

به سوی واقع‌گرایی نو، بوریس گریس، مترجمان: شکوفه غفاری و علی گلستانه

به‌تازگی شاهد تمایلی فزاینده به واقع‌گرایی^۱ بوده‌ایم، چیزی که دیرزمانی منسوخ می‌نمود. اما مفهوم واقع‌گرایی آن‌طورها هم که به نظر می‌رسد واضح نیست. اغلب «واقع‌گرایی» را به معنای تولید تصویرهای تقلیدی^۲ از روی «واقعیت»^۳ درک کرده‌اند. بی‌تردید می‌توان با این تعریف موافق بود. اگرچه پرسشی بر جای می‌ماند: ما اساساً چگونه با واقعیت مواجه می‌شویم؟ چگونه واقعیت را برای ساختن تصویری از آن کشف می‌کنیم؟ بدون شک می‌توانیم درباره‌ی واقعیت به‌منزله‌ی هر چیزی صحبت کنیم که خود را به نگاه «طبیعی»، بی‌خبر، و از نظر فنی بی‌سلاح ما می‌نمایاند. تمثال‌های سنتی به چشم ما ناواقعی^۴ می‌آیند؛ زیرا می‌خواهند دنیایی «دیگر» و طبیعتاً نادیدنی را نمایش دهند. و آثار هنری‌ای که می‌خواهند ما را با «جوهر بنیادین» جهان یا «بینش ذهنی» هنرمندی خاص مواجه کنند هم معمولاً به‌عنوان آثار واقع‌گرا شناخته نمی‌شوند. همچنین هنگامی که به تصویری نگاه می‌کنیم که به مدد میکروسکوپ یا تلسکوپ تولید شده است، از واقع‌گرایی صحبت نمی‌کنیم. واقع‌گرایی اغلب به‌منزله‌ی تمایل به انکار بینش‌ها و نظرپردازی‌های دینی و فلسفی، و به همان میزان تمایل به انکار تصویرهای تولیدشده به مدد تکنولوژی تعریف شده است. در عوض، واقع‌گرایی معمولاً بازتولید چشم‌انداز حد وسط، معمولی، و دنیوی جهان را شامل می‌شود. باین‌حال، این بینش دنیوی از جهان به‌طوراساسی وجود ندارد. آرزوی تصویرکردن و بازتولید این تصویر دنیوی را نمی‌توان به کمک «زیبایی» منتسب به آن، که آشکارا فاقدش است، توضیح داد. ما در اساس واقعیت را نه به‌منزله‌ی حاصل‌جمع ساده‌ی «فاکت‌ها»، بلکه همچون حاصل‌جمعی از ضرورت‌ها و محدودیت‌هایی دریافت می‌کنیم که به ما اجازه نمی‌دهند تا آن‌طور عمل یا زیست کنیم که می‌خواهیم. واقعیت چیزی است که نگاه ما به آینده‌ی خیالی را به دو بخش تقسیم می‌کند: پروژه‌ای تحقق‌پذیر، و «توهمی ناب» که هرگز نمی‌توان آن را متحقق کرد. در این معنا، واقعیت خود را اساساً همچون واقع‌نگری سیاسی^۵ و حاصل‌جمع هرآنچه می‌توان کرد می‌نمایاند – چیزی که در مقابل نگرشی «غیرواقعی»^۶ به شرایط و محدودیت‌های کنش‌های انسانی قرار دارد. این عملاً معنای ادبیات و هنر واقع‌گرا سده‌ی نوزدهم بود، دوره‌ای که وصف‌هایی «سنجیده» و پرتفصیل از ناکامی‌ها، سرخوردگی‌ها، و شکست‌هایی ارائه کرد که پیش روی قهرمانان رمانتیک قرار داشت، قهرمانانی که در پیاده‌کردن ایده‌هایشان در «واقعیت»، از لحاظ اجتماعی و احساسی «ایده‌آل‌گرا» بودند. ادبیات اروپایی آن دوره، از تربیت احساسات فلور تا *بله* داستایفسکی، از شکست‌های همه‌ی تلاش‌ها برای ادغام «هنر و زندگی» حکایت داشت. در نتیجه، می‌توان دید که هیچ‌یک از آرزوها و نقشه‌های قهرمانان نتوانست تحقق یابد – هر سودایی که آنان در سر داشتند «ناواقعی» و توهم ناب جلوه داده شده بود. بهترین پی‌آمد

-
1. realism
 2. mimetic
 3. reality
 4. nonrealitic
 5. realpolitik
 6. unrealitic

این سنت واقع‌گرا با جنبش ۱۹۶۸ صورت‌بندی شد: «واقع‌بین باش؛ ناممکن را بخواه!»^۷ بنابراین، موضوعی که ادبیات و هنر واقع‌گرا تصویر می‌کرد خود واقعیت (آن‌طور که علوم طبیعی توصیف‌اش می‌کنند) نبود؛ بلکه روان آدمی بود که از هول آزمون واقعیت شکست‌خورده عذاب می‌کشید. واقع‌گرایی سده‌ی نوزدهم عملاً جز روان‌باوری^۸ نبود. واقعیت نه به‌منزله‌ی جایی برای بررسی علمی «بی‌طرفانه»، بلکه همچون فشار سرکوبی درک می‌شد که قهرمان را به خطر می‌انداخت یا حتی از پای در می‌آورد.

در مقابل، هنر مدرن و هنر معاصر تاریخ دیرپای روان‌کاوی‌زدایی^۹ را ساختند، تاریخی که بسیاری از منتقدان (از جمله اُرتگا یی گاست) آن را به‌منزله‌ی تاریخ انسانیت‌زدایی^{۱۰} دانستند. هنرمندان اوانگارد و پسااوانگارد خواستند هنرشان نه واقع‌گرا، بلکه واقعی باشد - واقعی به اندازه‌ی همه‌ی دیگر فرایندهای جاری در جهان. اثر هنری به‌منزله‌ی موجودی در میان دیگر چیزها، مثل درخت یا اتومبیل، درک شد. این بدان معنا نبود که هنرمندان اوانگارد نخواستند جهان را دگرگون کنند - برعکس، آنان این آرزو را افراط بخشیدند. اما آنان برای رسیدن به این هدف، به روان خواننده، شنونده، یا بیننده متوسل نشدند. برعکس، آنان هنر را همچون فناوری ویژه‌ای دیدند که می‌توانست جهان را با ابزارهای فنی دگرگون کند. در واقع، اوانگارد کوشید تا مخاطبان هنر را به ساکنان اثر هنری تبدیل کند - طوری که این مخاطبان با تطبیق‌دادن خودشان با شرایط جدید محیط‌شان حساسیت‌ها و نگرش خود را تغییر دهند. به تعبیر مارکسیستی، بدین‌نحو هنر را می‌توان هم بخشی از روستا دید و هم بخشی از پایه‌ی مادی. به بیان دیگر، هنر را می‌توان هم به‌منزله‌ی ایدئولوژی درک کرد و هم تکنولوژی. هنرمند اوانگارد رادیکال راه دوم، یعنی راه فناورانه‌ی دگرگون‌کردن جهان، را منظور کرد. جنبش‌های اوانگارد دهه‌ی ۱۹۲۰، جنبش‌هایی همچون کنستروکتیویسم روسی، بوهوس، و دِ استایل، بسیار افراطی‌تر بر این راه عزم کردند.

به‌هرحال، اوانگارد هرگز به‌تمامی در جست‌وجویش برای امر واقع کامیاب نشد؛ زیرا واقعیت هنر (سویه‌ی مادی هنر که اوانگارد کوشید بدان موضوعیت بخشد) برای همیشه از نو زیباشناسانه شده بود؛ این موضوعیت‌دادن‌ها تحت تسلط شرایط بازنمایی هنری قرار داشتند. همین را می‌توان درباره‌ی نقد نهادی هم گفت، نقدی که به نوبه‌ی خود کوشید وجه دنیوی و واقعیت‌بنیاد نهادهای هنری را موضوعیت بخشد. نقد نهادی هم مثل اوانگارد درون نهادهای هنری باقی ماند. گرچه در سال‌های اخیر، به خاطر اینکه اینترنت جای نهادهای سنتی هنر را به‌منزله‌ی مجرای اصلی تولید و توزیع هنر گرفته، این موقعیت تغییر کرده است. امروز اینترنت بُعد «واقعی» دنیوی و عملی هنر را موضوعیت می‌دهد. در واقع، هنرمندان معاصر معمولاً با اینترنت کار می‌کنند و آثارشان را هم روی اینترنت قرار می‌دهند.

روی اینترنت می‌توان آثار هنرمندی خاص را در میان دیگر اطلاعات مربوط به او یافت، اطلاعاتی از قبیل زندگی‌نامه، آثار دیگر، فعالیت‌های سیاسی، بررسی‌های انتقادی، جزئیات شخصی، و غیره. هنرمندان نه فقط برای تولید هنر، بلکه همچنین برای خرید بلیت، رزرو رستوران، اداره‌ی کسب‌وکار، و غیره از اینترنت بهره می‌گیرند. همه‌ی این فعالیت‌ها در همان فضای

۷. Soyez réalistes, demandez l'impossible؛ شعار دانشجویان معترض فرانسوی در جریان تظاهرات می ۱۹۶۸.

8. psychologism
9. depsychologization
10. dehumanization

بدون تبعیض اینترنت اتفاق می‌افتد و همگی به‌طور بالقوه در دسترس دیگر کاربران اینترنت هستند. اینجا اثر هنری «واقعی» و دنیوی می‌شود؛ زیرا با اطلاعات مربوط به مؤلفاش، به‌منزله‌ی شخصی واقعی و دنیوی، هماهنگ شده است. هنر در اینترنت به‌مثابه نوعی فعالیت ویژه نمود می‌یابد: به‌مثابه مستندنگاری فرایند کاری واقعی که در جهان واقعی خارج از خط اینترنت انجام می‌شود. در واقع، هنر روی اینترنت در همان فضایی عمل می‌کند که جریان‌های عمده‌ی برنامه‌ریزی‌های نظامی، کسب‌وکار گردشگری، و غیره عمل می‌کنند. از جمله، گوگل نشان می‌دهد که دیواری در فضای اینترنت وجود ندارد.

اینجا واژه‌ی «مستندنگاری» تعیین‌کننده است. در آغاز دهه‌های اخیر، مستندنگاری هنر به‌شکلی فزاینده، به‌موازات کارهای هنری سنتی، در کارنها و موزه‌های هنری ادغام شده است. به‌هرحال، مستندنگاری هنر هنر نیست؛ صرفاً به رویداد، کارنما، چیدمان، یا پروژه‌های هنری ارجاع دارد که ما روی‌دادن‌اش را بدیهی انگاشته‌ایم. مستندنگاری هنر جای برحق خود را در اینترنت می‌یابد: اینترنت به هنر در مقام «واقعی» آن، مرجع بیرونی تحقق آن در «خود واقعیت» ارجاع می‌دهد. می‌توان گفت که هنر اوانگارد و پساوانگارد سرآخر به این هدف که بخشی از «واقعیت» شوند دست یافتند. اما این واقعیتی نیست که با آن مواجه‌ایم، یا در بحبوحه‌ی آن زیست می‌کنیم. بلکه واقعیتی است که به آن آگاهی داریم. در حقیقت در جهان معاصر نه با هنر، که با اطلاعاتی درباره‌ی هنر مواجه‌ایم. با استفاده از شبکه‌های اجتماعی معاصر مانند فیس‌بوک و یوتیوب و اینستاگرام، می‌توانیم آنچه را در قلمرو هنر جریان دارد همان‌طوری دنبال کنیم که آن‌چه را که در قلمرو زندگی اجتماعی روی می‌دهد دنبال می‌کنیم.

این امکان پوزیتیویستی هنر معاصر است که برای واقع‌گرایی نوستالژی تولید می‌کند. اگر هنر مشقی واقعی و بخشی مشروع از واقعیت باشد، آنگاه نارضایتی از واقعیت به نارضایتی از هنر و همه‌ی نهادهای آن از قبیل بازار هنر، روال‌های کارنمایی، و غیره تبدیل خواهد شد. و این نارضایتی، این تعارض با واقعیت، تعریفی نو می‌طلبد: واقع‌گرایی نو. اما چرا چنان تعریفی فقط می‌تواند تعریفی هنری باشد؟ پاسخ به این پرسش روشن است: نارضایتی از واقعیت تاجایی که خود را از خلال اعتراض خشونت‌آمیز یا کنش انقلابی بروز ندهد پنهان می‌ماند، و بنابراین همیشه مورد سوءظن خیالی بودن قرار دارد. اگر از شغل‌ام متنفر باشیم اما باین‌وجود انجام‌اش دهم، امکانی برای اثبات عینی نارضایتی از واقعیت وجودم در دست ندارم. این نارضایتی «خیالی» می‌ماند. به معنای دقیق کلمه، می‌توان آن را با ادبیات و هنر، که به‌طور سنتی به‌منزله‌ی حوزه‌های امر خیالی به شمار می‌آیند، وصف کرد؛ اما نمی‌توان آن را به موضوع مطالعه‌ی جدی علمی بدل کرد.

دیرزمانی سرچشمه‌ی کار هنری را در روان‌هنرمندی می‌جستند که آن را خلق کرده بود. این زمانه‌ی رئالیسم روانشناختی در ادبیات، هنر، و دانش‌های انسانی بود. طغیان علیه روانشناسی‌باوری سده‌ی نوزدهمی، که سرنوشت هنر را در سده‌ی بیستم رقم زد، حاصل مشاهده‌ی روش‌شناسانه‌ی بسیار واضحی بود: سرچشمه‌ی کار هنری را نمی‌توان در روان‌خالق‌اش جست، زیرا دسترسی به این روان ناممکن است. تماشاگر بیرونی نمی‌تواند به ذهنیت هنرمند رخنه کند. اما خود هنرمندان هم نمی‌توانند با درون‌گرایی به زندگی روانی درون خود پی ببرند. این امر منجر به این عقیده شد که خود «روان» کاملاً ساختگی است و چنین چیزی نمی‌تواند اصطلاح بیانگری برای تاریخ فرهنگ باشد. بر این اساس، هنر و ادبیات شروع کردند

به رد کردن روانشناسی. فیگور انسان برای حل شدن در بازی رنگ‌ها و فرم‌ها یا حل شدن در بازی واژگان به میان آمد. واقعیت تصویر و متن از بازنمایی روانشناسی، خواه روانشناسی نویسنده و خواه کاراکترها، مستقل شد. بی‌شک، این استراتژی روانشناسی‌زدایی کاملاً مشروع به نظر می‌رسد. به‌راستی نمی‌توان به روان دست یافت و آن را به‌طور علمی بررسی کرد. بالاین‌حال، این بدان معنا نیست که فرض وجود روان (مثلاً وجود نارضایتی‌ای درونی درباره‌ی واقعیت که نمی‌توان از بیرون تشخیص‌اش داد) را بتوان به عنوان چیزی کاملاً ساختگی رد کرد.

این مسئله را می‌توان با رجوع به توصیف هگل در *پدیدارشناسی جان*^{۱۱} روشن کرد، لحظه‌ای که در آن خودآگاهی (و فرض خودآگاهی دیگری) ظهور می‌یابد. در این لحظه ما دیگری را به‌منزله‌ی خطر (چه بسا به‌منزله‌ی خطر مرگبار) تجربه می‌کنیم. بی‌شک ما در معرض خطرهای «طبیعی» یا خطرهایی هستیم که به‌طور تکنولوژیک ایجاد شده‌اند. اما این خطرات به‌طور شخصی ما را هدف نمی‌گیرند، بلکه آن‌ها را برحسب تصادف تجربه می‌کنیم. به‌هرحال نمی‌توانیم تلاش کسی برای کشتن‌مان را، مثلاً با شلیک کردن به سمت ما، به‌منزله‌ی امری تصادفی تجربه کنیم. مایل‌ایم از خود بپرسیم چرا کسی باید قصد این کار را با ما داشته باشد، و تلاش‌مان برای پاسخ به این پرسش مجموعه‌ای از خیالات، گمان‌ها، و پیش‌بینی‌ها درباره‌ی روان آن قاتل بالقوه را ایجاد خواهد کرد. این پیش‌بینی‌ها هرگز به هیچ نتیجه‌ی نهایی‌ای نمی‌انجامد، اما همزمان اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. امروزه می‌توانیم تقریباً هرروز، وقتی که رسانه درباره‌ی این یا آن عمل تروریستی اوصاف و گمانه‌زنی‌های روانشناسانه ارائه می‌دهد، این پدیده را ببینیم. به عبارت دیگر پس از آنکه تعدی تروریستی خشونت‌آمیز روی داد تماشاگران بیرونی، عطف به ماسبق، آماده‌اند بپذیرند که سوژه‌ی این عمل خشونت‌آمیز در حالت نارضایتی از واقعیت وجود هرروزه‌اش می‌زیسته - حتی وقتی پوشش خبری تقریباً همیشه همان لحظه تأکید می‌کند که این سوژه آرام و از محیط زندگی اجتماعی‌اش راضی به نظر می‌رسیده است. به عبارت دیگر، پیش از آنکه عمل خشونت‌آمیز روی دهد، نارضایتی روانی درونی ساختگی به نظر می‌رسد؛ اما همین که عمل اتفاق افتاد به‌شکلی روبه‌عقب «واقعی» می‌شود. داستایفسکی بارها و بارها در رمان‌هایش این تلاش‌های واپسگرایانه برای روان‌کاوی جرم و جنایت را به‌سخره گرفته است. اما این رمان‌های بسیار چیزی کمتر از این را نشان نمی‌دهند که خود داستایفسکی هم می‌کوشیده تا همین کار را بکند. تمام ادبیات روانشناختی اساساً ادبیات جرم و جنایت است. این نوع ادبیات با انسان‌ها به‌مثابه موجودی خطرناک برخورد می‌کند - دقیقاً خطرناک، زیرا آنان حیوانات «روانی» هستند.

بازگشت به واقع‌گرایی در عمل یعنی بازگشت به روانشناسی و روانشناسی‌باوری. و در واقع، در محبوبیت نوین رمان روانشناختی، سینمای روانشناختی، تئاتر روانشناختی، و در حوزه‌ی کوچکی از هنر معاصر، حضور فزاینده‌ی آثار عکاسی و ویدئو که به روان هنرمندی که آن‌ها را ساخته و/یا نقش‌اولی که در آن‌ها حضور دارد موضوعیت می‌بخشد، می‌توان این بازگشت را دید. دلیل این بازگشت روشن است. تفسیر هنر به‌مثابه تخته^{۱۲} به‌نحوی تنگاتنگ با امیدهای اوانگارد‌ها و بسیاری از هنرمندان پساوانگارد مرتبط بود، امید به هدایت مشخص هنر به سوی پیشرفت تکنولوژیک که آن را به سمت

11. *The Phenomenology of the Spirit*

12. *techne*

هدفی آرمانی یا دست کم جبران جنبه‌های مخرب‌اش رهنمون می‌کند. در زمانه‌ی ما به نظر می‌رسد که این امیدها نقش بر آب شده است. پویایی پیشرفت تکنولوژیک هرگونه تلاش برای مهار کردن آن را بی‌اثر می‌کند. خود همین مقاومت است که با هر پروژه‌ی هنری «ذهنی»‌ای که پیشرفت تکنولوژیک را به «واقعیت» بدل می‌سازد مهار می‌شود. این دقیقاً همان شفیتگان پسا-دلوزی، پسا-دیونوسوسی، و «واقع‌گرا»ی پیشرفت تکنولوژیک معاصر هستند که شگفتی‌شان را با واژگانی منحصرراً روانشناختی شرح می‌دهند: مانند نشئه‌ی یک‌جور خود-نابودگری که شوری شدید در روان‌شان تولید می‌کند. واقع‌گرایی واقعیت را نه «آنچنان که هست» بلکه آنچنان که هنرمند از نظر روانی تجربه‌اش می‌کند شرح می‌دهد. از همین رو است که مارکس و پس از او لوکاچ آن قدر به بالزاک و نویسندگان فرانسوی مکتب رئالیسم علاقه داشتند. درحالی که علم واقعیت اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی را به‌منزله‌ی «نظام»^{۱۳} توضیح داد، این نویسندگان آن را «به‌نحوی روانشناسانه» به‌مثابه عرصه‌ی کشمکش‌های تعارض‌آمیز و یأس توصیف کردند. در این معنا آنان به پتانسیل انقلابی نارضایتی روانشناختی‌ای که جامعه‌ی سرمایه‌داری آن را تولید کرده بود موضوعیت بخشیدند - نارضایتی‌ای که توسط اطلاعات آماری «عینی» پنهان شده و هنوز در سطح زندگی روزمره شکسته نشده بود. هنگامی که خیال به درون واقعیت گام می‌گذارد، به واقعیت بدل می‌شود - آن وقت کشمکش‌های روانشناختی که هنر توصیف‌شان کرده است، به کنش انقلابی راهبری می‌شوند. پیش از این لحظه‌ی انقلابی، «خیال واقع‌گرایانه» خیالی بیش نیست.

بنابراین، بازگشت واقع‌گرایی همان بازگشت روانشناختی است - بازگشت نارضایتی از واقعیت که به‌منزله‌ی فشاری خردکننده تجربه شده است. اجازه بدهید اینجا آخرین نکته را اضافه کنم. اغلب، به‌اشتباه واقع‌گرایی را به‌منزله‌ی فرمی هنری تفسیر کرده‌اند که واقعیت‌هایی را که ورای نظام هنر قرار گرفته‌اند به تصویر می‌کشد، «مردمان ساده» یا «طبقه‌ی کارگر» را. به‌هرحال همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نظام هنر از پیش بخشی از واقعیت است. به رئالیسم نیاز است، نه برای توصیف‌اش از قلمرو بیرونی دنیای هنر، بلکه برای افشاء درون پنهان اخیر - برای افشاء نارضایتی از واقعیت‌های نظام هنر که چهره‌های اصلی آن تجربه‌اش می‌کنند. فقط زمانی که نویسندگان و هنرمندان در کشمکش‌شان با واقعیت احساس شکست کنند از خود خواهند پرسید که سازگاری با واقعیت، ساده‌زیستن مثل هرکس دیگری که اصطلاحاً ساده زندگی می‌کند چه معنایی دارد؟ مشکل روانشناختی درونی به بیرون منتقل می‌شود. تالستوی در *اعترافات*^{۱۴} اش می‌نویسد که کنجکاو بوده است که بداند چرا «مردمان ساده»، حتی باآنکه اغلب‌شان می‌دانند زندگی هیچ معنا یا هدفی ندارد، خودکشی نمی‌کنند و در عوض به زندگی خود ادامه می‌دهند. این پرسش او را به سوی علاقمندی به شیوه‌ی زندگی مردمانی رهنمون کرد که ورای ادبیات ممتاز و حلقه‌های روشنفکری می‌زیستند. اینجا بی‌شک می‌توان پرسید آیا این فرض که «مردمان ساده» از نظر درونی و روانشناختی با شیوه‌ی زیست و تجربه‌شان از زندگی به‌مثابه بی‌معنایی در کشمکش هستند چیزی جز خیال محض و تلقین تصور تالستوی از کشمکش درونی خودش به روان دیگران است؟ به‌هرحال طغیان خشونت‌آمیز انقلاب اکتبر که پس از مرگ تالستوی رخ داد بر تشخیص او مهر تأیید زد. بنابراین اگر نویسندگان و هنرمندان خواهند واقع‌گرا

13. system

14. *A Confession*

باشند، ناچارند زندگی کردن با این بدگمانی را بیاموزند که توصیفشان از روان انسان جز خیال محض نیست، تا زمانی که تاریخ واقع‌گرایی کارشان را تأیید کند. –

منبع: e-flux