واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۱۳)

رئالیسم (۱)

Realism

علی‌اصغر قره‌باغی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برخی از واژگان و اصطلاحاتی که در مطالعات ادبی و فرهنگی امروز به کار برده می‌شوند، یا به آن‌ها استناد می‌شود و یا با آن‌ها برخورد می‌شود، شکلی پیچیده، مسأله‌ساز و درعین‌حال فریبنده دارند. به‌جرأت می‌توان گفت که یکی از پیچیده‌ترین وفریبنده‌ترین این اصطلاحات، «رئالیسم» و بعد از آن «ناتورالیسم»ی است که از بطن رئالیسم سربرآورده است. پیچیدگی این دو اصطلاح که گه‌گاه در ترادف با یکدیگر نیز می‌آیند و مورد استفاده قرار می‌گیرند از آن جهت است که در وهلهٔ نخست ارتباط با واقعیت و طبیعت را به ذهن متبادر می‌کنند و خواننده، تماشاگر و یا شنونده را در این گمان می‌اندازند که محدودهٔ ارجاعات آن را می‌شناسد، اما به تدریج که ابعاد گوناگون این مفاهیم چهرهٔ خود را نشان می‌دهد، گستردگی طیف و پیچیدگی تنش‌ها و تعرض‌های نهفته در لایه‌های زیرین آن نیز نمایان می‌شود. بسیاری از منتقدان امروز بر این باورند که رئالیسم، انعطاف‌پذیرترین، بی‌ثبات‌ترین و در عین‌حال تعصب‌آمیزترین اصطلاح در نقد ادبی و هنری است و به تعبیری، هیولای هزارویک سری را می‌ماند که به‌بند شرایط و خودکامگی‌ها کشیده شده و در هر سر آرزوی رهایی را می‌پرورد. قضیهٔ رئالیسم برای ما که این سر دنیا هر یک در برج‌عاج خود نشسته‌ایم و با اتکا به چند ترجمهٔ شکسته بسته و فرهنگ شفاهی دل خود را به معادل‌یابی و دوبله به‌فارسی کردن خوش کرده‌ایم وقتی پیچیده‌تر می‌شود که می‌بینیم در غرب، یعنی زادگاه این اصطلاح، دو گونه رئالیسم وجود دارد. اولی realism است که بدون درنظر گرفتن شرایط تاریخی خاص به مشاهدهٔ دقیق اشیا و رویدادها مربوط می‌شود و دومی Realism (با R بزرگ) که به سبک مسلط نیمهٔ قرن نوزدهم اشاره دارد. همان طور که واژهٔ art با Art و modernism با Modernism تفاوت دارد و تفاوت میان فمینیسم با f کوچک و فمینیسم با F بزرگ هم از زمین تا آسمان است. بد نیست که دست‌اندرکاران معادل‌تراشی که گهگاه با تعصب به قضیه نگاه می‌کنند تدبیری هم برای این معضل بیندیشند. به

هرحال منظور ما در این بحث پرداختن به Realism است و با توجه به مجال تنگی که صفحات مجله فراهم می‌آورد، در چند شمارهٔ پی‌درپی نخست به رئالیسم و سپس به ناتورالیسم خواهیم پرداخت.

رئالیسم از مفاهیمی است که هیچ‌گاه معنای منسجم و تعریف معینی نداشته و همیشه در پیوند با شرایط و موارد استفاده رنگ عوض کرده و پذیرای معانی گوناگون و گاه متضاد شده است. اگرچه این واژه از منظر تاریخی در پیوند با قرن نوزدهم تصور می‌شود، اما پیشینه‌یی دراز دارد و ریشه‌های آن از یونان کهن و دوران رنسانس و اندام‌شناسی و سنت‌های آکادمیک بعد از رنسانس آب می‌خورد. رئالیسم، آن‌جاکه به بازنمایی مستقیم اشاره می‌کند آشکارا در پیوند با اندیشه‌های افلاطون و ارسطو در بارهٔ تقلید و محاکات است که پیشتر به آن‌ها اشاره کرده‌ام.[1] اما باید این را هم درنظر داشت که این پیوند مستقیم نیست و بیشتر ناظر بر نگرش ارسطوگونه است و تا اندازه‌یی هم به همان مفهوم آشنای آینهٔ زندگی پیوند دارد. به هر حال، اصطلاح رئالیسم نخستین بار در ۱۸۳۰ در فرانسه به شکلی رسمی به‌کاربرده شد و از ۱۸۵۰ در انگلستان بر سر زبان‌ها افتاد. رئالیسم از همان آغازِ پیدایش چهار معنای متفاوت داشت:

۱. واژه‌یی بود برای توصیف تاریخیِ اصول و عقاید رئالیست‌هایی که در ضدیت با طرفداران فلسفهٔ صوری و معتقدان به اصالتِ تحویلِ مفاهیمِ کلی به کلمهٔ محض و انکارِ مجردات فعالیت می‌کردند.[2]

۲. اصطلاحی بود برای توصیف عقاید معتقدان به جهان مادی، مستقل از ذهن و روح و به همین سبب هم بود که گه‌گاه مترادف مفاهیم «ناتورالیسم» و «ماتریالیسم» به‌کاربرده می‌شد.

۳. روشی بود برای رویارویی با اشیا و رویدادها و پذیرش آن‌ها به همان‌گونه که بودند، نه‌آن‌طور که تصور، فرض و یا خواسته می‌شدند.

۴. اصطلاحی بود برای یک روش یا طرز تلقی در هنر و ادبیات که در آغاز به مداقه در بازنمایی محدود می‌شد، اما بعد به‌عنوان مسئولیت و تعهد در نمایش شخصیت‌ها، رویدادها و چیزها به‌صورت واقعی مطرح شد.

از این چهار معنا، سه معنای اولی تقریباً از ذهن‌ها محو شده و جای آن را مفاهیم دیگر گرفته است اما معنای چهارم با وجود مسایل فراوانی که پدید آورده همچنان در عرصهٔ هنر و ادبیات تاخت‌وتاز می‌کند. نگاهِ این بحث هم معطوف به همان معنای چهارم است ولی در همین آغاز باید گفت که رئالیسم پدیده‌یی نیست که بتوان آن را تعریف و توصیف کرد و یا هویتی برای آن تراشید؛ رئالیسم راه و روش توصیف برخی نگرش‌ها و روش‌هاست و توصیف هم طبیعتاً می‌تواند شکل‌های گوناگون داشته باشد. برای همین هم هست که ریموند ویلیامز، رئالیسم را یک «اصطلاح توصیفی» می‌داند.[3] برخی از منتقدان دیگر هم آن را اصطلاحی ارزش‌گزارانه توصیف کرده‌اند. «رئالیسم» چنان چندوجهی و مسأله‌ساز است و آن‌قدر از سوی افراد مختلف و به اهداف گوناگون مورد استفاده و سوءاستفاده قرار گرفته، که به مرور زمان شکل یک واژهٔ خطرناک را پیدا کرده است. از این رو حتماً می‌باید هنگام به‌کاربردن آن جانب احتیاط را نگه‌داشت و با آگاهی از نقد و نظرهای معارض پیش از اشاره به آن، وجه مورد نظر را روشن کرد. این حرف حتی در مورد بررسی گذشتهٔ رئالیسم هم صادق است و باید دید که در پیوند با چه طبقه و چه موقع و موضع اجتماعی و با چه جزییاتی به‌کاربرده شده است. به طور کلی می‌توان گفت که بهره‌جویی از مفهوم رئالیسم باید شکلی مشخص و رها از محدودیت‌های زیبایی‌شناختی و میثاق‌های دست‌وپاگیر هنری داشته باشد، معنای عریان‌کردنِ شبکه‌های سببی اجتماع را به ذهن متبادر کند و مراد از آن نشان‌دادن نگرش‌های مسلط از موضع و منظر طبقات گوناگون باشد.

بیش از یک قرن‌ونیم است که دربارهٔ رئالیسم و هنر رئالیستی صحبت می‌شود، بی‌آن‌که تعریف جامع و کاملی از آن به‌دست داده شده باشد، اما بحث دربارهٔ پیچیدگی‌ها و سردرگمی‌هایی که پدید می‌آورد بی‌نهایت بوده است. به‌طور کلی می‌توان گفت که موارد زیر از همه مسأله‌سازتر بوده است:

با ذهنی معطوف به آن‌چه
در بارهٔ رئالیسم گفته‌شده، ممکن است
در نگاه نخست چنین تصور شود که هنر رئالیستی (واقع‌گرایانه)
در پیوند با توصیف دقیق و صادقانهٔ واقعیت است. اما بلافاصله پای این
پرسش به‌میان می‌آید که آیا طرحی که یک کودک و یک روستایی و یک نقاش حرفه‌یی
از چندتا سیب و یک کوزهٔ آب می‌کشند با هم تفاوتی ندارد

۱. رئالیسم سنتی تفاوتی میان رئالیسم عینی (گزارشی) و رئالیسم ذهنی (روان‌شناختی) قایل نیست.

۲. اصطلاح رئالیسم در مورد مضمون (معمولاً در پیوند با زندگی مردم فرودست و طبقهٔ متوسط) به‌کار برده شده است و به روش‌های بازنمایی توجهی نداشته است.

۳. پیوندی که اصطلاح رئالیسم با خنثی‌بودن و عینیت دارد، (دفو و ترومن کاپوتی رئالیست‌اند، اما ریچاردسون و ویرجینیا وولف نیستند.)

۴. تصورِ کلیِ این که زبان و تصویر می‌تواند واقعیت را بیان کند.

بسیاری از این پیچیدگی‌ها را می‌توان در نوشته‌های امیل زولا مشاهده کرد، اما او برای توصیف نوول‌هایی که می‌نوشت اصطلاح ناتورالیسم را به کار می‌برد. همین بهره‌جویی‌های خود خواسته و خودسرانه بود که رابطهٔ میان این دو اصطلاح را پیچیده و مسأله‌ساز می‌کرد.

با ذهنی معطوف به آن‌چه در بارهٔ رئالیسم گفته‌شده، ممکن است در نگاه نخست چنین تصور شود که هنر رئالیستی (واقع‌گرایانه) در پیوند با توصیف دقیق و صادقانهٔ واقعیت است. اما بلافاصله پای این پرسش به‌میان می‌آید که آیا طرحی که یک کودک و یک روستایی و یک نقاش حرفه‌یی از چندتا سیب و یک کوزهٔ آب می‌کشند با هم تفاوتی ندارد؟ مگر نه این است که هرکدام تصویر صادقانهٔ خود از طبیعت را به‌دست داده‌اند؟ پیچیدگی‌هایی که میان نحوهٔ نگرش و نقاشی‌کردن وجود دارد و تجربیاتی که در این امر مداخله می‌کند، سرنوشت نهایی تصویر به دست داده شده، یا بگوییم رئالیسم ارائه‌شده را معین می‌کند. واقعیتی که گوستاو کوربه می‌دید و نشان می‌داد با آن‌چه پال سزان می‌دید و نقاشی می‌کرد یک جهان فاصله داشت و تنها عاملی که آن دو را به هم ربط می‌داد، مفهوم «دریافت» بود. هرگز نمی‌توان، حتی با مسامحه، آثار این دو نقاش را «عینی» نامید، چراکه هر یک واقعیتی را تصویر می‌کرد که احساس و زندگی شده بود. در آثار سزان آن‌چه عناصر پردهٔ نقاشی را به هم ربط می‌دهد و منسجم می‌کند، فقط کنارهم نهادنِ درست و سنجیدهٔ فرم‌ها و رنگ‌ها به منظور بازنمایی جهان بیرون نیست،

بلکه مبتنی بر احساس و دریافت آن چیزی است که سزان «انگیزه» می‌نامید. اصولاً باید این واقعیت را پذیرفت که نبض هرچیز با احساس انسان می‌تپد و در عین حال فراموش هم نباید کرد که در کنار هر واقعیت عینی، مقوله‌یی به‌نام «واقعیت ذهنی» نیز وجود دارد. و بعد این که آیا باید پذیرفت که مراد از رئالیسم، تصویری است که نویسنده و نقاش به دست می‌دهد؟ اگر چنین پذیرشی در میان باشد، آن‌وقت اولین شرط‌وبیعت‌ها و اما و اگرها هم چهرهٔ خود را می‌نمایانند. باز اگر نمایش واقعیت را در انحصار هنرمند بدانیم، آیا می‌توان هنرمندی را تصور کرد که اندیشهٔ آرمانی کردن مضمون را یکسره کنار بگذارد و آیا اگر هم چنین هدفی داشته باشد، ذهن عادت‌زده‌اش اجازهٔ چنین کاری را به او خواهد داد؟ اگر هم بر فرض محال از چنین توانایی برخوردار باشد، تکلیف نگرش تماشاگر و تعبیر و تفسیرهای او چه می‌شود؟ هنرمندی که انسانی تنها را در برابر چشم‌انداز غروب آفتاب و انعکاس نور بر سطح دریا به صادقانه‌ترین وجه ممکن نقاشی کند خود را رئالیست می‌داند، اما همه از سر عادت و تجربیات خود در کارش به عنوان یک اثر رمانتیک نگاه می‌کنند. اگر وفاداری به طبیعت و واقعیت و بازنمایی آن ملاک و معیار رئالیست بودن باشد، پس باید بوگرو را رئالیست‌ترین نقاش جهان دانست. وقتی که پای آمیختن رئالیسم با تعهدات اجتماعی به‌میان می‌آید و شکل محکوم‌کردن شرایط حاکم بر زمان و مکانی خاص را به خود می‌گیرد، خواسته و ناخواسته پای سیاست و ایدئولوژی هم به میان کشیده می‌شود و ایماژ آثار دومیه، گویا و کته کلویتس در ذهن‌ها نقش می‌بندد. از همین جهت می‌بینیم که آثار این رئالیست‌ها هم مبتنی بر نوعی تغییرشکل‌دادنِ ایدئولوژیکیِ واقعیت بر مبنای پسندها و مشرب‌های فردی است. آیا شرایط اجتماعی دورانی که سوسیال رئالیست‌های روسی نقاشی می‌کردند محدود به همین مضامین و چند تا نقاشی بود؟ بنابراین باید پذیرفت که گوناگونیِ رئالیسم به اندازهٔ هنرمندان و تعداد آثار هنری است و سرانجام این پرسش‌های محتوم مطرح می‌شوند که آیا باید انتخاب واقعیت را به عهدهٔ تماشاگر گذاشت؟ آیا وقتی که از رئالیسم صحبت می‌کنیم، پیش‌فرض ما باید این باشد که واقعیت به آن‌چه هنرمند به آن پرداخته و تصویر کرده محدود می‌ماند؟ آیا می‌توان در گزینش معنای اثر، هنرمند را خنثی تصور کرد؟ انسانی که از واقعیت بیرون و ابتذال آن به تنگ آمده است و هیچ چیز را واقعی نمی‌بیند، ناگزیر یا به واقعیت درون پناه می‌برد و یا به واقعیت نهفته در پس‌پشت ظاهر می‌پردازد. برخی از منتقدان هنری و ادبی پرداختنی از این گونه را رئالیستی نمی‌دانند و برخی دیگر این کار را رئالیسم محض و اصیل می‌نامند. به هر حال، اندیشه‌های عوامانه در بارهٔ رئالیسم و به‌شمار آوردن آن به‌عنوان یک سبک «بدون سبک» و «شفاف» و نوعی ایماژ آینه‌وار و همانندنماییِ واقعیت بصری مانع دیگری در راه درک و دریافت این پدیدهٔ تاریخی است.

هیچ چیز بیش از گرایش مهارناپذیر یک واژه برای جذب واژگانِ دیگر، و یا خود را تحت‌الحمایهٔ واژگان دیگر قراردادن نمی‌تواند نمایشگر بیماریِ بی‌ثباتیِ مزمنِ یک واژه یا اصطلاح باشد. این جذب‌کردن‌ها و جذب‌شدن‌ها که نمونه‌هایی از آن را می‌توان در ترکیبات و عبارات زیر مشاهده کرد، برای دست‌یافتن به نوعی تکیه‌گاهِ معنایی است. رئالیسم انتقادی، رئالیسم مستمر و مداوم، رئالیسم دینامیک، رئالیسم بیرونی، رئالیسم درونی، رئالیسم خیال‌پردازانه، رئالیسم صوری، رئالیسم آرمانی، رئالیسم فرودست، رئالیسم طنزآمیز، رئالیسم ستیهنده، رئالیسم سطحی، رئالیسم قومی و محلی، رئالیسم ناتورالیستی، رئالیسم ابژکتیو، رئالیسم خوش‌بینانه، رئالیسم بدبینانه، رئالیسم سوسیالیستی،

گوستاو کوربه

رئالیسم روزمره، رئالیسم شاعرانه، رئالیسم روان‌کاوانه، رئالیسم تجسمی، رئالیسم رمانتیک، رئالیسم هجایی، رئالیسم افراطی، رئالیسم معتدل، رئالیسم اصیل، رئالیسم ذهنی، رئالیسم فراذهنیتی، رئالیسم عینی، رئالیسم تصوری و این اواخر، نورئالیسم و رئالیسم جادویی و رئالیسم کثیف. از هریک از این عبارات و اصطلاحات و به احتمال بسیار، برخی ترکیبات دیگر در نقدهای هنری برای توصیف ذات و ماهیت رئالیسم مورد بحث استفاده شده است. بی‌ثباتیَ و انعطاف‌پذیری اصطلاح رئالیسم به‌آن اندازه است که اورتگایی گاست می‌گوید: «من نمی‌توانم در بارهٔ مفهوم رئالیسم بحث کنم و همیشه مراقب بوده‌ام که برای نشان‌دادن شک و تردید خود نسبت به این اصطلاح، آن را در گیومه بیاورم.»

آگاهی و اشرافی که برخی از هنرمندان فرانسه در نیمهٔ اول قرن نوزدهم به آن پرداختند و سرانجام رئالیسم نامیده شد ریشه در اعتقادات کلاسیسیت‌ها و رویاپردازی‌های رمانتیک‌ها داشت. هنرمندان کلاسیک و رمانتیک، با تمام تفاوت‌های اشکار و نهان در یک اعتقاد کلی همرای بودند و زندگی و جهان را رمزورازی می‌دانستند که می‌باید کشف و گشوده شود تا حضور و هستی انسان را توجیه‌پذیر کند. آن روزها معنای ساده و مختصری که از این اصطلاح در هنر و ادبیات تداعی می‌شد گرایش به بازنمایی زندگی واقعی در نقاشی و داستان‌سرایی بود. به بیان دیگر، به هنری اطلاق می‌شد که در تقابل با آرمانی‌کردن‌های رایج، به واقعیات و جزییات عینی می‌پرداخت و «واقعی» هم برای اشاره به حقیقت یا کیفیت‌های نهفته در زیر ظاهر بود. آن‌چه ستارهٔ راهنمای نسل اول رئالیست‌ها شمرده می‌شد، اشراف بر واقعیت بود. آن‌چه پدید می‌آوردند ساده بود، نشانی از

پیچیدگی‌های عمدی و غیرعمدی در آن دیده نمی‌شد و نگاه‌شان مبتنی بر بینشی بود که نسبت به جهان داشتند. جهان پیرامون خود را همان‌گونه که بود می‌دیدند و آن را به عنوان یک واقعیت تغییرنیافتنی پذیرفته بودند. بعداً که پای محتوا به میان آمد، بسیاری از مضامین جانبی هم به رئالیسم راه‌یافتند و اصطلاحاتی همچون «عادی»، «معاصر» و «واقعیتِ روزمره» که تماماً در ضدیت با مفاهیم سنتی «قهرمانانه» یا رمانتیک و افسانه‌یی بود مورد توجه قرار گرفت. بدین‌سان آن‌چه پیشتر «محلی» و «بورژوایی» نامیده می‌شد، «واقع‌گرایانه» خوانده شد. اما در واقع به مضمون‌هایی می‌پرداخت که بورژوازی سعی در نادیده‌گرفتن آن داشت.

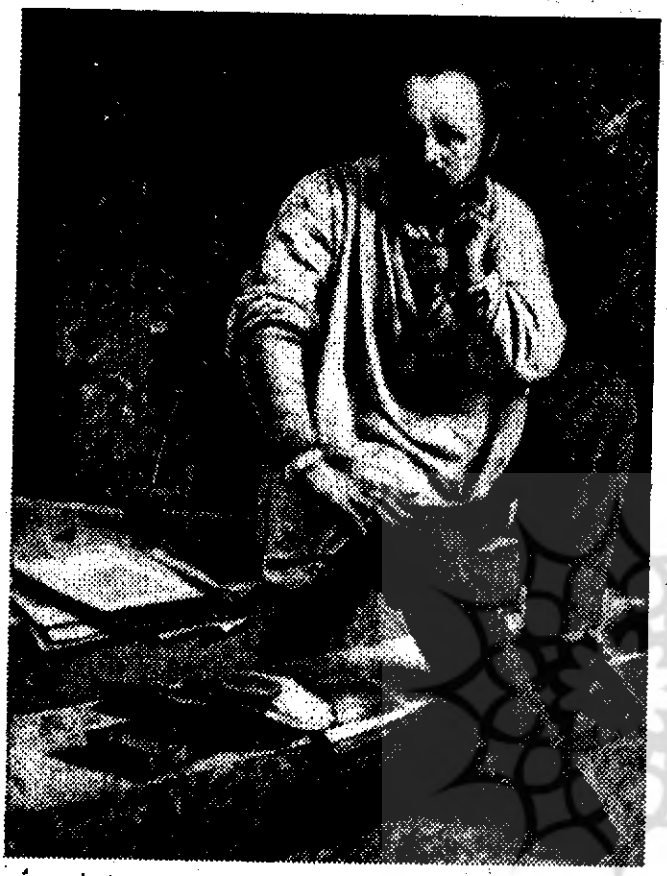
یکی از مسایلی که رئالیسم
از همان آغاز با آن روبه‌رو بوده
رابطه و پیوند مبهمی بوده که با مفهوم
مسأله‌سازِ «واقعیت داشت». رئالیسم اندیشهٔ سروکار داشتن
با زندگی عادی و روزمره را در سر می‌پرورانده اما هگل در گوش‌اش
خوانده بود که: «واقعیتِ واقعی در پس‌پشت احساس بی‌واسطه و اشیایی که روزمره به چشم
دیده می‌شوند نهفته است

در قرن نوزدهم معنای قطعیت داشتن و قطعی بودن، در برابر مفهوم انتزاع، هم به رئالیسم افزوده شد و به طور کلی می‌توان گفت که مسأله از همان آغاز قرن نوزدهم چهرهٔ خود را نمایاند. چراکه شماری از نویسندگانی که خود را رئالیست می‌دانستند به شکلی کاملاً آشکار و گه‌گاه متعصبانه مضامین و مواد و مصالح داستان خود را انتخاب می‌کردند و واقعیت را آن‌گونه که از صافی نگرش و تعصبات آن‌ها گذشته بود نشان می‌دادند. رئالیسمی که به این شکل سربرآورد اغلب در پیوند با میانگین تجربیات و زندگی طبقهٔ متوسط بود و کمتر دیده شده است که از این طبقه کاری غیرعادی و حیرت‌انگیز سربزند. خواننده هم فراموش می‌کرد که سرگرم خواندن داستان است، شخصیت‌های داستان را انسان‌های واقعی و درجریان رویدادهای واقعی و امکان‌پذیر تصور می‌کرد و به آسانی خود را با آن‌ها همهویت می‌یافت. در آن روزها هدف رئالیسم، بازنمایی صادقانهٔ جهان واقعی بود و دست‌یابی به آن تنها از طریق نگرش دقیق در زندگی معاصر آن دوران تصور می‌شد. مثلاً رئالیسمی که بعد از جنگ‌های داخلی امریکا در آن سرزمین پدیدار شد، رنگ و بوی محلی داشت و نوول‌های نویسندگانی همچون ادوارد ایگلزتون (۱۸۷۱) و ماری ویلکینز (۱۸۹۱)، را آکنده از نوعی خشم و غیظ روبه‌رشد می‌کرد. یکی از مسایلی که رئالیسم از همان آغاز با آن روبه‌رو بود، رابطه و پیوند مبهمی بود که با مفهوم مسأله‌سازِ «واقعیت» داشت. رئالیسم اندیشهٔ سروکار داشتن با زندگی عادی و روزمره را در سر می‌پروراند، اما هگل در گوش‌اش خوانده بود که: «واقعیتِ واقعی در پس‌پشت احساس بی‌واسطه و اشیایی که روزمره به چشم دیده می‌شوند نهفته است.» در همان روزها برخی از منتقدان این روش را «رئالیسم بورژوازی» می‌نامیدند و آن را به علت دیدگاه تنگ و محدود و تعین‌های اخلاقی و انحصارات اجتماعی مورد حمله قرار می‌دادند. اما رئالیسم به عنوان یک جنبش تاریخی، نخست در نقاشی و ادبیات نیمهٔ قرن نوزدهم فرانسه و در آثار هنرمندانی همچون گوستاو کوربه و گوستاو فلوبر و بالزاک چهره نمایاند. دیری نگذشت که پژواک آن سراسر قارهٔ اروپا و امریکا را نیز در بر گرفت و از محدودهٔ ۱۸۴۰ تا ۱۸۷۰ مکتب و مشرب مسلط بر هنر غرب شمرده شد. هنرمندانی که اصطلاح رئالیسم را سرزبان‌ها انداختند هرگز نمی‌خواستند که به گرایش آن‌ها به چشم «جنبش» به مفهوم رایج آن زمان نگریسته شود. در آغاز آن‌چه رئالیسم نامیده می‌شد نوعی گرایش فکری و مشربی بود، هرگز نمی‌شد نام‌جنبش هنری (به مفهوم سنتی و رایج آن زمان) را روی آن گذاشت. حتی در پاره‌یی موارد با نوعی نگرش خلقی و منفی از سوی مردم نیز همراه بود و سال‌ها گذشت تا مقبولیت و رسمیت یافت. گوستاو کوربه پس از آن‌که نقاشی‌هایش از سوی نمایشگاه سالن ۱۸۵۵ مردود شناخته شد، آن‌ها را در نمایشگاه مستقلی به تماشا گذاشت و روی تابلویی که سردر نمایشگاه نصب‌کرد نوشت Du Realisme. کوربه در عین حال به این هم اشاره کرد که این عنوان همان اندازه می‌تواند اعتبار داشته باشد که اطلاق اصطلاح رمانتیک به نقاشان دههٔ ۱۸۳۰. بیشتر مقالات شان فلوری، نویسنده و منتقد فرانسوی نیز که در ۱۸۵۷ در مجموعه‌یی چاپ شد در واقع نوعی حمایت و دفاع از مفهوم le Realisme بود، اما در پیشگفتار همین مجموعه به تصریح نشان داد که اعتماد چندانی به این اصطلاح ندارد و یادآوری کرد که این هم از قماش همان اصطلاحات بی‌اعتبار و مبهمی است که به انحاء گوناگون و در شرایط مختلف مورد استفاده قرار می‌گیرند. شان فلوری با آن‌که دفاع و حمایت از رئالیسم نوپا را مد نظر داشت، با اشاره به نوشته‌های دیدرو نوشت: «او هیچ چیز تازه‌یی اختراع نکرد، هیچ کشف تازه‌یی نکرد و فقط کپی‌کنندهٔ روشنفکر درد و شور و شوق مصیبت‌بازی بود که در چشم‌انداز خود می‌دید؛ او کاری به‌جز نمایش طبیعت انسان در چند صفحه انجام نداد.» شان فلوری در همین پیشگفتار، مفهوم رئالیسم را برآمده از انقلاب ۱۸۴۸ و دارای بار سیاسی توصیف کرد. واقعیت هم آن است که ناآرامی‌ها و انقلاب ۱۸۴۸ چهرهٔ سیاسی و اجتماعی زندگی مدرن را دگرگون کرد و هنری که از آن به‌بعد پدیدار شد رنگ و بویی دیگر گرفت. بیش از هر زمان دیگر در تاریخ هنر، به روستاییان و کارگران پرداخته شد و تصویر آن‌ها به‌تأثیر از نوعی سانتی‌مانتالیزم و آرمان‌گرایی تازه که رئالیسم سعی در پنهان داشتن آن داشت نمایش داده شد. از موضع و منظری گسترده‌تر، رئالیسم محصول جامعهٔ بورژوازی پرتوانی بود که پیشرفت‌های صنعتی دم به دم بر قدرت آن می‌افزود و اکنون نوبت طبقهٔ متوسط بود که در کانون توجه قرار گیرد. هنرمندانی همچون گوستاو کوربه و گوستاو کایبوت و اُنره دومیه به چهره‌پردازی طبقهٔ کارگر شهری پرداختند و او را با همان وقار و ابهتی نشان دادند که پیشینیان آن‌ها در نقاشی چهرهٔ درباریان و اشراف نمایانده بودند. با این همه شان‌فلوری پیش‌بینی کرد که این مکتب و مشرب بیش از سی‌چهل سال دوام نیاورد و با اشاره به بی‌اعتبار بودن این اصطلاح گفت: «امروز بر هرکس که اندیشهٔ تازه‌یی را بیان کند انگ «رئالیست» زده می‌شود. دیر نخواهد گذشت که شاهد ظهور پزشکان رئالیست، شیمی‌دانان رئالیست، سازندگان رئالیست و تاریخ‌نگاران رئالیست هم خواهیم بود. در آن روزها بیش از همه، انگ «سوسیالیست» را به گوستاو کوربه زده بودند و او را «نقاش سوسیالیست» می‌نامیدند. کوربه هم اعتراضی نداشت، چراکه به تأثیر از آموزه‌های پییر ژوزف پرودُن خود را یک متفکر سیاسی می‌انگاشت و می‌گفت: «من نه‌تنها سوسیالیست، بلکه دموکرات‌تر،

جمهوری‌خواه‌تر و طرفدار انقلاب و بالاتر از همه، یک رئالیست هستم؛ یعنی دوست وفادار حقیقت واقعی.» این حرف‌ها ممکن است در ظاهر دهان پرکن باشد، امادر تجربه سرشار از تناقض است. از همین جهت هم بود که امیل زولا، با آن‌که طرفدار پروپاقرص رئالیسم شمرده می‌شد، تاب این گنده‌گویی‌های را نمی‌آورد و خطاب به کوربه نوشت: «استاد عزیز و بی‌نوا، کتاب‌های پرودن تو را گرفتار سوءمحاضمهٔ دموکراتیک کرده است.» اشارهٔ زولا بیشتر به کتابی بود که در آن پرودن اصول و کارکرد اجتماعی هنر را فرمول‌بندی کرده بود. واقعیت آن است که کوربه نه یک اندیشمند تحلیل‌گر بود و نه یک رئالیست ساده؛ نظریات‌اش یا آن‌چه در عمل نشان می‌داد تفاوت داشت. دربارهٔ نقاشی که هنر او بود یک‌طور حرف می‌زد و طور دیگر نقاشی می‌کرد. او از یک‌طرف پای دربند سنت‌های پیشینیان داشت و از طرف دیگر خود را یکسره در اختیار جنبش‌های سیاسی گذاشته بود، بی‌آن‌که تصویر و تصور درستی از اجتماع داشته باشد. امیل زولا و برخی از نویسندگان دیگر هم از رئالیسم دفاع می‌کردند و هنرمندان رئالیست را می‌ستودند. به هرحال نظر اکثریت آن بود که رئالیسم در جست‌وجوی یک جایگزین صریح میان «رؤیا» و «واقعیت» است و گفتهٔ گوستاو کوربه که: «چون هنوز فرشته‌یی را ندیده‌ام، نمی‌توانم آن را نقاشی کنم»، بخشی از بیانیهٔ رئالیسم آغازین شمرده می‌شد.

بدین‌سان در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم رئالیسم مشرب مسلط بر هنر و ادبیات فرانسه بود و پرداختن به زندگی روزمره را از افتخارات خود می‌شمرد، اما از نقد ونیش پاره‌یی منتقدان نیز در امان نبود. بیشترین ایرادی که می‌گرفتند این بود که پرداختن وسواس‌آمیز به واقعیت، جایی برای وسواس‌های دیگر باقی نمی‌گذارد و مسألهٔ تکنیک یکسره به فراموشی سپرده می‌شود. گوستاو فلوبر در نامه‌یی به جورج ساند نوشت: «اگرچه سعی می‌کنند که من را یکی از موعظه‌کنندگان این گرایش بنامند، اما توجه داشته‌باشید که من از آن‌چه امروز مد شده و رئالیسم نامیده می‌شود بیزارم.» شارل بودلر هم در نقدی که در سال ۱۸۵۷ بر اخانم بواری» نوشت رئالیسم را توهین تنفرآوری توصیف کرد که به چهرهٔ انسان خردگرا پرتاب‌شده است. او رئالیسم را واژهٔ بی‌معنا، مبهم، و انعطاف‌پذیری نامید که از منظر عوام یک روش آفرینش است، اما در واقع چیزی بیش از توصیف دقیق ابتذال نیست.» رئالیسم بر واقعیت تأکید می‌کرد ولی خود را رودرروی فلسفهٔ شوپنهاور می‌یافت که از نوعی زیبایی‌شناسی در پیوند با رازهای عرفانی مایه می‌گرفت و به عنوان یک مکاشفهٔ سکولار، بر بی‌ارزش‌بودن جهان انگشت می‌گذاشت. شوپنهاور برآن بود که رسالت و تعهد هنر رهاکردن انسان از زنجیرهای واقعیت مبتذلی است که سد راهِ دیدنِ جهانِ محسوس شده‌اند. اونیست رنان هم می‌گفت: «من نمی‌توانم تصورش را بکنم که چه‌طور می‌توان بدون رؤیاپردازی و جهش خیال، عناصر و شالوده‌های یک زندگی ارزشمند و شادمانه را فراهم آورد.» یکی دیگر از مخالفان رئالیسم، مویاسان بود که می‌گفت: «چه‌قدر کودکانه است اتکای به واقعیت وقتی که هر یک از ما در روح و جسم خود واقعیت خاص خود را داریم. چشم‌ها، گوش‌ها، حس بویایی، ذائقهٔ و... که در افراد گوناگون متفاوت است، هر یک واقعیتی نامتمگون با واقعیت‌های دیگر پدید می‌آورند. به بیان دیگر، به تعداد انسان‌های روی کرهٔ زمین واقعیت وجود دارد و هنرمندان بزرگ انسان‌هایی هستند که دیگران را به پذیرش توهمات خود وامی‌دارند.»

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، رئالیسم حدود نیم قرن بر هنر و ادبیات اروپا و امریکا فرمانروایی کرد، اما در پایان قرن نوزدهم معنای آن یکسره وارونه شد و علت هم تکه‌پارمشدنِ مفهومی بود که از این اصطلاح در اذهان وجود داشت. واقعیت، دیگر یک عنصر منسجم شمرده نمی‌شد و شکل مجموعه‌یی از توهمات را به خود گرفته بود. اکنون باور منتقدان این بود که پرداختن به جریان‌های



پییر ژوزف پرودُن

درونیِ ذهنیت و آگاهی تنها روش واقع‌گرایانه است و بنابراین فقط تجربیات ذهنی می‌توانند تجربیات واقعی شمرده شوند. درست است که رئالیسمی که امروز شاهد آنیم از جنگ و جدال‌ها و جر و بحث‌های تلخ و شیرین بسیار جان به‌دربرده و به زمان ما رسیده، اما این هم انکارشدنی نیست که به‌علت همین کشمکش‌ها خون و رمق خود را از دست داده و جستن تکیه‌گاه را امری ضروری یافته است. هریک از فیلسوفان و نویسندگان و منتقدان و هنرمندان از رئالیسم به‌نحو دلخواه و گاه مستبعد خود استفاده کرده‌اند. اما این را هم نباید فراموش کرد که در تمام بهره‌جویی‌ها، یک کشاکش دایم میان انسجام و تطابق به عنوان بازتاب ملاک و معیار واقعیت، یا واقعیت حاصل‌شده، وجود داشته است.

یکی از دشواری‌هایی که امروز بحث از رئالیسم را دشوار و در پاره‌یی موارد ناممکن می‌کند این است که فرهنگ واژگان معتبر و منسجمی که بتوان از آن برای تعریف این اصطلاح استفاده کرد وجود ندارد. امروز نخستین واژهٔ مسأله‌ساز در تعریف رئالیسم خودِ Real است. این واژه یکی از سه بُعد آگاهی و شناخت یا نظم و مراتبی است که در نظریات ژاک لاکان به آن اشاره شده است؛ او دو بُعد

دیگر را «تصوری» و «نمادین» می‌خواند. نظم «تصوری» شامل ایماژها و خیال‌پردازی‌های ناخودآگاه یا آگاهانه‌یی می‌شود که از دوران کودکی آغازشده و تا پایان عمر با انسان می‌ماند. نظم و مراتب «نمادین» یا نمادگذارانه، عرصهٔ نمادین‌کردن و نمادآوری زبان است و از طریق فراگردهای اجتماعی و فرهنگی حاصل می‌شود. نظم «واقعی» شامل چیزهایی است که بیرون از حیطهٔ نمادین‌کردن و حتی تجربیات تحلیلی قرار می‌گیرند. «واقعی» فریبنده‌ترین و مسأله‌سازترین بعد این واژه است و دارای پیچیدگی‌های فلسفی بسیاری است که آن را از مفاهیم پیشین روان‌شناختی، از جمله تعریف‌هایی که فروید برای اصول واقعیت قایل بود، جدا می‌کند. اصولاً از موضع و منظر فلسفه و دایرهٔ اندیشگی امروز، دریافت عینی، یا به دست‌دادن شرح و توصیف مفاهیم، ناممکن است، چراکه همیشه دست‌یابی انسان به جهان بیرون با میانجی‌گری سیستم‌های تصوری و نمادین همراه بوده و از همین طریق هم دریافت شده است. از این دیدگاه، مفهوم «واقعی» یک نوع رسوب است که می‌باید بیرون از گفتار و زبان قرار بگیرد. «واقعی» در ضمیر ناخودآگاه هم وجود دارد و در رؤیاها و وهم و خیال و عوارض روانی نیز احساس می‌شود. در این میان نیازهای زیست‌شناختی هم نقشی تأثیرگذار دارند و هرگز نباید اهمیت آن‌ها را دست‌کم گرفت. از دیدگاه روان‌شناسی امروز، «واقعی» با «واقعیت»، که فقط به واقعیت ذهنی اشاره می‌کند تفاوت دارد و در ضمن این را هم باید درنظر داشت که واقعی از دو بُعد دیگر تفکیک‌ناپذیر است و در شکل‌دادن به ساختار و لایه‌های زیرین «تصوری» و «نمادین» نقش دارد.

هنوز هم در برخی موارد استثنایی و در پاره‌یی از نقدهای ادبی و هنری امروز، از مفهوم رئالیسم در پیوند با بازنمایی دقیق واقعیت یا شکل و روش روایت داستانی که بتوان آن را برشی از زندگی به‌شمار آورد استفاده می‌شود. اما قضیه به این سادگی‌ها هم نیست و آکنده از پیچیدگی‌های ساختاری است. اولین، و شاید مهم‌ترین این پیچیدگی‌ها به علت تفاوت‌های فاحشی است که میان سبک و فرم متونی وجود دارد که همگی «واقع‌گرایانه» توصیف می‌شوند. از این رو بهره‌جویی از اصطلاح رئالیسم بیشتر به هنر و ادبیات نیمهٔ قرن نوزدهم و آثار نقاشان و نویسندگانی همچون گوستاو کوربه، بالزاک، گوستاو فلوبر، ایوان تورگنف، تولستوی و...محدود می‌ماند. علت هم آن است که نگاه این نویسندگان معطوف به شخصیت‌های عادی و رویدادهای زندگی روزمره بود. طرح نوول‌هاشان تمام طبقات اجتماعی را در بر می‌گرفت و می‌کوشیدند که به شکلی منظاهرانه از ساختی‌مانتالیزم دوری کنند. در آثار این نویسندگان، رفتار و نحوهٔ گفتار شخصیت‌های داستان در ارتباط تنگاتنگ با جایگاه اجتماعی و تحصیلات آن‌ها بود و گه‌گاه پرداختن به جزئیات و تجربیات و عناصر به ظاهر بی‌اهمیت نیز از شگردهای رئالیستی شمرده می‌شد. به طور کلی آن‌چه در آثار رئالیست‌ها شکل سنت رئالیستی را به خود گرفته بود داوری‌کردن در بارهٔ تمامی زندگی از طریق پرداختن به کیفیت‌های یک فرد خاص بود. در این سنت رئالیستی، کشمکش و درگیری میان فرد و اجتماعی که در بطن و بستر آن می‌زیست یکی از مضمون‌های مسلط و رایجی بود که زمینه‌های آن از قرن هجدهم فراهم آمده بود. امروز تمام این روایت‌ها به دو گروه نوول‌های «فردی» و «اجتماعی» تفکیک شده‌اند.

مسأله دیگری که مفهوم رئالیسم با آن درگیر است پیوندی است که با بازنمایی دارد. بارها دیده شده است که خوانندگان، و حتی منتقدان، از «داستان رئالیستی» صحبت می‌کنند و کمتر به این واقعیت توجه دارند که این عبارت دارای مفهومی بسیار متناقض و ریتوریک است. چراکه یک متن، یا واقع‌گرایانه است و یا داستان و هرگز نمی‌تواند هردو این‌ها باشد. آن‌ها که از تناقض این عبارت آگاهی دارند، معمولاً برای سرپوش نهادن بر تضادها می‌گویند: «داستان واقع‌گرایانه می‌کوشد که بازنمایی صادقانهٔ واقعیت واقعی و غیرتخیلی باشد. این گفته هم تصوری و متناقض است، چراکه به شکلی آشکار بر این امر انگشت می‌گذارد که زبان، و به تبعیت از آن داستان، دریافت انسان دربارهٔ واقعیت را شکل می‌دهد. دستاویزی که این نویسندگان و منتقدان به آن متوسل شده‌اند این است که طبیعت جهان مادی نسبتاً ثابت است و به همین اعتبار قابل بازنمایی است. نقطهٔ اتکای بسیاری از رئالیست‌ها رابطه میان جهان داستان و جهان واقعی است. هرقدر که شباهت جهان داستان به جهان واقعی بیشتر باشد، داستان واقعی‌تر تصور می‌شود. اما اگر این پرسش مطرح شود که چه مقدار از آن‌چه در داستان می‌گذرد واقعی است یا چه مقدار از آن‌چه واقعی بنظر می‌آید ساختگی است؟ آن‌وقت پیچیدگی موضوع آشکار می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱- گلستانه شماره ۴۵، آذر ۱۳۸۱

۲- Nominalists

۳- Williams, Raymond. 'The Long Revolution', Pelican& London, 1965

منابع:

- Arac, J. and Lohnaon B.. 'The Consequences of Theory', John Hopkins University Press, 1991
- Chipp, Herschel B. 'Theories of Modern Art', University of California Press, 1968
- 'Critical Terms for Literary Study', eds. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, The University of Chicago Press, 1995
- Goring Paul,'Studying Literature', Arnold, London, 2001
- Grant, Damian. 'Realism', Methuen and Co. Ltd. London, 1974
- 'Modern Literary Theory', eds. Philip Rice and Patricia Waugh, Arnold, London, 2001
- 'Nineteenth-Century Theories of Art', ed. Joshua C. Taylor, University of California Press, 1989
- '20th Century Literary Criticism', ed. David Lodge, Logman, London, 1972
- 'The Theory of Criticism' ed. Raman Selde, Longman, London, 1999