نگره

تعیین دلالت‌های معنایی یک اصطلاح

واقعیت‌گرایی چیست؟

افشین فرقانی

استفاده از واژه "رئالیسم" یا "واقع‌گرایی" در جهت توضیح و یا تبیین یک اثر هنری، گاه نه تنها کمکی به ترسیم خطوط معنایی اثر در ذهن مخاطب نمی‌نماید بلکه حتی برعکس، مشکل ادراک او از اثر مقابلش را چند برابر می‌کند. این روند متناقض نمای توضیحی، علی‌رغم تلاش ستودنی بسیاری از ناقدان هنری در تعیین دلالت‌های معنایی این اصطلاح، ناشی از وجود هاله‌ای از ابهام گرداگرد "واقع‌گرایی" است. "واقع‌گرایی" به دور از مشرب‌های معنایی خود در گستره فلسفه، حامل معانی خاصی در زمینه هنر است. دانش‌نامه "بریتانیک" با اشاره به این نکته، واژه "واقع‌گرایی" در هنر را برابر ایده‌آلیسم قرار می‌دهد و رئالیست را کسی می‌داند که اولاً تعمداً از میان موضوع‌های زیبا و همگون، توصیف موارد زشت و ناهمگون را بر می‌گزیند. ثانیاً خود را با "خود" و نه "نوع" درگیر می‌سازد و در نهایت متعهد می‌شود حقایق را آن گونه که هستند بیان نماید.[1] این تعریف ساده‌انگارانه، بلافاصله ذهن را با انبوهی از پرسش‌ها و تناقضات روبرو می‌سازد. سال‌های بعد "دانش‌نامه آمریکانا" با قبول تقابل "واقع‌گرایی" و "ایده‌آلیسم"، و بر شمردن جزئیات تعریفی آنها در ضدیت با یکدیگر، تصریح کرد که در واقع هیچ اثر هنری منحصراً به یکی از این دو عنوان تعلق ندارد و انتصاب این طبقه‌بندی به یک اثر هنری، بیش‌تر نشان‌گر وجه غالب آن اثر است.[2] به زعم مولفان دانش‌نامه مذکور، همراهی الزامی این دو عنوان بدین سبب است که هنرمند "واقع‌گرا" همواره از ایده‌آلیزه کردن موضوع انتخابی خود ناگزیر است، چرا که در وهله اول، او با برگزیدن وجداسازی موضوع منتخب خود از متن و فضای متعلق به آن، در واقعیت جاری دست‌اندازی می‌کند و اهمیت واقعی موضوع را دستخوش تغییر می‌سازد و ثانیاً با عرضه کردن مفاهیم به شیوه خویش ناچار است پاره‌ای از موارد را طرح و برخی دیگر را حذف کند که این نیز به نوبه خود نشان از گونه‌ای خیال‌اندیشی دارد. البته در فرم افراطی خود، اصرار در ارتباط ماهوی این دو اصطلاح، ریشه همان تفکری است که معتقد است نقاش با به دست‌گیری قلم‌مویش، نویسنده با برداشتن قلمش و فیلم‌ساز با انتخاب نوع لنزش از همان ابتدا راه ورود عنصر واقع‌گرایی به هنرش را سد می‌کند. پیروان این نوع نگرش، با چنین استدلالی در واقع برای حل مسأله "واقع‌گرایی چیست؟" به محو صورت مسأله قناعت می‌کنند و اصلاً طرح چنین سوالی را بی‌مورد می‌دانند، چرا که به گمان آنها چنین نسبتی اصلاً واقعیت ندارد. البته نسبت میان درک واقعیت و نیاز به تخیل و خیال‌پروری، حرف تازه‌ای نیست. اما نکته این جاست که قائل شدن به چنان اندیشه‌ای در واقع نه رد وجود واقع‌گرایی هنری بلکه به بیانی نفی تلاش انسانی در بازنمایی واقعیت است. اگر هنرمند ناچار از انتخاب است و این گزینش مانع دستیابی او به عنصر واقعیت به حساب می‌آید، پس اندیشه انسانی نیز با احتساب محدودیت‌های دریافتش و نقطه نظرهای خاص خود، از درک و بیان واقعیت ناتوان خواهد بود. حکمی که گرچه از حقیقتی بنیادین نشان دارد، در صورت جزم اندیشانه‌اش، هیچ‌گاه از توان کافی برای ممانعت از تعالی تفکر بشری برخوردار نبوده است. گذشته از این در رابطه با نقش گزینش در هنر واقع‌گرا و نسبت آن با واقعیت نکته مهمی وجود دارد که پرداختن به آن راه‌گشاست و آن مسأله محوریت "نوع" و یا همان "طبع‌شناسی" است. هنرمندان رئالیست وبه دنبال آنها ناقدان هنری همواره به این مسأله به عنوان چاره هنر در انعکاس تمامیت واقعیت پرداخته‌اند. چرا که بدین واسطه شخصیت‌ها نه نمایش‌گر فردیت خاص خود بلکه بازتاب "نوعیت" رفتاری و پنداری فرد در میان جامعه و در واقع آشکار کننده دنیایی از بیرون چهارچوب انتخابی هستند. اگر قرار است که آن چه در اثر هنری مطرح می‌شود بر ملا کننده واقعیت اجتماعی دوران باشد، بنابراین شخصیت‌های یک داستان رئالیستی و یا موضوعات مطرح شده در آن، می‌باید قابلیت تعمیم فراگیر اجتماعی را در خود داشته باشند و این کلید رویکرد هنرمند واقع‌گرا در خلق شخصیت‌ها و موضوعات نوعی بود؛ رویکردی که البته در وجه آگاهانه خود، تنها متوجه سویه عام این مفهوم نمی‌شد، بلکه با درهم آمیختن ظرایف خاص در قالب شخصیت‌های ماهیتاً نوعی‌اش، غنای اثر هنری را تضمین می‌نمود، هانری تولی در ۱۸۵۶ خاطرنشان می‌کند که جنبه تیپیک شخصیت‌سازی گرچه باید متوجه کلیه خصوصیات طبقه خود باشد، در عین حال باید دارای عادات و صفاتی نیز باشد که منحصر به خود اوست[3] وگئورگ لوکاچ تاکید می‌نماید که "تیپ، سنتز

خاصی است که چه در مورد شخصیت‌ها و چه در مورد موقعیت‌ها، خاص را با عام به نحو ارگانیک می‌پیوندد."[۴]
شخصیت گوبسک باخوار در اثر ستودنی انوره دوبالزاک به همین نام، در عین برخورداری از نوعی نگرش که می‌توان آن را بورژوازی رو به رشد و ظهور اندیشه پول محوری در عرصه مناسبات اجتماعی مربوط دانست و حتی با داشتن ظاهری سنگی و بی‌احساس که گویی برگردان عینی روح بورژوازی نوپاست، در عین حال به واسطه جای‌گیری درست خود در سیر داستان و شکل ارتباطات ماجراهای اثر، به گونه‌ای خاص و کاملاً جزیی نیز بی‌شباهت نیست. بالزاک خود در آوریل ۱۸۸۸ طی نامه‌ای به مارگارت هارکنس نوشت؛ "*به نظر من، واقع‌گرایی، گذشته از بیان حقیقی جزئیات مستلزم ترسیم شخصیت‌های نمونه‌وار در اوضاع و احوال نمونه‌وار است.*"[۵] اما نمونه‌وار بودن در جزئیات داستانی، ظاهر اثر را به موردی ویژه و شخصی شبیه می‌سازد. اشاره تهیه کنندگان "دانش‌نامه بریتانیک" به درگیری هنرمند رئالیست با "فرد" و نه با "نوع" البته به همین تبلور فردی و خاص اشاره دارد. رئالیست‌ها به بیان کلیات و اندیشه‌ها در قالب بیان کلی علاقه‌ای نشان نمی‌دادند و در مقابل همه جا تلاش می‌کردند تا این کلیات را در قالب جزئی و فردی مطرح نمایند. تذکر پیوند "واقع‌گرایی" و "فردگرایی" از سوی برخی اندیشمندان[۶] در واقع به سبب همین ارتباط صوری است.

□□□

هنرواقع‌گرا، به اعتباری، از ابتدای تاریخ ادبیات و هنر وجود داشته است و در این راستا بسیاری، خطوط کلی آن را در آثار هومر، آریستوفان، نوشتارهای مصر باستان و نیز در هنر سده ششم، ژاپن سده دهم و چین سده سیزدهم قابل تشخیص می‌دانند.[۷] اما اولین ثبت کلمه "رئالیسم" در زمینه ادبیات، به گونه‌ای جدا از زمینه فلسفی آن، در یک نشریه پاریسی به نام Emercure Francais در سال ۱۸۲۶ دیده شده است. نویسنده طی مقاله خود، رئالیسم را یک دکترین ادبی می‌خواند که در آن به جای تقلید از شاهکارهای هنری، از منابعی استفاده می‌شود که طبیعت به ما ارزانی می‌دارد و پیش‌بینی می‌کند که این ادبیات غالب قرن نوزدهم خواهد بود.[۸] پس از آن شانفلوری Chanpflury در نخستین نوشته‌های خود در ۱۸۴۳ نام و قواعد این مکتب را تشریح کرد و البته همزمان دوست و همکارش دورانتی Duranty نیز نشریه‌ای به نام "رئالیسم" را منتشر نمود.[۹] اما اتفاق عمده، اندکی بعد و به دنبال انقلاب ۱۸۴۸ فرانسه و به طور اولیه در نقاشی و نه در ادبیات روی داد و در واقع آن چه که امروزه به طور جدی با نام "رئالیسم" پیوند خورده است، بخشی از تاریخ هنر است که تحت لوای یک جنبش هنری طی سال‌های ۷۰-۱۸۴۸ در فرانسه پا گرفت.[۱۰]

هنر واقع‌گرا، به اعتباری از ابتدای تاریخ ادبیات و هنر وجود داشته است و خطوط کلی آن را در آثار هومر، آریستوفان و هنرهای باستانی قابل تشخیص می‌دانند.

سردمداران این گونه هنری نوین، معتقد بودند که باید از خیال‌پروری‌های گمراه کننده و یا اصول زیباشناختی قراردادی دست کشید و پیرامون خود را به عنوان منبع پایان ناپذیر ذوق هنری ملاحظه کرد. "گوستا کوربه" (۱۸۷۷-۱۸۱۹) به عنوان پیش‌گام بزرگ نقاشان واقع‌گرا، وقایع ساده روزمره را به تصویر کشید و توانست توجه عمومی را از دیدار باغ‌های باشکوه اشرافی، عظمت اساطیر افسانه‌ای و وقار انسان برگزیده، به کارگران معدن و زحمتکشان معطوف سازد؛ طبقه‌ای که برای اولین بار به صورت واقعی خود، فرصت ظهور در هنر را به دست آورده بود. البته کوربه، خود در ابتدا، اطلاق عنوان رئالیست را بر خویش نمی‌پسندید و "*از اظهار نظر درباره مناسبت نامگذاری که خود وی امیدوار بود کسی آن را جدی نگیرد خودداری*"[۱۱] می‌کرد. این اظهار عدم تمایل به قرار گرفتن در این طبقه‌بندی خاص، منحصر به او نبود. بعدها، تقریباً تمام رئالیست‌های اولیه، وجود چنین جنبش هنری‌ای را به معنای متداول منکر می‌شدند و از پیوسته شدن نامشان به سیاهه پیروان این نهضت هنری ناراضی بودند. "گوستاو فلوبر" (۸۰-۱۸۲۱) به "ژرژساند" نوشت: "*بدانید که من از آن چه به رئالیسم معروف شده بیزارم، با این که مرا از مبلغان بزرگ آن می‌دانند.*"[۱۲] لیکن شعله‌های این آتش

مخالفت کم‌کم خاموش شد و جای خود را به نوعی روشنگری در این باره داد. "کوربه" در کاتالوگ نقاشی‌هایش در ۱۸۵۵ می‌نویسد: *"ثبت کارگران معادن، اندیشه‌ها و منظر دوران همان‌گونه که من خود آنها را می‌بینم، انسان بودن به همان اندازه که نقاش بودن و خلاصه آفریدن یک هنر زنده؛ این است هدف من"*[۱۳۰]. "انوره دومیه"، نقاش بزرگ دیگری که عمده آثارش را از ۱۸۴۹ به نمایش می‌گذارد، قدم مهم بعدی را در این مسیر برداشت. او خصلت انتقادی را نیز برای هنر نقاشی واقع‌گرا به ارمغان آورد. س. شوشر Schweicher در سال ۱۹۵۳ درباره او می‌گوید: *"دومیه دارای یک روحیه قوی انتقادی بود. او مانند بالزاک، هم عصرش، تولد واقعیتی را عرضه می‌کند که دیگران هنوز آن را در نیافته‌اند: فشار طبقه بورژوا، قوانین معنوی بورژوازی، قدرت پول، عشق به قدرت و کل ساختار اجتماعی"*[۱۴۰]. دومیه درکنار نقاشی‌هایش که بیش‌تر به رئالیسم کوربه است، طراحی‌ها و لیتوگرافی‌هایی را عرضه می‌کند از همان رئالیسم انتقادی و غریب او نشان دارد. در همین طراحی‌ها دومیه با صراحت و حتی با خلق مولفه‌های کاریکاتور، به افشای موقعیت‌های کاذب اجتماعی و اصول متظاهرانه اخلاقی می‌پردازد و در واقع از تقلید صورت ظاهر به کپی‌برداری از سیرت درون تغییر مسیر می‌دهد و بدین ترتیب مبانی عمده هنر رئالیسم کم‌کم شکل می‌گیرد. تصویر انسان در آینه اجتماع و فراتر از آن ترسیم و تحلیل دیالکتیک ارتباطی فرد و جامعه به صورت آرمان هنری "واقع‌گرایان" در می‌آید.

□□□

تعیین نقطه آغاز رئالیسم ادبی، همچنان که پیش از این اشاره شد، به واقع کاری پیچیده و در عین حال تا حدودی مغشوش کننده و بیهوده است، لیکن با این همه عقیده بر آن است که طرح کلی "واقع‌گرایی ادبی" کاملاً در آثار انوره دوبالزاک (۱۸۵۰-۱۷۹۹) به عنوان پیش‌گام در این گونه هنری، قابل شناسایی است. گرچه پیش از او ماری هنری بیل که با نام "استاندال" (۱۸۴۲- ۱۷۸۳) شناخته شده است، اصول اولیه ادبیات واقع‌گرا را پایه‌ریزی کرده بود. بالزاک که کار نویسندگی را از حدود ۲۰ سالگی آغاز نمود، همواره به ارتباط مسائل اجتماعی - سیاسی پیرامون خویش با بروز رفتارهای خاص انسانی علاقه‌مند بوده است. گرایش و دقتش در درک و بیان جزئیات وقایع روزمره تا به آن پایه بود که بازنمایی‌هایش در عرصه زمان از حدود اعتقادات و تمایلات قلبی‌اش فراتر می‌رفت و بر همین اساس، گرچه از سلطنت‌طلبان به شمار می‌رفت و حتی عملاً در ۱۸۳۲ به حزب سلطنت‌طلبان نوین پیوست، در آثارش همواره به انتقاد از طبقه ثروتمند و بورژوازی در حال رشد و شاید بیش‌تر از آن به آشکار کردن فساد اخلاقی و اجتماعی طبقه اعیان و اشراف می‌پرداخت. معتقد بود که *"ثروتمندان برای پاسداری از دارایی و اموالشان، دادگاه‌ها، قضاوت و گیوتین را آفریده‌اند که همانند شمعی است که جاهلان خود را در آتش آن می‌سوزانند."*[۱۵۰] در عین حال همه جا اخلاقیات درباری را به استهزا می‌گرفت و با نوعی نگاه دلسوزانه، ولی نقادانه به اندیشه پیرامون وضعیت جامعه اشرافیت مورد

دانش‌نامه بریتانیک واژه واقع‌گرایی در هنر را برابر ایده‌آلیسم قرار می‌دهد و رئالیست را کسی می‌داند که تعمداً از میان موضوع‌های زیبا و همگون، توصیف موارد زشت و ناهمگون را بر می‌گزیند.

علاقه‌اش می‌پرداخت. "لئون تولستوی" (۱۹۱۰-۱۸۲۸) دامنه این کشاکش اجتماعی - سیاسی را به گستره روانشناسی قهرمانانش نیز کشید و همزمان با پندارهای حماسی خود، لزوم دگرگونی اجتماعی در دایره اقتدار سرمایه‌داری را مطرح می‌ساخت. *"در هیچ جای آثار تولستوی - چه در آثار بزرگش و چه در داستان‌های کوتاهش- خود حادثه شالوده بسط طرح کلی داستان به شمار نمی‌رود و این برخلاف آن چیزی است که در آثار بالزاک و دیکنز می‌بینیم. مثلاً بالزاک و دیکنز، حوادث را بر حسب تاثیری که در دنیای درونی فرد دارند توصیف می‌کنند... [ولی] در آثار تولستوی، حوادث صرفاً در خدمت اعتبار بخشیدن به اصل داستان و آشکار کردن محتویات درونی شخصیت‌ها هستند."*[۱۶۰] شخصیت‌های بی‌شمار آثار

تولستوی که به بیانی نمایش‌گر جنبه فراگیر درک اجتماعی و شخصیتی اوست، در اثری مثل "آناکارنینا" (۱۸۷۷-۱۸۷۳) به قدری به لحاظ روحی با اجتماع و اصول و قراردادهای آن پیوند می‌خورند که به راستی تفکیک هیچ کدام آنان از زمینه اجتماعی خودشان قابل تصور نمی‌باشد. این درهم آمیختگی عینی، اساس بینش رئالیست‌ها را بیان می‌کند. "فلوبر"، جورج الیوت"، گوگول"، "تورگنیف"، "ایبسن" و بسیاری دیگر- چنان که اشاره خواهد شد - در ایراد وجوه دیگر رئالیسم کوشیدند، لیکن پرسش بنیادین "رئالیسم چیست؟" همچنان پابرجا باقی ماند. به ویژه آن که "واقع‌گرایی" با تباعاتی از خود درگیر شد که معنای آن را دستخوش تغییر ساختند.

□□□

رویکرد نوین به کلاسیسیزم در اوائل قرن نوزدهم که با عنوان نئوکلاسیسیزم شناخته می‌شود، به اصلی بنیادین معتقد بود که به تقلید از طبیعت مشهور است. این اصل که یک سره با آن چه که امروزه از نام آن مستفاد می‌گردد، بیگانه است، در پرتو مفهوم کلیت و نوعیت، اشاره به خصلت ثابت فطرت انسانی و زمان دارد. نئوکلاسیسیت‌ها معتقد بودند که انسان درگذر تاریخ تغییر بنیادین نمی‌کند و بنابراین کاملاً شناختنی و معلوم‌الحال است و از طرف دیگر به هیچ وجه انسان را تحت تاثیر روابط پیچیده محیط اجتماعی نمی‌دانستند و شاید اصلاً به این فرض فکر هم نکرده بودند. اما قرن نوزدهم قرن عجیبی بود. قرنی سرشار از غافلگیری‌ها. نظریات "لامارک" (۱۷۴۴-۱۸۲۹) و "کوویه" (۱۸۳۲-۱۷۶۹) در علوم طبیعی تمام چشم‌ها را به خود خیره کرده بود. "داروین" (۱۸۸۲-۱۸۰۹) در سال ۱۸۵۹ کتاب مشهور خود "اصل انواع به وسیله انتخاب طبیعی" را منتشر نموده که یک باره سروصدای توامان اشرافیون و روحانیون را باعث شد. اگر قرار است که قوی باقی بماند و ضعیف از بین برود، پس تلکیف آن همه تعالیم دینی رایج چه می‌شد؟ [17] انقلاب صنعتی اثرات خود را آشکار ساخت، تلگراف مرس در ۱۸۳۷ اختراع شد، خطوط منظم کشتیرانی آمریکا یک سال بعد برقرار گردید، در کالیفرنیا و پس از آن استرالیا طلا کشف شد و کم‌کم اختراعات و اکتشافات یکی پس از دیگری در برابر چشمان حیرت زده و نامانوس مردم پدیدار شدند. مردم هراسان و در عین حال شیفته، این سیر تکاملی را دنبال می‌کردند. اما آثار این دیگرگونی صنعتی در عرصه اجتماعی، خصلتی تکان دهنده یافت. انقلاب ۱۸۳۰و۱۸۴۸ فرانسه، کودتای ۱۸۵۱ لویی ناپلئون، همدستی آلمان و ایتالیا، جنگ فرانسه و پروس، جنگ داخلی آمریکا، آشوب‌های کارگری در سرتاسر اروپا و آمریکا و بسیاری ناملایمات سیاسی دیگر، دامنگیر این قرن شد. [18] در همین دوره بود که ویژگی دوگانه این قرن پدیدار شد؛ مردم از یک سو تحت سیطره علوم درآمده، بخش اعظمی از توجه خود را به واقعیت‌ها معطوف می‌داشتند و بدین واسطه هنر واقع‌گرا را ارج می‌نهادند و از دیگر سو هنر را به عنوان مفری برای گریز از واقعیت‌های بی‌امان می‌خواستند و در آن آرامش را جستجو می‌کردند. [19] این قرن قرن رواج رمانتیسم و رئالیسم و البته باز طبیعت گرایی بود.

"ناتورالیسم" یا همان طبیعت‌گرایی، با ظهور خود در اواسط این قرن مفهومی را زنده کرد که پیش از این

نئوکلاسیست‌ها به عنوان مفهومی اصلی عنوان کرده بودند. اما این بار نیز گرایش به طبیعت مفهومی دیگر داشت. مفهومی که حتی از معنای ماتریالیستی و دین گریزی فلسفه قدیم نیز فراتر می‌رفت. "دیدرو" نوشت: *"طبیعت‌گرا کسی است که خود را قبول ندارد و در عوض به جوهر مادی معتقد است."*[۲۰۰] این دلمشغولی به طبیعت، با حظ خود از پیشرفت علوم و اکتشافات و اختراعات، عنایت ویژه خود را به روش علمی اختصاص می‌داد. طبیعت‌گرایی در آیین نئوکلاسیست‌ها نیز به زعم خودشان از قوانین طبیعی بهره می‌جست، اما این اصول بی‌بدیل هیچ گونه ارتباطی به اصول علمی ناتورالیست‌ها نداشت. چهارچوب‌های به دقت ترسیم شده نئوکلاسیسیت‌ها چه در زمینه فرم و چه محتوا، با هر انگیزه‌ای که صورت پذیرفته باشد، خیلی زود چنان ظاهر دگم اندیشانه‌ای پیدا کردند که راه را بر هر گونه تفحص و پژوهش منطقی بسته نگاه می‌داشت. هر دو، شیوه خویش را طبیعت‌گرایی می‌خواندند، لیکن آن یکی قوانین قراردادی خود را ملکه ذهن ساخته بود، این دیگری سنگ علم و روش‌های علمی را به سینه می‌زد و این البته، نه ابداع هنرمندان ناتورالیست، که ناشی از گستره بی‌حد و مرز روش علمی بود که حتی مرزهای اخلاقیات را در نور دیده، جامه پوزیتیویسم را بر اندام فلسفه پوشانیده بود. به هر حال از هنگام ظهور ناتورالیسم تا سال‌ها بعد، تداخل معنایی رئالیسم و ناتورالیسم از مسائل عمده نقد ادبی به شمار می‌رفته است. واژگان "ناتورالیسم" که اول بار توسط "امیل زولا" در پیش‌گفتار چاپ دوم رمان "ترز راگن" (۱۸۶۷) به عرصه ادبیات راه گشوده است، نشان مکتبی بود که ادعا داشت تنها مسیر درست درک واقعیت اجتماعی و یگانه شکل صحیح رئالیسم به معنای درست خود است. اما مرزهای تشخیص این دو کم‌کم آشکار می‌شد. درست است که "رئالیسم" نیز در اندیشه درک راستین واقعیت‌ها بود، ولی در عین حال هیچ گاه تن به روش‌های علمی شناخت نداده و بدون آن که خود را در تنگنای مکتب تحصلی محبوس کند، پذیرای تمامی مکاتب فلسفه اجتماعی بوده است. "رئالیست"ها فراتر از توجه صرف به شناخت علمی، ارزش دریافت خیال‌پردازانه و جایگاه ماورای علمی علوم اجتماعی را نیز درک می‌کردند.

"بوریس ساچکوف" در کتاب ارزشمند "تاریخ رئالیسم" به این مهم، این گونه اشاره می‌کند: *"ناتورالیسم، مدافع اصل نسخه‌برداری از واقعیت و تخیلاتی عکس مانند است که نمی‌توان آن را تعمیم داد و برای تبیین ماهیت اشیاء از آنها سود جست. بدین سان، زیبایی‌شناسی ناتورالیستی، نه فقط هنر و ادبیات را دچار فقر کرد، بلکه از ارزش تخیل در شناخت، و در نتیجه از ارزش خود هنر در شناخت کاست."*[۲۱۰] در واقع نیز، "ناتورالیست"ها بر آن بودند که باید همچنان که برادران گنکور (ادموند ۹۶-۱۸۲۲ و ژول ۷۰-۱۸۳۰) در رمان "شارل دمایی" اشاره کرده بودند، به

رئالیسم در اندیشه درک راستین واقعیت‌ها بود، ولی در عین حال هیچ‌گاه تن به روش‌های علمی شناخت نداده و بدن آن که خود را در تنگنای مکتب تحصلی محبوس کند، پذیرای تمامی مکاتب فلسفه اجتماعی بوده است.

جهان مرئی روی آورد[۲۲] و در این طریق البته تحت تاثیر هنر جدید عکاسی که توسط "سن ویکتور" در سال ۱۸۲۴ اختراع شده بود و "داگر" در سال ۱۸۳۹ آن را به ثمر رسانده بود[۲۳] نیز بودند. ثبت بی‌واسطه واقعیت‌های عینی، که به راستی به عنوان یک هدف اندکی مضحک به نظر می‌رسد، آرمان راستین ناتورالیست‌ها در ادبیات به شمار می‌رفت. "دمیان گرانت" نکته را به خوبی دریافته بود؛ "رئالیسم از فلسفه مشتق شده و یک "هدف" را، که دستیابی به واقعیت باشد، توصیف می‌کند. *ناتورالیسم از علم یا فلسفه طبیعی مشتق شده و یک "روش" را، که منجر به دستیابی به واقعیت می‌شود، توصیف می‌کند.*"[۲۴۰] و البته انحراف، از آن جایی آغاز می‌شود که این "روش" از سوی ناتورالیست‌ها با آن "هدف" یکی انگاشته می‌شود. *"در واقع ناتورالیسم پرسش اصلی معرفت شناختی درباب ارتباط میان نمود و واقعیت را درست در نمی‌یابد. او نمود بی‌واسطه را تمامی واقعیت می‌پندارد و نوعی وحدت ضد دیالکتیک و مکانیکی میان نمود و واقعیت قائل است."*[۲۵۰] "هیپولیت‌تن" به گمان "گرانت" نخستین کسی است که

رئالیسم بیش‌تر نشان‌گر نوعی تمایل به کشف واقعیت است که به صورت عینی نیز عمدتاً در دایره واقعیت‌ها بروز می‌کند. به همین خاطر هیچ قرارداد مصنوعی را نمی‌پذیرد.

نظریه ناتورالیستی را در ادبیات مورد طرح و بررسی قرار داده است. "تن" کلیه موضوعات انسانی یا مفاهیمی را که به نوعی با انسان در ارتباط می‌باشند، تنها در حیطه علم مورد بحث قرار داده و مصرانه رمزوراز را از ذهن انسان به دور می‌داند.[۲۶] لیکن این از آن دسته اشتباهات اساسی شناخت‌شناسی است که متعاقب خود پیامدهای دیگر ناشی از دانش‌خواهی صرف را نیز به دنبال می‌آورد.[۲۷] این که موضوعات انسانی تنها همانند مولفه‌های فیزیکی - شیمیایی در نظر گرفته شوند، موجب همان انحراف عمده‌ای است که پس از آن "تن" را ناآگاهانه وا داشت تا کشف علل اعمال انسانی را در سه شرط وراثت، محیط و لحظه خلاصه کند.[۲۸] شوق بی‌حد زولا در پی این به اصطلاح کشف "تن"، جایی برای بروز اختیارات انسانی و یا قوای خلاقانه فکری او، در آثار ناتورالیستی باقی نگذاشت. انسانی که در دایره محیط وراثت اسیر شده، ماهیت مستقل اعمال خود را از دست می‌دهد. دیگر چه تفاوتی میان انسان خیر و انسان شرور باقی می‌ماند؟ کدام یک ماهیتاً برتر از دیگری است؟ در واقع اصلاً، ناتورالیست‌ها آگاهانه و عامدانه روبه توصیف جزبه‌جز پستی‌های انسانی و محیط‌های منحط بشری می‌نمودند تا اهمیت آن را در حد امور متعالی انسانی متذکر شوند و یکسانی این هر دو را به رخ کشند و این "جوهر *آن بی‌اعتنایی به اخلاق است که ناتورالیست‌ها را زود انگشت‌نما ساخت.*"[۲۹] و البته بسیاری را نیز بر یکسان پنداری این زشت‌نمایی‌ها با "واقعیت‌گرایی" سوق داد. به ویژه آن که "رئالیسم" هم چه در نقاشی و چه در ادبیات، توجه خود را به طبقات محروم و افراد ناکام معطوف ساخته بود. بخشی از این تمایل، به لحاظ تاریخی، به لزوم طرح هوایی تازه برای تنفس هنرمند در میان آن همه شکوه و جلال هنر نئوکلاسیسیم و یا حتی رمانتیسم بر می‌گردد. شاید واقعیت تنها در این صورت دیگرگون خود، می‌توانست چشمان مخاطب خود را خیره کرده، او را به دقت در موضوع برگزیده خود دعوت نماید. رئالیست‌ها همچنین گمان می‌کردند که پرداختن به زحمتکشان، نه تنها از سوی عامه مردم بهتر درک خواهد، شد بلکه اینان گروهی بودند که تاثیرات اجتماعی - سیاسی را راحت‌تر منعکس می‌کردند و از استحکام نسبی و منش حفظ ظاهر طبقه مرفه هم برخوردار نیستند و البته به همین دلیل از تنوع چشمگیرتری نیز بهره‌مندند. "لئون تولستوی" شاهکار خود "آناکارنینا" را با این عبارت آغاز می‌کند که "*همه خانواده‌های نیک بخت کم و بیش به یکدیگر شباهت دارند، لکن هر خانواده نگون بخت به شکلی خاص بدبخت می‌شود.*"[۳۰] بعدها، این دقت نظر، سویه‌ای سیاسی نیز در برابر فرهنگ مصرفی و امپریالیستی پیدا نمود. همچنان که "چزاره زاواتینی" با آن شور خاص خود، طی دوران ظهور دوباره رئالیسم در سینما که به جنبش "نئورئالیسم" معروف است، می‌گفت: *اتهام اصلی از این قرار است؛ رئالیسم فقط به توصیف فقر می‌پردازد.* اما نئورئالیسم می‌تواند و باید به مسأله فقر بپردازد. ما برای شروع، فقر را انتخاب کردیم. به این دلیل خیلی ساده که فقر و بی‌چیزی یکی از حیاتی‌ترین و مهم‌ترین واقعیت‌های زمان ماست و من هر کسی را که بخواهد خلاف این را ثابت کند به مباحثه دعوت می‌کنم."[۳۱۰] نیروی تخریب‌گر و نابود کننده جامعه پول - محور را، به صورت عینی در هیچ کجا بهتر از چهره‌های محرومان و مستضعفان نمی‌توان منعکس نمود و نتیجه این همه، انباشته شدن هنر رئالیستی از تصاویر دردمندان بود. تفاوت‌ها به راستی هنگامی جلوه‌گر می‌شوند که به قول "گئورک لوکاچ" پرسپکتیو اثر هنری را در نظر آوریم. "لوکاچ" در "معنای رئالیسم معاصر" نوع پرسپکتیو عمده را بر می‌شمارد: ۱- پرسپکتیو انتزاعی که از خصایص کلی یک دوران تاریخی بهره می‌گیرد و از همه آنها در آفریدن یک موقعیت یا افراد نوعی استفاده می‌کند؛ ۲- پرسپکتیو ناتورالیستی که دلمشغولی اصلی آن شرح وقایع روزمره است و از آن فراتر نمی‌رود.[۳۲] مورد اخیر، به علت عدم توانایی در ارائه راه حل زیباشناسانه لازم برای معضلات

بنیادی، ناکام و شکست خورده قلمداد گشته و در برابر این درک ایستا و غیر تحولی، آن چه که مهم شناخته شده است توان هنرمند در درک کلیت تاریخی و بدین پایه، پیش‌بینی آگاهانه تحولات سیاسی و اجتماعی بعدی می‌باشد که البته ناتورالیست‌ها از این کلی‌نگری عاجز بودند. این درست است که بالزاک در جایی گفته "*مقدر بود که جامعه فرانسه بشود مورخ و من فقط بشوم منشی*"[۳۴۰] و یا این که در پیش گفتار سال ۱۸۴۲ کمدی انسانی خود، جامعه را به طبیعت مانند کرده بود و طبقه‌بندی علمی را در مورد انسان‌ها نیز جاری می‌دانست، اما بالزاک در عمل هیچ گاه خود را محدود به ثبت ساده وقایع ننموده و با هوشیاری لایه‌های زیرین جاری در زمان را مورد شناسایی قرار می‌داد و در لابه‌لای وقایع انتخابی داستان‌هایش عرضه می‌داشت. روش بالزاک در این زمینه فرا علمی و در واقع سرشار از ریشه‌های تخیلی شناخت است که البته به هیچ روی خطا نیست.

ناتورالیسم پرسش اصلی معرفت‌شناختی درباب ارتباط میان نمود و واقعیت را درست نمی‌یابد. او نمود بی‌واسطه را تمامی واقعیت می‌پندارد و نوعی وحدت ضد دیالکتیک و مکانیکی میان نمود و واقعیت قائل است.

"ساچکوف" که از مدافعان پرشور رئالیسم به حساب می‌آید، خود می‌گوید: "*روند خلاقیت در هنر - این مهم‌ترین فعالیت معنوی بشر مستلزم اندیشیدن بر اساس تخیل است.*"[۳۴۰] در حقیقت، گفتار بالزاک در این مقام بیش‌تر ناشی از توهم وجود شناخت مطلق و در نتیجه امکان شخصیت‌زدایی مولف از رمان می‌باشد. این که بپنداریم هنرمند می‌تواند از موضوع خود فاصله بگیرد و اجازه دهد تا خود سوژه خویش را بیافریند. شاید "توماس‌مان" نیز هنگامی که در سال ۱۹۵۵ اعلام کرده بود که "*به محض این که هنرمند تبدیل به انسان شود و احساس کردن را می‌آغازد، دیگر نمی‌توان به او امید داشت.*"[۳۵۰] در همین توهم بسر می‌برد.

"رئالیسم" بیش‌تر نشان‌گر نوعی تمایل به کشف واقعیت است که به صورت عینی نیز عمدتاً در دایره واقعیت‌ها بروز می‌کند. "ناتورالیسم" اما، با اتکا بیش از حد خود به علم و گستره بی‌حد روش علمی در شناخت، در پی فرو ریختن بنیان این چنین تصوری، خیلی زود جایگاه خود در هنر و ادبیات را ترک گفت.

رئالیست‌ها علی‌رغم تلاش خود، به ارائه اصولی کلی رو آوردند که همان‌ها نیز به تدریج این مکتب پویا را در قالب‌بندی‌های خاص خود اسیر نمود و بعدها زمینه را برای پیش آمدن فرم‌های هنری دیگر مهیا ساخت.

□□□

بسیاری رئالیسم" را از این بابت که هیچ قرارداد مصنوعی را نمی‌پذیرد و در واقع تنها در بستر واقعیت پیرامون قرار دارد، در برابر "کلاسیسیزم" که آن را سرشار از اصول دست و پاگیر و محدود کننده می‌دانند، قرار می‌دهند. دیدگاه فوق گرچه در تقابل ظاهری معانی این دو اصطلاح بدون اشکال به نظر می‌رسد، اما ذکر نکاتی در این باره، به ویژه آن جا که سرنوشت رئالیسم معاصر را پی می‌گیریم، ضروری به نظر می‌رسد. نخستین و شاید مهم‌ترین نکته در این میان، آن است که کلاسیسیت‌های قرن هفدهم و هجدهم، تابعیت صرف خود از نظریات ارسطو پیرامون شعر و هنر را به هیچ وجه رویکردی دگم اندیشانه در نظر نمی‌آوردند. بلکه این توجه و ارادت تام خود را مطابق اصول عقلی و اندیشمندانه فرض می‌نمودند. به عبارتی دیگر، پیروی از اندیشه و تفکر با پذیرفتن اصول ارسطو، معنایی یکسان داشته است. چنان که الکساندر پوپ (۱۷۴۴-۱۶۸۸) شاعر و منتقد انگلیسی می‌گوید: "*قواعدی که در گذشته کشف شده، مصنوع نیست بلکه خود طبیعت است، طبیعتی که شده است.*"[۳۶۰] این که عنایت مخلصانه در ادامه خود، موجد بسیاری از قواعد سخت صوری و محتوایی گردیده است، البته داستانی دیگر دارد، اما آنچه بسیار هشدار دهنده می‌نماید آن است که نیت پیشگامان این جنبش به هیچ روی مستبدانه و تحمیل‌گرانه نبوده است. به طور مثال گرچه

"تقلید از طبیعت" اصلی مهم در نظریه نئوکلاسیکی درباره ادبیات است، همچنان که "رنه ولک" به خوبی توضیح داده است این اصطلاح نه به معنی طبیعت نمایی صوری صرف، بلکه مفاهیم انتزاعی و آرمانی طبیعی را نیز شامل می‌شده است. این موارد انتزاعی در واقع بر پایه تصور خاصی از طبیعت بوده است که به "طبیعت عام" مشهور است. "طبیعت عام" همان طور که پیش از این گفته شده، شامل اصول و نظام کلی طبیعت است که بر پایه فطرت ثابت انسانی بنا شده است. ژان راسین (۱۶۹۹-۱۶۳۹) در مقدمه‌ای بر "ایفی‌ژنی" با این تصور دل خوش کننده خود را فریب می‌داد که توفیق نمایشنامه‌هایش که برگرفته از آثار هومر و اوریپید بود، ثابت می‌کند که ذوق سلیم و خرد در تمام دوران یکسان است و این که معلوم شد سلیقه پاریسی‌ها با سلیقه آتنی‌ها یکی است.[۳۷] آنان *تقریباً هرگز در نیافتند که تا چه حد انسان کلی آنها در بند وضع تاریخی و اجتماعی یگانه‌ای است.*"[۳۸] اما دریافت این به اصطلاح حقیقت تاریخی انسان، نیاز به گذشت زمان داشت. اسطوره‌های تفکر و بینش انسانی در گستره زمان است که محتوای خود را عیان می‌کنند و البته در قالب اسطوره‌های دیگری جای گیر می‌شوند، اما به هر تقدیر، رئالیسم با پای فشاری بر این رابطه تنگاتنگ انسان، جامعه و تاریخ تصور ما از طبیعت را به طور کلی دگرگون ساخت و این تغییر به ناچار ما را به سوی متحجر و دگماتیک خواندن کلاسیسیت‌ها پیش راند که به راستی حکمی گمراه کننده است. شناخت تاریخ تفکر در جایگاه زمانی راستین خویش، پژوهشی بسیار حساس و دقیق است و این که به سادگی عنوان کنیم که "رمانتیسیسم پارناسیسم،رئالیسم، ناتورالیسم و مدرنیسم ادامه خط اعتقادی و جهان‌بینی امانیستی کلاسیسیسم است."[۳۹] گرچه از واقعیتی اساسی ما را با خبر می‌سازد، می‌باید از این برداشت ساده انگارانه که نیازها و تمایلات محتوایی جامعه را ثابت بپنداریم و آن چه متغیر است را مربوط به نیاز فرمالیستی و نحوه ارائه مطلب و محتوا بدانیم، پرهیز کنیم.

"کلاسیسیزم" البته شاید اولین مکتبی بود که به جدایی فرم از محتوا پای فشاری کرد و برای هر دو نیز قوانین کاملاً مشخصی را تدوین و تنظیم نمود. اما این تفکیک به ظاهر سهل‌اندیشانه، آغاز تعیین کننده‌ای در اندیشیدن جدی به محتوا و فرم به طور جداگانه گردید. از طرفی تفکر پیرامون مسائل محتوایی، هنر را به سوی رمانتیسم و پس از آن رئالیسم سوق داد. نئوکلاسیسیت‌ها به عواطف و هیجاناتی که در مخاطب خود می‌آفریدند، اهمیت می‌دادند تا آن جا که "دیدرو" (۱۷۸۴-۱۷۱۳) رسالت هنر و ادبیات را تهییج انسان به سوی فضایل می‌خواند.[۴۰] و در همین راستا، معتقد بود که کمال نمایش در تقلید واقعیت است اما واقعیت آنها چه بود؟ سویه عاطفی واقعیت و نظر *گاهی شدیداً پیش‌رمانتیک.* "*لمسم کن، غافلگیرم کن، پاره‌ام کن، بلرزانم، بگریانم، متنفرم کن، به خشمم بیار*"[۴۱] از سوی دیگر کلاسی‌سیست‌های با در نظر گرفتن بایدها و نبایدهای محتوایی بر اساس و جه تعلیمی و آموزشی هنر، قواعد و اصول خدشه ناپذیری را برای فرم هنری نیز در نظر گرفتند. اما استفاده وسواس گونه و مداوم هنرمندان از این اشکال، به تدریج ارتباط ماهوی فرم و محتوی را بی‌رنگ نمود و هنر را به سوی نوعی گستره خشک و انعطاف ناپذیر راند. گستره‌ای که در آن لحن صدا و نحوه ادای کلام بیش از محتوی سخن منزلت پیدا می‌نمود و بدین ترتیب تمامی آرمان‌ها و ارزش‌های محتوای اولیه نئوکلاسیسیست‌ها از هم فرو پاشیده می‌شد. هنر به منزله فرم همان هنر برای هنر بود که اوج خود را در سیر منطقی دنباله نئوکلاسیسیزم یعنی هنر "روکوکو" یافت.درس بزرگی که مکاتب عمده هنری اواخر قرن نوزدهم به ویژه رئالیسم از این سرگذشت گرفتند این بود که برای بیان زنده محتوای مورد نظر هنری می‌باید از اصول و قواعد محدودکننده پیروی نکرد و همه تلاش خود را در تنظیم و تدوین اصول نوین صرف ننمود. نئوکلاسیسیست‌ها در پی ایمان‌شان به حقیقت خود، اصولی را پایه‌ریزی کردند که همان اصول، براندازی اهدافشان را سبب شد. رئالیست‌ها نیز علی‌رغم تلاش خود، به ارائه اصولی - هر چند کلی- رو آوردند که همان‌ها نیز به تدریج این مکتب پویا را در قالب‌بندی‌های خاص خود اسیر نمود و بعدها زمینه را برای پیش آمدن فرم‌های هنری دیگر مهیا ساخت. هر چند که: "*در تاریخ اندیشه، مجازات مرگی در کار نیست و هیچ دودمانی منقرض نمی‌شود.*"[۴۲] □

■ پانویس‌ها:

[1]. Encyclopedia Britanica, Voulume ,19 the university Of Chicag0،1947،page6

[2]. "Encyclopedia Americana" voulume 23",1963 , page 254-256.

[3]. سیروس پرهام، *"رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات"*، چاپ هفتم، ۱۳۶۲، انتشارات آگاه، ص ۵۹ .

[4]. همان، ص ۵۹ .

[5]. انوره بالزاک، *"گوبسک رباخوار"* ترجمه محمد پوینده، چاپ اول، ۱۳۶۸، انتشارات سحر، ص ۳

[6]. *فرهنگ اندیشه نو*، ویراستار ع. پاشایی، چاپ اول، ۱۳۶۹، انتشارات مازیار، ص ۸۰۸ .

[7]. "*Encyclopedia Americana*" voulume 23, 1963, page 256

[8]. Hemmings, F.W.J. " The age of Realism", penguin Books, 1974, page 9

[9]. رضا سیدحسینی، *مکتب‌های ادبی*، چاپ نهم، ۱۳۶۶، انتشارات نیل، ص ۱۴۰.

[10]. *فرهنگ اندیشه نو*، ص ۸۰۷ .

[11]. دیمیان گرانت، *"رئالیسم"* ترجمه حسن افشار، چاپ اول، ۱۳۷۵، انتشارات مرکز، ص ۳۲ .

[12]. همان، ص ۳۴.

[13]. "The Encyclopedia of visual art" , voulume 5, london, 1988, page 772.

[14]. پیر جورجل و گابریل ماندل، *آشنایی با آثار انسوره دومیه* ترجمه مهین میرابی، چاپ اول، ۱۳۶۴، انتشارات بهار، ص۲۳.

[15]. *"گوبسک رباخوار"*، ص ۳۳

[16]. بوریس ساچکوف، *"تاریخ رئالیسم پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز"*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، *انتشارات تندر*، چاپ اول، ۱۳۶۲، ص ۱۶۶

[17]. لیلیان فورست و پیتر اسکرین *"ناتورالیسم"* ، ترجمه حسن افشار ، چاپ اول، ۱۳۷۵، نشر مرکز، ص ۲۵ .

[18]. همان، ص ۲۰

[19]. "The Encyclopedia of visual art", page 770.

[20]. *"ناتورالیسم"*، ص ۱۱.

[21]. *"تاریخ رئالیسم، پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز"*، ص ۵۰.

[22]. *"ناتورالیسم"*، ص ۲۳.

[23]. همان، ص ۲۲

[24]. *"رئالیسم"*، ص ۴۶

[25]. داریوش مهرجویی، *زیباشناسی واقعیت*، چاپ اول، ۱۳۶۸، انتشارات اسپرک، ص۴۹، در توضیح و روشنگری شیوه تفکر لوکاچ در مورد ناتورالیسم.

[26]. *"رئالیسم"*، ص ۴۹.

[27]. لوسین گلدمن، *"نقد تکوینی"* ، ترجمه محمد تقی غیاثی، چاپ اول، ۱۳۶۹، انتشارات بزرگمهر، ص۱۷

[28]. *"رئالیسم"*، ص ۴۹

[29]. *"ناتورالیسم"*، ص ۲۹

[30]. لئون تولستوی، *آناکارنین*، ترجمه مشفق همدانی، چاپ دوم، ۱۳۴۶ انتشارات امیر کبیر، ص۱۱.

[31]. چزاره زاواتینی ، *"وظیفه حقیقی سینما قصه گفتن نیست"* ، ترجمه بابک عمادی، از مجموعه "سینما و رئالیسم کرداورنده *امید روشن ضمیر*، چاپ اول، ۱۳۶۲، انتشارات نما، ص ۸۴.

[32]. گئورگ لوکاچ ، *"معنای رئالیسم معاصر"*، چاپ اول، ۱۳۴۹ ، انتشارات نیل

[33]. *"رئالیسم"*، ص ۵۱

[34]. *تاریخ رئالیسم، پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز*، ص ۷.

[35]. جانت ولف "تولید اجتماعی هنر".

[36]. رنه ولک ، "تاریخ نقد جدید"، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ اول، پاییز ۱۳۷۳، انتشارات نیلوفر.

[37]. همان، ص ۵۴

[38]. همان، ص ۵۴

[39]. اصغر فهمی‌فر، *"کلاسیسم تا مدرنیسم"* چاپ اول ، پاییز ۱۳۷۴، انتشارات فلق.

[40]. "تاریخ نقد جدید".

[41]. همان، ص ۹۳