

از میمسیس تا رئالیسم

محمود عبادیان

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

در عصر جدید معیار مناسب 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 نومیالیستی اعتلای فلسفی یافت. رئالیسم بر آن اساس معرف خاستگاه واقعیت دارای مفاهیم عالم به طور کلی است، در حالی که نومیالیسم تنها واقعیت پدیده‌های محسوس و چیزهای منفرد را می‌پذیرد. کاربرد دیگر رئالیسم زبانی تمایزی است که مفسران و تاریخ‌نگاران فلسفه‌ی اروپایی در بررسی تاریخ کل فلسفه آن را به ماتریالیستی، رئالیستی و ایده‌آلیستی تفکیک و تقسیم کرده‌اند.

زیباشناخت

از میمسیس تا رئالیسم

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 مناسب اثر هنری ادبی با مصالح فعالیت هنری و کیفیت ماهیت این مناسبت باشد، طبیعی است که اطلاق مفهوم <رئالیسم> مورد بحث به‌عنوان سنجی از لحاظ زمانی متأخر در رویکرد به تاریخ هنر و ادبیات به‌طور کلی، جای درنگ دارد.

دو هزار 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 نگریند 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 مناسب فعالیت و اثر هنری با واقعیت زندگی معتبر ماند و لحاظ می‌شد تا این که سرانجام از جانب نمایندگی زیباشناسی قرن هجدهم انگلستان (مکتب ذابقی استتیک 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 قلمرو 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 رساله‌ی در موسیقی سخن می‌گوید که رساله‌ی تربیتی است و شامل دو بخش

تربیت موسیقایی و تربیت ژیمناستیک است (همان ، e 376). برنامه‌ی تربیت موسیقایی دارای مبحث اسطوره، سبک، طنین (لحن)، و ریتم (همان ، e 399) 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 ، d 393). تراژدی و کمدی اشکال محض محاکات‌اند، حال آن که *دیتیرامب* روایت صرف دانسته شده است؛ صدا و ایما و اشاره نیز محاکات‌اند. با توجه به آنچه اشاره شد، پاسخ این پرسش که در محاکات یا تقلید چه چیز 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.

یونانی‌ها ی ارسطو نیز بر پایه‌ی میمسیس موسیقایی استوار است، او نیز از تجسم عمل نمایی دراماتیک افراد، یا «نقش‌ها» سخن می‌گوید (یونانی، 1449 b). ارسطو شعر غنایی (لیریک) را میمسیس به حساب نمی‌آورد؛ کلمه (لوگوس)، هارمونی و ریتم تحت آن مفهوم قرار می‌گیرند (همان ، b 1447). در نظر او موضوع‌های محاکات عبارت‌اند از: شخصیت‌ها، تجربه‌ها، و اشخاص (همان).

به عبارتی 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 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؟ چه چیز آدمی را بر آن 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 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 تصویر کردن چیز روی داده نیست، بلکه تصویر کردن 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». I [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 ، 22 a 980).

همان‌طور که اشاره شد، این نکته گویای مایه‌های هستی‌شناختی محاکات است. اصل محاکات تا قرن هجدهم میلادی معیار مناسب اثر هنری با واقعیت زندگی، آن‌چنان که مصالح و موضوع فعالیت هنری را تشکیل می‌دهد، به شمار می‌آید تا این که اولین بار از جانب مکتب ذائقه‌ی استاتیک 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 نظریه‌ی 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 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 به‌تبع 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 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 یعنی پدیده‌ی بازنموده شده را در بازنمایی می‌بیند. [2 او

بر رابطه‌ی میان محاکات‌کننده و محاکات‌شونده در حوزه‌ی محاکات 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 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 نظامی 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 نظامی 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.> [3] 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. به‌گفته‌ی اگو هنر یک جهان 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.> [4] به دیگر سخن، 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 میسزیس 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.> [5] یک باز‌نمایی به باز‌نمایی می‌گراید. متفاوت بودن ذاتی کپی از ارتباط تصویر با اصل، یک رابطه‌ی یک‌سویه نیست. این که تصویر واقعیت خود را دارد، به‌معنای نوعی دگر‌دیدی است که در آن چیز تصویر شده، به‌معنایی منجر به حضور در باز‌نمایی است. حضور داشتن (معرفی شدن) یعنی هستی اعتلا یافته را تجربه کردن (زیستن). تصویر یک بازگویی تقلیدی نیست، در ارتباط هستی‌شناختی با آن است با آنچه محاکات شده. [6] 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 عرضی اصل را نمی‌توان باز‌نمود کرد [7]؛ 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.

به‌گفته‌ی 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. [8]

بدین سان، ذات هنری جز آنچه می‌شود، چیزی جز آن است که می‌شود. محاکات بر آنچه داده شده دلالت دارد، لذا فرآیند 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.> [9]

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. ایلایده 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.> [10]

به‌گفته‌ی 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. [11] شناخت به این معنای کلام یک آفریدن آزاد است، رابطه‌ای است بین موضوع و سوژه. استعاره بر پویایی محاکات می‌افزاید پویاشدن و باز‌شناختی که به سنگ‌انیده شدن مفهوم نمی‌انجامد.

نیچه محاکات را يك شناخت بنيادي تر مي‌داند. نتیجه مي‌گیرد که هنر برتر از حقیقت است. محاکات برتر از شناخت مفهومي است. «میمسیس از این لحاظ در اختلاف با شناخت است که شناخت هم‌سانی (انتقال ارتباط) را برنمی‌تابد، بر برداشت اوليد مصرّ مي‌ماند بدون استعاره بي‌توجه به نتایج. هدف از آن دستیابی به يك تأثیر سنگانیده، در قید مفهوم مرده، از پوست و گوشت کنده، مومیایی شده است.» [12]

نیچه ویژگی باز نمود محاکاتی را چنین توصیف مي‌کند: «هر کنونه‌اي باز نمودي دوگانی (مضاعف) است؛ در ابتدا همچون تصویر تصور، سپس به صورت تصور تصور. زندگی همین شکل‌گیری ناآرامنده‌ي باز نمود است. جهان تجربی فقط این پدیدار شدن و شدن است. در شدن خصلت باز نمود چیز ها آشکار مي‌شود: چیزی بار نمی‌آورد، چیزی نیست؛ همه چیز مي‌شود، یعنی باز نمود است.» [13]

نکاتی که گفته شد همه در ادامه‌ي پاسخ به پرسش «برای چه محاکات مي‌شود؟» است. محاکات که معادل دیگر آن «تخنه» است، باز نمود به معنی برگردان آینه‌اي یا معرفي باز تولیدکننده نیست، باز نمایی به معنی تمام کلام است به معنی کنونه کردن. [14] محاکات آمیزه‌اي از بودن و شدن است، تصدیق هستی و تصدیق حضور آشوب است، یعنی تصدیق دوگانی محاکات که مانع مومیایی شدن «حقیقت» مي‌شود؛ خصلت قفوس را دارد کشش به تصدیق نظم، ساختار بندی آن و انکار آن. در دیالوگ هستی‌شناختی، در پیکره‌بندی دوگانی محاکات، حسانیت با عقلانیت، فزیس با لوگوس، پیکر مي‌یابد. محاکات تضعیف افعال از نظر واقعیت پذیری، تقویت عنصر تخیلی و تکرار جزء آگاهی مي‌نماید که نشان از وضعیت آشفته‌ي نظم «امر موجود»، «موجودیت» یا ناتغییر من متفکر دارد. در محاکات آگاهی تقلیدکننده تنها بر جنبه‌هاي تصادفی واقعیت داده شده غلبه نمی‌کند. با گذر از آنچه فعلیت دارد به بالقوه و از آن نیز فراتر مي‌رود. بنابراین محاکات به افشای نظم موجود بسنده نمی‌کند، بلکه در آن سوژه به امکان نظمی جز آن، به پیکر بندی شکلی دیگر رهنمون مي‌شود.

بنابه گفته‌ي نیچه، اثر هنری به مثابه «اراده برای غلبه بر شدن [چیز]» توهم پدید می‌آورد، و هم هستی که در واقع تفاهم هستی از طریق هستی به اضافه‌ي هم است. می‌توان نتیجه گرفت که تفکر تکرارکننده، تکرار را و لحظه‌ي شدن را حفظ مي‌کند. محاکات به مثابه باز نمودگر، در اساس خود باز نمود حرکت شدن است، اثر هنری آمیزه‌ي بودن و شدن است که به معنای تحقق «درگیری مستمر در خود اثر هنری» و هم دریافت‌کننده است.

و اینتهد یکی از دانشمندان است که مسئله‌ي هستی و شدن را موضوعی کرده است. او در آخرین نوشته‌ي خود، *فزیلنده و واقعیت*، می‌گوید: «احساس زندگی را بایستی در هرزگري، مختل کردن نظام جاری جست. نفوذ پڑ مرده کننده‌ي 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.» [15]

و اینتهد مسئله‌ي داده‌شدگی (موجودیت) را در رابطه با نظم به عنوان شالوده‌ي زیسته (تجربه) تحلیل می‌کند: «البته صرف داده‌شدگی، به معنی نظم بدون هم‌زادش ناسامانی است.» [16] البته ناسامانی نیز داده شده می‌باشد، عنصر ذاتی واقعیت زیسته است، جزء متشکل نظم خاص است که سوژه‌ي 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) و واقعیت‌هاي 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 (کنتر است) باشد.» [17]

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 به مثابه دگری در بالفعلیت است، در کنونگی است؛ از همین رو، محاکات باز نمود کنونه‌شدن راستین است. تازه و تنها پس از تکرار، چیز (سوژه) آن چیزی است که هست. یک گره، یک توقف است، حلقه‌اي از زنجیرگان چیزهاي در جریان است.

رنالیسم از دهه‌ي نود قرن هجدهم به عنوان مفهوم استتیکي و هنری ادبی در محافل نقد هنری به کار رفته است. رنالیسم بین پیوند سکولار هنر با واقعیت به مفهوم مدرن کلمه است که جایگزین مقوله‌ي کهن اروپایی «میمسیس» شده است که نقد آن بر جنبه‌ي تقلیدی محاکات استوار بود. معنی رنالیسم از نظر برنامه‌اي آن بود که بر خصلت زندگی‌گرای آفرینش هنری تأکید شود. شق برنامه‌اي جریان متقابل رنالیسم آن بود که «استتیک‌گرای» را جایگزین خصلت جهان باز رنالیسم کند. بر این اساس، رنالیسم معرف یکی از گزینه‌هاي مهم هنر مدرن است. [18]

مفهوم رئالیسم را فریدریش شیلر از کانت پذیرفت و با نیت انتقادی آن را در بحث مسائل زیباشناسی وارد کرد. شیلر رئالیسم را در دنیال سنت میمسیسی به معنی محاکات به کار برد، ضمن آن که نسبت به میزان توانایی هنری آن تردید داشت. <وقتی شاعر در واقعیت می ماند> رئالیست می شود، و وقتی فاقد تخیل است ... معمولی است. < [19] <رئالیست نمی تواند شاعر باشد.> [20] این تلقی شیلر از رئالیسم را باید با توجه به درک فلسفی تاریخی او از زیبایی شناسی ارزیابی کرد. او می گوید: 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 می ماند آن است که رئالیسم را ایدئالیستی کند. [21] رئالیسم و ایدئالیسم در هنر زیبا ترکیب می شوند. ایجابی شدن بعدی رئالیسم به روایت موضوع، به اصطلاح حدیث نفس در یک جنبش هنری در واقع مایه در این مفهوم ترکیبی دارد که در آن تجربه ای یک واقعیت نازیبا محرکی برای تکمیل <آرمانی> تصویر آن می شود. درنگ فکری شیلر بر مناسبت رئالیسم و ایدئالیسم در فعالیت هنری بی ارتباط با دیدار پرتنش، و دوستی او با گوته نیست. گوته در سال های بعد خود یک <رئالیست سرسخت> می شود، امری که آبخور بسیار برخورد عقاید و آراء بوده است. شیلر او را در 1796 یک <رئالیست خشک> می نامد؛ البته او به تدریج به این نتیجه می رسد که <هنر اصیل ... رئالیستی نیست.> [22] فریدریش شلگل در گفتاری در باب اسطوره از <یک رئالیسم نو ... بی مرز> صحبت می کند که به مثابه هارمونی آرمان و واقعیت ارکان شعر است. [23] در 1832 کروگ از یک <رئالیسم زیبایی شناسی> سخن می گوید.

از نیمه های قرن نوزدهم مفهوم رئالیسم در فرانسه و آلمان به صورت برنامه های مطرح می شود. به عبارتی هایی همچون <تقلید وفادار>، <هنر حقیقی>، <مکتب رئالیستی> بر می خوریم. دورانتی به مانیفست خود نام رئالیسم می دهد (185657). کوربه آثار خود را در پاپولون به نمایش می گذارد. او رئالیسم را یک گزینش سیاسی معرفی می کند. همو در 1861 رئالیسم را بدین صورت بیان می کند: <نهی ایدئالیسم>، <راهی بخشی فردیت ...، رئالیسم سرشت دموکراتیک دار است.> [24]

در آلمان، س. آلبرتی <ایدئال رئالیسم> را در تصویر قوانین طبیعی با بیانی که فارغ از هرگونه اختلال روحی در تصویر حقیقت در واقعیت است می داند. [25] به تعهد <رئالیسم> در درگیری های اجتماعی و دموکراتیک [26] که با روح زمان دمساز است، اشاره دارد. مبانی معرفت شناختی استتیک رئالیستی را نیچه چنین ریشه های سؤال انگیز می کند: آن واقعیتی که هنر رئالیستی می خواهد گوهر آن را پدیدار کند، بر او همچون یک برساخت جلوه می کند. همواره در آن نوعی منافع نهفته است، توأم با یک چشم انداز ذهنی بالضروره است. <هنر رئالیستی یک توهم است. شما آن چیزی را تصویر می کنید که در پدیده ها جذاب و گیر است. اما بی تردید دریافت های شما ناشی از آن نیست! شما نمی دانید دلایل این دریافت ها در چیست؟ هر هنر خوب در رئالیست بودن بنابر فرض غلط دارد.> [27]

مارکس و انگلس به قدرت از مفهوم رئالیسم نام برده اند. انگلس در 1885 از رئالیسم در هنر برحسب معمول می گوید: <گذشته از واقعیت جزئیات، تصویر همگن کاراکترهای تیبیک در شرایط تیبیک.> [28] او موفقیت این رئالیسم را در آثار بالزاک می نگرد، زیرا به نظر او بالزاک در شرح واقعیت ها موضعی اتخاذ کرده است که در تفاوت با تمایلات و عقاید فردی خود اوست. انگلس آن سبک نگارش را <پیروزی بزرگ رئالیسم> به شمار می آورد. در سال 1932 گرونسکی، از نویسندگان اتحاد جماهیر شوروی، درخواست کرد: <حقیقت را بنویسید، واقعیت را که دیالکتیکی است؛ چیزها را همخوان با واقعیت شان تصویر کنید. روش عمده ادبیات اتحاد شوروی ... روش رئالیسم سوسیالیستی است.> [29] در 1934 ژدانف در کنگره ی سراسری نویسندگان اتحاد شوروی اعلام کرد که: <با حقیقت دمساز بودن و تصویر هنری بودن ... باید با این وظیفه مناسبت داشته باشد که انسان های کارگر به روح سوسیالیستی تربیت و تطور یابند. این است آن روشی که ما ... آن را به عنوان روش رئالیسم سوسیالیستی تعریف می کنیم.> [30]

مقوله ی <رئالیسم سوسیالیستی> پس از جنگ جهانی دوم موضوع برخورد عقاید و آراء بسیار در کشورهای سوسیالیستی آن زمان و جوامع غربی شد. در مورد تحقق عملی این رئالیسم در اتحاد شوروی و دیگر کشورهای سوسیالیستی باید گفت که سواي چند رمان مادر، فولاد چگونه آیدیده شد، گارد سرخ، ... 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 مباحثه ها در این باره میان برتولت برشت و گنورگ لوکاج در 1918 در مجله ی آلمانی چرخش به چپ (Linkskurve) سر گرفت. برای برشت رئالیسم اساساً یک موضع گیری اجتماعی فرهنگی در ادبیات و هنر بود که صفت مشخصه اش 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 همه بشری به شمار می آید. <رئالیسم خاستگاهی است که مناسبات اجتماعی را عملاً تحلیل می کند و از نتایج آن استنتاج استراتژی، امکانات عملی در تغییر یا تحول اجتماعی می کند.> [31]

یکی از نظریه‌پردازان رئالیسم به‌طور کلی و منتقدان رئالیسم سوسیالیستی، روزه گارودی، متفکر فرانسوی بود که حاصل مباحثه و برخورد عقاید و آراء خود را در مورد رئالیسم کافکا در در رئالیسم بی‌کناره (1963) 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 پرومیتوسی است.» [32]

بحث در چندوچون رئالیسم کماکان جریان دارد. این واقعیت معنایی جز این ندارد که رئالیسم به‌تبع 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 آیشخور 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 خود ضد واقعیت نیز می‌شود.

ynceV eugarP .evavozirk an akitetsE :ni sisemim tarvan, 7991.

(بازگشت همیشگی می‌سیس در: استتیک در سر دوراهی)

منابع:

9791. sdlroW elbissoP ,.R ,yeldarB .1. llewkcab .yhposolihP sti dna cigol ot noitcudortnl nA,

tsnuK ,.G.H ,remadaG .2 negnibeut ,II netfirhcS enielK .gnumhahcaN dnu 7691.

. p. 41. dibi 3.

. p. 62. dibi 4.

822-332. gnuthciD ,.G.H ,remamaG .5 p ,7791 negnibeut ,VI netfirhcS enielK .sisemiM dnu.

G.H ,remadaG .6., negniveut ,1 ekrewtmaseG .edohteM dnu tiehrhaW 6891.

eromitlaB .ygotammarG ,.J ,addirD .7 6791.

siraP .snes ud euqigol ,.G ,ezueleD .8 9691.

. p. 321. dibi G.H ,remadaG .9.,

edailE .01, p ,3991 eugarP .utarvan menceV o suhtytM ,.M. 26.

p ,2 ,III .gsuA .tirK ekreW ehcszteiN .11. 873.

. mgarF ,4 .III. 91. dibi 21.

. p .B .III. 302 dibi 31.

ehtrabal-euocal .41, p ,0991 drofxO .scitiloP dna tra ,reggedieH ,.P. 46.

daehetihW .51, p ,8391 egdirbmaC .thguohT fo sedoM ,.N.A. 901, 911

., eihposolihP red hcubretreow sehcsirotsiH. dibi 61.

ehteG na eferB :rellihcS .F .71)7971.9.41(

.)8971.4.72(. dibi 81.

.)8971.1.5(. dibi 91.

netiehlezniE .rgoibottuA :ehteOG .02)7181(, 01, 145.

legelhcS .F .12

eiseoP eid rebeu hcearpseG .22)0081(.

32. hciernarf ni ffirgeB sumsilaeR reD :regeaJ .G)6791(.

tiZ .42.: hcurpsrediW sla sumsilaeR :).gH(gnidreH .K)8791(82.

tsnuK dnu rutaN ;itrebIA .C .52)0981(.03.

ehcszteiN .F .62: eteornegroM`` red tieZ red suA(444 tnmgarf"'.)

72. 0881/18

ykstuaK .M na feirB :slegnE .F .82)5881.11.62(.

. dibi 92.

)5791(, 86. relmmorT .F :ni .tiZ ,jiksnorG .03: txetnoK .tsih nl ."sumsilaeR ehcsitsilaizos`` reD ...

nenoitpeznoK)4791(74 ni .tiZ ,wonadhS .A.A .13: sumsilaeR ehcsitsilaizos :).gH(mmarhcS/tdimhcS .J.-H

dnu .tiL tsnuK 2)7691(021. tsilmof ned rebeU :thcerB .B .23. ruz.tfirhcS :ni ,)8391(eiroeht-sumsilaeR red retkaraHc

snas siraP(segavar, 3691(. enredom eid .akfaK :yduaraG .R .33 thciS regarP sua akfaK :ni ,riw dnu tsnuK)6691(;
emsilaer enu .D :yduarag .R .Igv