پدیدارشناسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از میمسیس تا رئالیسم

محمود عبادیان

هر آینه به اصل هنر واقعاً بازگردیم، پی می‌بریم که میمسیس یکی از کهن‌ترین یافته‌هاست ــ به دیرینگی خود طبیعت. فیلوستراتوس

در عصر جدید معیار مناسبت هنر با واقعیت را در عیار رئالیستی آن می‌جویند. در مورد اصل مفهوم «رئالیست» واقعیت این است که آن یک مقوله‌ای است که در قرون وسطای مسیحی در جریان برخورد عقاید و آراء میان مکتب فلسفه‌ی رئالیستی و مکتب نومینالیستی اعتلای فلسفی یافت. رئالیسم برآن اساس معرف خاستگاه واقعیت دارای مفاهیم عالم به طور کلی است، در حالی که نومینالیم تنها واقعیت پدیده‌های محسوس و چیزهای منفرد را می‌پذیرد. کاربرد دیگر رئالیسم زاییده‌ی تمایزی است که مفسران و تاریخ‌نگاران فلسفه‌ی اروپایی در بررسی تاریخ کل فلسفه آن را به ماتریالیستی، رئالیستی و ایده‌آلیستی تفکیک و تقسیم کرده‌اند.

رئالیسم به عنوان معیار نسبت به هنر و ادبیات با واقعیت مصالحی که در فعالیت هنری و ادبی اعتلای زیباشناختی می‌یابد، تبلور عصری است که در آن ادبیات و هنر تجسمی (نقاشی) بازتاب دهنده‌ی هنری جامعه‌ی مدنی مدرن و مناسبات اجتماعی و سیاسی سرمایه‌داری معاصر شده است.

بنابراین چنانچه رئالیسم معرف مناسبت اثر هنری ـ ادبی با مصالح فعالیت هنری و کیفیت ماهیت این مناسبت باشد، طبیعی است که اطلاق مفهوم «رئالیسم» مورد بحث به‌عنوان سنجه‌ی از لحاظ زمانی متأخر در رویکرد به تاریخ هنر و ادبیات به‌طور کلی، جای درنگ دارد.

دوهزار سال پیش از آن که رئالیسم میزان عیار هنری در پایان قرن هجدهم شود، نقش پیشینه‌ی

آن را مفهوم یونانی میمسیس (محاکات، تقلید) در تاریخ فلسفه و نقد هنر ایفا می‌کرد. محاکات یا اصل تقلید طبیعت در فعالیت هنری از زمانی مورد توجه واقع شد که ارسطو طرز تلقی افلاتونی از طبیعت به‌مثابه تقلید ایده را نقد و اصلاح کرد و در میمسیس (محاکات) به‌عنوان یک رفتار و کنش طبیعی و فطری آدمی نگریست که زمینه‌ی شناخت و خرسندی انسان در ارتباط با جهان عینی است.

آنچه تبیین ارسطویی «میمسیس» را بارز می‌کند آن است که او محتوای این مفهوم را از رفتار و کنش آدمی استنتاج کرده است، نه از پدیده‌هایی که خود می‌بایست تقلید ایده باشند.

میمسیس (اصل محاکات) تا نیمه‌های قرن هجدهم به‌عنوان معیار مناسبت فعالیت و اثر هنری با واقعیت زندگی معتبر ماند و لحاظ می‌شد تا این که سرانجام از جانب نمایندگی زیباشناسی قرن هجدهم انگلستان (مکتب ذایقه‌ی استتیکی کلاسیسیسم انگلستان) به چالش گرفته شد، البته بی آن که نقشش به‌طور کلی انکار شود.

پرسشی که در ارتباط با نقش محاکات به عنوان عیار نسبت اثر هنری با واقعیت خارج از ذهن هنرمند که محتوا و شکل اثر هنری از آن مایه می‌گیرد، این است که در آفرینش اثر هنری یا به‌اصطلاح «چه تقلید می‌شود؟»، «چگونه تقلید می‌شود؟» و اصولاً «برای چه تقلید می‌شود؟». از این سه مسئله، اولی و سومی (یعنی «چه تقلید می‌شود» و «برای چه تقلید می‌شود») سؤال‌های اساسی‌اند؛ پاسخ به سؤال دوم بیشتر به قلمروِ تاریخ هنر به‌طور کلی تعلق دارد.

مفهوم میمسیس را افلاتون از نظریه‌ی موسیقی قرن پنجم پیش از میلاد، که احتمالاً از دامون بوده، برداشت کرده است. افلاتون در کتاب دوم و سوم *جمهوری* از رساله‌ای در موسیقی سخن می‌گوید که رساله‌ای تربیتی است و شامل دو بخش تربیت موسیقایی و تربیت ژیمناستیکی است (*همان*، ۳۷۶e). برنامه‌ی تربیت موسیقایی دارای مبحث اسطوره، سبک، طنین (لحن)، و ریتم (*همان*، ۳۹۹e) بوده است. سبک، طنین، و ریتم می‌بایست متناسب با کلمه باشد. دامون میمسیس را نیز اشکال بیان می‌داند و آنها را به «والا» و «پست» تقسیم می‌کند. در بخش انواع سبک او بین میمسیس و روایت تفکیک قائل می‌شود، به این معنی که تحت عنوان محاکات کنش بازیگری و مجزا کردن بازنمایی صحنه را مستقل از توضیحات مؤلف می‌فهمد (*همان*، ۳۹۳d). تراژدی و کمدی اشکال محض محاکات‌اند، حال آن که *دیتیرامب* روایت صرف دانسته شده است؛ صدا و ایماء و اشاره نیز محاکات‌اند. با توجه به آنچه اشاره شد، پاسخ این پرسش که در محاکات یا تقلید چه‌چیز تقلید می‌شود این است که عمل نمایی اشخاص بر روی صحنه به‌طور عمده. حاصل این که محاکات به‌معنای تقلید یا روگرفت، در مفهوم مصطلح آن، نیست.

برطیقای ارسطو نیز برپایه‌ی میمسیس موسیقایی استوار است، او نیز از تجسم عمل نمایی دراماتیک افراد، یا «نقش‌ها» سخن می‌گوید (بوطیقا، ۱۴۴۹b). ارسطو شعر غنایی (لیریک) را میمسیس به حساب نمی‌آورد؛ کلمه (لوگوس)، هارمونی و ریتم تحت آن مفهوم قرار می‌گیرند (*همان*، ۱۴۴۷ b). در نظر او موضوع‌های محاکات عبارت‌اند از: شخصیت‌ها، تجربه‌ها، و اشخاص (*همان*).

به‌عبارتی این پرسش که «چه تقلید می‌شود؟» به آن نشانه می‌رود که آیا واقعیت که مورد محاکات

است، فارغ از جنبه‌ی حسی، فراحسی، استعلایی، واقعیت «جهان‌درون» و ... است یا چیز دیگر ــ نکته‌ای که به پرسش «برای چه محاکات می‌شود؟» نزدیک می‌شود که مهم‌ترین پرسش از پرسش‌های سه‌گانه است.

پرسش این است که اصولاً چرا پدیده‌ای محاکات می‌شود، چرا میمسیس صورت می‌گیرد؟ چه‌چیز آدمی را برآن می‌دارد تا آن واقعیت را دوگانی (مضاعف) کند، هستی آن دوبرابر شود؟ پاسخ ارسطو به عنوان نظریه‌پرداز میمسیس به این پرسش بسیار فشرده و ساده است. او تقلید را ناشی از یک خصلت سرشتی بشر می‌داند: انسان تقلید می‌کند، آن را عملی می‌زیید و با تجربه آن را شناسایی می‌کند. برای ارسطو بازتولید [شناختی یا هنری] پدیده‌ی طبیعی به دست انسان، محاکات و مضاعف کردن، تکرار توأم با شناخت است.

گفتنی است که «طبیعت» به‌مفهوم یونانی (خاصه ارسطویی) کلام تجانسی با درک مسیحی ـ دینی امروز آن ندارد. معنایی که از آن متبادر می‌شود بیشتر به مفهوم طبیعت پویا و خلاق (اسپینوزایی طبیعت) نزدیک است. هم‌سو شدن فطرت آدمی با تقلید به‌عنوان راه به شناخت جهان هستی، در واقع از محدوده‌ی معرفت‌شناسی فرا می‌رود و به آن خصلت هستی‌شناختی می‌دهد. بنابراین میمسیس برای ارسطو بعد هستی‌شناختی دارد. آنجا که می‌گوید: «کار شاعران تصویرکردن چیز روی داده نیست، بلکه تصویرکردن چیزی است که امکان روی دادن دارد» (*همان*). ارسطو تلویحاً به جهان ممکن اشاره دارد. یکی از تعریف‌های جهان ممکن، به‌مفهوم معنی‌شناختی آن، جهان‌هایی مورد نظر است که منظور از آن «نحوه‌ای است که چیزها در مختصات آن وجود دارند».[۱] پاسخ ارسطو به این پرسش که «چه نیازی انسان را بر آن می‌دارد که واقعیت را بازتولید کند؟» این است «همه‌ی انسان‌ها در سرشت خود جویای دانستن‌اند (*متافیزیک*، ۹۸۰a۲۲).

همان‌طور که اشاره شد، این نکته گویای مایه‌های هستی‌شناختی محاکات است. اصل محاکات تا قرن هجدهم میلادی معیار مناسبت اثر هنری با واقعیت زندگی، آن‌چنان که مصالح و موضوع فعالیت هنری را تشکیل می‌دهد، به شمار می‌آمد تا این که اولین‌بار از جانب مکتب ذائقه‌ی استاتیکی انگلستان به چالش گرفته شد، بی آن که نقش آن کلاً انکار شود.

نظریه‌ی میمسیس در ادامه‌ی حیات خود به دو صورت تأثیرگذار بوده است. یکی به‌مثابه نظریه‌ی بازتاب در روان‌شناسی پاولوف، و دیگری در نظریه ی شناخت آدمی به‌مثابه بازتاب ذهنی واقعیت عینی در قوای شناخت انسان به‌طور کلی. قرابت و ارتباط تنگاتنگ این دو نظریه‌ی بازتاب، زمینه‌ی به‌کارگیری آنها در روان‌شناسی، نظریه‌ی شناخت، و به‌ویژه نظریه‌ی هنر و استاتیک در مجامع علمی ـ تحقیقی کشورهای سوسیالیستی و اتحاد جماهیر شوروی سابق را فراهم کرد.

محاکات مانند هر مفهوم فلسفی فراز و نشیب تعریف و تبیین نظری خود را داشته است. یکی از این موارد برداشتی است که هانس گئورگ گادامر، فیلسوف آلمانی قرن بیستم، از آن داشته و به تبع آن به توصیف نو از امکانات کاربردی آن پرداخته است. شایان توجه است که در این تبیین، معنای میمسیس (محاکات) استحکام یافته است. در این کاربرد بیشتر زمینه‌های معرفت‌شناختی این

مفهوم کهن در ابعاد نو اهمیت یافته است، بی‌آن که تفاوت شناخت هنری از شناخت علمی ـ نظری انکار شود. در ضمن سعی شده به ضعف تعریف میمسیس به‌عنوان تقلید یا اصطلاحاً «روگرفت» طبیعت توجه شود.

گادامر از وحدت جنبه‌ی معرفت‌شناختی محاکات با هستی‌شناسی نظریه‌ی ارسطو دفاع کرده است و آن را برای هنرهای معاصر نیز معتبر می‌داند. گادامر اصل میمسیس را در بازشناسی ــ یعنی پدیده‌ی بازنموده شده را در بازنمایی ــ می‌بیند.[۲] او بر رابطه‌ی میان محاکات‌کننده و محاکات‌شونده در حوزه‌ی محاکات ــ یعنی بر رابطه با شناسنده و نیز بر حقانیت [هستی‌شناختی] اثر هنری که در طی آن فرایند شناخت منجر به شناسایی گوهر چیزها و سرانجام تکمیل و تعمیق شناخت خود می‌شود ــ تأکید می‌کند.

گادامر با استناد به فیثاغورس و به عدد، به‌عنوان موضوع تقلید، مفهوم محاکات را به بازنمایی «نظم» گسترش می‌دهد، با اذعان بر این که امروز دیگر یک نظام عام وجود ندارد. «هر اثر هنری یادآور چیزی است که روزگاری وجود داشته و وجودش روشنگر و دال بر نظمی کلی است.» در پایان بررسی خود می‌افزاید: «وقتی که اثر هنری پدید می‌آید، اگر چه ممکن است به ما امکان ندهد که آن را با دریافت‌هایی که از نظم داریم هماهنگ کنیم، نشان‌گر نظمی است که زمانی پدیده‌های آشنای جهان آشنا را متحد می‌کرد. در هر اثر هنری همواره نشانه‌هایی از انرژی نو وجود دارد که پدیدآورنده‌ی نظم است.»[۳] اثر هنری وقتی پدید می‌آید که همیشه یک پیکربندی نو در یک جهان خرد است، یک نظم جدید، یک وحدت در تنش. البته هنر معرف نظم جهانی نیست. به گفته‌ی اکو هنر یک جهانِ افسانه‌ای، یک جهان بالقوه در ارتباط با جهان به‌طور کلی است. وحدت در تنش [نیچه] کنایه از مناسبت چیزها و وضعیت‌ها است.

گادامر با توجه به روح چشم‌اندازگرایی و تفسیر او از تکرار و پایان‌ناپذیری، می‌گوید: «شاید توانایی ما دایر بر حفظ و ابقاء، استعدادی که مبنای فرهنگ بشری است، خود بر این واقعیت استوار است که باید آنچه را که تهدید می‌کند که محو می‌شود و دیگر به چشم ما نخواهد خورد سامان دهیم.[۴] به دیگرسخن، تحت فشار نظم حاکم تهدیدها، درگیری بازنمودها، و گرایش‌ها سر برمی‌آورند، که البته این تضمینی است در برابر رکود، و نیز انرژی روحی و اراده به قدرت است.»

گادامر در یک بررسی به‌نام هنر و میمسیس نتیجه می‌گیرد که «محاکات ارجاع بر یک چیز ندارد که از خود آن متباین باشد، بلکه معنایش آن است که پای یک چیز سرشار از حسانیت خودمختار در میان است.[۵] یک بازنمایی به بازنمایی می‌گراید.» متفاوت بودن ذاتیِ کپی از ارتباط تصویر با اصل، یک رابطه‌ی یک‌سویه نیست. این که تصویر واقعیت خود را دارد، به‌معنای نوعی دگردیسی است که در آن چیز تصویر شده، به‌معنایی منجر به حضور در بازنمایی است. حضور داشتن (معرفی شدن) یعنی هستی اعتلایافته را تجربه کردن (زیستن). تصویر یک بازگویی تقلیدی نیست، در ارتباط هستی‌شناختی با آن است ــ با آنچه محاکات شده.[۶] در این ارتباط آنچه مورد توجه است نظم انعکاس یافته در اثر است، درگیری بودن و شدن است، حرکت تصویری است یا آن چیزی است

که نیچه آن را «وجد دیونیزی» می‌نامد. دریدا در تحلیل ساخت‌شکنانه‌ی *جستار در اصل زبان‌ها*، اثر ژان ژاک روسو، می‌نویسد که مناسبت بازنمود با عرضه‌ی اصیل را نمی‌توان بازنمود کرد[۷]؛ مسلماً نمی‌توان آن را به‌مثابه یک چیز تثبیت شده بازنمود کرد، بلکه به‌عنوان چیزی که دست می‌دهد، به‌عنوان معرفی و بازنمایی معرفی در مضاعف شدن ذاتی محاکات که در آن ارتباط هستی‌شناختی گادامری در مرز نظم و آشوب، مرز هستی و شدن عمل می‌کند.

به گفته‌ی دریدا، روسو محاکات را مبنای هنر می‌داند: «تقلید حضور را مضاعف می‌کند، و وقتی محاکات به آن می‌پیوندد آن را تکمیل می‌کند.» روسو معتقد است که محاکات صرفاً یک کلمه است، و چیزی بر آنچه بازنمود شده نمی‌افزاید. بنابه نظر گادامر در اثر هنری یک معرفی نفس به‌طور جنبی، تکمیلی صورت می‌گیرد، منجر به بازتولید معرفی اولیه، به نوعی دوگانی شدن یا گسترش کنونی، لذا دوگانی می‌شود.»[۸]

بدین سان، ذات هنری جز آنچه می‌شود، چیزی جز آن است که می‌شود. محاکات بر آنچه داده شده دلالت دارد، لذا فراشدن از خود است. گادامر می‌گوید: «اثر ذاتی است که وجودش آن گونه است که پیوسته چیز متمایزی است، بودنش تنها در شدن و بازگشت است.»[۹]

دولوز تأکید دارد که وجود محاکات خود یک پارادوکس است، یک شدن دوسویه: به آنچه هنوز نیست و به آن چیزی که دیگر نیست و بازنمود شده. این شدن و پیوسته بازگشت [نیچه] در عین حال پاسخ به این پرسش است: «برای چه محاکات؟».

یکی از دو جنبه‌ی محاکات نیاز به تقلید است، به بازنمودگری، به مضاعف کردن، به تأیید باشندگی امر. ایلیاده در این مورد می‌نویسد: «در اجتماعات مهجور تکرار به چیزها واقعیت می‌دهد؛ در اثر تکرار، زمان‌زدایی می‌شود یا دست کم از نیروی قاهر زمان کاسته می‌شود.»[۱۰]

به گفته‌ی گادامر هنر نوعی شناختن است، یک برگردان استعاری است از سه حرکت: تحریک عصبی، تصور، آوا و واژه به مفهوم. بازشناسی در مورد محاکات را می‌توان برگردان استعاری دانست، یعنی مفهومی کردن استاتیکی.[۱۱] شناخت به این معنای کلام یک آفریدن آزاد است، رابطه‌ای است بین موضوع و سوبژه. استعاره بر پویایی محاکات می‌افزاید ــ پویاشدن و بازشناختی که به سنگانیده شدن مفهوم نمی‌انجامد.

نیچه محاکات را یک شناخت بنیادی‌تر می‌داند. نتیجه می‌گیرد که هنر برتر از حقیقت است. محاکات برتر از شناخت مفهومی است. «میمسیس از این لحاظ در اختلاف با شناخت است که شناخت هم‌رسانی (انتقال ارتباط) را برنمی‌تابد، بر برداشت اولید مصرّ می‌ماند ــ بدون استعاره بی‌توجه به نتایج. هدف از آن دست‌یابی به یک تأثیر سنگانیده، در قید مفهوم مرده، از پوست و گوشت کنده، مومیایی شده است.»[۱۲]

نیچه ویژگی بازنمود محاکاتی را چنین توصیف می‌کند: «هر کنونه‌ای بازنمودی دوگانی (مضاعف) است؛ در ابتدا همچون تصویرِ تصور، سپس به‌صورت تصور. زندگی همین شکل‌گیری ناآرامنده‌ی بازنمود است. جهان تجربی فقط این پدیدار شدن و شدن است. در شدن خصلت بازنمودِ

چیزها آشکار می‌شود: چیزی بار نمی‌آورد، چیزی نیست؛ همه چیز می‌شود، یعنی بازنمود است.»[۱۳]

نکاتی که گفته شد همه در ادامه‌ی پاسخ به پرسش «برای چه محاکات می‌شود؟» است. محاکات که معادل دیگر آن «تخنه» است، بازنمود به‌معنی برگردان آینه‌ای یا معرفی بازتولیدکننده نیست، بازنمایی به‌معنی تمام‌کلام است ــ به‌معنی کنونه کردن.[۱۴] محاکات آمیزه‌ای از بودن و شدن است، تصدیق هستی و تصدیق حضور آشوب است، یعنی تصدیق دوگانی محاکات که مانع مومیایی شدن «حقیقت» می‌شود؛ خصلت ققنوس را دارد ــ کشش به تصدیق نظم، ساختاربندی آن و انکار آن. در دیالوگ هستی‌شناختی، در پیکره‌بندی دوگانی محاکات، حسانیت با عقلانیت، فوزیس با لوگوس، پیکر می‌یابد. محاکات تضعیف افعال ازنظر واقعیت پذیری، تقویت عنصر تخیلی و تکرار جزء آگاهی می‌نماید که نشان از وضعیت آشفته‌ی نظم «امر موجود»، «موجودیت» یا ناتغییر منِ متفکر دارد. در محاکات آگاهی تقلیدکننده تنها بر جنبه‌های تصادفی واقعیت داده شده غلبه نمی‌کند. باگذر از آنچه فعلیت دارد به بالقوه و از آن نیز فراتر می‌رود. بنابراین محاکات به افشای نظم موجود بسنده نمی‌کند، بلکه در آن سوبژه به امکان نظمی جز آن، به پیکربندی شکلی دیگر رهنمون می‌شود.

بنابه گفته‌ی نیچه، اثر هنری به‌مثابه «اراده برای غلبه بر شدن [چیز]» توهم پدید می‌آورد، و هم هستی که در واقع تفاهم هستی از طریق هستی به اضافه‌ی وهم است. می‌توان نتیجه گرفت که تفکر تکرارکننده، تکرار را و لحظه‌ی شدن را حفظ می‌کند. محاکات به‌مثابه بازنمودگر، دراساس خود بازنمود حرکت شدن است، اثر هنری آمیزه‌ی بودن و شدن است که به‌معنای تحقق «درگیری مستمر در خود اثر هنری» و هم دریافت‌کننده است.

وایتهد یکی از دانشمندانی است که مسئله‌ی هستی و شدن را موضوعی کرده است. او در آخرین نوشته‌ی خود، *فزاینده و واقعیت*، می‌گوید: «احساس زندگی را بایستی در مختل کردن نظام جاری جست. نفوذ پژمرده کننده‌ی همسانی کیهان را به فلج شدن می‌برد. اعتلای صرف بدیهیت و نظم نیز، که برای تعادل با آنچه پیش‌بینی ناشدنی است، برای پیشرفت و هیجان ضروری است. هنگامی که زندگی در مهار صرف ایجابیت است، انحطاط می‌یابد.[۱۵]

وایتهد مسئله‌ی داده‌شدگی (موجودیت) را در رابطه با نظم به‌عنوان شالوده‌ی زیسته (تجربه) تحلیل می‌کند: «البته صرف داده‌شدگی، به‌معنی نظم بدون همزادش ـ ناسامانی است.»[۱۶] البته ناسامانی نیز داده شده می‌باشد، عنصر ذاتی واقعیت زیسته است، جزء متشکل نظم خاص است که سوبژه‌ی فعال به آن شکل می‌دهد. نظم در جهان بالفعل از داده‌شدگی صرف متمایز است، وجودش برای حصول هدف است. این هدف متناسب است با مراتب شدت آرام‌کردن (ارضاء) واقعیت‌های بالفعل (اجزاء هسته) که در ترکیبات (حالات) صوری این نظم (نظام) است، در هسته واقعیت پذیرفته است. افزایش این شدت ارضا از نظمی نتیجه می‌شود که در آن کثرت اعضاء هسته بتواند حامل احساس صریح تقابل (کنتراست) باشد.»[۱۷]

از آنچه گفته شده پاسخ «برای چه محاکات؟» برمی‌آید: تکرار، وقفه در سپری شدن، در شدن است، تکرار بازگشت دگری به عنوان ذاتاً همان دگری به‌مثابه دگری در بالفعلیت است، در کنونگی است؛ از

همین رو، محاکات بازنمود کنونه‌شدن راستین است. تازه و تنها پس از تکرار، چیز (سوبژه) آن چیزی است که هست. یک گره، یک توقف است، حلقه‌ای از زنجیرگان چیزهای درجریان است.

رئالیسم از دهه‌ی نود قرن هجدهم به‌عنوان مفهوم استتیکی و هنری ـ ادبی در محافل نقد هنری به‌کار رفته است. رئالیسم مبین پیوند سکولار هنر با واقعیت به مفهوم مدرن کلمه است که جایگزین مقوله‌ی کهن اروپایی «میمسیس» شده است که نقد آن بر جنبه‌ی تقلیدی محاکات استوار بود. معنی رئالیسم از نظر برنامه‌ای آن بود که بر خصلت زندگی‌گرای آفرینش هنری تأکید شود. شق برنامه‌ای جریان متقابل رئالیسم آن بود که «استتیک‌گرایی» را جایگزین خصلت جهان باز رئالیسم کند. براین اساس، رئالیسم معرف یکی از گزینه‌های مهم هنر مدرن است.[۱۸]

مفهوم رئالیسم را فریدریش شیلر از کانت پذیرفت و با نیت انتقادی آن را در بحث مسائل زیباشناسی واردکرد. شیلر رئالیسم را در دنبال سنت میمسیسی به‌معنی محاکات به‌کار برد، ضمن آن که نسبت به میزان توانایی هنری آن تردید داشت. «وقتی شاعر در واقعیت می‌ماند» رئالیست می‌شود، و وقتی فاقد تخیل است ...، معمولی است.»[۱۹] «رئالیست نمی‌تواند شاعر باشد.»[۲۰] این تلقی شیلر از رئالیسم را باید با توجه به درک فلسفی ـ تاریخی او از زیبایی‌شناسی ارزیابی کرد. او می‌گوید: زیبایی که برای یونانی باستان دریافت شدنی بود، از بین رفته است. اگر هنرمند مدرن به رئالیسم زیبایی آن دوران وفادار بماند، در آن صورت امکان هرگونه تقلید بر او منتفی است. تنها چیزی که می‌ماند آن است که رئالیسم را ایدآلیستی کند.[۲۱] رئالیسم و ایدآلیسم در هنر زیبا ترکیب می‌شوند. ایجابی شدن بعدی رئالیسم به‌روایت موضوع، به‌اصطلاح حدیث نفس در یک جنبش هنری درواقع مایه در این مفهوم ترکیبی دارد که در آن تجربه‌ی یک واقعیت نازیبا محرکی برای تکمیل «آرمانی» تصویر آن می‌شود. درنگ فکری شیلر بر مناسبت رئالیسم و ایدآلیسم در فعالیت هنری بی‌ارتباط با دیدار پرتنش، و دوستی او با گوته نیست. گوته در سال‌های بعد خود یک «رئالیست سرسخت» می‌شود، امری که آبشخور بسیار برخورد عقاید و آراء بوده است. شیلر او را در ۱۷۹۶ یک «رئالیست خشک» می‌نامد؛ البته او به‌تدریج به این نتیجه می‌رسد که «هنر اصیل ... رئالیستی نیست.»[۲۲] فریدریش شلگل در گفتاری درباب اسطوره از «یک رئالیسم نو ... بی‌مرز» صحبت می‌کند که به‌مثابه هارمونی آرمان و واقعیت ارکان شعر است.[۲۳] در ۱۸۳۲ کروگ از یک «رئالیسم زیبایی‌شناسی» سخن می‌گوید.

از نیمه‌های قرن نوزدهم مفهوم رئالیسم در فرانسه و آلمان به‌صورت برنامه‌ای مطرح می‌شود. به‌عبارت‌هایی همچون «تقلید وفادار»، «هنر حقیقی»، «مکتب رئالیستی» برمی‌خوریم. دورانتی به مانیفست خود نام *رئالیسم* می‌دهد (۵۷ـ۱۸۵۶). کوربه آثار خود را در *پاویلون* به نمایش می‌گذارد. او رئالیسم را یک گزینش سیاسی معرفی می‌کند. همو در ۱۸۶۱ رئالیسم را بدین صورت بیان می‌کند: «نفی ایدآلیسم»، «رهایی‌بخشی فردیت ...، رئالیسم سرشت دموکراتیک‌دار است.»[۲۴]

در آلمان، س. آلبرتی «ایدآل‌رئالیسم» را در تصویر قوانین طبیعی با بیانی که فارغ از هرگونه اختلال روحی در تصویر حقیقت در واقعیت است می‌داند.[۲۵] به تعهد «رئالیسم» در درگیری‌های اجتماعی و

دموکراتیک[۲۶] که با روح زمان دم‌ساز است، اشاره دارد. مبانی معرفت‌شناختی استتیک رئالیستی را نیچه چنین ریشه‌ای سؤال‌انگیز می‌کند: آن واقعیتی که هنر رئالیستی می‌خواهد گوهر آن را پدیدار کند، بر او همچون یک برساخت جلوه می‌کند. همواره در آن نوعی منافع نهفته است، توأم با یک چشم‌انداز ذهنی بالضروره است. «هنر رئالیستی یک توهّم است. شما آن چیزی را تصویر می‌کنید که در پدیده‌ها جذاب و گیراست. اما بی تردید دریافت‌های شما ناشی از آن نیست! شما نمی‌دانید دلایل این دریافت‌ها در چیست؟ هر هنر خوب در رئالیست بودن بنابر فرض غلط دارد.»[۲۷]

مارکس و انگلس به‌ندرت از مفهوم رئالیسم نام برده‌اند. انگلس در ۱۸۸۵ از رئالیسم در هنر برحسب معمول می‌گوید: «گذشته از واقعیت جزئیات، تصویر همگن کاراکترهای تیپیک در شرایط تیپیک.»[۲۸] او موفقیت این رئالیسم را در آثار بالزاک می‌نگرد، زیرا به نظر او بالزاک در شرح واقعیت‌ها موضعی اتخاذ کرده است که در تفاوت با تمایلات و عقاید فردی خود اوست. انگلس آن سبک نگارش را «پیروزی بزرگ رئالیسم» به‌شمار می‌آورد. در سال ۱۹۳۲ گرونسکی، از نویسندگان اتحاد جماهیر شوروی، درخواست کرد: «حقیقت را بنویسید، واقعیت را که دیالکتیکی است؛ چیزها را هم‌خوان با واقعیت‌شان تصویر کنید. روش عمده‌ی ادبیات اتحاد شوروی ... روش رئالیسم سوسیالیستی است.»[۲۹] در ۱۹۳۴ ژدانف در کنگره‌ی سراسری نویسندگان اتحاد شوروی اعلام کرد که: «با حقیقت دم‌ساز بودن و تصویر هنری بودن ... باید با این وظیفه مناسبت داشته باشد که انسان‌های کارگر به روح سوسیالیستی تربیت و تطور یابند. این است آن روشی که ما ... آن را به عنوان روش رئالیسم سوسیالیستی تعریف می‌کنیم.»[۳۰]

مقوله‌ی «رئالیسم سوسیالیستی» پس از جنگ جهانی دوم موضوع برخورد عقاید و آراء بسیار در کشورهای سوسیالیستی آن زمان و جوامع غربی شد. درمورد تحقق عملی این رئالیسم در اتحاد شوروی و دیگر کشورهای سوسیالیستی باید گفت که سوای چند رمان ــ *مادر*، *فولاد چگونه آبدیده شد*، *گارد سرخ*، ... ــ که تا پایان جنگ جهانی دوم نوشته شد، این رئالیسم نه آنچنان که در تعریف آمده بود در آن کشورها پیاده شد و نه نویسندگان آن جوامع ضوابط آن را دقیقاً به کار بستند. در برخی کشورها (مثلاً جمهوری خلق چین) «هنر سوسیالیستی» جایگزین آن شد. البته بحث در تعریف و ماهیت رئالیسم پس از پیروزی انقلاب اکتبر در اتحاد شوروی و محافل غرب آغاز شده بود. یکی از اولین مباحثه‌ها در این باره میان برتولت برشت و گئورگ لوکاچ در ۱۹۱۸ در مجله‌ی آلمانی چرخش به چپ (Linkskurve) سر گرفت. برای برشت رئالیسم اساساً یک موضع‌گیری اجتماعی ـ فرهنگی در ادبیات و هنر بود که صفت مشخصه‌اش انعکاس واقعیت کلی زندگانی انسان در آثار هنری بدون توجه به مکتب یا سبک پیش گرفته از جانب نویسنده / هنرمند است. از این رو رئالیسم یک امر همه‌بشری به‌شمار می‌آمد. «رئالیسم خاستگاهی است که مناسبات اجتماعی را عملاً تحلیل می‌کند و از نتایج آن استنتاج استراتژی، امکانات عملی در تغییر یا تحول اجتماعی می‌کند.»[۳۱]

یکی از نظریه‌پردازان رئالیسم به‌طور کلی و منتقدان رئالیسم سوسیالیستی، *روژه گارودی*، متفکر فرانسوی بود که حاصل مباحثه و برخورد عقاید و آراء خود را درمورد رئالیسم کافکا در *در رئالیسم*

بی‌کناره (۱۹۶۳) منتشر کرد. گارودی در این نوشته از استقلال استتیک از سیاست، فارغ از نظارت سیاسی با خصلت اسطوره‌پرداز، دفاع می‌کند که نباید در علم ادغام شود. «رئالیسم زمان ما آفریننده‌ی چنان اسطوره‌هایی است ... یک رئالیسم پرومتئوسی است.»[۳۲]

بحث در چندوچون رئالیسم کماکان جریان دارد. این واقعیت معنایی جز این ندارد که رئالیسم به تبع خود زندگی آدمی زنده و در تحول و تطور است، هر آینه جز این می‌بود شگفت بود. چه، آنچه واقع است، شرط و بستر هرگونه مکتب و سبک هنری است. هر فراگرایی، یا رد واقعیت، تصحیح و تکمیل واقعیت در هنر مسبوق بر عزیمت از صورتی از خود واقعیت است. واقعیت هزاران چهره و نمود دارد، افقی است که آبشخور هرگونه فراگرایی، انکار، تصحیح و تکمیل هنری واقعیت و مسبوق بر عزیمت از خود واقعیت از حیث واقعیت است. واقعیت به این معنای کلام شامل خودِ ضد واقعیت نیز می‌شود.

Vecny navrat mimesis in: Estetika na krizovave. Prague, 1997.

(بازگشت همیشگی میمسیس در: استتیک در سر دوراهی)

منابع

1. Bradley, R., Possible Worlds. An Introduction to Logic and its Philosophy. Blackwell, 1979.
2. Gadamer, H.G., Kunst und Nachahmung. Kleine Schriften II, tuebingen 1967.
3. *ibid*. p. 14.
4. *ibid*. p. 26.
5. Gamamer, H.G., Dichtung und Mimesis. Kleine Schriften IV, Tuebingen 1977, p. 228-233.
6. Gadamer, H.G., Wahrheit und Methode. Gesammtwerke 1, Tuevingen 1986.
7. Derrida, J., Grammatology. Baltimore 1976.
8. Deleuze, G., Logique du sens. Paris 1969.
9. Gadamer, H.G., *ibid*. p. 123.
10. Eliade, M., Mtythus o Vecnem navratu. Prague 1993, p. 62.
11. Nietzsche Werke Krit. Ausg. III, 2, p. 378.
12. *ibid*. III. 4, Fragm. 19.
13. *ibid*. III. B. p. 203
14. Lacoue-Labarthe, P., Heidegger, Art and Politics. Oxford 1990, p. 64.
15. Whitehead, A.N., Modes of Thought. Cambridge 1938, p. 109, 119
16. *ibid*., Historisches Woerterbuch der Hpilosophie.

17. F. Schiller: Brefe an Goethe (14.9.1797)

18. *ibid.* (27.4.1798).

19. *ibid.* (5.1.1798).

20. Goethe: Auttobiogr. Einzelheiten (1817), 10, 541.

21. F. Schlegel

22. Gespraech ueber die Poesie (1800).

23. G. Jaeger: Der Realismus Begriff in frankreich (1976).

24. Zit.: K. Herding (Hg.): Realismus als Widerspruch (1978)28.

25. C. Alberti; Natur und Kunst (1890).30.

26. F. Nietzsche: fragment 444 (Aus der Zeit der "Morgenroete").

27. 1880/81

28. F. Engels: Brief an M. Kautsky (26.11.1885).

29. *ibid.*

30. Gronskij, Zit. in: F. Trommler: Der "sozialistische Realismus". In hist. Kontext ... (1975), 68.

31. A.A. Shdanow, Zit. in: H.-J. Schmidt/Schramm(Hg.): sozialistische Realismus Konzeptionen (1974) 47

32. B. Brecht: Ueber den fomlist. Charakter der Realismus-theorie (1938), in: Schrift.zur Lit. und Kunst 2 (1967) 120.

33. R. Garaudy: Kafka. die moderne Kunst und wir, in: Kafka aus Prager Sicht (1966); vgl. R. garaudy: D. une realisme sans ravages (Paris, 1963).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی