واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۱۴)

رئالیسم (۲)

Realism

علی‌اصغر قره‌باغی

رئالیسم در نیمهٔ قرن نوزدهم سبک و مشرب مسلط بر هنر و ادبیات غرب بود، واکنشی نسبت به غیرواقعی‌ها تصور می‌شد و بیش‌وکم به تجربیات ملموس انسانی می‌پرداخت. اما در آغاز قرن بیستم رئالیسمی از نوع رئالیسم کاندینسکی پدیدار شد و پیش از آن‌که به شکلی جدی مطرح شود، این پرسش را برانگیخت که مگر می‌شود اثری را که آشکارا ادراک انسان از مفهوم واقعیت را بازیچهٔ تصورات خود می‌کند واقع‌گرایانه نامید. رئالیستی نامیدن نقاشی‌های کاندینسکی در واقع مساوی با کشاندن رئالیسم به گسترهٔ بی‌سروته‌یی بود که در نهایت تهی از هرچیز به‌نظر می‌آمد. این رئالیسم دولت مستعجل بود و دیر نگذشت که به‌فراموشی سپرده شد. در دههٔ ۱۹۳۰ رئالیسم دیگری سربرآورد که «رئالیسم سوسیالیستی» نامیده شد. این‌گونه از رئالیسم معمولاً به سبک رسمی و مسلط بر هنر و ادبیات روسیه از ۱۹۳۴ به‌بعد گفته می‌شود و ویژگی بارز آن نمایش قهرمانانهٔ کارگران و بزرگداشت حزب کمونیست و مرام‌های کمونیستی است. این طور هم می‌توان گفت که سوسیال رئالیسم، اعتقادنامهٔ هنرمندانه‌یی بود که در دههٔ ۱۹۳۰ در روسیه به منظور به‌کاربستن عقاید مارکسیستی پدیدار شد. اندیشهٔ «رئالیسم سوسیالیستی» از نظرباتی که انگلس در نامهٔ آوریل ۱۸۸۸ به مارگارت هارکنس نوشته است نشأت می‌گیرد. انگلس در این نامه، رئالیسم را به عنوان حقیقت و جزییات در بازنمایی شخصیت‌های عادی، در شرایط عادی توصیف می‌کند. همین عادی بودن یکی از عناصری بود که در نظریه‌پردازی‌های گئورگ لوکاچ (۱۹۳۷)، اندیشمند مجار تبار کمونیست و اندیشهٔ سوسیال رئالیسمی که پدید آورد نقش داشت. بر مبنای این اندیشه‌ها، نظریه‌پردازان مارکسیست و نویسندگانی همچون لوکاچ از هنرمندان می‌خواستند که در تصویری که از جهان به دست می‌دهند صداقت و تعین‌های تاریخی را درهم بیامیزند والبته در این راه نوعی قالب‌گیری دوبارهٔ اندیشه‌های ایدئولوژیکی و آموزش و القای آن به زحمتکشان و طبقهٔ کارگر در حال و هوای سوسیالیسم را هم در نظر داشته باشند. شبح این خواسته به شکل بیانیه‌یی رسمی و حکومتی بر هنرمندان و نویسندگان اتحاد جماهیر شوروی سایه انداخت و به تصریح از آن‌ها خواسته شد که تصویرگر واقعیت‌هاو پیشرفت‌هایی باشند که بر اثر انقلاب کمونیستی رخ نمایانده است و با توجه به روح سوسیالیسم، این را نوعی مسئولیت نسبت به ایدئولوژی حاکم و مردم قلمداد می‌کردند. هنرمندان ناگزیر بودند که دلایل به‌وجودآمدن جوامع سوسیالیستی را موجه نشان دهند و اصول آن را تبلیغ کنند، اما منظور اصلی همان تبلیغات به سود حکومت و ضدیت با رئالیسمی بود که بورژوایی خوانده می‌شد. لوکاچ در نظریات خود رئالیسم را اعتبار و امتیاز می‌دانست و آن را به هنرمندانی نسبت می‌داد که به زعم او تصویرگر تمامیت واقعیت شمرده می‌شدند؛ هنرمندانی که به منظور یافتن و روشن‌کردن مبانی و قوانین نهفته در دگرگونی‌های تاریخی، به زیر لایه‌های رویی و ظواهر واقعیت نفوذ می‌کنند. لوکاچ به تأثیر از اندیشه‌های مارکس، دریافتِ

جهان به عنوان یک تمامت دینامیک و پیچیده را وظیفهٔ هنرمند می‌دانست از همین رهگذر هم بود که برخی نام‌ها هرگز از زبان‌اش نمی‌افتاد و همیشه بر قلم‌اش جاری بود؛ تولستوی، بالزاک، توماس‌مان... لوکاچ معتقد بود که ادبیات رئالیستی، از آن‌جا که بازتاب صادقانهٔ واقعیت را درنظر دارد، می‌باید، هم توان بالقوهٔ قطعی و معین انسان را نمایان کند و هم توانمندی‌های انتزاعی او در شریط حاد را به‌نمایش بگذارد. لوکاچ در نظریات خود به این هم اشاره می‌کرد که وقتی توان بالقوهٔ یک شخصیت نشان داده شد، توانمندی‌های انتزاعی او نیز، هرچند به شکلی تردیدآمیز، عرض‌اندام خواهد کرد. این‌جا باید توجه داشت که توانمندی انتزاعی یکسره به قلمرو ذهنیت تعلق دارد، حال آن که توان بالقوهٔ قطعی و در پیوند با دیالکتیک میان ذهنیت فرد و واقعیت عینی است. در باور سوسیال رئالیست‌ها، هنرمند در خدمت حکومت بود و به گفتهٔ استالین، «مهندس روح انسان» شمرده می‌شد. اما همین مهندس، در عمل به بیگاری نمایش کلیشه‌یی ایماژ قهرمانانهٔ کارگران و کشاورزان گماشته شده بود و آن‌چه پدید آورد به ضرب و زورهای حزبی جای تجربیات فوتوریست‌ها و کانستراکتیویست‌ها را گرفت. لوکاچ بعداً در نوشته‌هایی همچون «مطالعات در رئالیسم اروپایی» (۱۹۵۰) و «معنای رئالیسم معاصر» (۱۹۶۳)،بار دیگر جنبه‌های گوناگون رئالیسم سوسیالیستی را مورد نقد و نظر قرار داد. به عقیدهٔ لوکاچ، نوول‌های رئالیستی قرن نوزدهم شکل الگو و سرمشق فرم ادبی را داشت، چراکه به بازتاب پذیرفتنی کیفیت‌های جوامع انسانی دست یافته بود. او بر این اعتقاد بود که عینیت بازتاب هنری واقعیت در پیوند با بازتاب و بازنمایی درست و دقیق تمامیت است. در نقطهٔ مقابل لوکاچ، برشت رئالیسم را ذاتی و موروثی یک اثر هنری نمی‌دانست و به نقش و کارکرد آن در جوامع خاص و درلحظات تاریخی خاص اعتقاد داشت. نظریات برشت همزمان با نظریات لوکاچ و در نیمهٔ دههٔ ۱۹۳۰ ابراز شده، اما به احتمال بسیار، لوکاچ از این نظریات آگاهی نداشته است، چراکه نوشته‌های برشت در آن زمان چاپ و منتشر نشد.[1] نگاه رئالیسمی که برشت توصیف می‌کند معطوف به مسألهٔ فرم و محتوا نیست و آن را کشف پیچیدگی‌های سببی اجتماع می‌داند. برشت معتقد بود که برداشت ما از رئالیسم نباید مبتنی بر تعدادی از آثار خاص هنری باشد. بی‌تردید در این مورد اشاره برشت به لوکاچ و اندیشه‌های او بود، چراکه لوکاچ دایم به بالزاک و تولستوی استناد می‌کرد. امروز هم ساده‌انگاری‌های لوکاچ در بارهٔ مفهوم بازنمایی و هم انعطاف ناپذیری‌های مرامی و سیاسی او مورد انتقادهای تند و تیز نقد نوین قرار گرفته است. ایرادی که بعدها برشت از لوکاچ می‌گرفت این بود که انسان امروز در واقعیت به چشم انسان نیمهٔ قرن نوزدهم نگاه نمی‌کند. واقعیت تغییرپذیر است و برای نمایاندن آن می‌باید شیوه‌های بازنمایی را تغییر داد. آن‌چه دیروز جاذبه داشت امروز گیرایی ندارد، چراکه مردم امروز، مردم دیروز نیستند.

به‌طور کلی می‌توان گفت که از نیمه‌های قرن بیستم و بعد از جنگ جهانی دوم، به علت درهم آمیختن واقعیت و رؤیا، رئالیسم اعتبار پیشین خود را از دست داد، و در پاره‌یی موارد به رؤیا مبدل شد. نقاش عارفی همچون موندریان معتقد بود که «نقاش مدرن می‌باید روی از واقعیت و طبیعت برگیرد و در درون ذهن خود دنبال الهام هنری بگردد. باید دست از تصویر کردن ایماژ جهان بیرون و توهمات زاییدهٔ واقعیت‌های احساسی بردارد. باید یک واقعیت تازه و خودانگیخته را که اعتبارش در درون خودش است جایگزین آن کند. ناباکف هم در ۱۹۴۱ به طبیعت رؤیاگونهٔ واقعیت اشاره کرد؛ رؤیایی که با وهم و خیال‌اندیشی توأم است. در نوشته‌های خود او و شماری از نویسندگان دیگر از جمله بورخس و بکت نوعی احساس بی‌معنایی و خودآگاهی‌های شیفتگانه پدید آمده بود که بر بخشی از ادبیات دههٔ ۱۹۶۰ سایه انداخت. البته باید این را هم درنظر داشت که رئالیسم به دلیل معانی گوناگونی که یافت به‌طور کامل ازمیان نرفت. چیزی را می‌توان ازمیان رفته دانست که در تعریف معین بگنجد، اما رئالیسم تعریف بردار نبود و حتی در پاره‌یی موارد، جنبش‌هایی که داعیهٔ ضدیت با رئالیسم را داشتند و ضد رئالیستی نامیده می‌شدند، در آخر کار خود را به‌شکل تازه‌یی از رئالیسم درآوردند.

بدین‌سان در نیمه‌های قرن بیستم، رئالیسم هم مانند سبک‌ها و مکتب‌های دیگر نشان داد که هر مکتب و مشرب هنری محدودیت‌های خودش را دارد و همیشه نقشی دست‌وپاگیر داشته است. این کاستی‌ها منحصر به رئالیسم نبود و نگاهی به تاریخ هنر نشان می‌دهد که تلاش هر مکتب و مشرب هنری آن بوده است که جهان را با ذهنیت وپیش‌فرض‌های خود وفق دهد. هنرمندان رفته‌رفته به این واقعیت پی بردند که رئالیسم هم در طول تاریخ و ادوار کوتاهی که داشته، در وهلهٔ اول کوشیده است که در حد توان خود تصویری صادقانه از واقعیت به دست دهد و بعد، با بی‌رنگ‌ورمق‌کردن این تصویر، سعی داشته که احساس واقعیتی تازه و خودخواسته را جاگزین آن کند. هنرمند در قلمرویی که آفریدهٔ این احساس است، و اغلب آکنده از یاس و ناامیدی هم هست، مانند فرشته‌یی رانده از بهشت زندگی می‌کند، روز به روز امکان و امید بازگشتن به بهشت را ازدست‌رفته‌تر می‌بیند و ناگزیر به فرمانبرداری از آن‌چه مقدر شده است تن می‌دهد؛ حال آن‌که برخی از هنرمندان معتقدند حکومت کردن در جهنم بهتر از فرمانبرداری و خدمت کردن در بهشت است.

موقعیتی که انسان نیمهٔ دوم قرن بیستم خود را درآن قرار داد بسیار پیچیده بود. انسان دریافت که بخشی از جهان است، اما در عین‌حال توانایی فرا رفتن از آن را نیز دارد. از یک‌طرف حضورش در جهان همانند حضور حیوانات و اشیای دیگر شکلی طبیعی داشت و از طرف دیگر فراست و آگاهی‌اش او را وسوسه می‌کرد و قادر می‌ساخت که به چالش هر چیز و هر پدیده، حتی خودش، برخیزد. انسان بیش از هر زمان دیگر توانایی یافت که از جهان فاصله بگیرد، اما در فاصله گرفتن‌اش دو هدف را در نظر داشت، یکی این که به درون خویش و جهان تصوری خود بازگردد، و دیگر این که بتواند امکان بازگشت دوباره به واقعیت را داشته باشد. فاصله‌گیری اول به‌هنر انتزاعی و فرمالیسم انجامید و فاصله‌گیری دوم به آن‌چه امروز «نورئالیسم» نامیده می‌شود منتهی شد. همان‌طور که در آغاز این بحث اشاره کردم، در یک‌صد و پنجاه سال گذشته چندین و چندگونه «رئالیسم» به وجود آمد که بر حسب مورد و زمان، به برخی از آن‌ها به‌شکلی کاملاً فشرده اشاره شد؛ نورئالیسم هم یکی از این گونه‌هاست.

در طول تاریخ، هر سنت و مکتب و مشرب هنری از فرم برای زیبا جلوه‌دادن بازنمایی استفاده کرده است و اغلب هم بازنمایی در خدمت شکل بخشیدن به محتوا و تجسم آن بوده است. آرزوی هر هنرمند این بود که به نوعی ارزش هنری و زیبایی دست‌یابد و می‌دانست که این کیفیت در گرو تعادلی است که با کاستن‌ها و افزودن‌هابه دست می‌آید. اما مدرنیسم و آن‌چه در آغاز قرن بیستم اتفاق افتاد این رابطه را گسست، برای هرکدام زندگی مستقلی فرض کرد و حتی برای افزودن به اهمیت فرم، عناصر بازنمایی‌کننده را کاهش داد. در نیمهٔ دوم قرن بیستم این رابطه معکوس شد و گرایش تازه‌یی که «نورئالیسم» نامیده شد، از

فرم و اهمیت آن کاست تا بتواند بر محتوا بیفزاید و بار دیگر مضامین و اشیا را همان‌گونه که هستند به ساحت بازنمایی‌های تازه بکشاند. در کانون این تلاش‌ها، رهاسازی هر چیز از بطن و بستر متعارفی که طی سالیان دراز درون آن جا خوش کرده بود دیده می‌شود. نمونهٔ بارز این رویکرد کاری است که اندی وارهول با قوطی سوپ کمپبل و کوکاکولا کرد؛ او عکس این کالاها را به‌عنوان اثر هنری ارائه کرد و به عنوان اثر هنری به قیمت گزاف فروخت. از موضع ومنظر نورئالیسم، این که شیء یا فردِ بازنمایی‌شده اهمیت دارد یا نه، مهم نیست، چراکه این اهمیت، ذاتی و فطری نیست و کیفیتی است که انسان‌ها به آن نسبت داده‌اند. اما پرسشی که این‌جا مطرح می‌شود آن است که آیا نورئالیسم استحقاق لقبی را که به آن داده بودند داشت؟ چه‌طور می‌توان هنری را که مانند رئالیسم کاندینسکی، گیرم با شگردی دیگر، درک و دریافت عادی تماشاگر دربارهٔ واقعیت را نفی و انکار می‌کند و به‌جای آن ایماژی تکراری و شلخته‌وار را می‌نشاند به رئالیسم نسبت داد.؟ همان طور که گفتم، فقط زمانی می‌توان به چنین معنای گسترده‌یی از رئالیسم رسید که آن را تهی از هرگونه محتوا تصور کرد. نورئالیسم ادعا می‌کرد که واقعیت را کپی نمی‌کند، بلکه از آن پرده برمی‌گیرد و درونهٔ آن را اشکار می‌کند. تماشاگر هم باید برای درک و دریافت آن از واقعیت فاصله‌بگیرد و شکلی را که هنرمند به دست داده است بپذیرد.

بعد از دههٔ ۱۹۶۰، درست هنگامی که تصور می‌شد رئالیسم رو به افول گذاشته است و در بسیاری از نقد و نظرها به تمایزها و تناقض‌های میان رئالیسم و تجربیات انسان‌ها اشاره می‌شد، نوعی رئالیسم تازه سربرآورد که ثمرهٔ درهم‌آمیختن روایت‌های متباین و متناقض بود. خاستگاه این رئالیسم که سرانجام «رئالیسم جادویی» نام گرفت، امریکای لاتین و نوشته‌های مارکز، خولیو کورتازار و بارگاس یوسا بود. در اروپا هم نویسندگانی همچون جان فالز، سلمان رشدی، میلان کوندرا، توماس پینچُن، انجلا کارتر و کازوئو ایشی‌گورو با بهره‌جویی از آمادگی‌های ذهنی و زمینه‌هایی که پدیدهٔ «چندفرهنگی» در اختیار آن‌ها قرار داده بود، منابع گسترده‌تری برای نوول رئالیستی فراهم آوردند. این روایتگران، برای پدیدآوردن زمینه‌های پذیرفتنیِ روایت خود و به‌منظور اشاره به واقعیت و احتمال صحت، تأثیرات ژنریک را درهم آمیختند و بعد، با بردن خواننده به قلمروی سرشار از رؤیاها، رویدادهای عجیب و غریب و کشاکش‌های میان جادو و خرافه و واقعیت، به نوعی واقعیت عبوس و بدلعاب هستی دادند. آنخل فلورس که یکی از ارزنده‌ترین مقالات را دراین باره نوشته، بسیاری از خصیصه‌های رئالیسم جادویی را به‌هم بافتن تاریخ و حماسه و افسانه و خیالپردازی ذکر کرده است. او ریشه‌های این رویکرد را در پیوند با زمانی می‌داند که اروپاییان به مستعمرات امریکای لاتین پاگذاشتند و از آن‌چه در آن سرزمین می‌گذشت با شگفت‌زدگی و حیرت یاد کردند. او افزون بر این، نوشته‌های نویسندگانی همچون کافکا و هنرمندانی همچون دگیریکو را در پیدایی این رئالیسم، تأثیرگذار توصیف می‌کند. برخی دیگر از منتقدان اعتقاد دارند که آغازگاه این رئالیسم، تأثیرپذیری‌های آشکار از عبارت «واقعی-شگفت‌آور»ی است که آلخو کارپنتیر، نویسندهٔ کوبایی، به‌آن اشاره کرده است. این نویسنده در پیشگفتاری که در ۱۹۴۹ بر داستان خود به نام «پادشاهی این جهان» نوشت، با اشاره به تصویر و تصوری که سوررئالیست‌ها از عبارت «شگفت‌انگیز» داشتند، واکنش به تاریخ بی‌ترحم و در عین‌حال خیال‌پردازانهٔ فرهنگ و چشم‌اندازهای هایتی را «واقعی - شگفت‌آور» نامید. کارپنتیر معتقد بود که شگفت‌انگیز بودن یکی از ویژگی‌های زندگی روزمره در امریکای لاتین و حوزهٔ دریای کارائیب است. واقعیتِ آن‌جا واقعیتی است که هرگزنمی‌تواند با رئالیسم بالزاک یا دیکنز شرح و بیان شود و نیازمند رئالیسمی است که جادویی باشد. شماری دیگر از منتقدان برآنند که بخشی از زمینه‌های رئالیسم جادویی را باید در سنت نوول اسپانیایی جست‌وجو کرد؛ مراد نوول‌های سرشار از تصویر اسپانیایی است. به هر حال تردیدی نیست که نوشته‌های لوییس بورخس، به ویژه «تاریخ جهانی رسوایی» (۱۹۳۵) در پیدایش رئالیسم تازه‌یی که بازنمایی واقع‌گرایانهٔ رویدادها و شخصیت‌ها را با خیال‌پردازی و عناصر غیرواقعی درمی‌آمیخت نقشی سرنوشت‌ساز داشته است.[۲] او، هم از افسانه و حماسه یاری می‌گرفت و هم از رؤیاها و بی‌نظمی‌های روانی و تاریخ شفاهی، اما همین‌جا اشاره به این نکته هم ضروری است که در داستان‌هایی که بورخس و مارکز روایت می‌کنند، حضور عناصر شگفت‌انگیز، مثل زبانِ نوول، یک عامل تصنعی که به واقعیت تزریق شده باشد نیست و به همین اعتبار می‌باید اصطلاح «رئالیسم جادویی» را با مقداری شرط و بیعت پذیرفت و همواره در آن به چشم تردید نگاه کرد. این اصطلاح در ظاهر می‌خواهد آن‌چه را در نوول روی می‌دهد توصیف کند و از این رو در آن به چشم یک راهکار نگاه می‌کند، نه یک تجربهٔ فرهنگی؛ یعنی فرهنگ و سنتی که برآمده از شکل زندگی مردم امریکای لاتین است و ریشه در نحوهٔ کنارآمدن این مردم با هستی خویش دارد. رئالیسم جادویِ امریکای لاتین در واقع روایت مردمی است که معصومانه در آن‌چه ما «شگفت‌انگیز» می‌نامیم زندگی می‌کنند. اشیا به شکلی جادویی جاندار می‌شوند، جانوران فراسوی باورهای انسانی تکثیر می‌شوند و رشد می‌یابند و انسان‌ها گه‌گاه چنان سبکبارند که گویی در هوا پرواز می‌کنند. مسایلی که در این داستان‌ها مطرح می‌شود، مربوط به ساختار درونی زندگی و مرگ مردمی است که به‌طور همزمان با خطر، بیگانگی و نابودگری‌های پی‌درپی عجین شده است. همین ساختار رؤیاگونه است که این نوول‌ها را متمایز می‌کند. در اغلب آثار بورخس، واقعیت یک رؤیاست. زندگی سراسر رؤیاست اما رؤیایی که بیشتر به کابوس شباهت می‌یابد؛ کابوسی که در آن انسان‌ها به یکدیگر حمله می‌برند و یکدیگر را شکار می‌کنند. انسانِ روایتِ بورخس یک فراری است، یا باید به جست‌وجوی شکارچی خود برآید و او را بکشد یا کشته شود. شخصیت‌های نوول‌های بورخس یا با مرگ خود احاطه شده‌اند و یا به‌فکر کشتن دیگران‌اند. می‌خواهند به هر تمهید و تعبیه‌یی که شده خود را از فریبی که در آن زندگی می‌کنند نجات دهند و از سایه‌روشن‌های هستیِ پرزیرویم خودبگریزند. به کلام دیگر، کشتن و کشته‌شدن برای فرار از هزارتوی زندگی است تا برای لحظه‌یی هم که شده معنای هیجان و تعالی دریافت شود. در روایتی که بورخس بیان می‌کند، مرگ تنها راه شناختن زندگی است، ابزار خودآگاهی و خویشتن‌شناسی و نقطهٔ پیوند رؤیا و واقعیت است. فاصلهٔ میان موقتی بودن و ابدیت است، لحظه‌یی است که حقیقت در انسان تجسد می‌یابد و یا از ژرفای وجود او برمی‌خیزد.

آن‌چه رئالیسم جادویی خوانده می‌شود در نوول‌های مارکز کیفیتی دیگر دارد. وقتی که مارکز روایتی را از یک پرسپکتیو افسانه‌یی بیان می‌کند (مثلاً در صدسال تنهایی)، صدای خود را در سازگاری تمام و دقیق با مردم و سنت‌های پرورش‌یافته جلوه می‌دهد به گونه‌یی که هم برای خوانندهٔ به اصطلاح جهان‌وطن ارضاکننده باشد و هم برای مردم محلی. او با یک‌جا آوردن تجربیاتی که در خوانش ادبیات معاصر آموخته و اندوخته شده، فضایی فراهم می‌آورد که در آن

بخشی از خاطرات همگانی ثبت‌نشده در کتاب‌ها مجال حرف‌زدن پیدا کنند.

در این اواخر بار دیگر میثاق‌های رئالیسم با نوشته‌های گونترگراس و میلان کوندرا دستخوش دگرگونی شد. میلان کوندرا معتقد بود که «بی‌اهمیت شمردن رئالیسم یکی از کارهایی است که از طریق آن می‌توان خود را از زیر بار سیاست و فشارهای زیبایی‌شناختی رها کرد و به خنده و فراموشی روی آورد. بی‌اعتبار شمردن رئالیسم به معنای فرار از واقعیت نیست، بلکه نوعی کنکاش در زندگی انسان و در جهانی است که شکل یک تله را به‌خود گرفته است.» این نویسندگان در دهۀ ۱۹۷۰ پایه‌های رئالیسم تازه‌یی را بنا نهادند که طنزآمیز بود و سرشار از تضادها و تناقض‌های عمدی به نظر می‌رسید. از همین‌جا بود که افزون بر رئالیسم جادویی، رئالیسم‌های دیگری هم مانند انواع گوناگون نورئالیسم، رئالیسم تجربی، فتورئالیسم، هایپررئالیسم، رئالیسم انتقادی، رئالیسم خیال‌پردازانه و رئالیسم کثیف هم پدیدار شد. شاید کم و کیف بسیاری از این رئالیسم‌ها برای خواننده شناخته باشد اما شاید اشاره به یک مورد ضرورت داشته باشد و آن این که اصطلاح «رئالیسم کثیف» را بیل بوفورد به نام خود سکه زد و بعدها از آن به‌نام «رئالیسم K-Mart» هم نام برده شد. این رئالیسم در پیوند با نوشتارهای سطحی است که با وسواس بسیار به شرح جزییات می‌پردازد و واقعیت را با آرایش و آفرینش تازه تصویر می‌کند. در سراسر دهۀ ۱۹۸۰ نویسندگانی همچون ریموند کارور، ریچارد فورد، توبیاس ولف، بابی میسون، جین‌آن فیلیپ و جمعی دیگر از نویسندگان به این شیوه روی آوردند. آثار این روایتگران پست‌مدرن، در ظاهر با هم تفاوت دارد، اما در باطن بسیار محلی است و با پرداختن وسواس‌آمیز به زندگی روزمره در فضا و مکانی خاص نوشته شده است. اما واقعیت آن است که رئالیسمی که این نویسندگان به‌دست می‌دهند از توهم و خیالبندی هم پوشالی‌تر است.

در چند دهۀ اخیر مفهوم رئالیسم مورد حملۀ تند و تیز پست‌استراکچرالیست‌ها بوده است نظریه‌پردازانی همچون رولان بارت و کالین مک‌کیب بر آنند که رئالیسم کلاسیک و قرن نوزدهمی به علت اتکا بر این توهم واهی که از داستان‌بودگی مبراست، هم شخصیت‌های داستان را خودمختار تصور می‌کرد و هم خواننده را اساس و بنیان این ذهنیت، رفتارها و هنجارهای طبقه متوسطی فرض می‌شد که همیشه به عنوان مضمون بدیهی و واقعی در دسترس بود. به همین علت از موضع و منظر منتقدان پست‌استراکچرالیست، نوول رئالیستی چیزی بیش از ابزار ایدئولوژی‌های بورژوازی نبود. ژان بودریار یکی دیگر از نظریه‌پردازان پست‌استراکچرالیست معتقد است که حتی اگر بپذیریم که روز و روزگاری رئالیسم اهمیت و اعتباری داشته، امروز از آن جهت که هستی و حضور انسان در سطح وانمودگری است، هیچ‌گونه اعتباری ندارد. انسان امروز در جهانی زندگی می‌کند که بازنمایی به سادگی و آسانی تولید و توزیع می‌شود. امروز تظاهرها و وانمودگری‌ها هستند که هستی و جهان انسان را می‌سازند نه واقعیت.

میک بال (۱۹۹۳) از نگاه نقد نوین مفهوم رئالیسم را مورد بررسی دوباره قرار داده و به تنش گرایش در پرداختن‌های معاصر به این مفهوم کهنه اشاره کرده است [۳]

۱. رئالیسم در خدمت خواست‌ها و دلبستگی‌های ساختارهای اخلاقی و سیاسی مسلط است و آن‌چه را واقعی می‌پندارد به آن‌چه پذیرفتنی است ترجمه می‌کند و در این راه هرگونه احتمال را نوعی شایستگی و کمال می‌شمارد.

۲. رئالیسم هنوز در خدمت توهم شمایل‌انگاری است.

۳. رئالیسم مصرف هنر را تشویق و تبلیغ می‌کند و با سرپوش نهادن بر تعصبات سیاسی، آن را به شکل گزارش و گزارشگری جلوه می‌دهد.

۴. رئالیسم با پنهان‌کاری‌ها و مبهم جلوه‌دادن‌های آشکار و نهان در خدمت نوعی تعقید و پر رمزوراز‌نمایی گیج‌کننده است. نه‌تنها آن‌چه را حضور دارد آشکار می‌کند بلکه از آن‌چه غایب است نیز پرده برمی‌گیرد.

۵. رئالیسم به‌شکلی افراط‌آمیز و تهاجمی سیاسی است. با پرداختن به جزییات شکل تعبیر و تفسیری را به خود می‌گیرد که خودخواسته و آشکار مسامحه می‌کند، در بازنمایی‌های خود پارادیی موارد را نادیده می‌گیرد و همواره می‌کوشد که واقعیتی خود خواسته را القا کند.

۶. سازش میان رئالیسم و استعمارگری در سده‌های شانزدهم و هفدهم و بعد در قرن نوزدهم یک تصادف ساده نیست و بسیار تردیدبرانگیز به‌نظر می‌آید.

آن‌چه امروز ادبیات جهان را زیر سیطرۀ خود گرفته، رئالیسمی است که در آن هیچ‌گونه گرایش آشکار به زیبایی‌شناسی خاص دیده نمی‌شود و برای تولید محتوای تازه به نوعی عمل‌باوری صوری و آزاد اشاره دارد. این رئالیسم تازه که درپارادیی موارد در همان طبقه‌بندی «نورئالیسم» گنجانده می‌شود، به گزارش و گزارشگری سطحی و خنثی و گاه طعنه‌آمیز در بارۀ رویدادهای زندگی معاصر و حتی آینده گرایش دارد. نورئالیسم، شباهتی به رئالیسم سنتی و اومانیسم اخلاق‌گرایانه ندارد و در جای‌جای آن تنش‌های هیجان‌آمیز به‌چشم می‌آید. به همین سبب هم هست که تام ولف می‌گوید: «نویسندگان پایان قرن بیستم می‌باید به مثابۀ منشی‌های زمان رفتار کنند و به عنوان یک ژورنالیست به نظارۀ رفتار و تجربیات و رویدادهای اجتماعی بنشینند.» تام ولف معتقد است که گزارشگری ارزشمندترین و درعین‌حال درک‌ناشدنی‌ترین منبعی است که در دسترس هر نویسندۀ جاه‌طلب قرار دارد.

شماری از نویسندگان زن که در دو دهۀ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ به‌شهرت رسیدند و با غوغا و جدل‌هایی که برانگیختند، مقوله‌یی به‌نام نقد فمینیستی را هم پدید آوردند. این‌گونه نقد در واقع تعبیر و تفسیر متن از موضع و منظر زنانه است و هدفش آشکارکردن کلیشه‌ها و ایماژهای منفی است که در طول تاریخ از زن به دست داده شده است. نقد فمینیستی در پیوند با شرایط سیاسی دهۀ ۱۹۷۰ بود و نشان می‌داد که همواره مرد درکانون توجه بوده است. به عنوان نمونه، کیت میلت در «سیاست جنسی» بر رفتار و نگرش ناهنجاری که نویسندگانی همچون هنری میلر در جوامع مردسالار نسبت به‌زن داشته‌اند انگشت گذاشت. برخی از نویسندگان زن، به ویژه در فرانسه، به تأثیر از پست‌استراکچرالیسم، نشانه‌شناسی و دیکانستراکشن، بر نقش جنسیت در نویسندگی تأکید کردند. آثاری که در لحن و سبک زنانه بود و بر وجه تمایز میان نوشته‌های مردانه و زنانه تأکید می‌کرد، شکل تازه‌یی از رئالیسم را هم که بیشتر در پیوند با هویت زنانه بود هستی داد. این رئالیسم که به گزارشگری معاصر شباهت دارد و به هرحال بخشی از ادبیات امروز را زیر سیطرۀ خود گرفته است به شکلی آشکار در ضدیت با زبانی است که در طول تاریخ زیر سیطرۀ جنس مذکر بوده است. مؤلفۀ بارز این رئالیسم، که مریلین رابینسون، الن کیکراسمیت و نورا اپرون از طرفداران پروپاقرص آن هستند، پرداختن به صداهای چندوجهی و چندگانه و بیان روایت‌هایی با ساختار پیچیده، و گهگاه سردرگم‌کننده است. داستان‌های بانک و همچنس‌گرایان و آن‌چه در نوشته‌های کاتی اکر و گریس پیلی در ضدیت با مردان نوشته می‌شود و در طبقه‌بندی ادبیات فمینیست جای می‌گیرد نیز همگی نورئالیستی لقب

گرفته‌اند.

یکی از نکاتی که هنرمند و تماشاگر قرن نوزدهم یکسره با آن بیگانه بود، اما امروز حتماً باید در مطالعات ادبی به آن توجه شود، رابطهٔ کتمان‌ناپذیر رئالیسم و کیچ است. این رابطه از آن‌جا آب می‌خورد که کیچ به رئالیستی بودن خود می‌بالد، مردم‌پسندبودن و زود هضمی خود را به رخ می‌کشد و از همین ویژگی برای پیشبرد اهداف مرامی و آرمانی و شبه‌ایدئولوژیکی استفاده می‌کند. تا آن‌جا که بتواند واقعیت را زیبا جلوه می‌دهد و برخی موارد آن را از آن‌چه هست قشنگ‌تر و تروتمیزتر نمایش می‌دهد. کیچ هم مانند برخی از شکل‌های هنر مدرن، مبنای تصورات و مفروضات خود را بر ظهور و رشد ذهنیت‌گرایی و فروپاشیدگی ارزش‌های سنتی می‌گذارد، اما به جای آن‌که تلاشی برای مقابله با این خطرات از خود نشان دهد، حضور خود را انکار می‌کند و با مطلق‌کردن خرده‌ریزهای نظام و ارزش‌های سنتی و با تراشیدن و برپاکردن بت‌های تازه چهرهٔ خود را پنهان نگه می‌دارد. ناگفته پیداست که وقتی ارزش واقعی در میان نباشد، انسان خواه‌ناخواه به ارزش‌های جایگزین روی می‌آورد و خود و دیگران را فریب می‌دهد. برای همین هم هست که سوداگران کیچ بر اصالت احساسات خود تأکید می‌ورزند و باورهای خود را رئالیسم واقعی می‌انگارند. کیچ رئالیسمی است که در ظاهر ازخودراضی به نظر می‌آید، به نحو بارزی بر اعتماد به نفس ساختگی خود تأکید می‌کند و بر این پندار است که ایماژ انسان راستین را دوست می‌دارد، حال آنکه هنر امروز از هنرمند می‌خواهد که زیاد از هر چیز مطمئن نباشد و تا آن‌جا که می‌تواند از اثر خود فاصله بگیرد. در کیچ این فاصله یا اصلاً وجود ندارد و یا اگر دارد، آن‌قدر کوتاه است که به انکار هنرمند می‌انجامد.

در آغاز این بحث به اشاره گفتم که رئالیسم آرزوی رهایی دارد و امروز به‌تدریج از قیدوبند و محدودیت‌هایی که تعبیر و تفسیرهای رئالیسم آغازین با فلسفهٔ ماتریالیستی و زیبایی‌شناسی کاهش‌دهندهٔ و تکنیک‌های خود بر پایش بسته بودند آزاد می‌شود. امروز کار به جایی کشیده است که در پاره‌یی موارد هیچ درگیری میان رئالیسم و ایدئالیسم دیده نمی‌شود. به هر حال باید منتظر ماند و دید که رئالیسم از آزادی خود به چه نحو استفاده خواهد کرد.

□

پی‌نوشت‌ها:

۱. Ernst Bloch, "Lukacs, Georg, Brecht, Bertold, Benjamin, Walter and Adorno, Theodor, Aesthetics and Politics", New Left Book, London, 1977

۲. Universal History of Infamy", 1935

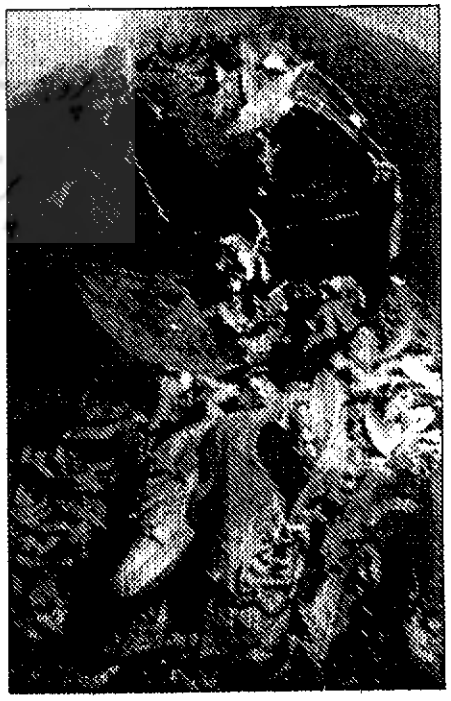
۳. Mieke Bal, "His Master's Eye, in Levin David Michael (ed), Modernity and Hegemony of Vision", Barkley University of California, 1993

منابع:

- Chipp, Herschel B. "Theories of Modern Art", University of California Press, 1968
- "Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism", ed. Joseph Childers and Gary Hentzi, Columbia University Press, 1995
- "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

نمایشگاه عکس مرتضی مجیدی از ۱۰ تا ۱۵ آبان در گالری سیحون برگزار می‌شود. در این نمایشگاه ۲۲ عکس سیاه و سفید با موضوع طبیعت بیجان به‌نمایش گذاشته می‌شود. با معرفی آیدین آغداشلو

از ساعت ۱۰ صبح تا ۶ بعداز ظهر به‌نشانی تهران ـ خیابان خالد اسلامبولی (وزرای سابق) کوچه چهارم شماره ۳۰



گلستانه

ماهنامه ادبی،هنری

GOLESTANEH

Culture&Arts

Monthly

۱. هزینه اشتراک یک ساله ۸۴۰۰تومان

۲. حساب جاری‌شماره ۲۷۱۵۶ـ ۱۰۱۹ نشریه گلستانه بانک تجارت شعبه نوبنیادکدشعبه ۱۰۱۹

۳. ارسال اصل فیش بانکی‌به همراه فرم اشتراک به صندوق پستی‌گلستانه ۴۷۱۵ـ ۱۹۳۹۵

۴. برای‌امریکا استرالیاوشرق دور ۲۰۰۰۰ تومان اروپا ۱۶۰۰۰تومان به مبلغ اشتراک اضافه می‌شود

۵. تلفن و فکس امورمشترکین ۸۸۹۴۲۳۰

۶. اشتراک سالانه گلستانه برمبنای۱۲ مجلد ـ صرف نظرازماه های‌انتشار ـ محاسبه خواهدشد

درصورت تمایل به دریافت شماره های‌پیشین ویادوره‌های صحافی‌شده گلستانه شماره موردنظر راباعلامت x مشخص وجمع هزینه مواردرخواستی‌رامحاسبه وبه حساب بانکی‌فوق واریزکنید افزایش قیمت، شامل مشترکان نخواهد شد.

دوره های‌صحافی‌شده سال اول ☐ دوم ☐ هرکدام ۶۰۰۰ تومان

سال سوم ☐ ۸۰۰۰ تومان ، ویژه‌نامه ۶۵۰ تومان

نام..... نام خانوادگی .....

نشانی : .....

کدپستی: ..... تلفن:..... اشتراک سالانه ☐

شماره	۱۷/۱۸	۱۶	۱۴/۱۵	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۵/۶	۳/۴	۲	۱
قیمت ، تومان	۴۰۰	۴۰۰	۴۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۵۰۰	۳۰۰	۳۰۰

شماره	۳۴	۳۳	۳۲	۳۱	۳۰	۲۹	۲۸	۲۶/۲۷	۲۵	۲۴	۲۲/۲۳	۲۱	۲۰	۱۹
قیمت ، تومان	۵۰۰	۴۵۰	۴۵۰	۴۵۰	۴۵۰	۵۰۰	۴۵۰	۵۰۰	۴۰۰	۴۰۰	۴۰۰	۴۰۰	۴۰۰	۴۰۰

شماره	۴۸	۴۷	۴۶	۴۵	۴۴	۴۳	۴۲	۴۱	۴۰	۳۹	۳۷/۳۸		۳۶	۳۵
قیمت ، تومان	۷۰۰	۷۰۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۵۰۰		۵۰۰	۵۰۰
شماره											۵۲	۵۱	۵۰	۴۹
قیمت ، تومان											۷۰۰	۷۰۰	۷۰۰	۷۰۰