گی پلانتی. بونژور
ترجمهٔ محمدپوینده

واقع‌گرایی زیبایی‌شناختی: چرنیشفسکی و هگل

بررسی نظریه‌های زیبایی‌شناختی **چرنیشفسکی** صرفاً اهمیت فرهنگستانی ندارد، چرا که این دموکرات، بنیانگذار راستین زیبایی‌شناسی واقع‌گرایی است که مایهٔ الهام‌بخشی از ادبیات روسی در طول نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بود - زیبایی‌شناسی‌ای که کمونیستها پس از انقلاب اکتبر آن را به خدمت گرفتند. آقای کوربه[۲] به درستی می‌نویسد:

«قصد ما مبالغه در اهمیت تاریخی آثار **چرنیشفسکی** در محیط روس نیست. اما «علم ادبیات» شوروی تا زمان حاضر خود را به **چرنیشفسکی** و شاگردش **دوبرلیوبوف** منسوب می‌کند: به همین سبب بسیار مطلوب است که ما برداشت دقیقی از اصول زیبایی‌شناختی و انتقادی **چرنیشفسکی** داشته باشیم؛ بدون چنین شناختی، بررسی پدیده‌های ادبی که از ۱۹۱۷ تا روزگار ما در روسیه نمودار گشته، ناممکن است».

حتا در زمان حیات چرنیشفسکی نیز، نظریه‌های او پیرامون هنر، نه فقط در میان شاگردانش **دوبرولیوبوف** و **پیسارف**، بلکه در میان نویسندگان و اندیشه‌ورزانی که همانند **داستایوسکی** و **سولویوف** به خانوادهٔ فکری کاملاً متفاوتی تعلق داشتند، بسیار مورد توجه قرار می‌گرفت.

نخستین فردی که پایه‌های زیبایی‌شناسی نوینی را بنیاد نهاد، **بلینسکی** بوده است. **چرنیشفسکی** نخستین آثار خود را تنها چند سال پس از مرگ **بلینسکی** منتشر می‌کند. تفسیرگران مارکسیست به ویژه به این نکته حساسند که **چرنیشفسکی** مشعل پیشتاز نامدار خود

را به دست می گیرد: زیبایی‌شناسی او چیزی جز تداوم زیبایی‌شناسی بلینسکی نیست که مفهوم محوری آن یعنی «بازگشت به واقعیت» را تعمیق می‌بخشد[۳].

تاریخنگاران غربی، چنین پیوندی را نمی‌پذیرند. یکی از آنان [کوربه] سرسختانه پافشاری می‌ورزد:

« پلخانف تأکید دارد که چرنیشفسکی از همان جایی آغاز کرد که بلینسکی به پایان رسانیده بود. این عبارت به شرطی درست است که به روشنی دریابیم هر چند برخی از نظریات چرنیشفسکی و بلینسکی در نقطهٔ شروع با هم منطبق است و برخی دیگر در نقطهٔ پایان، اما با این همه، منحنی نظریات آن دو، کاملاً متفاوت است: دومی، به هیچ‌وجه ادامهٔ اولی نیست».

بلینسکی، همان‌گونه که نشان داده‌ایم، سخت تحت‌تأثیر زیبایی‌شناسی هگلی باقی مانده بود. آیا در مورد چرنیشفسکی هم این گفته، صادق است؟ بررسی سرچشمه‌های فکری آنان یکی از عناصر این پاسخ است. اولی مستقیماً به هگل وابسته است، دومی، به فویرباخ. در این مورد، جای هیچ تردیدی نیست، چرا که خود چرنیشفسکی در پیشگفتار چاپ سوم پایان‌نامه‌اش به این پیوند اشاره دارد:

«بدین ترتیب، رساله‌ای که پیشگفتارش را من نوشته‌ام، آزمونی است برای کاربرد اندیشه‌های فویرباخ در حل مسائل اساسی زیبایی‌شناسی. نویسنده کوچکترین ادعایی نداشته که حرف تازه‌ای مختص شخص خودش زده است. او صرفاً می‌خواسته است که گزارشگر اندیشه‌های فویرباخ باشد و آنها را در زیبایی‌شناسی به کار بندد».

فویرباخ رساله‌ای پیرامون زیبایی‌شناسی ننوشته است. اما یک بند از اصول فلسفهٔ آینده، تعریف زیر را از هنر ارائه می‌دهد:

«فلسفهٔ مطلق کهن، حواس را صرفاً در حوزهٔ پدیدار و پایان‌پذیری رها ساخته است؛ و با این حال، در نقطهٔ مقابل این نظر، مطلق و امر الهی را موضوع هنر قرار داده است. اما موضوع هنر (به طور باواسطه در ادبیات، به طور بی‌واسطه در هنرهای تجسمی) موضوع بینایی، شنوایی و بساوایی است. ولی در این حال، نه فقط پایان‌پذیر، و پدیدار، بلکه به علاوه ذات حقیقی و الهی هم موضوع هنر هستند: پس حواس، ابزار مطلق‌اند. اگر عبارت «هنر، حقیقت را در قالب محسوس نشان می‌دهد» به درستی درک و بیان شود، بدین معناست که: هنر، حقیقت امر محسوس را نشان می‌دهد».

این برداشت فویرباخ ضدهگلی است، زیرا که موضوع هنر را نه مطلق، بلکه واقعیت محسوس قرار می‌دهد و به ویژه بدین‌سبب که متضمن برداشتی غیردیالکتیکی، صرفاً انسان‌شناختی و در نتیجه، متافیزیکی از واقعیت است. این موضع به طور تمام و کمال نزد

چرنیشفسکی باز یافته می‌شود. منظور ما آن نیست که انتقادگر روس - آنچنان که خود با فروتنی بسیار تأکید دارد - به کاربرد اصول مرده‌ریگ فویرباخ بسنده می‌کند. دموکرات انقلابی می‌داند که بنا به گفتهٔ هرتسن: «صحنهٔ نمایش، از آنجا که چیزی را به نمایش می‌گذارد، مجلس ادبیات، سکوی خطابه، یا اگر مایل باشید، معبد هنر و شعور است». بدین‌ترتیب بر نقش اجتماعی هنر تأکید می‌ورزد، ولی با این‌همه از نگرش فویرباخی به ماهیت واقعیت هنری دست برنمی‌دارد.

چرنیشفسکی به خواندن هگل از خلال آثار فویرباخ، بسنده نمی‌کند: او با استفاده از رساله فیشر[4]، نظریات هگل را بیان می‌دارد. علت این امر روشن است: سانسور، نام بردن از هگل را ممنوع کرده بود. برای آن که بتواند گفتارهای موثق یکی از پیروان دیدگاهی زیبایی‌شناختی را که به رد آن می‌پردازد، نقل کند، به ناگزیر به فیشر متوسل می‌شود. البته با علم به این که زیبایی‌شناسی هگل، بسیار گسترده‌تر از زیبایی‌شناسی این شاگردی است که در مقایسه با استاد خود، کوتولهٔ حقیری بیش نیست:

«هر بار که از اندیشه‌های بنیادی زیبایی‌شناسی هگل دور می‌شود، کاری جز تباه کردن این اندیشه‌ها انجام نمی‌دهد. با این حال، بخشهایی که نویسنده [خود چرنیشفسکی] نقل می‌کند، اندیشه‌های هگل را بی‌هیچ تغییری بیان می‌دارند».

بی‌گمان اگر به دیدهٔ تحقیق نگریسته شود، موضع فیشر در باب ماهیت زیبایی، رابطه میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری، و منشأ و مفهوم زیبایی، همان موضع هگل است. با این همه، در دو مورد اساسی، فیشر از هگل جدا می‌شود. در حالی که هگل، برداشتی حقیقتاً دیالکتیکی از رابطه میان صورت و محتوا، عنصر ذهنی و عینی دارد، شاگرد او به نحو خطرناکی به ورطهٔ ایده‌آلیسم ذهنی می‌غلطد و شانه به شانهٔ کانت می‌ساید. دیگر آن که فیشر، چندان فاصله‌ای با درک هنر چونان واقعیتی غیرتاریخی ندارد: زیبایی به یک شکل ازلی و دگرگون‌ناپذیر تبدیل می‌گردد که البته باید در امر محسوس، تجسم یابد، اما تجسمش، همانند فرایندی حقیقتاً تاریخی در نظر گرفته نمی‌شود. از همین‌رو، هنگامی که چرنیشفسکی، مفهوم مطلق را به باد حمله می‌گیرد، یا هنگامی که علیه اهمیت گزافه‌آمیزی که در آفرینش هنری به ذهن هنرمند داده شده، برمی‌آشوبد، استدلالهایش بیشتر متوجه فیشر است تا هگل. با این همه باور دارد که با نقد فیشر، در واقع هگل را هدف قرار داده و اتفاقاً همین نکته مورد توجه ما است. چه در مورد مسألهٔ ماهیت مقوله‌های اساسی زیبایی‌شناسی و چه در مورد منشأ و وجه تمایز هنر، نظریه‌پرداز روس نه فقط از سنت زیبایی‌شناسی ایده‌آلیسم آلمانی فاصله می‌گیرد، بلکه به طور اساسی از آن می‌گسلد.

الف. از زیبایی هنری به واقعیت زیبا

در زیبایی‌شناسی، **چرنیشفسکی**، ضد **هگل** است. این حکم چه بسا گزافه‌آمیز بنماید؛ اما چنین نخواهد بود. اگر پذیرفته شود که گرفتن جانب نقطهٔ مقابل هگل، ایجاب نمی‌کند که زیبایی‌شناسی هگلی را بی‌اهمیت بشماریم؛ در واقع در آثار این فیلسوف، عناصر مثبتی یافت می‌شود که نزد کانت یکسره غایب است. شایستگی پراهمیت **هگل**، پیوند دادن نظریهٔ هنر با تاریخ هنر است. کار او این نیست که از تاریخ، مثالهایی برای تشریح نظریهٔ خود بیرون کشد. او نشان می‌دهد که هنر به راستی حاصل تکامل تاریخی فعالیت هنری است:

«تاریخ هنر، بنیان نظریهٔ هنر را تشکیل می‌دهد؛ نظریهٔ هنر، سپس، راه بررسی گسترده‌تر و کامل‌تر تاریخ هنر را هموار می‌سازد؛ بررسی دقیق‌تر تاریخ، تکمیل باز هم بیشتر نظریه را امکان‌پذیر می‌سازد و الی آخر. این کنش و واکنش[5] که نفع متقابل تاریخ و نظریه را تأمین می‌کند، تا بی‌نهایت ادامه خواهد یافت، تا زمانی که آدمیان به بررسی رویدادها و درس‌آموزی از آنها می‌پردازند، به جای این که رویدادها را به سیاههٔ گاهشمار و فهرستهایی کتابشناختی تبدیل کنند که نیازی به اندیشیدن و ژرف‌نگری ندارد».

بنابراین **هگل**، برداشت دیالکتیکی و تاریخی رابطهٔ میان صورت و محتوا را برای **چرنیشفسکی** به ارمغان می‌آورد. به راستی مایهٔ تأسف است که **چرنیشفسکی** پس از آن که اساس پیام **هگل** را به این خوبی دریافت، تا این حد از وی جدا می‌شود. رسالهٔ او پیرامون رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت، سراپا جزمی است و اشارات تاریخی بسیار ناچیزی در بر دارد و همین امر باعث شده که پلخانف بگوید دیدگاههای حقیقتاً ماتریالیستی نزد **هگل** بسی بیش از **چرنیشفسکی** است.

نظریه‌پرداز روس، ابهام بنیادی موضع **هگل** را خاطرنشان می‌سازد: روی‌آوردن به تاریخ، مستلزم گرایش پیگیری به سوی واقع‌گرایی زیبایی‌شناختی است، ولی این گرایش، که پیوسته از انتزاع ایده‌آلیستی آسیب می‌بیند، تحقق نیافته، بی‌اثر، آرزویی توخالی باقی می‌ماند. بدین‌ترتیب همان تضاد پیشگفتهٔ میان روش و نظام را در حوزهٔ هنر بازمی‌یابیم.

از چه‌رو این زیبایی‌شناسی هگلی که چنین عزیمت پرشکوهی داشته، به‌چنین ناکامی رقت‌انگیزی منجر می‌شود؟ پاسخ این پرسش، مایهٔ شگفتی نخواهد بود. **چرنیشفسکی**، شاگرد **فویرباخ**، نمی‌توانسته است بپذیرد که هنر به حوزهٔ مطلق تعلق داشته باشد. او خاطرنشان می‌کند که **هگل** برای تعریف یکایک مقوله‌های اساسی زیبایی‌شناسی خود، پیوسته به ایده رجوع می‌کند: زیبا، والا و تراژیک. مطلق هگلی، جانمایه و بیانگر تمامی زیبایی‌شناسی است: و هرچند به چهره‌های گوناگونی درمی‌آید، ولی پیوسته خود اوست که حضور دارد. **چرنیشفسکی** در بازشناسی این چهره‌های مطلق، با دشواری روبرو نیست: [این چهره] در هنر،

زیبایی است؛ در والا، پایان‌ناپذیر؛ و در تراژیک، سرنوشت یا ضرورت است.

موضوع زیبایی‌شناسی سپهر بی کران زیبایی است. **چرنیشفسکی** می‌اندیشد که اصل و منشأ تمامی ایده‌آلیسم **هگل** در همین جا نهفته است. پافشاری بر این که هنر، صرفاً زیبایی را در نظر دارد، بدان معناست که جزء به جای کل گرفته شود، سرانجام به تعریف هنر بر مبنای جنبهٔ صوری آن بسنده گردد و محتوای واقعی‌اش از قلم انداخته شود:

«درهم آمیختن زیبایی صورت - به مثابه خصلت ضروری اثر هنری - و زیبایی - در مقام یکی از موضوعات متعدد هنر - یکی از علل زیاده‌رویهای اسفبار در [عرصهٔ] هنر بوده است: «موضوع هنر، زیبایی است»، زیبایی، به هر قیمتی که شده، هنر محتوای دیگری ندارد».

مگرممکن است که باچنین برداشتی از هنر، در ورطهٔ زیبایی‌پرستی[6] هنر ناب درنغلطید؟! موضع **هگل**، از دیدگاه **چرنیشفسکی**، بنیاد نظری گرایش زیبایی‌شناختی هنر برای هنر است:

«نظام **هگل** تمامی آموزهٔ زیبایی‌شناختی‌اش را بر این اصل بنا کرده که یگانه موضوع هنر، تحقق ایدهٔ زیبایی است؛ هنر، بر مبنای این برداشتهای ایده‌آلیستی، باید از تمامی دیگر تمایلات انسان مستقل بماند - به جز تمایل به سوی زیبایی. چنین هنری، هنر ناب نامیده می‌شود».

تبدیل **هگل** به نظریه‌پرداز هنر برای هنر، بسی غریب می‌نماید. **چرنیشفسکی** خود نیز مایل بود داوری‌اش را دقیق‌تر کند. او می‌پذیرد که زیبایی‌شناسی هگلی علیه جدایی ایده و واقعیت نشانه رفته است، چه، زیبایی یعنی یگانگی تصویر خیالی[7] و ایده. زیبایی در میان آسمان پرواز نمی‌کند، چرا که باید در دنیای محسوس نمودار گردد: زیبایی، همانند حقیقت، همیشه انضمامی است. بنابراین، نوعی واقع گرایی نزد **هگل** وجود دارد:

« **هگل** و فیشر پیوسته تکرار می‌کنند که زیبایی در طبیعت، چیزی است که یادآور انسان است (یا اگر بخواهیم عبارات هگلی به کار بریم، [زیبایی طبیعی] چیزی است که بیانگر فردیت است)؛ آنان تأکید دارند که زیبایی در طبیعت، مفهوم زیبایی ندارد مگر در جایی که به انسان اشاره داشته باشد - چه اندیشهٔ عمیقی! افسوس! زیبایی‌شناسی **هگل** چه دلکش می‌بود اگر این اندیشهٔ کاملاً بسط‌یافته، به جای جستجوی وهم‌آلود ایده‌ای که پدیدار می‌گردد، به بنیاد فکری این زیبایی‌شناسی تبدیل شده بود. به نظر **چرنیشفسکی**، گزینش ناگزیری در کار است: یا زیبایی چیزی واقعی است که در این حال هیچ نیازی به استناد به ایده وجود ندارد؛ یا برای تبیین زیبایی به ایده رجوع می‌شود، اما در این حال، واقعیت، تمامی اهمیت خود را از دست می‌دهد. به علاوه، تعریف زیبایی با ادغام امر محسوس و ایده، رد زیبایی‌شناسی را به طور بالقوه در خود نهفته دارد. در حقیقت، زیبایی‌شناسی **هگل**، مرثیه‌ای برای هنر است:

«باری، بر مبنای نظام **هگل**، هر چه اندیشه، تکامل‌یافته‌تر باشد، زیبایی در مقابل آن، بیشتر ناپدید می‌گردد؛ سرانجام، برای اندیشه‌های کاملاً تکامل‌یافته، نه حقیقت وجود دارد و نه زیبایی. در رد این نکته باید بگوییم که تکامل اندیشهٔ بشر، به هیچ وجه، حس زیبایی‌شناسی را در ضمیر وی از میان بر نمی‌دارد».

تعریف هنر با مفاهیم زیبایی و مطلق، در حکم محروم ساختن هنر از هر محتوایی است - چیزی که به نظریهٔ هنر برای هنر می‌گراید، و به علاوه به نشناختن ویژگی کردار زیبایی‌شناختی منجر می‌گردد - چیزی که نشانهٔ سلطه‌گری[۸] فلسفی عظیمی است. **هگل**، به جای مطلق‌انگاری زیبایی، می‌بایستی دریابد که زیبایی صرفاً یکی از عناصر هنر است - آن هم کم اهمیت‌ترین آنها. زیبایی‌شناسی را باید با موضوع راستین آن تعریف کرد که به هیچ رو، نه زیبایی، بلکه زندگی با تمامی غنا و گسترش آن است. همین بس که فهمیده شود هنر، یعنی واقعیت، تا عنوان رسالهٔ او که تمامی برنامه‌اش را در بر دارد، به یاد آورده شود:

«زیبایی، زندگی است؛ موجودی زیباست که زندگی را در وجودش آنچنان بازیابیم که با تصور آرمانی ما از زندگی منطبق باشد؛ آن موضوعی زیباست که زندگی به گونه‌ای در خود در وجودش نمودار می‌گردد یا برای ما یادآور زندگی است. به نظر می‌آید که این تعریف، بیان شایسته و بایستهٔ تمامی چیزهایی است که می‌تواند حس زیبایی را در وجود ما برانگیزاند».

از آنجا که بسیار آشکاراست که زیبایی، زندگی است،خود **هگل**هم نمی‌توانسته است به این نکته پی نبرد. به همین سبب، به رغم برداشت متافیزیکی **هگل** این مفهوم زندگی، ناخودآگاه به وی تحمیل می‌شود:

«در سیر تکامل خود مفهوم زیبایی، کلمهٔ «زندگی» اغلب نزد **هگل** یافت می‌شود، به حدی که سرانجام، می‌توان از خود پرسید آیا تفاوتی اساسی میان تعریف ما، «زیبایی، زندگی است» و تعریف او «زیبایی، وحدت همه جانبه ایده و تصویر خیالی است» وجود دارد»؟

اگر **چرنیشفسکی**، آن‌گونه که **پلخانف** می‌پندارد، به اعلام نظریهٔ برتری واقعیت محسوس بر ایدهٔ انتزاعی، بسنده کرده بود، زیبایی‌شناسی او چیزی جز بیان سادهٔ زیبایی‌شناسی **فویرباخ** نمی‌بود که موضوع هنر را موضوع بینایی، شنوایی و بساوایی می‌دانست. اما نظریه‌پرداز روس، عنصر جدیدی را به میان می‌آورد که **فویرباخ** با آن بیگانه است. پس از تبیین عبارت «زیبایی، زندگی است» **چرنیشفسکی** ادامه می‌دهد:

«اما ناگفته نماند که انسان، به طور کلی، طبیعت را با چشم یک مالک می‌نگرد و به علاوه، در روی زمین، هر آنچه با خوشبختی و شکوفایی زندگی بشری پیوند دارد، زیبا جلوه می‌کند.»

لوکاچ به‌اهمیت این مطلب پی برده است وطرح اولیه ... است مارکسیستی از زیبایی

شناسی را به درستی در آن مشاهده می کند: رابطهٔ دیالکتیکی میان طبیعت و وضعیت اجتماعی انسان. چرنیشفسکی بدین‌ترتیب به‌راه واقع گرایی سوسیالیستی گام می گذارد. هنر به زندگی پیوسته است و خود زندگی حاصل کار اجتماعی است. پس، داوری هر کس در باب زیبایی با تعلق وی به طبقهٔ معینی، مشروط می‌شود. هرچند نظریه‌پرداز روس برخی از مایه‌های فکری فویرباخی را تکرار می کند، اما استناد به وضعیت اجتماعی را هم به آنها می‌افزاید. موضع او در آن حدی که زیبایی‌شناسی را بی‌هیچ استنادی به ایدهٔ مطلق تعریف می کند، نقطهٔ مقابل مستقیم موضع هگل است.

چرنیشفسکی به‌شیوهٔ بسیار پیگیرانه‌ای به‌جستجوی این شبح مطلق هگلی در دوعرصهٔ ممتاز دیگر برمی‌آید: والا [۹] و تراژیک. هگل، کمی به شیوهٔ کانت، معتقد است که مفهوم والا از سرشت آدمی برمی‌خیزد که در آن واحد، روح و حساسیت [۱۰] است. والا، برتری ایده بر صورت و نیز تجلی مطلق است. نظریه‌پرداز روس می‌اندیشد که این دو تعریف یکسره متفاوتند. او درنمی‌یابد که هگل یکی را برای توضیح دیگری به کار می‌برد. با این همه، با سهولت بسیار می‌توان مشاهده کرد که اگر والا، تجلی مطلق است یا اگر والا آن چیزی است که تصوری از پایان‌ناپذیر را در ما ایجاد می کند، دقیقاً از آن‌روست که در والا، نوعی برتری ایده بر صورت محسوس یافت می‌شود. به نظر چرنیشفسکی، تعریف «مناسب» هگلی، تعریفی است که با به میان کشیدن تصوری از پایان‌ناپذیر، والا را روشن می‌سازد. ما واژهٔ مناسب را از آن‌رو درگیومه قرارداده‌ایم که نشان دهداین تعریف، بنیان اندیشهٔ هگل را بهتر بیان می‌دارد. ولی این تعریف به‌خودی‌خود، همان‌قدر نامناسب است که تعریفی که هنر را زیبایی می‌داند. چرنیشفسکی به‌بررسی پیدایش مفهوم والا می‌پردازد. در وهلهٔ نخست، رابطه‌را برعکس می کند: هگل خواستار آن بوده که پایان‌ناپذیر، احساس والایی را در ما برانگیزد. چرنیشفسکی این رابطه را اصلاح می کند:

«به همین سبب است که حتا اگر بپذیریم که مشاهدهٔ نظری امر والا، همیشه به تصوری از پایان‌ناپذیر منجر می‌شود، والایی که نه زادهٔ این تصور، بلکه خود، زایندهٔ آن است، بایستی علت تأثیر خود را بر ما، نه در این تصور پایان‌ناپذیر، بلکه در چیزی دیگر بیابد» [۱۱].

این امر دیگری که بایستی علت مفهوم والا دانسته شود، صرفاً همان وضع ارتقا یافتهٔ عین مشاهده شده است:

«والا چیزی است که در مقایسه با همهٔ چیزهای دیگر، بسیار برتر است. مثلاً کوه کاسبک (هر چند به هیچ‌وجه چیزی بی کران یا پایان‌ناپذیر جلوه نمی کند) کوه باشکوهی است، چه، بسیاررفیع‌تر ازتپه‌هایی‌است که معمولاً می‌بینیم؛ به‌همین قیاس، ولگا رودخانه باشکوهی است، زیرا که بسیار پهناورتر از رودخانه‌های کوچک است...».

جملهٔ بالا، ادامه دارد و ما ترجیح داده‌ایم آن را نیمه تمام رها کنیم، زیرا خواننده [اصل موضوع را زود دریافته است. اگر بازی ساده‌ای با کلمات را روا بدانیم، می‌پذیریم که جایگزینی مفهوم «والا - پایان‌ناپذیر» با مفهوم «رفیع» باعث شگفتی می‌شود. نیازی به بیان ندارد که پیرامون این نکته، **پلخانف** و ادبیات شوروی معاصر، تبیین **چرنیشفسکی** را بسیار نارسا خواهند یافت.

به نظر **هگل**، تراژیک، حاصل ستیز میان اراده، سرچشمهٔ آزادی، و جهان خارج، درمقام سرنوشت یاضرورت است. در دیدگاه **چرنیشفسکی**، تراژیک این استناد به سرنوشت را از دست می‌دهد:

«این تعریف که تراژیک یعنی آنچه در زندگی انسان، دهشتناک است، تعریف کاملاً رسا و همه جانبهٔ تراژیک در زندگی و در هنر به نظر می‌رسد».

جهان نه میدانگاه سرنوشت است و نه ضرورت، بلکه فقط عرصهٔ سلسلهٔ رویدادهای صرفاً تصادفی است:

«پس ضرورت تراژیک در طبیعت کجاست؟ تراژیک در مبارزه با طبیعت، حاصل تصادف است».

چرنیشفسکی ایراد مخالفان را پیش‌بینی می‌کند: سیر انبوهی از عناصر تصادفی، ملودرام را ایجاد می‌کنند و نه تراژدی را. پاسخ وی، پرمعناست:

«می‌گویند: «یک مرگ صرفاً تصادفی، در تراژدی معنایی ندارد» در تراژدیهای نویسندگان این امر شاید درست باشد اما در زندگی حقیقی نیست».

بنابراین باید پذیرفت که **چرنیشفسکی** چنان در واقع‌گرایی خود فرو رفته که سرانجام دیگر نمی‌تواند هنر را به خوبی از واقعیت تشخیص دهد. بدیهی است که هدف رسالهٔ او نیز دقیقاً همین بوده است. ممکن است همان‌گونه که **لوکاچ** می‌اندیشد، مفهوم سرنوشت و ضرورت، توسط جامعهٔ سرمایه‌داری، ناآگاهانه به **هگل** تحمیل شده باشد؛ در هر حال این توضیحی بسیار معتبر است. اما این ادعا که خاستگاه مفهوم سرنوشت، به عادتی وابسته است که در اثر آن، ما رویدادی را گاهی تراژیک و گاهی عادی می‌یابیم، در حکم نشناختن ذات خود امر تراژیک است.

این که هنر، والا و تراژیک نه با استناد به مفاهیم زیبایی، پایان‌ناپذیر، و ضرورت، بلکه با مفاهیم زندگی، رفیع و دهشتناک تعریف می‌شوند، مستلزم برداشتی به کلی متفاوت با برداشت **هگل** است. در نظر فیلسوف آلمانی، هدف زیبایی، قلمرو بی‌کران زیبایی است. در نتیجه، تمامی مقوله‌های مورد بحث، جلوه‌های گوناگون زیبایی واحد و یگانه‌ای هستند: والا و تراژیک، شکلهای خاص تحقق زیبایی‌اند. اما **چرنیشفسکی** که هنر را با زندگی تعریف

می کند نه با زیبایی، به نوآوری خود، آگاه است:

«والا (و جلوهٔ آن، تراژیک) گونه‌ای از زیبایی نیست؛ مفاهیم والا و زیبایی یکسره با هم متفاوت‌اند: میان آنها نه پیوند درونی است و نه تقابل درونی».

هگل بیش از آن که زیبایی را مقولهٔ زیبایی‌شناختی معینی بداند، آن را به مقولهٔ اساسی زیبایی‌شناسی تبدیل می کند. این موضع جزمی خودسرانه‌ای است که حاصل مستقیم نظر او پیرامون تعالی ایده است. **چرنیشفسکی** از این موضع مرده‌ریگ آیین **افلاطون** می گسلد و به تعبیری، جریانهای زیبایی‌شناختی پوزیتیویستی را می‌آغازد. زیبایی، اگر هم به کلی کنار گذاشته نشده، دیگر چونان گذشته، مفهوم محوری نیست که زیبایی‌شناسی را تعریف کند و بدان وحدت بخشد: زیبایی مقوله‌ای در میان مقولات دیگر است.

ب. خاستگاه و مقصد هنر

هگل از همان آغاز کتاب زیبایی‌شناسی خود می کوشد تا رابطهٔ میان زیبایی هنری و زیبایی طبیعی را مشخص سازد. او، هر چند وجود نوعی زیبایی را در طبیعت، به ویژه درطبیعت زنده رد نمی کند - دقیقاً ازآن‌رو که‌این طبیعت زنده، پیشدرآمد دور فردیت راستین است - اما می‌دانیم که زیبایی یکسره نسبی طبیعت را بسی فروتر از زیبایی هنری قرار می‌دهد.

چرنیشفسکی صفحات بسیاری را به رد موضع **هگل** اختصاص می‌دهد. با این همه، نظریه‌ای که فیلسوف آلمانی از آن دفاع می کند، مایهٔ شگفتی او نمی‌شود. از آنجا که **هگل**، زیبایی‌شناسی خویش را بر پایهٔ مطلق بنا می کند، بدیهی است که این مطلق، نمونهٔ اعلای هر نوع زیبایی باشد:

«با تعریف زیبایی به مثابهٔ تجلی همه‌جانبهٔ ایده در یک هستی خاص، ضرورتاً به این نتیجه می‌رسیم: «زیبایی در واقعیت، نمودی بیش نیست که ما با تخیل خویش در واقعیت جای می‌دهیم»؛ در نتیجه به مفهوم دقیق کلمه، زیبایی آفریدهٔ تخیل ما است، حال آن که در واقعیت (یا به نظر **هگل**، در طبیعت) زیبایی حقیقی وجود ندارد».

چرنیشفسکی با اعتقاد استوار به این که زیبایی طبیعی پیوسته برتر از زیبایی هنری است، در پی مستدل‌ساختن نظر خویش برمی‌آید. در این مورد او به رد **فیشر** می‌پردازد که همان‌گونه که می‌دانیم - در عین وفاداری به نگرش اصلی **هگل** آن را بسی بسط و تفصیل می‌دهد. هشت دلیل برای برتری زیبایی هنری آورده می‌شود. **چرنیشفسکی**، موشکافانه به دفاع از نقطهٔ مقابل برهان‌آوری **فیشر** می‌پردازد. او در بازنگری انتقادهایش حتا درمی‌یابد که دو ایراد اساسی **هگل** را آشکارا رد نکرده است: زیبایی طبیعی از فقدان روح[۱۲] و نبود آزادی[۱۳] در رنج است[۱۴]. نویسنده، خود را مقصر قلمداد می کند و در عین حال می‌پذیرد که محتوای

رساله‌اش به طور اساسی پاسخگوی این دو حکم است.

پیگری کلمه به کلمهٔ ایرادهای فیشر، کاری ملال‌انگیز خواهد بود. با این همه، می‌توان از بیرون کشیدن عصارهٔ آنها خودداری کرد، چه، پاسخهای **چرنیشفسکی** بسیار پرمعناست. هنگامی که **هگل** بیان می‌دارد که زیبایی طبیعی به قلمرو روح دست نمی‌یابد، منظور او آن است که زیبایی طبیعی، گذراست و عناصر نازیبایی‌شناختی، و ناهنجارمایهٔ تباهی آن می‌شوند و سرانجام تنها از آن رو زیباست که با انسان رابطه دارد. مقایسهٔ نوشتهٔ **هگل** با نوشتهٔ **چرنیشفسکی**، خصلت متضاد این دو دیدگاه را بی‌درنگ آشکار می‌سازد. در نظر **هگل**، هنر، موضوع زیبایی‌شناختی را به جاودانگی روح پیوند می‌دهد:

«هنر، آنچه را که در طبیعت، گذراست، پایدار می‌سازد. لبخندی زودگذر، اخمی ناگهانی، نگاه و پرتوی ناپایدار، حالات زودگذر در زندگی انسانی، تمامی این رخدادها و موقعیتهای گذرا، جلوه می‌نمایند و از خاطر محو می‌گردند، اما هنر همهٔ آنهارااز هستی ناپایدارشان می‌رهاند و از این جهت نیز از طبیعت برتر است».

چرنیشفسکی خاطرنشان می‌کند که این جاودانگی، کاملاً نسبی است، چه، آثار هنری نیز تباه و نابود می‌گردند. اما مسألهٔ اصلی این نیست. منظور زیبایی‌شناس روس آن است که هر چند اثر هنری بی‌زمان است، اما بی‌حرکت و در نتیجه، بسته و محدود است:

«اگر زیبایی در واقعیت، بی‌حرکت و دگرگون‌ناپذیر، و آن‌گونه که زیبایی‌شناسان خواستارند، «فناناپذیر» بود، ملال‌انگیز می‌شد و برایمان ناخوشایند می‌گشت. انسان زنده [پدیده‌های] بی‌حرکت را در زندگی دوست ندارد؛ به همین سبب هیچ‌گاه از ستایش زیبایی زنده خسته نمی‌شود و به اندک زمانی از یک منظرهٔ زنده سیراب می‌گردد».

هگل نیز بی‌حرکتی را دوست نمی‌داشت. اما بر این نظر بود که دیدار از موزه‌های اروپا، برایش لذت هنری بیشتری دارد تا گردش در منطقهٔ کوهستانی اوبرلاندبرن! طبیعت بی‌گمان نشانه‌هایی از زیبایی دارد، ولی زیبایی با تمامی شکوه خود در آن جلوه‌گر نمی‌شود:

«آنچه به گونه‌ای طبیعی وجود دارد صرفاً چیزی فردی و حتا از هر نظر، چیزی جزیی است. برعکس، صورت ذهنی، تعین امر کلی را در خود داراست و هر چه از آن برمی‌آید، همانا خصلت کلیت را بر خلاف جزئیت طبیعی در بر دارد. از این جهت، صورت ذهنی از این امتیاز برخوردار است که گسترهٔ عظیم‌تری دارد و به همین سبب پذیرای درک، برکشیدن و آشکارساختن امر درونی است».

گذار از میانِ پردهٔ ظواهرغیرزیبایی‌شناختی برای تماشای زیبای درونی که ازنظر می‌گریزد، در نظر **چرنیشفسکی** «درجهٔ اعلای ایده‌آلیسم وهم‌آلود است». اما، پیش از هرچیز، این کمال آثار ادبی که گوش ما را با تکرار آن کر کرده‌اند، چیست؟

«اشعار **هومر** نابسامان است. **اشیل** و **سوفوکل** بیش از حد عبوس و خشک هستند؛ به علاوه **اشیل** فاقد شم نمایشی است؛ **اوریپید**، پیوسته آه و ناله سر می‌دهد، **شکسپیر** زبان‌باز و پرطمطراق است... **بتهوون** بیش از حد درک‌ناپذیر و اغلب گوشخراش است؛ نزد **موتسارت**، ارکستراسیون ضعیف است؛ در آثار آهنگسازان جدید، سر و صدا و اغتشاش زیادی وجود دارد».

هنرمند سردرگم است: اگر از الهام و قریحهٔ خود چشم‌پوشی کند، آثارش ناهنجار می‌شود، اگر به آن میدان دهد، آثارش ناشیانه از کار درمی‌آید. برعکس، طبیعت در نهایت آزادی انبوهی از آثار تمام و کمال را می‌آفریند.

آخرین ایراد **هگل** ناظر به نبود آزادی و فقدان روح در واقعیات طبیعی بود:

«تنها تا جایی اثر هنری وجود دارد که آنچه فرآوردهٔ روح است و هم اینک به حوزهٔ روح تعلق دارد، مهر و نشان روح را دریافت داشته باشد... به همین سبب است که اثر هنری برتر از هر آفریدهٔ طبیعی است که این ارتقای روح را دریافت نداشته است».

این مهر و نشان روح، به‌اثر هنری ویژگی می‌بخشد. موضوع هنری، خصلت ضرورت خاص واقعیات طبیعی را از دست می‌دهد تاآن شیوهٔ هستی برتری را که رهاورد آزادی است، از آن خود کند: به عرصهٔ زیبایی‌شناسی به معنای دقیق کلمه وارد می‌شود. **چرنیشفسکی** خاطرنشان می‌کند که این نگرهٔ **هگل**، حاصل نظریهٔ کلی او پیرامون یگانگی زیبایی با مطلق است. بنا بر این انتقادگر روس به هنگام بیان این نکته که هنر، زندگی است و نه زیبایی آفریدهٔ روح، به این نظریه پاسخ داده بود. زیبایی طبیعت بی‌نهایت برتر از زیبایی آفریدهٔ روح است. پس از چه رو نظریه‌پردازان، دیدگاه متضاد این نگرش را چنان به سادگی پذیرا می‌شوند؟ صرفاً بدان‌سبب که انسان به گونه‌ای خودانگیخته، دیدگاهی انسانشناختی برمی‌گزینند. **چرنیشفسکی** به نوعی روانکاوی مخالفان خود دست می‌زند. سه دلیل بیانگر آن است که چرا آن همه ارزش برای آثار هنری قائل می‌شوند. اولاً آفرینش هنری مستلزم کوشش بسیار است. دراثر هنری، ما به کوشش هنرمند ارج می‌نهیم، وهمین امردرمقابل طبیعتی که زیبایی را بدون کوشش می‌آفریند، غرض‌ورزمان می‌کند. دومین دلیلی که شبیه دلیل اول است نشان می‌دهد که اگر ما تعصبی نسبت به آثار هنری داریم، صرفاً از روی خودبینی است. انسان، ساختهٔ دست خود را دوست می‌دارد. اما دلیل سوم که کمتر ازآن دو دیگر قابل بیان است: اثر هنری به شم سازندگی ما پر و بال می‌دهد. تمامی توقعات حقیر، میل به تظاهر، خودنمایی و خودستایی، ما را به تحریف واقعیت راهبر می‌سازند:

«اثر هنری حقیرتر از چیزی است که در زندگی و در طبیعت مشاهده می‌کنیم، و در عین حال تأثیرات بیشتری بر جای می‌گذارد. چگونه می‌توان این عقیده را تأیید کرد که اثر

هنری از طبیعت و زندگی واقعی زیباتر است، طبیعت و زندگی که در آنها چیزهای مصنوعی اندکی وجود دارد و با میل برانگیختن توجه بیگانه‌اند».

چنین احکامی برازندهٔ هجویه‌ای علیه انحرافات در هنر است. اما در رساله‌ای پیرامون ماهیت هنر، بسیار نابه‌هنگام‌اند! **چرنیشفسکی** از آن‌رو شکیبانه به رد نظریهٔ **هگل** پیرامون برتری زیبایی هنری پرداخته که نشان ایده‌آلیسم را دراین حکم بازیافته است. با پذیرش موضع **هگل** به‌ناچار باید گفت که آفرینش هنری هدف دیگری جز زیبایی‌جویی ندارد. **چرنیشفسکی** رسالهٔ خود پیرامون رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت را برای اثبات این نگاشته که هنر مبتنی بر تقلید از واقعیت و ارائه تبیینی بر آن است. بنا بر این انتقادگر روس، قاطعانه در راه رئالیسم طبیعت‌گرا[۱۵] و اخلاق‌پرستی آموزشگرانه[۱۶] گام برمی‌دارد.

موضوع تقلید از طبیعت، به موضوع خاستگاه آفرینش هنری، پیوسته است. **فلوطین**، این «اندیشه‌ورز نامی» نخستین کسی بود که نیاز به هنر را به خاطر کمبود زیبایی واقعی بیان کرد. **هگل** کاری جز بازگرفتن و بسط مایه‌های فکری نوافلاطونی انجام نداده است. زیبایی حقیقی تنها در صورتی آشکار می‌گردد که تخیل آفرینشگر هنرمند، دادهٔ بیرونی یا درونی را بازآفریند. **چرنیشفسکی** به نحوی بسیار منطقی و در هماهنگی کامل با نظریهٔ خود پیرامون برتری زیبایی طبیعت به تقابل با **هگل** کشانیده شده است و این کار را بی‌هیچ مدارایی تا به آخر انجام می‌دهد. در نظر فیلسوف برلینی، هنر، وحدت دیالکتیکی میان ذهن و عین را ایجاب می‌کند. منتقد روس اگر نه به حذف، دست‌کم به فروکاستن بسیار نقش هنرمند می‌پردازد. برخی از نویسندگان شوروی بر این ضعف موضع منتقد روس انگشت گذاشته‌اند:

«باری، **چرنیشفسکی** نتوانست به طور کامل به درک دیالکتیک امر عینی و ذهنی در کلیت آن، در درون زیبایی، نایل آید».

کسانی که خواستار دفاع از نظریه‌پرداز روس هستند، روی دو سه بند کوتاه انگشت می‌گذارند که در آنها بر نقش هنرمند در آفرینش [هنری] پافشاری شده است. در واقع به این حکم به ظاهر بسیار روشن برمی‌خوریم.

«اما «ترسیم کامل یک چهره» و «ترسیم یک چهرهٔ کامل» دو چیز مطلقاً متفاوتند».

بدین‌ترتیب تمایز مهمی میان هنر در مقام بازنمود[۱۷] واقعیت، و هنر، چونان بیان زیبایی‌شناختی، اعلام می‌گردد. در صفحات بعد خواهیم دید آیا **چرنیشفسکی** این تمایز را حقیقتاً حفظ می‌کند یا نه.

بند دیگری که از امتیازات نظریه‌پرداز روس محسوب می‌کنند جایی است که او، در آن، توافق کامل خود را با انتقاد **هگل** از کسانی اعلام می‌دارد که تقلید از طبیعت آنان را به نقاشی پرتره‌های معروفی سوق می‌دهد که از شدت شباهت به اصل، تهوع آورند. **چرنیشفسکی**

در پی نقل مطلب **هگل**، چنین تفسیر می کند:

«این ملاحظات کاملاً درست است؛ ولی آنها یا به رونوشت‌برداری بیهوده و پوچ از چیزی مربوط می‌شود که درخور توجه نیست و یا به طرحی از شکل بیرونی پیش پاافتاده و بی‌محتوا... شکل هنری، اگر بر مبنای اهمیت مفهوم خود، یارای پاسخگویی به این پرسش را نداشته باشد که «آیا می‌ارزید روی این کار شود» آثار هنری را از تحقیر یا لبخند ترحم‌آمیز نخواهد رهاند».

او در بازنگری انتقادی خود از رساله‌اش باز هم تأکید می‌ورزد که ایرادهای هگل به نظریهٔ او برنمی گردد:

«حتا یکی از ایرادهای **هگل**، که نسبت به نظریهٔ تقلید از طبیعت، کاملاً درست است، در مورد نظریهٔ بازآفرینی کاربرد ندارد؛ احتمالاً به همین سبب است که مفهوم این دو برداشت اساساً متفاوت است».

این نظریهٔ جدید تقلید که **چرنیشفسکی** مطرح می‌سازد، مگر چه معنایی دارد؟ در وهلهٔ نخست جای آن دارد که گفته شود هر چند این نظریه نسبت به نظریه‌ای که از قرن هفدهم به بعد حاکمیت دارد، جدید است، اما قدمتی دیرینه دارد، چه، همان نظریهٔ **ارسطو** است. اگر بدین بسنده شود که برخی از عبارات **چرنیشفسکی** را از متن بیرون کشیده و سپس بر آنها تأکید شود، احتمال می‌رود که او مورد ناسپاسی قرار گیرد. البته او بی‌گمان می‌گوید که هنرمند باید به بازآفرینی طبیعت، یا به طور کلی‌تر، به بازآفرینی واقعیت با تمامی غنایش بسنده کند، بی‌آن که بخواهد آن را زیباتر نموده و به آن حالتی آرمانی[18] بدهد. آیا زیباتر نکردن و حالتی آرمانی ندادن در حکم رونوشت‌برداری مو به مو از طبیعت و دست کشیدن از تمایز میان بازنمود محتوا و بیان هنری آن نیست؟ پاسخ ساده نیست: رونوشت‌برداری از واقعیت، آن گونه که هست، در بادی امر به معنای فاصله گرفتن از **بوالو**[19]، **باتو**[20] و دیگرانی است که معتقدند نظریهٔ تقلید، مستلزم بازسازی طبیعت، ضمن قلبسازی آن است:

«نظریهٔ شبه‌سنتی، هنر را در واقع چونان قلبسازی واقعیت در نظر می گرفته که هدفش فریب احساسات است؛ ولی این گزافه‌ای است که تنها به دوره‌های فساد ذوق و سلیقه تعلق دارد».

او تصریح می‌کند که کسی که واقعیت زنده را الگو قرار می‌دهد، طبیعت را به «باغهای» مشهور **دلیل**[21] یا «دریاچه‌هایی» که **وردسورث**[22] ترسیم کرده و غیره ترجیح می‌دهد و باید آمادگی دفاع از توصیف اجتماعی **نکراسوف** و **میخائیلوف** را در مقابل حملات **پوگودین** داشته باشد که **میخائیلوف** را متهم می‌کرد که رونوشت بی‌ارزش و بیهوده‌ای از زندگی روس ارائه داده است. وانگهی این خودداری از زیباتر کردن و حالت آرمانی

دادن، محکومیت آفرینش هنری را ایجاب نمی‌کند: حقیقت در هنر به هیچ‌وجه نافی نوعی دگرگونسازی واقعیت عینی نیست. این بند، شاهد همین مدعاست:

«اما بایستی خاطرنشان سازیم که این پنداری خطاست که با محسوب داشتن بازآفرینی واقعیت چونان اصل برترین هنر، ما هنر را به «برداشتن رونوشتهای ناهنجار و مبتذل» محکوم می‌سازیم و آرمان‌سازی را از هنر طرد می کنیم».

تقلید داریم تا تقلید. تقلید مورد نظر **چرنیشفسکی** همانی نیست که **هگل** محکوم کرده است. نظریهٔ اصیل تقلید نه فقط آفرینش راستین را امکان‌پذیر می‌سازد، بلکه آن را ایجاب می کند:

«تقلید [۲۳] **[افلاطون و ارسطو]** منطبق با اصطلاح «بازآفرینی» ما است. و اگر بعدها این واژه را به معنای «تقلید [۲۴]» گرفته‌اند، این ترجمهٔ مناسبی نبوده است، چه، «درک» واژه را محدود کرده و فکر قلبسازی صورت بیرونی و نه انتقال محتوای درونی را القا می کند».

لوکاچ بر مبنای این مطالب، نتیجه می گیرد که واقع گرایی زیبایی‌شناختی نظریه‌پرداز روس را نباید با طبیعت گرایی ساده یکی انگاشت[۲۵].

متأسفانه، رسالهٔ رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت، مجموعه‌ای از احکام بسیار متفاوتی را در بر دارد. اگر مفاهیمی فرعی در میان می‌بود، کوشش برای کاستن دامنهٔ اهمیتشان امکان‌پذیر بود. ولی این‌چنین نیست، چرا که تمامی این احکام به مقصود اساسی نویسنده مربوط می‌شود که عبارت است از پیروی بی‌چون و چرای هنر از طبیعت و زندگی. خودداری از رونوشت‌برداری مکانیکی به معنای جدا کردن خصوصیات اساسی از عوامل فرعی است. اما وقتی که معتقد باشیم واقعیت پیوسته برتر از چیزی است که هنر می‌تواند بیافریند، این نکته چندان اهمیتی ندارد. هنرمند هر استعداد و نبوغی داشته باشد، فعالیت آفریننده‌اش بسیار محدود باقی می‌ماند. این یکی از موضوعات مطلوب چرنیشفسکی است:

«قوای «تخیل آفرینشگر» بسیار محدودند؛ این تخیل صرفاً می‌تواند تأثیرات حاصل از تجربه را ترکیب کند؛ تخیل صرفاً می‌تواند ابعاد شیء را تغییر و افزایش دهد؛ ولی ما نمی‌توانیم هیچ چیزی را به خوبی آنچه مشاهده و تجربه کرده‌ایم، به تخیل درآوریم. من می‌توانم خورشید را بسیار بزرگتر از آنچه در واقعیت است، تصور کنم، ولی نمی‌توانم آن را درخشان‌تر از آنچه در واقعیت در نظرم جلوه کرده، به تخیل درآورم».

چه برداشت غریبی از فعالیت زیبایی‌شناختی! **وان گوگ** در تابلوی نقاشی بذرافشان خود، مسلماً خورشیدی درخشان‌تر از خورشید نیمروز نکشیده، ولی اتفاقاً همین خورشید تقریباً رنگ باخته است که به دل ما می‌نشیند. و **هگل** می‌داند که نقاش هلندی با غرقشدن در پیش‌پاافتاده‌ترین و روزمره‌ترین موضوعات، به هیچ‌وجه از دستیابی به «بالاترین آزادی ترکیب

هنری» محروم نگشته است. **چرنیشفسکی** گویا به این مطلب مشهور زیبایی‌شناسی هیچ نیندیشیده است.

واقعیت آن است که نظریه‌پرداز روس فقط یک اندیشه در سر دارد و بس: وفاداری به واقعیت. به نظر می‌رسد که اعتراف عجیب **پاسکال**: «چه بیهوده است آن پردهٔ نقاشی که با شباهت به چیزهایی که اصلشان را هیچ نمی‌ستاییم، توجه برمی‌انگیزد» از نظر **چرنیشفسکی** بسیار موجه باشد:

«بر مبنای تمامی ملاحظات یادشده فکر می‌کنیم که زیبایی یک مجسمه نمی‌تواند برتر از زیبایی یک فرد زنده باشد، چرا که رونوشت نمی‌تواند زیباتر از اصل باشد».

ده سال پیش از رسالهٔ **چرنیشفسکی، هنر**[۲۶] پیرو **فویرباخ** تأکید می‌داشت که هنر هرگز همتای واقعیت نیست - نه از جهت طراوت و تازگی و نه از جهت زیبایی. بی آن که بتوان از تأثیر سخن گفت - مسلم نیست که دموکرات روس آثار منتقد آلمانی را خوانده باشد - همین دیدگاه در رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت بازیافته می‌شود. گل سرخ بوستان زیباتر از نقاشی گل سرخ است، و «رنگهای یک تابلو، در مقایسه با رنگ بدن و چهره، تقلیدی ناهنجار و حقیرند». بدین ترتیب دیگر جای شگفتی نیست که ببینیم **چرنیشفسکی**، عکاسی را به نقاشی ترجیح می‌دهد:

«در میان آنها [عکسهای دوربینهای اولیه] تعداد زیادی عکس یافت می‌شود که نه فقط عین اصلشان‌اند، بلکه حالت چهره را هم خیلی خوب نشان می‌دهند. آیا ما ارجی برای آنها قائلیم؟».

این که عکاسی هم هنر باشد، البته پذیرفتنی است. ولی باید کاملاً آگاه بود که اگر **چرنیشفسکی** عکسها را ترجیح می‌دهد، به سبب آن نیست که عکس زیباست، بلکه صرفاً از آن‌رو است که عکس، رونوشتی از نسخهٔ اصلی فراهم می‌آورد که از رونوشتی که نقاشی می‌تواند ارائه دهد، وفادارتر است. در واقع مگر در فعالیت هنری جویای چه هستیم؟ تجسم زیبایی در جهانی نسبتاً عاری از زیبایی - آنگونه که **هگل** می‌اندیشید، یا برعکس، جانشین ساختن تابلویی به جای منظره‌ای که به هنگام گردش می‌بینیم و نمی‌توانیم با خود به همراه ببریم؟ **چرنیشفسکی** موضع دوم را برمی گزیند: هدف هنر، جایگزینی واقعیت است:

«دریا زیباست؛ به هنگام نگریستن به آن، فکر نمی‌کنیم که از نظر زیبایی‌شناختی، برایمان ناخوشایند باشد. امّا همهٔ آدمیان که کنار دریا زندگی نمی‌کنند؛ بسیاری در طول زندگی خود، حتا یک بار هم موفق به دیدارش نمی‌شوند. اما آنان شیفتهٔ ستایش دریا هستند؛ تابلوهایی که نشانگر دریاست، برای آنان جالب و فریباست. البته دیدن خود دریا، بسیار بهتر از دیدن تصویر بازآفریدهٔ آن است. اما در غیاب شق بهتر، انسان به شق بدتر و در غیاب خود

شیء، به جانشین آن بسنده می کند».

چنین نقل‌قولی بی‌نیاز از تفسیر است: انسان از خود می‌پرسد آیا هنوز با یک نظریه‌پرداز هنر سروکار دارد؟! گفتن این که هنر جز «جانشینی[۲۷]» برای واقعیت نیست، به نظر آقای کوریه، نشانگر «زیبایی‌شناسی بی‌جان» است. لوکاچ مجبور به اقرار شده است:

«بدین‌ترتیب **چرنیشفسکی** به درستی نشان داده که بازآفرینی واقعیت چونان تبیین و انتقاد در خدمت سعادت انسان، مفید، و حتا ضرورتی مطلق است؛ ولی وقتی او این داوری مثبت را با این قید و شرط بیان می‌دارد که «در صورت نارسایی لذت هنری کامل، آنچنان که واقعیت عرضه می‌دارد»، با دست خود آنچه را که ساخته، ویران می کند، زیرا هنر را به جانشینی برای واقعیت تبدیل می‌سازد».

چرنیشفسکی برای مقابله با ایده‌آلیسم **هگل** که ذات هنر را در مطلق ایدهٔ زیبایی قرار می‌دهد، دچار افراط دیگری می‌شود که بیشتر طبیعت‌گرایی زیبایی‌شناختی صرف است تا واقع‌گرایی: زیبایی چنان به شدت طبیعی شده است که به مقوله‌ای از «فلسفهٔ طبیعت» تبدیل می گردد. او اعلام داشته بود که زیبایی، رجوع به انسان را ایجاب می کند (موضوع پربار انسان به عنوان مالک طبیعت) و بازآفرینی، تقلیدی مو به مو نیست. اما تمامی سنگینی واقع‌گرایی پیش - انتقادی **چرنیشفسکی**، او را به سوی مسیری کاملاً متضاد می کشاند[۲۸]. سرانجام به جای آن که تقلید در خدمت توصیف درآید، توصیف است که تابع مقتضیات تقلید وفادار به واقعیت می‌شود. به علاوه، چرنیشفسکی پیوسته، واقعی و عینی را با هم یکی می‌انگارد. او که واقعیت را چونان حضوری خام می‌پندارد، از هنر خواستار رقابت با واقعیت، یا به عبارت دقیق‌تر به سبب امکان‌ناپذیری چنین رقابتی، خواستار است که هنر جایگزین بی‌رمق آن باشد. **چرنیشفسکی** با قرار دادن بازآفرینی زندگی به عنوان هدف هنر، زیبایی‌شناسی واقع‌گرا را بنیاد نهاده است: ارزش و اهمیت وی در همین نکته نهفته است. اما او در عین حال، نتوانسته است از دامی که در کمین هر زیبایی‌شناسی واقع‌گرایی نهاده شده، برهد: خطر نشناختن این که اثر هنری به جهان ویژه‌ای تعلق دارد که به هیچ‌رو کاهش‌پذیر به جهان واقعی نیست.

این که هنر، جانشین واقعیت باشد چیزی جز نخستین کارکرد فعالیت هنری نیست. اما کارکرد والاتری نیز وجود دارد: هنرمند باید آدمی را در فهمیدن یاری برساند. این کارکرد آموزشگرانه و تهذیبی، برترین هدفی است که هنرمند باید پیش‌رو قرار دهد. به نظر انتقادگر روس، اثر هنری باید تشریح زندگی باشد:

«باری، هنر محسنات فراوانی را برای آدمی به ارمغان می آورد، چرا که اثر هنرمند، و به ویژه اثر شاعری شایستهٔ این نام، بنا به تعریف درست نویسنده، «درسنامهٔ زندگی» است، آن هم درسنامه‌ای که تمامی آدمیان، حتا کسانی که درسنامه‌های دیگر را نمی‌شناسند یا دوست

نمی‌دارند، خشونت‌آمیز به کار می‌بندند. هنر باید از این مفهوم والا، عالی و نیکی‌آفرینی که به انسان عرضه می‌دارد، به خود ببالد».

چندین سال بعد، **ویکتورهوگو** در ویلیام شکسپیر می‌نویسد: «هنر برای هنر می‌تواند زیبا باشد، اما هنر برای پیشرفت، از آن هم زیباتر است». **چرنیشفسکی** چنان برداشت یکسویه‌ای از آموزشگری[۱۹] زیبایی‌شناختی دارد که زیبایی یک اثر هنری را که مبتنی بر اصول حقیقی نباشد، باور ندارد. هر نگرش نادرستی از زندگی اجتماعی، با یک اثر ناموفق بیان می‌شود:

«ارزش هنری در رابطهٔ صورت با مفهوم نهفته است؛ به همین سبب، برای تعیین ارزشهای هنری اثر، باید در هر حال به بررسی بسیار دقیق آن پرداخت که آیا مفهومی که اثر بدان اتکا دارد، حقیقی است یا نه. اگر این مفهوم، نادرست باشد، دیگر نمی‌توان از ارزش هنری سخن گفت، چه، شکل آن هم مصنوعی خواهد بود».

با چنین نظریه‌ای، می‌توان حدس زد که **چرنیشفسکی** در نشریهٔ سوورمنیک چه فعالیتی داشته است: بیشتر نقد جامعهٔ روس تا نقدی ادبی. **تورگنیف** - اگر بخواهیم فقط از وی نام ببریم - به این امر اشاره کرده است. با این همه، رسالهٔ وی چنان آشکارا گزافه‌آمیز است که خود نویسنده هم نمی‌تواند از آن دفاع کند. در بازنگری انتقادی خویش، بارها ارزش هنری برخی آثار را که محتوایشان با اندیشه‌های وی در تضاد بوده، پذیرا می‌شود.

برداشت آموزشگرانه از هنر، **چرنیشفسکی** را به ترسیم سلسله مراتبی میان فعالیتهای هنری گوناگون می‌کشاند. او همانند **هگل**، شعر را در رأس قرار می‌دهد - در واقع هنرهای ادبی را. این، برخوردی کاملاً تصادفی با **هگل** است، چرا که نظریه‌پرداز روس تنها در حدی شعر را بر هنرهای دیگر برتر می‌شمارد که آن را برای اشاعهٔ فرهنگ، مستعدتر می‌پندارد:

«هنر، یا به عبارت بهتر، (شعر به تنهایی، چه، از این جهت، هنرهای دیگر سودمندی ناچیزی دارند) در میان تودهٔ خوانندگان، انبوهی از آگاهیها را اشاعه می‌دهد، و از آن هم مهمتر آنان را با مفاهیم پرورده علم آشنا می‌سازد: اهمیت برجستهٔ شعر برای زندگی، در همین امر نهفته است».

چرنیشفسکی تردید خفیفی به دل راه می‌دهد. این جایگزینی هنر با علم، فروکاستن ارزش هنر را در پی ندارد؟ او نه تنها چنین باوری ندارد، بلکه با استفاده از این فرصت، دیدگاه خود را آشکارتر می‌سازد:

«اگر هنرمند خود را به بازآفرینی پدیده‌های زندگی محدود سازد، کنجکاوی ما را برآورده می‌کند یا به یاری خاطره‌های زندگی ما می‌شتابد. ولی اگر علاوه بر این، به تشریح و داوری پدیده‌هایی که بازمی‌آفریند، بپردازد، به فردی اندیشه‌گر تبدیل می‌گردد و به ارزش

هنری اثر وی، معنایی باز هم والاتر یعنی معنایی علمی افزوده می گردد [۳۰]».

هگل، بدون یکی انگاشتن هنر و فلسفه، فلسفه را برتر از هنر می‌شمارد. **چرنیشفسکی** گمان می کند که این سلطه گری فلسفی را که موجب مرگ زیبایی‌شناسی می‌شود، افشا کرده است. اما مگر استفاده از هنر برای «نشان‌دادن» در حکم آن نیست که به مرگی محتوم‌تر محکومش سازیم؟ او در واقع امر چنین نمی‌پندارد:

«علم شرمی از بیان آن ندارد که هدفش فهم و تشریح واقعیت، و سپس کاربرد اکتشافاتش در راه سعادت بشر است؛ هنر نیز شرمی از ابراز آن ندارد که هدفش همانا این است: در غیاب لذت زیبایی‌شناختی کاملی که واقعیت فراهم می‌سازد، برای جبران این امر در حد توان خود، به بازآفرینی این واقعیت ارزشمند و تشریح آن برای سعادت بشر می‌پردازد».

این جایگزینی هنر با علم، خطایی نیست که از زیر قلم نویسنده در رفته باشد و دست کم مزیت آن را داشته است که چه بسا به نحوی بسیار روشن، مخاطرات مرگ‌آوری را که آموزشگری پیش پای هنر قرار می‌دهد، آشکار سازد. با حمله به نظریهٔ هنر برای هنر **هگل**، **چرنیشفسکی** سرانجام به اصیل‌ترین عنصر هنر ضربه می‌زند. کافی است در نقل‌قول زیر از آقای **دوفرن**[۳۱]، **چرنیشفسکی** را جایگزین سارتر کنیم تا ارزیابی درستی از موضع دموکرات روس داشته باشیم:

«درمی‌یابیم که اخلاق اقدام و بخشندگی، همانند اخلاق سارتر، به رد هنر منجر می‌شود، البته اگر هنر چیزی جز تفنن نباشد - به استثنای هنرهای منثور که می‌توانند در خدمت فوری‌ترین اقدام اخلاقی، یعنی عمل انقلابی به کار برده شوند».

ما قصد بررسی تأثیر **چرنیشفسکی** بر معاصران بلافصل وی، **دوبرولیوبوف**[۳۲] و **آنتونوویچ**[۳۳] را نداریم، چه این نویسندگان کاری بیش از عامه فهم کردن بدون تغییر اندیشه‌های بنیانگذار زیبایی‌شناسی طبیعت گرا انجام نداده‌اند. فقط می‌خواهیم داوری **پیسارف**[۳۴] را در بارهٔ پیشگام نامی خود بازگو کنیم. می‌دانیم که **پیسارف** در رسالهٔ هجایی خود با عنوان پرمعنای نابودی زیبایی‌شناسی می‌گوید که **چرنیشفسکی** زیبایی‌شناسی را در هم شکسته است. **چرنیشفسکی** که هدف هنر را نمایش و توصیف زندگی می‌داند، به درستی تمام دریافته است که بازآفرینی محتوای اجتماعی مهم است نه جستجوی صورت زیبا. بدین‌ترتیب **چرنیشفسکی**، هنرمند را به نفع دانشمند یا انقلابی از تخت به زیر می‌کشد. آقای **کوربه** می‌پذیرد که تفسیر **پیسارف** از **چرنیشفسکی** با روح اندیشه‌هایی که این نویسنده مطرح ساخته، همخوانی کامل دارد. حداکثر می‌توان گفت که نویسندهٔ نابودی زیبایی‌شناسی، نظریهٔ موجود در رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت را غلیظ و شدیدتر می‌کند[۳۵].

مسلماً تفاوت زیادی میان این دو اثر وجود ندارد. با این همه، وقتی متفکر نیست‌انگار

ادعا می‌کند که دموکرات روس خواستار نابودی زیبایی‌شناسی بوده، راه خطا می‌پوید. پیسارف دو جنبه را که می‌بایستی به دقت از هم تمیز داد، یکی می‌انگارد: زیبایی‌شناسی به معنای علم زیبایی و زیبایی‌شناسی به معنای نظام اصول عام هنر. درست است که چرنیشفسکی با مقابله با ایده‌آلیسم هگل، زیبایی‌شناسی مبتنی بر زیبایی را در هم می‌شکند. اما با طرح نگرش خود از واقع‌گرایی در هنر، به راستی می‌پندارد که اساس فعالیت زیبایی‌شناختی را نجات داده است. پلخانف که بهترین بررسیها پیرامون چرنیشفسکی را به وی مدیون هستیم، به روشنی نشان داده که چرنیشفسکی به هیچ‌رو حذف هنر را در سر نداشته، بلکه خواستار جایگزینی برداشت ایده‌آلیستی مسلط در آن زمان، با زیبایی‌شناسی جدیدی بوده که از انقلابیگری پیگیرتری برخوردار باشد.

اما در این تردیدی نیست که خطای پیسارف، تصادفی نیست. نیهیلیست جوان، صرفاً ستیزهٔ نهفته‌ای را آشکار ساخته که چرنیشفسکی نتوانسته است بر آن چیره شود. این کشمکش حاصل آن است که بنیانگذار زیبایی‌شناسی طبیعت‌گرا، به سبب استناد بیش از حد فشرده‌اش به فویرباخ، در حفظ پیوند حقیقتاً دیالکتیکی میان صورت و محتوای طبیعی یا اجتماعی هنر، ناتوان است. با تبدیل هنر به تقلیدی از طبیعت تا بدان درجه که فعالیت زیبایی‌شناختی دیگر چیزی بیش از جانشین واقعیت نباشد، و از سوی دیگر، با تعیین نمایش و توصیف زندگی به عنوان هدف هنر، کاملاً بدیهی است که چرنیشفسکی می‌بایستی سرانجام ویژگی فعالیت زیبایی‌شناختی را کم و بیش کاملاً حذف کند. دیگر زیبایی‌شناس بزرگ روس، بلینسکی، به هیچ‌رو دچار چنین سردرگمی نشده است: هر چند او خواستار آن بود که غنای پایان‌ناپذیر واقعیت، موضوع هنر باشد، اما می‌دانست که هنرمند باید پیوسته زیبایی بیافریند و هرگز به ذهنش خطور نکرده بود که هنر را تابع علم سازد. هنرمند به هیچ‌رو، دانشمندی نیست که آخرین اکتشافات علمی را عامه فهم سازد، چه، کارکرد هنر، دقیقاً نشان دادن است و نه اثبات کردن: «شناخت» شاعرانه نه یک شناخت، بلکه طنین‌اندازی واقعیت است در ذهن آدمی.

چرنیشفسکی پنداشته بود که کافی است محتوایی ماتریالیستی به دیالکتیک هگلی داده شود تا جنبهٔ ایده‌آلیستی آن محو گردد. او همچنین می‌اندیشید که به صرف جایگزینی مفهوم زیبایی با چرخش به سوی زندگی واقعی، زیبایی‌شناسی ایده‌آلیستی به زیبایی‌شناسی واقع‌گرا تبدیل می‌گردد. آنچه او به دست آورد، فلسفهٔ شناختی است که فاقد مفاهیم پیشینی تصور ذهنی است و فلسفهٔ هنری که از مفاهیم پیشینی نفسانی به کلی صرف‌نظر می‌کند. در هر دو مورد، به سبب حذف ذهن، سخن گفتن از دیالکتیک باز هم دشوار است. کسی که فلسفهٔ شوروی را می‌شناسد، نمی‌تواند از تصدیق این نکته خودداری کند که چرنیشفسکی، بنیانگذار حقیقی آن است. نظریهٔ شناخت موسوم به بازتاب[۳۶]، و رئالیسم طبیعت‌گرا در زیبایی‌شناسی، بیشتر از او

ناشی می‌شوند تا از مارکس. هم اکنون بسیاری ترجیح می‌دهند مسئولیت این نظر لنین را که چرنیشفسکی «یک هگلی کبیر روس» باشد، به عهدهٔ خود لنین بگذارند. حتا می‌توان پنداشت که اندیشهٔ روسی هیچ گاه تا این حد از آیین هگل، دور نبود.

۱. GUY PLANTY - BONJOUR، از ادیبان و هگل‌شناسان فرزانه و معروف معاصر فرانسه است که در مورد فلسفهٔ شوروی نیز آثاری دارد. برخی از کتابهای او به زبانهای انگلیسی و آلمانی ترجمه شده است. مقالهٔ بالا بخشی از کتاب «هگل و اندیشهٔ فلسفی در روسیه: ۱۸۳۰ - ۱۹۱۷» است. این کتاب تفسیرهای گوناگونی را که اندیشه‌گران جریانهای مختلف در روسیه از فلسفهٔ هگل ارائه داده‌اند، پیگیری می‌کند و تأثیر فلسفهٔ هگل را در عرصه‌های مختلف هنر و اندیشهٔ نمایندگان برجستهٔ این جریانهای فکری مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد. مقالهٔ بالا که عنوان آن از مترجم است، ترجمه‌ای است از: GUY PLANTY - BONJOUR, *Hegel et la pensee philosophique en russie:* 1830–1917, MARTIN US NIJHOFF LAHAYE, 1974, pp205–227.

2. Corbet

۳. «شایستگی اساسی چرنیشفسکی، تعمیق، دفاع و تکامل گستردهٔ نظریهٔ هنر بلینسکی، یعنی زیبایی‌شناسی واقع گرایی انتقادی بود».

4. Vischer

5. Interaction

6. Estheticisme

7. Image

8. Imperialisme

9. Sublime

10. Sensibilite

۱۱. چرنیشفسکی در رسالهٔ والا وکمیک بیان می‌دارد که شلینگ و هگل، با تشریح مفهوم والا به وسیلهٔ مطلق، به شبحی ناپایدار متوسل می‌شوند.

12. Ungeistigkeit

13. Unfreikeit

۱٤. «... زیبایی هنر از زیبایی طبیعت والاتر است. چه، زیبایی هنر آفریده‌ی روح و بازآفرینی زیبایی است، و به حکم آن که روح و پرداخته‌هایش ازطبیعت و پدیده‌های آن برترند، به همان اعتبار نیز زیبایی هنر از زیبایی طبیعت والاتر است. از نظر شکل [می‌توان گفت که] حتا یک فکر بد که از مخیله‌ی انسان می‌گذرد، از یک فرآورده‌ی طبیعت برتر است. چون در چنین اندیشه‌ای، همیشه روحیت و آزادی مکنون است». «... منبع فعالیت آزاد، نیروی تخیل است؛ قوه‌ای که به‌اعتبارانگاره‌های خود نسبت به طبیعت آزادتر است. هنر نه تنها از تمام غنای شکل یافته‌های بسیار گونه‌ی طبیعت مایه می گیرد، بلکه نیروی تخیل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خلاقش توان آن را نیز دارد تا درساخته‌های خویش از تجلی بیکرانی برخوردار باشد». «این درسرشت آزادی شناخت نظری است که خودراازبند مادیت جهان که واقعیت حسی و کرانمند نام دارد، می‌رهاند. البته روح که با پیشرفت خود این گسست را پدید می آورد، راه از میان بردن آن را نیز می‌نمایاند. روح از خمیره‌ی خود آثار هنری زیبا می آفریند و همچون نخستین حلقه‌ی میانجی بین محسوسات بیرونی محض و گذرا از یک سو، وتفکر محض از سوی دیگر، میان طبیعت و واقعیت کرانمند از یک طرف، و آزادی بیکران ادراک‌کننده از طرف دیگر، آشتی برقرار می کند». «... نمود درهنر، درمقایسه بانمود اشیای حسی بی‌واسطه و همچنین در برابر نمود تاریخ‌نویسی، دارای این برتری است که بیانگر معنای خود بوده؛ بر آن عنصر روح دلالت دارد که نگاره‌های هنری آن را به تجسم درمی‌آورند.» - **هگل**، مقدمه بر زیباشناسی، ترجمهٔ محمود عبادیان، نشر آوازه، تهران، ۱۳۶۳ - صص ۲۸ - ۲۹ - ۳۳ - ۳۶ - م.

15. Naturaliste
16. Moralisme didactique
17. Representation
26. Hettner
18. Idealisation
19. Boileau
20. Batteux
21. Delille
22. Wordsworth
23. Mimnois (= Mimesis)
24. Nachahmung

۲۵. **لوکاچ** در این باره می‌نویسد: «**چرنیشفسکی** نه تنها به تمیز جدی بازآفرینی - که در نظر او هدف اساسی هنر است - از کلیه وجوه ممکن طبیعت گرایی و صرف رونوشت‌برداری از طبیعت می‌پردازد، بلکه ملاحظات خود را از دیدگاه محتوا و صورت به طور دقیق‌تری دنبال می کند».

27. Ersatz

۲۸. **لوکاچ** می‌نویسد: «اما از آنجا که او [**چرنیشفسکی**] دیالکتیک عینی تکامل بشریت یعنی دیالکتیکی را که با تکامل نیروهای مولد مطابقت دارد به درستی درک نمی کند، در نزد وی پیوند هنری انسان با طبیعت نیز حالتی خیالی، غیردیالکتیکی و ساده پیدا می کند».

29. Didactisme

۳۰. **بلینسکی** مدافع موضع کاملاً متضادی بوده است: «فیلسوف، هر چه بیشتر فیلسوف باشد، کمتر شاعر است».

31. Dufren
32. Dobroljubov
33. Antonovic
34. Pisarev

۳۵. «بیهوده کوشش می‌شود که فاصلهٔ زیادی میان **چرنیشفسکی** و **پیسارف** ایجاد کنند و عنوان «نیست انگار» را به دومی اختصاص دهند». در واقع امر، **پیسارف** کاری جز برکشیدن واپسین پیامدهای اصول **چرنیشفسکی** انجام نداده است. نتیجهٔ نهایی رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت «نابودی زیبایی‌شناسی است». (**کوربه**).

36. Reflet