مقدمه‌ی مترجم: آن‌چه امروز از مقوله‌ی «هنر» مراد می‌کنیم چیست؟ مرجعیتی که هنر و غیر هنر را برای‌مان تمایز می‌گذارد کجاست؟ آیا پاسخ جز این است که امروزه اینترنت و چرخه‌ی عظیم اطلاعاتی‌اش نقشی اساسی و تعیُن‌گر در روایت رخدادهای هنری به طورعام ایفا می‌کند؟ واقعیتِ وضعِ موجود، یعنی سازکارها و سایق‌های برسازنده‌ی مناسبات، جوانب و اشکالِ نوظهور هنری اهمیتی انکارناکردنی و بنیادین یافته‌اند؛ همه‌ی آن‌چه «واقعیتِ» وضعیت هنرِ امروز را صورت‌بندی می‌کند. گرویس در این جستار کوتاه می‌کوشد ضمن تشریح تصور رایج از واقع‌گرایی که در پیوند با نوعی روان‌شناسی‌گرایی و خط و رسم منحصری در تاریخ ادبیات شناخته می‌شود، این مهم را پیش نهد که نظامِ هنر، متشکل از همه‌ی مناسبات برسازنده‌اش، خود وجهی از واقعیت است؛ آن‌چه که هنر پیشرو با رویکردی واقع‌گرایانه به آن می‌پردازد. 1

اخیراً شاهد علاقه‌ی فزاینده‌ای به واقع‌گرایی، که مدت‌هاست از حیث تاریخی چیزی از آن *گذشته*[1] تلقی شده، هستیم. اما انگاره‌ی واقع‌گرایی چنان‌که به نظر می‌رسد روشن نیست. «واقع‌گرایی» اغلب به معنای ساخت تصاویری تقلیدگونه از «واقعیت» فهمیده می‌شود. بی‌تردید در وهله‌ی نخست می‌توان با این تعریف موافق بود. اگرچه، پرسش هم‌چنان به جای خود باقی است: ما چگونه برای نخستین‌بار با واقعیت مواجه می‌شویم؟ چگونه واقعیت را برای آن‌که بتوانیم تصویری از آن بسازیم کشف می‌کنیم؟ بی‌گمان می‌توانیم درباره‌ی واقعیت هم‌چون هرآن‌چیزی که خود را به نگاه خیرهٔ «طبیعی»، وحدت یافته و به لحاظ فنّیْ نامسلحِ ما عرضه می‌کند صحبت کنیم. شمایل سنتی در نظر ما غیرواقعی است، چرا که در صدد نمایاندن جهان «دیگر»ی است که به‌طور عادی نادیدنی است. آثار هنری‌ای که به دنبال مواجهه‌ی ما با «هسته‌ی ذاتیِ» جهان یا «تصور سوبژکتیو» هنرمندی منحصربه‌فرداند نیز معمولاً به عنوان آثار هنریِ واقع‌گرا شناخته نشده‌اند. هم‌چنین زمانی که به تصویری که به‌مدد میکروسکوپ یا تلسکوپ ساخته شده‌است نگاه می‌کنیم، از واقع‌گرایی حرف نمی‌زنیم. واقع‌گرایی را اغلب تمایل به ردّ تصورات و نظرورزی‌های مذهبی و فلسفی، و هم‌چنین تصاویری که به نحوی فنّی تولید

شده است تعریف کرده‌اند. درعوض واقع‌گرایی معمولاً متضمن بازتولید منظری میانه، معمولی و دنیوی از جهان است. با این همه این تصور دنیوی از جهان به طرز ویژه‌ای شورانگیز نیست. تمایل به توصیف و بازسازی این تصور دنیوی از جهان را نمی‌توان با «زیبایی»ای که ادعا می‌شود از آن برخوردار است، و به‌وضوح چنین نیست، توضیح داد.

ما واقعیت را بدواً مجموعه‌ای از «وقایع» نمی‌یابیم؛ بلکه واقعیت را مجموعه‌ای از ضرورت‌ها و محدودیت‌هایی که به ما مجال نمی‌دهد آن‌گونه که می‌خواهیم عمل کنیم و آن‌گونه که دوست داریم زندگی کنیم در می‌یابیم. واقعیت آن چیزی است که تصور ما از آینده‌ی خیالی را به دو قسم تقسیم می‌کند: پروژه‌ای تحقق‌یافتنی، و «خیال‌پردازی ناب»ی که هرگز نمی‌تواند تحقق یابد. در این معنا، واقعیت خودش را در وهله‌ی نخست به عنوان واقعیت سیاسی، یعنی مجموعه‌ای از هرآنچه که می‌توانسته انجام شود نمایان می‌کند – درتضاد با منظر «غیرواقعیِ» شرایط و محدودیت‌های اعمال انسانی. این معنای واقعی ادبیات و هنرِ واقع‌گرا در قرن نوزدهم بود، هنری که توصیفاتی «سنجیده» و استادکارانه از ناامیدی‌ها، سرخوردگی‌ها، و شکست‌های قهرمانان رمانتیک و به لحاظ اجتماعی و احساسی «آرمان‌گرا» ارائه می‌داد؛ زمانی که آن‌ها تلاش می‌کردند آرمان‌هایشان را درون «واقیعت» جای‌دهند، با آن چنین ناخرسندی‌هایی مواجه می‌شدند. ادبیات اروپایی از زمانِ *تربیت احساسات* فلوبر تا *ابله* داستایوسکی، شکست تمام تلاش‌ها برای ادغام «هنر و زندگی» را توصیف کرده است. در نتیجه، می‌توان دید که هیچ یک از خواسته‌ها و تمایلات قهرمانان نمی‌توانسته محقق شود – هرآن‌چه که آن‌ها بدان مشتاق بودند «غیرواقعی» و فانتزی محض جلوه داده شده است. بهترین پیامد این سنت واقع‌گرایی را جنبش ۱۹۶۸ صورت‌بندی کرد: واقع‌گرا باش، غیرممکن را بخواه. بنابراین، ابژه‌ای که ادبیات و هنرِ واقع‌گرا توصیف کرده خودِ واقعیت – آن‌چنان‌که در علوم طبیعی توصیف شده است –نبود، بلکه روانِ آدمی بود که از ضربهٔ ناشی از شکست در آزمونِ واقعیت رنج می‌کشید. درواقع، واقع‌گراییِ قرن نوزدهم نوعی روان‌شناسی‌گرایی بود. [در این قاموس] واقعیت نه محلی برای تحقیقات علمی «ابژکتیو»، بلکه همچون نیروی سرکوبی که قهرمان را به خطر می‌انداخت و حتی او را نابود می‌کرد، فهمیده می‌شد.

برعکس، هنر مدرن و هنر معاصر، محصول تاریخ طویل روان‌شناسی‌زدایی است، آن‌چه که بسیاری از منتقدان – هم‌چون اورتگا وای گاست[۲]– آن را چون تاریخ انسانی‌زدایی تجربه کردند. هنرمندان آوانگارد و پساآوانگارد هنرشان را نه واقع‌گرایانه، بلکه واقعی می‌خواستند– همان‌قدر واقعی که همه‌ی روندهای دیگر در جهان اتفاق می‌افتد. اثر هنری چیزی میان دیگر چیزها بودن فهمیده می‌شد – هم‌چون یک درخت یا یک ماشین. این بدین معنا نبود که هنرمندان آوانگارد نمی‌خواستند جهان را تغییر دهند، برعکس، آن‌ها این خواسته را رادیکال کردند. آن‌ها برای ره‌یافتن به این مقصود به روانِ خواننده، شنونده و یا تماشاگر توسل نجستند؛ بلکه هنر را نوعی تکنولوژی که می‌تواند جهان را با ابزارهای تکنولوژیک دگرگون کند، می‌فهمیدند. درواقع، هنرمند آوانگارد، می‌کوشید تماشاگران هنر را به ساکنین اثرهنری بدل کند – به نحوی که تماشاگران با انس‌گرفتن و تطبیق خودشان با شرایط محیط جدید حساسیت‌ها و رفتارشان را تغییر دهند. به بیان مارکسیستی می‌توان گفت: هنر می‌تواند هم بخشی از روبنا و هم بخشی از بنیان مادّی در نظر گرفته شود. به عبارت دیگر هنر را هم می‌توان هم‌چون ایدئولوژی و هم هم‌چون تکنولوژی فهمید. هنرمندان آوانگارد و رادیکال راه دوم یعنی شیوهٔ تکنولوژیک استحاله‌ی

جهان را پی گرفتند. برساخت‌گرایان روسی، مکتب *باوهاوس* و مکتب *دی استایل* این شیوه را به رادیکال‌ترین شکلِ ممکن در پیش گرفتند.

با این حال، هنر آوانگارد به این دلیل که واقعیت هنر –وجهِ مادی آن که هنر آوانگارد سعی در مضمون‌پردازی آن داشت– برای همیشه باز–زیبایی‌شناختی (re-aestheticized) شده بود، هرگز نتوانست تماماً درجهتِ خواستش برایِ دست‌رسی به امر واقع موفق شود. این مضمون‌پردازی‌ها ذیل شرایط استاندارد بازنماییِ هنرْ کرخت و بی‌حس شده بود. همین مسئله می‌تواند درباره‌ی نقد نهادگرایانه مطرح شود، نقدی که می‌کوشد وجه واقعی و دنیوی (profane) نهادهای هنر را مضمون‌پردازی کند. نقد نهادگرا، هم‌چون نقد آوانگارد، درونِ نهادهای هنری باقی ماند. اگرچه در سال‌های اخیر این وضعیت دگرگون شده‌است – و دلیلش اینترنت است که به‌جای نهادهای هنری سنتی، به صحنهٔ اصلی تولید و توزیع هنر تبدیل شده است. اکنون اینترنت است که بُعد «واقعی»ِ، عملی و دنیوی هنر را مضمون‌پردازی می‌کند. درواقع هنرمندان معاصر معمولاً با استفاده از اینترنت کار می‌کنند– و هم‌چنین آثارشان را در اینترنت منتشر می‌کنند. آثار هنریِ یک هنرمند خاص می‌تواند در زمینه‌ی اطلاعات دیگری درباره‌ی هنرمندان یافت شود: مثل زندگی‌نامه‌هایشان، دیگر آثارشان، یادداشت‌های انتقادی‌شان، فعالیت‌های سیاسی‌شان، جزئیات شخصی‌شان و غیره. هنرمندان تنها برای تولید هنر از اینترنت استفاده نمی‌کنند – بلکه هم‌چنین برای آنکه میزی را در رستوران برای خودشان از پیش کنار بگذارند، خرید بلیط و یا راه‌اندازی تجارت و غیره نیز از اینترنت استفاده می‌کنند. همه‌ی این فعالیت‌ها در همان فضای همگانی و یکپارچه‌ی اینترنت صورت می‌گیرد و همه‌ی آن‌ها بالقوه برای دیگر کاربران اینترنت هم در دسترس‌اند. در این‌جا اثر هنری از آن‌جا که با اطلاعات مربوط به مؤلف که فردی حقیقی و دنیوی است پیوند می‌خورد «واقعی» و دنیوی می‌شود. در اینترنت هنر به عنوان نوعی فعالیت عملیِ خاص عرضه می‌شود: مستندسازیِ روندِ واقعی کار که در جهان واقعی و خارج از خط رخ می‌دهد. در واقع هنر در اینترنت، در همان فضایی عمل می‌کند که برنامه‌ریزی‌های نظامی، جریان‌های سرمایه، تجارت جهانگردی و غیره عمل می‌کند. *گوگل*، در کنار باقی چیز–ها[یی که به نمایش می‌گذارد]، نشان می‌دهد که در فضای اینترنت دیواری وجود ندارد. واژه‌ی «مستندسازی » در اینجا بسیار مهم و حیاتی است. در پی دهه‌های اخیر، مستندسازیِ هنر به‌نحوِ فزاینده‌ای در بطن نمایشگاه‌های هنر و موزه‌های هنر ادغام شده‌است– پهلوبه‌پهلوی آثار هنری سنتی. با این حال، مستندسازیِ هنر، هنر نیست: مستندسازی، صرفاً به رخدادی هنری، یا نمایشگاه یا تأسیس و یا پروژه‌ای که فرض می‌کنیم واقعاً رخ‌داده دلالت می‌کند. در اینترنت، مستندسازیِ هنر، جایگاه مشروع خود را می‌یابد: مستندسازی به هنر به مثابه‌ی مرجع «واقعی»اش ارجاع می‌دهد، یک واقعیتِ بیرونی که در «خود واقعیت» رخ می‌دهد. ممکن است گفته شود هنر آوانگارد و پساآوانگارد سرآخر به مقصودش دست یافته‌است– یعنی به بخشی از واقعیت تبدیل شده‌است. اما این واقعیت، آن چیزی نیست که ما با آن مواجه‌ایم یا در آن زیست می‌کنیم؛ بلکه واقعیتی است که از آن باخبر شده‌ایم. در جهان معاصر ما در عمل با هنر مواجه نمی‌شویم بلکه با اطلاعات مربوط به آن مواجه می‌شویم. می‌توانیم آن‌چه را که در حیطه‌ی هنر در جریان است، به‌همان‌نحو که آن‌چه را که در حوزه‌های دیگر زندگی اجتماعی در جریان است دنبال می‌کنیم، پی بگیریم: با استفاده از شبکه‌های اجتماعی معاصر مانند *فیس‌بوک*، *یوتیوب* و *اینستاگرام*.

این واقع‌بوده‌گیِ اثبات‌گرایانه‌ی هنر معاصر است که برای واقع‌گرایی، نوستالوژی تولید می‌کند. اگر هنر به عملی واقعی تبدیل شود – بخش مشروعی از واقعیت– آن‌گاه نارضایتی از واقعیت به نارضایتی از هنر و همه‌ی نهادهایش تبدیل می‌شود: بازار هنر، برپایی نمایشگاه‌ها و غیره. این نارضایتی، این نزاع با واقعیت، توصیف تازه‌ای می‌طلبد: واقع‌گرایی جدید. اما چرا چنین توصیفی تنها می‌تواند توصیفی هنری باشد؟ پاسخ این پرسش روشن است: نارضایتی از واقعیت – تا آن‌جا که خود را از خلال اعتراض خشونت‌آمیز یا عمل انقلابی آشکار نکرده است– پنهان ، و از این‌رو همواره در مظان ساختگی‌بودن باقی می‌ماند. اگر من از شغلم بی‌زارم، اما هم‌چنان انجامش می‌دهم، هیچ امکانی برای اثبات عینی نارضایتی‌ام از واقعیت وجودم، وجود ندارد. این نارضایتی «ساختگی» باقی می‌ماند. همان‌طور که این نارضایتی می‌تواند توسط هنر و ادبیات که به نحو سنتی از حوزه‌های «امر داستانی» و بنابراین «ساختگی» قلمداد شده‌است توصیف شود، اما نمی‌تواند موضوع یک مطالعه‌ی جدیِ علمی قرار گیرد.

برای مدت زمانی طولانی خاستگاه اثر هنری را در روان هنرمندی که آن را خلق کرده، جستجو می‌کردند. این دوره‌ی واقع‌گراییِ روان‌شناختی (psychological realism) در ادبیات، هنر و علوم انسانی بود. آتش انقلاب علیه روان‌شناسی‌گرایی قرن نوزدهمی را که سرنوشت هنر در قرن بیستم را رقم زد، مشاهده‌ای روش‌مند برافروخت: خاستگاه یک اثر هنری را نمی‌توان در روان آفریننده‌ی آن یافت، زیرا نمی‌توان به روان وی دست یافت. تماشاگر بیرونی نمی‌تواند به ذهنیت (سوژگیِ) هنرمند نفوذ کند، حتی هنرمندان خودشان هم نمی‌توانند زندگی درونیِ روانی‌شان را به‌وسیله‌ی درون‌نگری و استنطاق کشف کنند. این‌طور نتیجه‌گیری شد که خودِ «روان» کاملاً ساختگی است، و چنین چیزی نمی‌تواند مقوله‌ای روشنگر برای تاریخ فرهنگی باشد. ازاین‌رو هنر و ادبیات به رد و طردِ روان‌شناسی پرداختند. پیکره‌ی انسانی در بازی رنگ‌ها، اشکال و یا کلمات حل شد. واقعیت تصویر و متن از بازنُماییِ روان‌شناسی – چه روان‌شناسی مؤلف و چه روان‌شناسی شخصیت‌های درون متن – مستقل شد. البته بی‌تردید، این راهبرد روان‌شناسی‌زدایی‌کردن کاملاً مشروع به نظر می‌رسد. درواقع نمی‌توان به روان دست یافت و به نحوی علمی آن را بررسی کرد. با این حال این موضوع به این معنا نیست که فرضِ وجود روان – یعنی وجود نارضایتی درونی از واقعیت که نمی‌توان به نحوی بیرونی آن را تشخیص داد– یکسره چیزی ساختگی است.

این مهم زمانی روشن می‌شود که به توصیف هگل در *پدیدارشناسی روح*[۳] برگردیم، دقیقه‌ای که خودآگاهی و فرضِ خودآگاهیِ دیگری بدواً پدیدار می‌شود. در این دقیقه دیگری را هم‌چون خطر –حتی خطرِی مهلک– تجربه می‌کنیم. البته که ما درمعرض خطرات «طبیعی»و تکنولوژیک هستیم. اما این خطرات ما را شخصاً هدف نمی‌گیرند، بلکه آن‌ها را اتفاقی تجربه می‌کنیم. با این حال نمی‌توانیم این تجربه را که کسی تلاش کند ما را – مثلاً با شلیک گلوله – به قتل برساند تصادفی قلمداد کنیم. تمایل داریم از خودمان بپرسیم چرا کسی می‌خواهد ما را به قتل برساند، و تلاش‌مان برای پاسخ‌دادن به این پرسش، سلسله‌ای از وهم و خیال، حدس و گمان‌ها، و فرافکنی‌هایی ناظر به روانِ قاتلِ بالقوه تولید می‌کند. این فرافکنی‌ها هرگز به نتیجه‌ای نهایی نمی‌رسد، اما هم‌زمان اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسند. امروزه، ما تقریباً روزانه می‌توانیم این پدیده را زمانی که رسانه توضیحات روان‌شناختی، و گمانه‌زنی‌هایی دربارۀ این یا آن عملیات تروریستی ارائه می‌دهد، مشاهده کنیم. به عبارت دیگر، پس از حادثه، بعد از آن‌که جنایات خشونت‌آمیز تروریستی رخ داد، شاهدان خارجی حاضرند

این فرض را بپذیرند که سوژه‌ی [فاعل] این عمل خشونت‌آمیز در موقعیتِ نارضایتی از واقعیت وجودی هرروزه‌اش زیست می‌کرده است– حتی اگر در همین موقع، اخبار –کمااینکه تقریباً همیشه می‌کند– تأکید کند که سوژه‌ی مذکور به‌نظر آرام می‌رسیده و از شرایط اجتماعی‌اش رضایت داشته است. به عبارت دیگر، پیش از آن‌که عمل خشونت‌آمیز رخ دهد، نارضایتی روان‌شناختیِ درونی ساختگی به نظر می‌رسد، اما پس از آن، به نحوی واپس‌گرا (retrospective) به «واقعیت» تبدیل می‌شود. داستایوفسکی بارها در رمان‌هایش، این تلاش‌های واپس‌روانه برای روان‌شناختی‌کردنِ جنایت را دستمایه‌ی شوخی قرار داده است. اما خودِ این رمان‌ها چیزی جز تلاش‌های مشابه خود داستایوفسکی را عرضه نمی‌کند. اساساً کلیّت ادبیات روان‌شناختی، ادبیاتی جنایی است. این ادبیات به انسان‌ها چون حیواناتی خطرناکِ می‌نگرد –دقیقاً به این خاطر خطرناک، که انسان‌ها حیواناتی «روان‌شناختی»اند.

بازگشت واقع‌گرایی به معنای بازگشتِ عملیِ روان‌شناسی و روان‌شناسی‌گرایی است. و در واقع، می‌شود این بازگشت را در محبوبیت تازه‌ی رمان‌ها، سینما و تئاتر روان‌شناسانه، و در حلقه‌ی کوچکی از هنر معاصر، حضور فزاینده‌ی عکاسی و آثار ویدئویی‌ای مشاهده کرد که روان‌شناسی، هنرمندی که آن آثار را آفریده و یا قهرمانی را که در آن آثار می‌زید، مضمون‌پردازی می‌کند. علت این بازگشت روشن است. تفسیر هنر به *تخنه* ارتباط نزدیکی با توقعات موجود از هنرمندان آوانگارد و خیلی از هنرمندان پسا–آوانگارد داشت. توقعاتی مبنی بر اینکه هنر مسیر خاصی به پیشرفت تکنولوژیکی می‌دهد و آن را به سوی غایات آرمان‌شهری هدایت می‌کند، یا دست‌کم جنبه‌های مخرب آن را جبران می‌کند. در زمانه‌ی ما، به نظر می‌رسد این امیدها نقش‌برآب شده است. پویایی پیشرفت تکنولوژیکی در برابر تلاش‌هایی که بخواهند به هرنحوی افسارش را به دست بگیرند، مقاومت کرده‌است. این مقاومت است که تلاش شده تا توسط هر شکلی از پروژه‌ی «ذهنی» (subjective) هنرمندانه کنترل شود و پیشرفت تکنولوژیکی را به واقعیت بدل سازد. بسیار گفته شده است که شتاب‌گرایان پسادلوزی، و نو–دیونیزوسی معاصر و ستایش‌گران «واقع‌گرایِ» پیشرفت تکنولوژیکی ، ستایش خود را منحصراً با اصطلاحات روان‌شناسانه بیان می‌کنند: به منزله‌ی وَجدِ خودپوچ‌پنداری که شدت‌هایی حدی را در روان تولید می‌کند. واقع‌گرایی واقعیت را نه «آن‌چنان‌که هست» بل آن‌گونه که هنرمندان به نحوی روان‌شناختی تجربه‌اش کرده‌اند توصیف می‌کند. به همین دلیل مارکس، و پس از او لوکاچ، بالزاک و دیگر نویسنده‌های فرانسوی مکتب واقع‌گرایی را بسیار دوست داشتند. درحالی‌که علم، واقعیت سیاسی، اقتصادی و اجتماعی را یک «نظام» توصیف می‌کند، این نویسندگان همه‌ی این مسائل را به نحوی «روان‌شناختی» مکان نزاع‌های ستیزه‌جویانه و یأس‌آور توصیف می‌کنند. به‌این‌معنا آن‌ها بالقوه‌گی انقلابیِ نارضایتی روان‌شناختی‌ای را مضمون‌پردازی می‌کنند که جامعه‌ی سرمایه‌داری آن را تولید کرده‌است؛ نارضایتی‌ای که با اطلاعات آماری «عینی» لاپوشانی شده بود و هنوز از سطح زندگی هرروزه بیرون نزده بود. قصه زمانی که وارد واقعیت شود، به واقعیت تبدیل می‌شود – آن‌گاه که تضادهای روان‌شناختی‌ای که هنر توصیف کرده است به عمل انقلابی منجر شود. «واقع‌گرایی داستانی» پیش از این دقیقه‌ی انقلابی، خیالی و ساختگی باقی می‌ماند.

بنابراین بازگشت واقع‌گرایی، بازگشت امر روان‌شناختی است – و بازگشت نارضایتی از واقعیتِ تجربه‌شده به منزله‌ی نیرویی سرکوب شده. اجازه دهید آخرین ملاحظه را مطرح کنم. واقع‌گرایی اغلب به غلط شکلی هنری که وقایعِی ورای نظام هنر را ترسیم می‌کند، تفسیر شده‌است – «مردمان ساده»، یا «طبقه‌ی کارگر». با این همه، نظام هنر، همان‌طور که پیش از این

اشاره شد، بخشی از واقعیت است. به واقع‌گرایی نه برای توصیفش از آنچه خارج از نظام هنر است، بلکه برای افشای آن‌چه درون این نظام پنهان است نیاز داریم؛ افشای نارضایتی از واقعیت‌های نظام هنر که قهرمانان آن تجربه می‌کنند. تنها زمانی که هنرمندان و نویسندگان در نزاع‌شان با واقعیت احساس شکست می‌کنند، از خود می‌پرسند مطابق واقعیت بودن و داشتن زندگی ساده‌ای چون هرکسِ دیگر داشتن به چه معناست. مسئله‌ی روان‌شناختی درونی به بیرون فرافکنی می‌شود. تالستوی در *اعتراف*[۴] می‌نویسد که کنجکاو بود بداند چرا «مردمانِ ساده»، حتی زمانی که بر این باورند زندگی معنا یا غایتی ندارد خودکشی نمی‌کنند، بلکه به زندگی ادامه می‌دهند. این پرسش نظر او را به شیوه‌ی زندگی این مردمانِ بیرون از حیطه‌ی ادبیات ممتاز و *حلقه‌ی روشنفکری* جلب کرد. البته این‌جا می‌توان پرسید آیا این فرض که «مردمان ساده‌زیست» باطناً به نحو روان‌شناختی در نزاع با روش زندگی‌شان هستند و زندگی‌شان بی‌معنا است، خود یک داستان خیالیِ ناب نیست؟ – فرافکنی تعارضات درونی خود تالستوی بر روان‌های دیگران. هرچه هست، انفجار خشونت‌آمیز انقلاب اکتبر، پس از مرگ او، بر تشخیص او صحه گذاشت. بنابراین، نویسندگان و هنرمندان، اگر می‌خواهند واقع‌گرا باشند، باید بیاموزند با این ظن زندگی کنند که توصیفات ایشان از روان آدمی داستان خیالی نابی است– تا آن زمان که تاریخْ واقع‌گرایانه‌بودن کار آن‌ها را تأیید کند.

این متن ترجمه‌ای است از:

http://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/

[1] passe

[2] Jose Ortega Gasset (۱۸۸۳-۱۹۵۵) فیلسوف و جستارنویس اسپانیایی.

[3] The Phenomenology of the Spirit

[4] A Confession