیقی بلکه با ابزاری جدلی و تحمیلی. پلخانف بر سر درستی یا نادرستی دو رویکرد مذکور"ابتدائاً" بحثی ندارد و گرچه به نحوی پنهان موضع یک هنرمند متعهد را از خود بروز می دهد؛ اما در پی آن است تا فرآیند شکل گیری این دو رویکرد را به لحاظ اجتماعی – تاریخی مورد بررسی قرار دهد. او متوجه یک نکته اساسی است؛ اینکه گرایش های هنری، یک تجربه و فرآیند اند. گرایش های هنری الگو ها و دستورالعمل های تاسیسی و ناگهانی نیستند. درواقع نمی توان با بررسی ابعاد صوری و و پوسته بیرونی آثار و گرایش های هنری به درک درستی از این دوگانه رسید. شناخت نیروها، عناصر اجتماعی و تضادهای موجود که در شکل‌گیری آثار و گرایش های هنری نقش دارند، در درک مختصات و ماهیت این دوگانه ضروری است. از همین رهگذر پلخانف دو پرسش جدید طرح می کند: «کدام شرایط عمده اجتماعی باعث می شود که در هنرمندان و کسانی که به خلق هنری علاقه شدید دارند، گرایش به نظریه هنر برای هنر به وجود آید و قوام گیرد؟ وکدام شرایط عمده اجتماعی باعث می شود که در هنرمندان و کسانی که به خلق هنری علاقه شدید دارند، مفهوم جانبدارانهیی در هنر بوجود آید و قوام گیرد، یعنی گرایش به دادن "رزش قضاوت درباره تظاهرات زندگی" به آثار هنری؟» مثال بارزی که پلخانف درمورد زمینه ای بودن این دو گرایش می آورد الکساندر پوشکین است. پوشکین در دوره حکمرانی الکساندر اول نقش هنرمندی (شاعر) جانبدارانه و متعهد را ایفا می کرد اما با ورود به زمانه نیکلای اول و از سر گذرانیدن شکست دسامبریست ها به هنر برای هنر گرایش یافت. پوشکین نمونه یک هنرمند است که با هویت انسانی واحد، در دو وضعیت تاریخی متفاوت، دو گرایش و به تبع آن هویت هنرمندانه (شاعرانه) متفاوت را از خود بروز می دهد. بواقع تمایز در گرایش های هنریْ با وضعیت و شرایط اجتماعیِ متفاوت نسبت دارد. گو اینکه این تمایز را در نسبت با شرایط و تفاوت های آن باید درک کرد. چنین مثالی و دیگر نمونه های تاریخی فرضیه شرایط اجتماعی و چگونگی واکنش هنرمندان نسبت به آن را نزد پلخانف تقویت کرد، «گرایش به سوی نظریه هنر برای هنر در جایی پیدا می شود که عدم توافقی بین هنرمندان و محیط اجتماعی آنان موجود باشد». روی

دیگر این ادعا از این قرار است: گرایش به سوی نظریه جانبدارانهی هنر در جایی پیدا می شود که توافقی بین هنرمندان و محیط اجتماعی آنان موجود باشد. بواقع، توافق یا عدم توافق با محیط اجتماعی تعیین کننده نوع گرایش هنری است. اما پرسش این است که منظور از توافق و عدم توافق چیست؟ هنرمند چگونه عمل نماید که در توافق با محیط اجتماعی باشد و چگونه عمل کند که در عدم توافق با محیط باشد؟ جدای از این مسأله، آیا خودِ محیط اجتماعی، مختصات و ویژگی های آن در توافق یا عدم توافق موثر نیست؟ اگر موثر است چگونه این تاثیر واقع می شود؟

پلخانف به توضیحات تاریخی ورود می‌کند و جریان‌های هنر جانبدارانه را مورد بررسی قرار می دهد. جریان هایی که صورتبندی مواجهه آنها با محیط اجتماعیشان نسبتا متفاوت است اما در نهایت در چارچوب نگره هنر جانبدارانه جای می گیرند. رمانتیک ها، پارناس ها، نخستین رئالیست های فرانسه در عصر تسلط بورژوازی فرانسه و ناتورالیسم، تماما هنرمندان، نویسندگان و شاعرانی را نمایندگی می کنند که مورد انتقاد اصحاب هنر برای هنر اند و به نحوی با محیط اجتماعی خود در ارتباط اند. اما در عین حال به زعم پلخانف این ارتباط از سنخ توافق با محیط نیست. پلخانف از زبان تئودور دو بانویل می گوید: «در زبان رمانتیک ها (که مورد انتقاد اصحاب هنر برای هنر فرانسه بودند)، بورژوا به کسی گفته می شود که هیچ فکر دیگری جز جمع کردن سکه های صد پولی و هیچ آرمانی جز حفظ وجود خود ندارد؛ در شعر، داستان های عاشقانه را دوست دارد و در هنر های تجسمی تصاویر رنگی چاپ سنگی را. (1878)» پلخانف اضافه می کند که :«این اعتراض رمانتیک ها علیه بورژوا ها عصیان علیه نظم موجود نبود بلکه ابراز تنفر از پستی، ملال آوری، و زمختی زندگی بورژوایی بود». همچنین «پارناسی ها و نخستین رئالیست های فرانسه (مثل فلوبر) نیز به همان شدت از جامعه بورژوازی که در آن می زیستند، نفرت داشتند. آنان نیز بورژوا های منفور را هدف نیش های استهزا خود قرار می دادند. به عقیده ایشان فقط یک نویسنده مبتذل می تواند مورد توجه توده خوانندگان قرار گیرد.» بواقع او با این توضیحات دو واقعیت را نشان می دهد. یکی اینکه رمانتیک ها منتسب به جریان هنر برای هنر نیستند و اساسا هم مورد نقد جریان هنر برای هنر اند و به نحوی آنان نیز منتقد نگره هنر برای هنر اند. درواقع رمانتیک ها هم منتقد هنر برای هنر بودند و هم در جدال با وضعیت جامعه بورژوازی. اما این جدال بیشتر سنخی بازگشت گرا و اخلاقی - فردانی داشت. تمسخر و ابراز تنفر نسبت به وضعیت سرمایه داری و مرثیه بافی برای تعالی اخلاقی یک گذشته از دست رفته، مشی ارتباطی آنان با محیط اجتماعی خود بود. «هنگامی که بورژوازی در جامعه فرانسه وضع مسلطی پیدا کرده (سال های بازگشت سلطنت و نیمه اول پادشاهی لوئی فیلیپ) و دیگر آتش نبرد آزادی بخش نبود که به او گرما بخشد، هنر راه دیگری نداشت جز آنکه نفی موجودیت بورژوازی را به صورت ایده آلی مجسم کند.» پلخانف از زبان لوکنت دولیل نقل می کند که نقش شعر در حال حاضر «دادن یک زندگی تخیلی به کسانی است که فاقد زندگی واقعی اند». درواقع این رویکرد به لحاظ صوری با محیط خود ارتباط دارد؛ پرخاش محافظه کارانه علیه وضعیت با ابراز تنفر های مرثیه گونو تمسخرآمیز. مواجهه ای که اتفاقا نطفه های اندیشه ایِ سنخی از فاشیسم است. آن گذشته متعالی اخلاقی از دست رفته که در جهان واقعی در اکنون وجود ندارد تبدیل به ایده آلی می شود که ظاهرا در تضاد با قطب مقابل خود که وضعیت بورژوازی است برسازی شده بود. ایده‌آلی که هیچگاه منشأ ایجاد تغییر در واقعیت نمی شود و حتی امکان های تغییر در محیط را نیز فراهم نمی کند. درواقع این ایده‌آل، آگاهی کاذب یا ایدئولوژی ای است که میانه هنرمند و محیط اجتماعی انسداد و

شکاف ایجاد کرده است. شکاف و انسدادی که نه تنها قضاوت تظاهرات زندگی را تامین نمی کند بلکه در انعکاس آن نیز ناتوان است. چراکه مدام به مختصاتی می پردازد که در واقع وجود ندارد و تنها یک نوستالژی تحریف شده و اسطوره ای است.

بحث درباره شرایط عدم توافق و توافق، پلخانف را به اینجا می رساند که «گرایش هنرمندان و کسانی که به خلق هنری علاقه شدید دارند، به پذیرش نظر "هنر برای هنر" بر اثر عدم توافق چاره ناپذیر بین ایشان و محیط اجتماعیشان بوجود می آید و قوام می گیرد.» بواقع او به ویژگی جدیدی دست می یابد؛ "چاره ناپذیری". چاره ناپذیری تعبیری است که موانع و انسداد های محیط اجتماعی را دلالتگری می کند. پلخانف به عنوان یک مارکسیست به خوبی می داند که اراده باوری و قراردادگرایی در درک فرآیند های اجتماعی، ناکافی و کاذب است. شرایط اقتصادی و اجتماعی به همان نسبت که امکان ها و فرصت های تغییر را فراهم می آورد، موانع و انسداد هایی را نیز در بر دارد. هنرمند ابتدائا باید بتواند درک عینی از محیط اجتماعی اش پیدا کند و در فضای زمانی و مکانی آن، با فرآیندهای چندوجهی و متداخلْ ارتباطی حسانی برقرار کند. همچنین، محیط اجتماعی سراسر تضاد های ناشی از امکان ها و موانع است؛ تضادهای ناشی از درک و دسترسی متداخل و متمایز نیروهای اجتماعی و تضادهای ناشی از عقلانیت و حسانیت. هنرمند باید بتواند از رهگذر این درک حسانی توامان به آفرینش کلمات، جملات، اصوات و تصاویر تازه ای دست یابد. ناکامی هنرمند در هر ساحت منجر به عدم توافق وی با محیط اجتماعی اش می گردد. بنابراین عدم توافق هنرمندان با محیط اجتماعی به معنای پیشگفته امری چاره-ناپذیر است. یعنی خودِ شرایطْ هنرمند را به سوی پذیرش هنر برای هنر سوق می دهد. همچنین درمورد رمانتیک ها، پارناس ها، رئالیست های بورژوا و ناتورالیست ها نیز چنین است. چگونگی مواجهه این جریان ها نیز حاکی از نوعی توافق و توامان عدم توافق با محیط اجتماعی است. پلخانف بر آن است که هنرمندان در برخی شرایط، نوعی احساس متناسب با آن شرایط موجود دارند و در شرایط دیگر نوعی احساس دیگر را تجربه می کنند. می توان شرایطی را مشاهده کرد که احساسِ میانه توافق و عدم توافق با محیط اجتماعی را ایجاد می کند. حالتی که فرد هم با محیط اجتماعی اش در توافق است و هم با آن توافق ندارد. نگره‌های پیش گفته اعم از رومانتیک ها و ... در وضعیت توافق و عدم توافق قرار دارند. به این لحاظ که نابسامانی ها و کژی های محیط اجتماعی را به گونه ای صوری و از بیرون محیط درک کرده اند، در توافق با محیط اجتماعی خود قرار دارند. درواقع هنرمندان این مکاتب، به ساختار درونی شرایط ورود نمی کنند و تجربه ای پویا، حسانی و عینی از مختصات و اجزاء شرایط را برای خود ترتیب نمی دهد. آنان از بیرون و با یافته هایی صوری به تصویری ناقص و کِدِر از محیطاجتماعی خود دست می یابند؛ درک تقلیل یافته از محیط اجتماعی که به مدد رسانه های عام حاصل می شود. این هنرمندان به این لحاظ با محیط اجتماعی خود توافق دارند. اما درک صوری، میان محیط اجتماعی و آفرینش هنریشان شکاف ایجاد می کند. در یک سوی این شکاف جهان واقعیات مستقر است و در سوی دیگر آن، ایده‌الیسم خام دستانه. تنها عناصر مشترک میان دو سوی این شکاف، همان واژگان و نشانگان صوری ای است که به نحوی تقلیل یافته و خالی از درک حسی و عینی به هنرمند رسیده است. بواقع رومانتیک ها، پارناس ها، رئالیست های بورژوایی و ناتورالیست ها تنها به نشانگانی صوری مسلح اند. حتی ناتورالیست ها که به دنبال درک بی واسطه لجنزار طبیعی و ابژکتیو زندگی روزمره اند نیز درگیر این مواجهه صوری و نشانگان‌زده اند. ناتورالیست ها واقعیت را از وجوه سوبژکتیو، از تضاد ها، از نیرو ها، از زمینه ها و از مناسبات

اجتماعی آن خالی می کنند و تنها قاب هایی ایستا از گوشه های به ظاهر جمود یافته زندگی روزمره را مدام تکرار می کنند. پلخانف در تعریف هنر جانبدارانه می گوید؛ «آنچه هنر جانبدارانه نامیده می شود، یعنی گرایش به در نظر گرفتن آثار هنری چون "قضاوت هایی درباره تظاهرات زندگی"، و نیز تمایل شادی آفرین این هنر به اینکه همواره در مبارزات اجتماعی شرکت داشته باشند، در جایی بوجود می آید و ریشه می گیرد که تمایل و علاقه متقابلی بین بخش بزرگ از جامعه و کسانی که به نحوی کم و بیش فعال به خلق هنری علاقه مندند، پیدا شده باشد.» از نظر پلخانف علاوه بر اینکه "قضاوت هایی درباره تظاهرات زندگی"، یکی از ویژگی اصلی هنر جانبدارانه است؛ تمایل شادی آفرین به مشارکت مدام در مبارزات اجتماعی نیز یکی دیگر از ویژگی های این هنر است. ورود به ساختار درونی شرایط اجتماعی-انسانی و تجربه ای پویا، حسانی و عینی از مختصات و اجزاء شرایط مذکور روی دیگری از تمایل شادی آفرین به مشارکت مدام در مبارزات اجتماعی است. گرچه مبارزه اجتماعی با تغییر در وضعیت و شرایط نیز توامان است. یعنی پلخانف چنین نقشی را از هنر جانبدارانه طلب می کند. هنر جانبدارانه نوعی پراتیک است. پراتیک خود به خود تضاد ها و گسل ها را فعال می کند. فعال نمودن تضاد ها و گسل های شرایط، وضعیت را به سمت جدال و درگیری می برد و مبارزه ماهیت چنین هنری است.

اما او با هوشمندی جنبه دیگری از هنر جانبدارانه را تشریح می کند؛ جنبه ای از هنر جانبدارانه که این بار نه به عنوان عرصه مبارزه اجتماعی و نه حتی به مثابه ایده آلیسم مرثیه‌خوان بلکه به مثابه ابزار قدرت سیاسی حاکم شناخته می شود. «هر نوع قدرت سیاسی در حدی که به هنر توجه دارد، همواره هنر جانبدارانه را ترجیح می دهد. و این امر کاملا قابل فهم است، چرا که نفع او در آن است که تمام ایدئولوژی ها را به خدمت هدف خود درآورد. و از آنجا که قدرت سیاسی هرچند ممکن است گاه انقلابی باشد، ولی در غالب موارد محافظه کار و حتی ارتجاعی است، می بینیم که تصور غلطی است که نظر جانبدارانهیی در هنر را منحصرا از آن انقلابیون یا به طور کلی، از آن افرادی بدانیم که "فکری" پیشرو دارند. تاریخ ادبیات روسیه به وضوح نشان می دهد که حامیان تاجدار ما به هیچ وجه با این نظر مخالف نبودند». البته این جانبدارانهیی چنان که پلخانف اشاره می کند بیشتر جنبه محافظه کارانه و ارتجاعی دارد. تجربه دولت های انقلابی نیز حاکی از سر ریز تدریجی از نگرش انقلابی به نگرش های محافظه کارانه و ارتجاعی است. بواقع، قدرت سیاسی حاکم، هنر جانبدارانه را به عنوان وجهی از هژمونی خود بکار می گیرد. البته پلخانف بر آن است که چنین گرایشی تمام ایدئولوژی ها را به خدمت خود در می آورد. چنین هنر جانبدارانهیی نیز بیشتر با تولید انبوهِ هنر مورد نظر خود ناچار است تا مجموعه واژگان و نشانگانی صوری را به خدمت گیرد. گرچه چگونگی گزینش این مجموعه واژگان و نشانگان به عناصر و شرایط دیگری بستگی دارد. اینکه نشانگان و واژگانِ جای خوش کرده در زندگی روزمره یک جامعه چه باشند؟؛ اینکه هیجانات، عواطف و احساسات عناصر انسانی فعال یک جامعه با کدام صورت ها و روایات برانگیخته می شوند؟، اینکه بسیج توده ها با چه کلیشه هایی ممکن می گردد؟ و مسائلی از این دست تعیین کننده ایدئولوژی و ایدئولوژی هایی است که قدرت سیاسی حاکم در استخوانبندی هژمونیک خود به خدمت می گیرد. چنانکه پلخانف اشاره می کند یکی دیگر از ویژگی های هنر جانبدارانهی مورد نظر وی "تمایل و علاقه متقابل بین بخشی بزرگ از جامعه و کسانی که به نحوی کم و بیش فعال، به خلق هنری علاقه مندند، هنر جانبدارانهیی که به ابزار قدرت سیاسی بدل می شود خالی از این عنصر است. این تمایل نوعی تمایل خودجوش و غیر فرمایشی است که در معدود نقاط تاریخی رخ داده است. حتی قدرت سیاسی انقلابی به محض تثبیت و دولت سازی،

دخالت و دستکاری در این گرایش متقابل خودجوش را آغاز می کند. تاکید محافظه کارانه بر حفظ نشانگان و صورت های ابتدایی دولتِ "سابقا" انقلابی و به رسمیت شناختن هنرمندانی که بیشتر بر این نشانگان و صورت ها تاکید دارند، این گرایش و همافزایی متقابل میان بخش گسترده جامعه انقلابی و هنرمندانش را دچار اخلال کرده و پویش مرکز گریز آن را متوقف می نماید. از همین رهگذر پلخانف ابراز می کند: «آیین هنر جانبدارانه، هم با روحیه محافظه کارانه سازگار است و هم با روحیه انقلابی».

پلخانف از تئوفیل گوتیه نقل می کند که: «شعر نه تنها چیزی را ثابت نمی کند بلکه هیچ چیز را حکایت هم نمی کند و زیبایی یک بیت به هماهنگی و ریتم آن بستگی دارد». این عبارت قطب مقابل نظر چرنیشفسکی است. چرنیشفسکی معتقد است که نه تنها هنر باید انعکاس واقعیت باشد بلکه قضاوت درباره مظاهر زندگی را نیز باید ترتیب دهد. منظور گوتیه از "اثبات کردنْ" همان قضاوت و داوری است؛ یعنی بر سر صدق و کذب یک چیز چون و چرا کردن. اما گوتیه نه تنها هنر را مثبِت چیزی نمی داند بلکه امکان روایتگری و انعکاس واقعیت را نیز منتفی می داند. او زیبایی یک بیت را به ریتم و هماهنگی آن نسبت می دهد. یعنی هنر را بر بنیاد زیبایی درک کرده و از رهگذر تکنیک و شکل اثر در جست و جوی آن (زیبایی) است. اما گفتار پلخانف این هر دو نظر را مردود دانسته چنانکه شیوه طرح مسأله چرنیشفسکی را به چالش گرفت، رویکرد گوتیه را نیز مورد نقد قرار می دهد. «این ایده اشتباه است و درست عکس آن صحت دارد. شعر و به طور کلی هر اثر هنری _ همواره چیزی را حکایت می کند چون همیشه چیزی را بیان می کند. البته نحوه "حکایت کردن" شعر، مختص خود او است. هنرمند فکر خود را از راه تصاویر بیان می کند، حال آنکه مبلغْ افکار خود را با دلایل منطقی ثابت می نماید. اگر نویسنده ای به جای تصویر، به دلایل منطقی متوصل شود، یا اگر تصاویری را خلق می کند، برای اثبات این یا آن موضوع به کار گیرد، دیگر هنرمند نیست، بلکه مبلغ است – ولو آنکه نوشته های او مقاله و مطالب تحقیقی نباشد و رمان و داستان های کوتاه یا نمایشنامه باشد.... هیچ اثر هنری وجود ندارد که کاملا خالی از محتوای ایدئولوژیکی باشد. حتی نویسندگانی که فقط برای شکل [فرم] ارزش قائل اند و به محتوا اعتنایی ندارند، همواره به نحوی از انحا در آثار خود فکری را بیان می کنند». بواقع پلخانف بر آن است که ایده گوتیه نیز ایدئولوژیک است و بجای پرسش از آنچه بوده و هست، در باب وظیفه سخن می گوید. البته رویکرد ایدئولوژیک گوتیه با روشی سلبی آغاز می شود. گوتیه تمامی عناصر روایی و انتقادی هنر را از آن نفی می کند. گوتیه معتقد است که اثر هنری فاقد قضاوت و روایت است و تنها ساختار محض زیبای آن است که اثر هنری را شکل می دهد. حتی اگر گوتیه قائل به وجود عناصر روایی و انتقادی در اثر هنری باشد، نفی او به معنای نادیده انگاری و بی اهمیتی این عناصر است و ارتباطی به زیبایی اثر هنری ندارد. درواقع این عناصر را به نفع شکل اثر هنری حذف و ادغام می کند. گرچه گوتیه اثر هنری را بدون ایجاب باقی نمی گذارد و بر صور و اصوات زیبا تاکید دارد. دال زیبایی نیز نزد گوتیه نشانگر گرایشی ایدئولوژیک است؛ ایدئولوژی زیبایی که دالی تهی است و گوتیه عناصر صوری اثر را به این دال کلی و تهی نسبت می دهد. بواقع هم چرنیشفسکی و هم گوتیه که در دو سر این دوگانه (هنر جانبدارانه و هنر برای هنر) به ظاهر آشتی ناپذیر ایستاده اند هر دو ایدئولوژیک و وظیفه انگار اند. پلخانف بر آن است که آثار هنری همواره چیزی را حکایت می کنند چراکه همیشه چیزی را بیان می کنند. باید از پلخانف پرسید که بیان کردن به چه معنا است؟ بیانگری فرایند و کاری انسانی است یعنی انسان

توان و تجربه بیانگری داشته و دارد. انسان در وضعیت های سوبژکتیو – ابژکتیو، جهان را برون ریزی می کند وهمچنین از طریق رفتار، گفتار، اصوات و صُوَرْ تجربه خود از جهان را برون‌سپاری می کند. انسان مدام در" کار" آفرینش خود و جهان است. بنابراین بیانگری ویژگی تفکیک‌ناشدنی انسان است؛ خواه این بیانگری مختصات جمعی داشته باشد خواه فردانی، خواه به اسارت شبکه هژمونیک سرمایه‌داری درآمده باشد خواه انقلابی، خواه به نفع طبقه حاکم مصادره شده باشد خواه به مرحله رهایی رسیده باشد. از همین رو است که پلخانف معتقد است: "هیچ اثر هنری وجود ندارد که کاملا خالی از محتوای ایدئولوژیکی باشد. حتی نویسندگانی که فقط برای شکل (فرم) ارزش قائل اند و به محتوا اعتنایی ندارند، همواره به نحوی از انحا در آثار خود فکری را بیان می کنند". پلخانف اشاره مهم دیگری نیز دارد. او میان شیوه بیان هنری و ابلاغی قائل به تمایز است. بیان ابلاغی اعم از بیان علمی و خبری است. درواقع از نظر پلخانف بیان هنری نوعی بیان خاص است که البته خاص‌بودگی خود را از چگونگی بیان خود می گیرد نه "چیزهایی" که بیان می کند. هنرمند از طریق تصاویر فکر خود را بیان می کند و مبلغ از طریق دلایل منطقی. باید از پلخانف پرسید که منظور وی از تصاویر و دلایل منطقی صرفا موجودیت ابژکتیو آنان است؟ به نظر می رسد که خیر؛ پلخانف از سوژه تصویر و دلایل منطقی سخن می گوید. مثال های او درباره هنرمند و تصاویر حول محور ادبیات می گردد. ادبیات فاقد تصویر ابژکتیو است و مخاطب آن از طریق فرآیند های حس آمیزی و سوبژکتیو به تصاویر اثر دست می یابد. حس عنصر اصلی تصویرسازی است؛ خواه برای هنرمند و خواه برای مخاطب. حال آنکه شعر با پیچش ها و استعارات گفتاری ادبی چنین تصاویری را خلق می کند و نقاشی و درام و سینما از طریق ابژه تصویر. کما اینکه موسیقی نیز با اصوات و ابزار و مواد شنیداری تصویرسازی می کند. بنابراین منظور پلخانف "سوژه تصویر" است که با خلاقیت حسی محقق می گردد؛ هم برای هنرمند و هم برای مخاطب. این درمورد دلایل منطقی نیز صادق است. دلایل منطقی صرفا از طریق زبان گفتاری قابل انتقال نیست بلکه از طریق مدیوم های تصویری و صوتی نیز امکان تولید دارند. درواقع دلایل منطقی همان بیان مبتنی بر صدق و کذب است و تصاویر همان بیان حسی؛ که هر دو به نحوی انعکاس‌دهنده و روایی نیز هستند. پلخانف از زبان روسکین، ارزش یک اثر هنری را "زیبایی احساسی"می داند که در آن (اثر) بیان می شود. پلخانف نوعی ارتباط میان گرایش هنر برای هنر و شکل‌گرایی (فرمالیسم) قائل است. گو اینکه هنرمند هنر برای هنری، با نفی و سلب تمامی عناصر ایدئولوژیک، چیزی جز عنصر به زعم خود غیر ایدئولوژیکِ شکل یا فرم اثر برایش باقی نمی ماند؛ «نویسندگانی که شکل را بالاتر از همه چیز می دانند در آثار خویش همواره ناسازگاری غیر قابل حلی را که میان آنان و محیط اجتماعی شان موجود است مطرح می کنند.» ناسازگاری که حاصل نفی هرگونه ارتباط با محیط اجتماعی از سوی این هنرمندان است. اما درواقع نفی هرگونه ایدئولوژی است نه نفی ارتباط با محیط اجتماعی؛ چراکه به قول پلخانف همواره ناسازگاری غیر قابل حلی میان آنان و محیط اجتماعی شان موجود است. بنابراین سنخی از رابطه وجود دارد. این رابطه خود را در قالب انکاری مدام تصویر می کند که در پس آن سنخی تایید ارتباط با محیط، پنهان است؛ که خود وضع ناخواسته یک ایدئولوژی هنری است.

پلخانف پس از ایدئولوژی‌زدایی نسبی از درک و خلق هنر، خود نیز وارد قسمی رویکرد ایدئولوژیک می شود. او که در مسیر ایدئولوژی‌زدایی ضمنی خود، زیر پرچم هنر انقلابی و درگیر در مسیر تغییر وضعیت طبقاتی، می ایستد یک بار دیگر و این بار با رویکردی ارزشی، ویژگی ایدئولوژیک دیگری را به هنر نسبت می دهد. «هنر یکی از

وسایل نزدیکی معنوی انسان ها به یکدیگر است و هرچه احساس بیان شده در یک اثر هنری، بلندپایه تر باشد، این اثر بیشتر روابط معنوی بین انسان ها را تسهیل می کند». "بلندپایه‌گی احساس بیان شده" در اثر هنری، آن ویژگی ارزشی و ایدئولوژیکی است که او به هنر اضافه می کند. گرچه بیان پلخانف به نحوی است که انگار اثر هنری می تواند بدون چنین احساس بلندپایه ای وجود داشته باشد. اما اثری که چنین احساس بلندپایه ای در آن حضور دارد به زعم پلخانف ؛ بیشتر روابط معنوی بین انسان ها را تسهیل می کند. پیش از این، پلخانف بر "همبستگی میان هنرمندان و طبقه پیشرو" به عنوان یکی از ویژگی های هسته ای هنرِ مورد نظر خود سخن گفته بود. همچنین، بر آن بود که شیوه بیان هنری نیز بر مبنای "تصاویر" شکل می گیرد. درواقع صورتبندی ادعای او عبارت است از: هنر یکی از وسایل نزدیکی معنوی انسان ها به یکدیگر است و از طرفی 1- هرچه احساس بیان شده در یک اثر بلندپایه تر باشد؛ 2- همبستگی میان هنرمندان و طبقه پیشرو نیز بیشتر باشد؛ و 3- با روش بیانی تصاویر شکل گرفته باشد، این اثر بیشتر روابط معنوی بین انسان ها را تسهیل می کند. ظاهرا "همبستگی" ویژگی زمینه ای و اجتماعی چنین هنری است و "احساس بلندپایه" ویژگی روایی و نشانگانی آن. گرچه ویژگی فرمالِ بیان تصویری را بیشتر بسان ویژگی تفکیک ناشدنی اثر هنری درک می کند؛ ویژگی که اگر وجود نداشته باشد اساسا اثر هنری در کار نخواهد بود. اما در هر صورت پلخانف نیز در نهایت در سمت و سوی یک گرایش ایدئولوژیک موضع می گیرد و کماکان احساس بلندپایه در هاله ای از ابهام باقی. احساس بلندپایه چیست؟

«هر فکری نمی تواند اساس یک اثر هنری قرار گیرد، و تنها، آنچه به نزدیکی افراد بشر کمک می کند، می تواند حقیقتا الهام بخش هنرمند باشد. حد این نزدیکی را خود هنرمند معین نمی کند، این حد توسط سطح فرهنگی آن واحد اجتماعی معین می شود که هنرمند به آن تعلق دارد. و در جامعه تقسیم شده به طبقات، این حد به روابط بین طبقات و نیز به درجه رشد هر یک از طبقات در لحظه ای معین، بستگی دارد». پلخانف یک بار دیگر بجای احساس بلندپایه از عنصر دیگری سخن می گوید که تا حدودی معین نیست. "فکر" مورد نظر پلخانف باید بتواند به نزدیکی افرارد بشر کمک کند. این فکر امری فردانی و فردبنیاد نیست بلکه از نظر پلخانف به سطح فرهنگی واحد اجتماعی مورد نظر بستگی دارد و همچنین در جامعه طبقاتی به روابط طبقات و درجه رشد هر یک نیز بستگی دارد. از توضیحات پلخانف درمورد احساسات بلندپایه و همچنین فکر بنیادین اثر هنری نوعی اومانیسم ماتریالیستی قابل درک است. اومانیسمی که شاید او به واسطه تجربه بورژوایی آن، میلی به طرحش ندارد. یا شاید اصلا توجهی به این وجه از تفکر خود ندارد. او میان یک انسان عاشق ناکام و خسیسی که پول خود را گم کرده ارزش‌داوری می کند و حس فقدان انسان عاشق را احساسی بلندپایه می داند و در مقابل احساسِ خسیسِ پول‌گم‌کرده را مضحک و بی اهمیت. بنابراین نه تنها پلخانف با تاکید بر احساسات بلند پایه و افکار نزدیک کننده، بر نوعی اومانیسم تکیه دارد بلکه اومانیسم او نیز کماکان آغشته به انگاره های طبقاتی است. یعنی پلخانف به ناچار و ناخودآگاه مثالی را بار ها تکرار می کند که متعلق به میراثی البته پیشاپرولتاریایی است و پشت طرح احساسات بلندپایه و افکار نزدیک‌کننده افراد بشر، سنخی نوع‌دوستی و انسان‌دوستیِ بورژوایی خوابیده است که انگار زندگی اجتماعی را نه بر بنیاد تضاد که بر اساس همبستگی و صلح همگانی درک می کند. «هنگامی که یک فکر غلط، اساس یک اثر هنری قرار می گیرد، چنان تضاد هایی وارد این اثر می کند که به ناچار به ارزش استتیکی آن لطمه می زند». این عبارت تضاد را در اثر هنری نفی می کند. البته منظور پلخانف از

تضاد، تضاد در فرم اثر هنری نیست. بر خلاف صورت گفتار او که ظاهرا دغدغه ارزش استتیکی اثر را دارد اما کماکان درمورد افکار بحث می کند. منظور او از افکار غلط افکار رومانتیکی، رئالیستی بورژوایی و ناتورالیستی است. احتمالا درمورد احساسات بلندپایه نیز چنین است. احساساتی که بلند پایه نیستند یا احساسات غلط نیز احتمالا همان احساسات رومانتیکی، رئالیستی بورژوایی و ناتورالیستی است. با نگرشی که پلخانف نسبت به هنر دارد و کل تلاش او در دفاع از آن شکل می گیرد و حتی رویکرد جامعه شناختی او را به ناگزیر با گرایش هنری اش درگیر می کند؛ نفی تضاد در اثر هنری محلی از اعراب ندارد. اثر هنری مورد دفاع پلخانف اتفاقا باید بازنمای تضاد ها باشد. تضاد هایی که به مدد گوش های کر و چشمان نابینا آشکار نمی شود و اثر هنری می تواند آنها را برملا کند. با رویکرد پلخانف اتفاقا پرداختن به احساسات متناقض خسیسی که پول خود را گم کرده است سوژه مهمتری است؛ خواه خسیس یک پرولتر باشد خواه یک خورده بورژوا و حتی بورژوا. خست، احساسی است که هم می تواند بر پایه ضعف، فقر و فرودستی طبقاتی در یک انسان یا واحدی انسانی شکل بگیرد و همچنین بر اساس تموّل و میل گسترده به انباشت‌کردن و از کف ندادن. صحبت کردن از احساس بلندپایه و فکر درست بر خلاف روش تاریخی-اجتماعی-ماتریالیستی پلخانف است. همچنین با هنر مورد دفاع او نیز در تعارض است. اگر اثر هنری محل کشاکش تضادها نباشد و فرم آن نتواند به خوبی تضاد ها را بازنمایی کند یک بار دیگر به دام رمانتیسیزم، رئالیسم و ناتورالیسم مورد نقد پلخانف می افتیم. از سویی، قائل بودن نقش انقلابی و درگیر با محیط اجتماعی برای اثر هنری مستلزم بازنمایی افکار غلط نیز هست. البته که این افکار غلط باید مورد قضاوت و داوری قرار گیرد. افکار غلط باید به نقد کشیده شوند. وگرنه چیزی که درست باشد چه حاجتی به بازنمایی و طرح دارد. گرچه طرح دوگانه افکار غلط و درست به طور کلی بر خلاف رویکرد ابتدایی پلخانف است. چراکه ابتدا وظیفه گرایی و باید انگاری چرنیشفسکی و نیز گوتیه که دو قطب مخالف بودند را رد کرد و با تاکید بر جستارِ هست ها، مسیرِ خود را مشخص نمود. اما به ناگهان جستار او وارد بایدانگاری شد که بسط ایدئولوژیک آرا چرنیشفسکی است و در عین حال دل باخته پنهان برخی ایده های رومانتیک نیز هست. گرچه مدام بر نقش شرایط و محیط اجتماعی تاکید دارد و به موجودیت برساختی انگاره ها و ایده های هنری قائل است. پلخانف حتی به ریشه های بیولوژیک شرایط و تاثیر آن در صورت بندی کمالِ مطلوبِ زیبایی اشاره می کند: «کمال مطلوبی از زیبایی که در یک لحظه معین، در جامعه یا طبقه معینی رواج دارد، دارای ریشه ای دوگانه است. از یک سو شرایط بیولوژیکی رشد نوع بشر، که از جمله ویژگی های نژادی را به وجود می آورد؛ و از سوی دیگر شرایط تاریخی پیدایش و زندگی این جامعه یا این طبقه. و درست به همین دلیل، این کمال مطلوب همواره سرشار از محتوایی است که مطلق نیست، یعنی فارغ از شرایط نیست؛ بلکه به عکس، کاملا وابستگی دارد...تحسین کردن "زیبایی ناب" معنایش آزاد کردن خود از شرایط زیستی، تاریخی و اجتماعی که تعیین کننده این ذوق استتیکی است، نیست، بلکه معنایش فقط بی خبری کم و بیش آگاهانه از شرایط است». این عبارات تا حدی سرگیجه ایدئالیستی پلخانف نسبت به احساسات و افکار را مرتفع می کند. شرایط تاریخی و ویژگی های نژادی ریشه های دوگانه صورت بندی کمال مطلوب زیبایی است. کمال مطلوب زیبایی امری مطلق نیست. محتوای کمال مطلوب زیبایی یعنی معیار های زیبایی. عناصری که بر اساس حضور آنها در آثار هنری می توان درمورد حدود زیبایی آن اثر داوری نمود. پلخانف دقیقا مشخص نمی کند که منظور از زیبایی، زیبایی فرمال است یا زیبایی محتوایی؛ حتی اشاره او به محتوا بر زیبایی محتوایی دلالت نمی کند. اما تاکیدی که بر فکر بنیادین

اثر و احساسات بلندپایه دارد نشانگر آن است که نوعی زیبایی محتوایی و روایی را مد نظر دارد. همچنین، اثر هنری برای پلخانف و عصر و جغرافیای او بیشتر ناظر بر ادبیات است. ادبیات به واسطه فرم روایی و گفتاری که دارد ابتدائا از رهگذر تدوین یک روایت و طرح روایی شکل می گیرد. ادبیات مدیومی است که عناصر صوری آن مستقیما از زبان گفتاری ناشی می شود و به ناگزیر یک پای آن در زبان روزمره انسان ها است و از رهگذر محتوا به فرم دست می یابد. ایدئولوژی نیز به واسطه ساختار پر رنگ زبانی (گفتاری) خود، نفوذ شدیدی به ساخت روایی ادبیات دارد. بنابراین کمال مطلوب زیبایی برای پلخانف بیشتر جنبه روایی دارد. عناصر و شاخص های کمال مطلوب زیبایی، انگاره ها و گرایش هایی هستند که در شیوه زندگی و کردار مردم یک دوره معین جریان دارند. حتی با توجه به توضیحات پلخانف این کمال مطلوب وجوه طبقاتی نیز دارد. برای مثال یکی از انگاره های کمال مطلوب زیبایی برای طبقه پرولتاریا تصویر توده بسیج شده ای است که با شمایلی زمخت، خشمگین و مصمم مشتْ گره کرده و خیابان ها را زیر چکمه های خود به صدا در می آورد. سینمای آیزن اشتاین و فیلم رزم ناو پوتمکین وی بهترین مثال برای شناخت انگاره های کمال مطلوب زیبایی نزد جامعه پرولتاریایی است. پلخانف در مورد گرایش های مورد نقد می گوید «اینان هنر را فقط وسیله زیبا کردن چشم اندازی تلقی می کنند که "به نظر می رسد" در حال عبور از مقابل آنها است». درواقع او روایت خام را نقد می کند. روایتی که حتی با زیبایی همراه است. یعنی پلخانف صرفا زیبایی را در محتوای اثر جست و جو نمی کند. از نظر او هنر می تواند انعکاس صرف باشد و زیبا هم باشد. هنر می تواند حامل احساسات بلندپایه نباشد و بر بنیاد فکری درست نباشد و زیبا نیز باشد؛ بواقع هنر می تواند خارج از گرایش ایدئولوژیک پلخانف باشد ولی انعکاسی و در عین حال زیبا باشد. گو اینکه کمال مطلوب زیبایی مد نظر پلخانف مبین احساسات بلندپایه و افکار درست است و بر اساس شرایط بیولوژیک و طبقاتی شکل می گیرد. گرچه ممکن است سمت و سوی رومانتیک، رئالیستی (بورژوایی) و ناتورالیستی پیدا کند و به سوی انگاره زیبایی ناب کشانیده شود. این زیبایی ناب نیز به هیچ وجه نمی تواند از شرلیط زیستی، تاریخی و اجتماعی جدا شود بلکه تنها با بی خبری کم و بیش آگاهانه از شرایط شکل می گیرد. گو اینکه یک ادعای کاذب است و شکاف و تضادی رو به فروپاشی را تجربه می کند. اما کمال مطلوب زیبایی با آگاهی از ارتباط خود با شرایط و همچنین با همبستگی با طبقه پیشرو می تواند به هنر انعکاسی و توامان معطوف به قضاوت مظاهر زندگی تبدیل شود.

پلخانف با تمرکز بر سوژه آفریننده اثر نشان می دهد که چگونه حتی واقعگرایی بورژوایی و ناتورالیسم نیز نمی توانند هنر پیشرویی را برسازی کنند و به دام ایدئالیسم محافظه کارانه و حتی ارتجاعی رمانتیک ها می افتند. ایدئالیسمی که هنرمند را اتفاقا به عنصری فردانی و خارج از شرایط واقعی بدل می کند. ایدئالیسمی که هنرمند را وادار به پرخاش و تهاجم علیه توده های فرودست می کند نه محیط اجتماعی و شرایطی که آنان را به تاریخ تحویل داده است. ایدئالیسمی که بجای رویکردی عینی و عقلانی، اخلاق گرایی را ایجاد می کند که ره به بنیادگرایی برده و به ضد انسان گرایی ناتورالیستی مبدل می شود. «وقتی برای کسی جز "منِ" خود همه چیز فرو می ریزد، هیچ چیز مانع از آن نمی تواند شد که نقش گزارشگر خونسرد جنگ بزرگی را بازی کند که در جامعه امروزی جریان دارد ... وقتی کسی "من خود" را "تنها واقعیت" می پندارد، مشکل می تواند بپذیرد که یک رابطه عینی و "معقول" - یعنی معین شده بواسطه قوانین – بین این من و جهان خارج وجود دارد. این جهان

خارج به نظر او یا کاملا غیر واقعی است و یا فقط تا حدی واقعیت دارد: فقط در حدی که وجود آن بر تنها واقعیت حقیقی، یعنی بر من متکی است». پلخانف اشاره می کند که چنین انسانی حتی قادر به تفکر معقول نیست. فکر چیزی نیست که در بیرون از جهان واقعی وجود داشته باشد. ریشه و غنای انبار فکری هر فرد، در روابط او با این جهان واقعی نهفته است. و کسی که در روابطش با جهان، "من" خود را "تنها واقعیت" فرض می کند، به ناچار از نظر فکر بسیار فقیر خواهد بود. چنین فردی نه تنها فکری ندارد، بلکه امکان بدست آوردن آن را هم نخواهد داشت». کلام پلخانف درباره هنر رنگ و بوی یک ایده سوسیالیستی را دارد. او بر آن است که سوسیالیسم را برای هنر درونی کند. بنابراین هنر غیر سوسیالیستی از نظر او کماکان هنر است، اما هنر پیشرو و هنری که در جهان مترقی پرولتاریایی جای باز خواهد کرد و تمامی مظاهر هنر بورژوایی را کنار خواهد زد، هنر سوسیالیستی است. «جنبش آزادی بخش طبقه کارگر، نه تنها به سوی یک زندگی خرده بورژوایی متمایل نیست، بلکه به دور شدن از آن و رسیدن به یک زندگی آزاد و یک "بشریت هنری" گرایش دارد. ... در جامعه سوسیالیستی، در حدی که زشتی اخلاق اجتماعی از بین می رود، جذابیت هنر برای هنر هم به طور منطقی ناممکن می گردد؛ امروزه این زشتی اخلاقی اجتماعی چون نتیجه ای اجتناب ناپذیر از تلاش طبقه حاکم برای حفظ امتیازات خود به نظر می رسد». تعبیر "بشریت هنری" پلخانف نیز جای بسی تأمل است. با زمینه مارکسیستی تفکر وی و همچنین دترمینیسم و تاریخ‌گرایی ملفوف در کلام او، از بشری سخن می گوید که هنر برای او نه یک پیشه، نه یک کالا و نه ابزار نخبگی و پرخاش گروهی علیه گروه دیگر است بلکه فرآیندی از زندگی است. گو اینکه پلخانف یک زیست - هنر انسانی را جست و جو می کند؛ اما از رهگذر سوسیالیسم. گرچه رنگ و بویی از هنر به مثابه فعالیت حسی – انسانی نیز از صورتبندی گفتار وی بر می آید.

ضد زیبایی‌شناسی پلخانف بر بنیاد ماتریالیسم دیالکتیک شکل می‌گیرد. او بر خلاف اسلاف روس خود دیالکتیک را اتخاذ کرده و از رهگذر ماتریالیسم دیالتیک، ایدهٔ خود را درمورد هنر تبیین می‌کند. ضدزیبایی‌شناسی پلخانف ابتدائاً باتغییر روش در درک و تبیین هنر صورت می‌گیرد. او از روش فلسفی و ایدئولوژیک به روشی تجربی- تاریخی گردش کرده و بجای سخن گفتن از باید و نباید های قالبی، به جستار هست‌ها می‌پردازد. درواقع، ماتریالیسم دیالکتیک امکان درک تجربی – تاریخی هنر را برای او فراهم می‌کند. درک تجربی – تاریخی که بلینسکی و چرنیشفسکی ناتوان از آن اند. از همین رهگذر، پلخانف متوجه این نکته اساسی می‌شود که هیچ اثر و گرایش هنری اعم از محض و هوده‌گرا خالی از زمینه‌های ایدئولوژیک نیست. حتی هنر مورد تایید او نیز حامل ایدئولوژی پرولتاریایی است. همچنین هم هنر هوده‌گرا می تواند مستمسک نظم حاکم قرار گیرد و هم هنر برای هنر. پیشروی پلخانف به وجوه اجتماعی و ایدئولوژیک هنر ختم نشده و بحث در باب چگونگی بیان هنری را پیش می‌کشد؛ اینکه بیان هنری متمایز از بیان منطقی است و این بیان به مدد تصویر (سوژه تصویر یا تصویر به مثابه امر حسانی) شکل می‌گیرد. بواقع، پلخانف متفکر روس سوسیالیستی است که به اسقلال نسبی هنر قائل است. شاید از همیت رهگذر است که برخلاف چرنیشفسکی یک بار دیگر زیبایی را به عنوان عنصر ماهوی هنر طرح کرده و اتفاقا محتوای گفتار او حاکی از دو نوع زیبایی شکلی و محتوایی است.

Tajrishcircle.org

منابع

بیزر، فردریک، **هگل**، ترجمه سید مسعود حسینی، تهران: اانتشارات ققنوس، 1391

آدورنو، تئودور و دیگران، **درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات**، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: نشر چشمه، 1396

آدورنو، تئودور و دیگران، **زیبایی شناسی و سیاست**، ترجمه حسن مرتضوی، تهران: نشر ژرف، 1395

برلین، آیزایا، **متفکران روس**، نجف دریابندری، ترجمه نجف دریابندری، تهران: انتشارات خوارزمی، 1377

پلخانف، گئورگ، **هنر و زندگی اجتماعی**، ترجمه منوچهر هزارخانی، تهران: آگاه، 1357