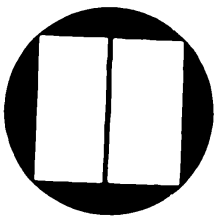
ژان پل سارتر

رئالیسم در ادبیات و هنر

ترجمه

هوشنگ طاهری

رئالیسم در ادبیات و هنر



انتشارات پیام

چاپ کاویان
خرداد ماه ۱۳۴۰
چاپ پشت جلد : پویا

ژان پل سارتر

رئالیسم در ادبیات و هنر

هوشنگ طاهری

رئالیسم در ادبیات و هنر

گفت و شنود کلارته با ژان پل سارتر

کلارته رئالیسم برای مابعنوان هسته‌ی مرکزی است ، باوجود این ، رئالیسم ازنظرما تابع‌نوسانات محسوسی است. ماازانجیلی‌آرامش‌دهنده‌روبه رئالیسمی‌گشاده‌نموده‌ایم که دیگراین ادعا را ندارد که مفهوم خود را مستقل از تمام تجربه‌ها تعریف‌کند .
برای آنکه ابتدا در باره‌ی ادبیات صحبت‌کنیم ، بنظر شما چگونه اثری رئالیستی است ؟

سارتر بنظرمیرسدکلمهٔ رئالیسم‌توجه را بمقدار زیادی تضادها وتفسیرهای‌گوناگون جلب میکند .

با این وجود معتقدم انسان می‌تواند آنرا با همه‌ی این تغییرات حفظ کند ، بخصوص باین علت که رئالیسم مسأله‌ی مورد مباحثات است .

اغلب گفته میشود اثری رئالیستی است کـه از چیزی حقیقی ویابخشی ازهستی پرده بردارد .

برای فردی مادی (و من خود چنین فـردی هستم) این مطلب بدان معناست که هر اثر هنری الزاماً با منطقه‌ی معینی ازمادیت رابطه دارد. ولی درهمان حال، مادیت اثر، ساختمان غیرواقعی عمیقی را نیزدر بردارد : این اثر بآن شیئی منسوب می‌گردد که در خود او وجود نداردبلکه این شیئی در غیاب آن اثـر او را معرفی یا تلقین میکند .

می‌بینید کـه تعریف کلمات هستی ، تخیل ، حقیقت و همچنین آشکارکـردن به بازی کشیده میشوند . اینکه بگوئیم اثری رئالیستی است تا اندازه‌ای چنین معنی می‌دهد کـه ما به آن باری تحمیل میکنیم و این بخاطر همه‌ی آن معانی است که انسان به‌کلمه‌ی رئالیسم داده است . باوجود این تمام تناقضات ثمربخشند .

از طرفی من معتقدم تمام هنرها رئالیستی هستند و در واقع هنر تا آنجا بهره‌مند از واقعیت است که تکامل می‌یابد وتاریخچه‌ای دارد ونمی‌تواند ازپرده برداشتن از محیط یا قشری از واقعیت خودداری کند ، حتی اگر

فقط یك واقعیت زیبایی شنایی باشد .
مثلانقاشی «انتزاعی» لحظه‌ی معینی رادرتکامل نقاشی نشان میدهد؛ اینگونه نقاشی را میتوان بعنوان تابعی از «زیربنا» هم معنی کرد ، که مانند سایرفرمهای نقاشی از بین خواهدرفت ولی‌نه مانند یك مد.این نقاشی‌بی‌شك از واقعیتی بهره‌مند است اما اگرانسان قرارباشد درآن مستقیماً نوع بخصوصی ازجنگ طبقاتی - برای درك یا ردآن - بیاید جواب منفی است .
نقاشی انتزاعی واقعیت آن حساسیت هنری رابما نشان میدهدکه در حرکت تاریخ وبوسیله‌ی آن تکامل یافته است . این حساسیت منوط‌به شگردهای جدیدی است کـه خود را عینی نشان میدهند و واقعیاتی بوجود می‌آورندکه آنرا بیان و دوباره منعکس میکنند .
این واقعیات ، درهمان حال ، آنقدراستقلال مییابندکه خود دوباره منوط بحساسیت میشوند . آنها هیچ چیز را معرفی نمیکنند ، حقیقت آنها درقدرت پرده‌برداری وتأثیرآنها است . آن‌ها از حساسیت شیئی شده ، پرده برمیدارند .

کلارته شما نوشته‌اید «از آنجاکه نویسنده وسایلی برای فرار ندارد ، ما میخواهیم که اوعصرخود راتنگ دربرداشته باشد»برای‌آنکه نکته‌ی بحث شده را دقیق تربیان‌کرده

باشیم : آیا معتقدید کـه رئالیسم پایه‌ی اساسی سنجش اعتبار هراثرهنری است .

سارتر

من بیش ازهرچیز مایلم بگویم که هراثر معتبر هنری - هرگونه که‌می‌خواهدباشد-خود را دیریازود می‌قبولاند، اما هر اثر رئالیستی نمیتواند اجباراً هنری هم باشد . یعنی هراثر، دارای وسایل قضاوت وجودی مخصوص بخود میباشد ؛ درعمل (تأثیر- تفکیك ناپذیری):هرگاه این اثردر برابراین وسایل قضاوت بتواند مقاومت کند پایدار میماند و اعتبارآن دلیل برآنست که ریشه‌هایش درحوزه‌ای ازمادیت تاریخی قرارگرفته است .
عکس این مطلب را نمی‌شودگفت : این‌کارخانه یااین بازار ماهی خوب نقاشی شده پس این عکس خوب است .
بعنوان مثال من‌ازکافکا[1] نام میبرم.اثر وی خودش‌بخود اعتبار میدهد . اثر او مقاومت میکند . کافکا در مقابل تکفیرها مقاومت کرد . اثر او خودش را تحمیل کرد . چکسلواکی‌انقلابی‌این‌آثار را باهمین عنوان میپذیرد. کافکانویسنده‌ایست رئالیست. جواب چرای این دیگر مربوط به‌کار منتقد است .

---

۱ ـ Franz Kafka (۱۸۸۳ ـ ۱۹۲۴) نویسندهٔ بزرگ آلمانی زبان چك

آیا آدمی از خواب برمیخزد وحس میکند که به سوسکی تبدیل شده است ؟نه . ولی این اثر با وجوداین خودش رابه انقلابیون تحمیل میکند. جواب این چرا ، دوباره تکرار میکنم، وظیفه منتقد است . بهتر بگویم تمام آثار هنری نو ، خواستار انتقادی نواند ، انتقادی که امکان داشته باشد آنها را درحالت کلی‌شان دریابد ، یعنی در شرایط تاریخی‌شان، همچنین از نظر تفکیك‌ناپذیر بودن واهمیت هدفشان . درسلسله مراتب محتوی فکری آنها وبعنوان محصول فکری یك انسان ویك عصر، وهمچنین در دریافت عینی شرایط بوجودآمدن این آثار ،که بر روی آنها تأثیر دیگرگون کننده‌ای دارد .

ایراداتی که من بآنچه «تئوری‌های رئالیسم» خوانده می‌شود دارم این است که آنها میخواهند «واقعیت» را مستقل از تمام تجربه‌ها تعریف کنند . ولی روش‌شناسی (متدولوژی) مارکسیستی که‌من به آن اعتقاد کامل دارم ، تمام مسایل را در نظمی محکم می‌سنجد و هیچگونه دستور تعیین کننده برای چگونگی بیان « واقعیت » در حیطه‌ی هنر ، نمیدهد . مطلقاً دلیلی وجود ندارد که ما حقایقی مانند جنگ طبقاتی یا موقعیت طبقه کارگر را بزبان رئالیسم سال ۱۸۸۰ بیان کنیم .

در مجله‌ی « Temps modernes » (دوران جدید) ما داستانی ازیك ایتالیایی منتشر کردیم که بشیوه‌ی کافکا

نوشته شده بود .
این‌داستان Les boulons [1] نام داشت. دریك کارخانه‌ی کشتی سازی مقداری میخ‌بسرقت رفته است. مباحثات و تحقیقات برای یافتنشان بجایی نمیرسد و تمام این‌ها در دنیایی‌کافکایی پیش میرود .
هدف این داستان‌نشان دادن موقعیت کارگراست باتمام پیچیدگیش .
بطورقطع اشتباه میبود اگرقرارمیشد این داستان بسبك «ژرمینال» [2] بیان شود .

کلارته مثلا درمورد بوریس ویان [3] Buris vian .اونیروی‌تخیل و آفرینش‌خود را درتوصیف «بیگانگی‌اقتصادی» بکار میبرد در حالیکه خود بهیچوجه شاهد آن نبوده است .

سارتر من کاملا هم عقیده‌ی شما هستم با یك قید که بوریس ویان ـ من او را خوب می‌شناختم ـ مطمئناً خود آگاه چنین هدفی نداشت که چنین اثری را بنویسد . واتفاقاً

---

۱ ـ میخ‌های قطوریا قطعات کوتاه‌آهنین که اغلب در کشتی سازی مورد استعمال دارد

۲ـ نام کتابی‌از Emile Zola (۱۸۴۰ـ۱۹۰۲) نویسنده ناتورالیست بزرك فرانسه است .

۳ـ بوریس ویان : نویسنده مدرن فرانسه .

درهمینجاست که تمام ارزش آن نهفته‌است .
نویسنده، فردی تعقیب شده است . ویان چگونه بآنجا رسیده؟ بوسیله‌ی چه تصوراتی؟ درپشت وی چه چیزها پنهان بوده؟ انسان فوراً پیچیدگی این چیزها رامی‌بیند. این مسایل مارا عملابه حوزه‌ی آنالیز ، بزمان کودکی و بموجودی که ویان نام دارد می‌کشاند . ما از تمام اینها هیچ نمی‌دانیم ولی ازنتیجه‌ی آنها «کف روزها» Lécume des Jours یا « مورچگان » بوجود آمده است .

کلارته

باز هم بر می‌گردیم به موضوع رئالیسم : چنین بنظر می‌رسد که‌انقلابیون وگروه بزرگی ازروشنفکران چپ گرا ازافسانهٔ بالزاك تغذیه می‌کنند. مارکس و انگلس درتجزیه وتحلیل‌خود از آثاربالزاك باین‌نتیجه می‌رسند که اوسلطنت طلب وخیال‌پردازبوده است . این تجزیه وتحلیل باارزش را انقلابیون دست به دست‌گردانده‌اند و عملا آنرا بکار بسته‌اند و ما هنوز هم از آن تغذیه می‌کنیم. درنتیجه نوعی داوری یك جانبهٔ مارکسیستی بوجود آمده است که درکار قضاوت هنری ، پیوسته جویای روابط اجتماعی وتاریخی است .
ما معتقدیم که باین وسیله باری سنگین بردوش ادبیات نهاده شده است .

«بودلر[1]» یا «لوتره‌آمون[2]» ، برای آنکه فقط نامهای بزرگی آورده باشم ، مدتها برایمان بیگانه مانده بودند. خوشبختانه دیگران آنها را برای ما کشف کردند .اینکه آثار کافکا در کشورهای بلوك شرق ترجمه می‌شود خود حادثه‌ی برجسته‌ایست. درگذشته بالزاك و ویکتورهوگو بود و اکنون کافکا . آیا فکر نمی‌کنید از آنجهت که آنها دیگر باو تردیدی ندارند ، روزی خواهد رسید که از وی زیاد واز دیگران نه بقدر کفایت صحبت شود؟

سارتر کافکا را در اتحاد شوروی ترجمه کردن خودکاری است بسیار مهم . چرا بخصوص او را ؟ باین علت که آثار کافکا ، صرفنظر از ارزش هنری قابل توجهشان ، دارای روابط بسیار روشنی هستند .
هنگامیکه روسها «گروه محکومین» را انتشار می‌دهند باین وسیله چیز تازه‌ای واردکشور خود میکنند . چیز تازه، امکانات نحوه‌ی بیانی است که آنها نمی‌شناسد. زیرادرسال ۱۹۲۵ آدم‌هایی مانند «الشا»[3] یا «تسامیاتین»[4]

۱ـ charles Baudelaire (۱۸۲۱ـ۱۸۶۷) بزرگترین شاعر قرن ۱۹ فرانسه

۲ـ Lautréamont :

۳ـ Olescha نویسندهٔ روسی

۴ـ Zamiatin نویسندهٔ روسی

وجود داشته اما همهٔ آنها از بین رفته‌اند .

برای آنها سهل‌تر است که بخاطر کافکا بجنگند تا (لوتره‌آمون)، اخلاق انقلابی با وجود قرار داشتن در مرکز جبهه‌ی ضد مذهبی، نخواهد توانست توهین‌های Lautréamont را به خدا و مقدسین بفهمد . پوریتانیسم انقلابی نمی‌تواند خطاهای مالدورور[۵] را هم درك کند. ولی نقطه نظر دیگر این مسئله متوجه خودپایه‌های چنین نقد مارکسیستی است .

مسئله در اینجاست که اگر صحیح باشد که یك اثر ادبی، هدف و محتویش هرچه میخواهد باشد ، پیوسته دارای موقعیتی است اجتماعی و بوسیله روابط پیچیده ، اجتماع را بیان می‌کند ، آیا می‌توان با استفاده از این حقیقت مطلق نتیجه گرفت که نویسنده می‌باید در اثر خود عمداً با تمام عناصر اجتماع رابطه داشته باشد ؟ چنین نتیجه‌گیری بدلایلی چند سخت اشتباه خواهد بود .

۱ ـ اثری که هستی («کلیت در حرکت» این اصطلاح از لنین است) یا یکی از لحظات این واقعیت را بیان می‌کند ، می‌تواند این عمل را تنها بطریق غیر واقعی انجام دهد .

۵ـ Maldoror

نویسنده ، در صورتیکه ما او را در مجموع شرایطی بپذیریم که بوجودش آورده و کماکان باوشکل میدهد مانند هرانسان دیگراست. بعبارت دیگر کلیت تاریخی وی را «کلیت» می‌دهد .

نویسنده دارای شناسایی کلی نیست وتازه اگرهم باشد کافی نخواهد بود . معرفتی چندکه وی از جهان و اجتماع داردمی‌بایست ازخلال پیچیدگی‌روابط مشهود خودرا بیان کنند .

برای مثال ترس از بمب اتمی را بیان میکنم ، ترسی همگانی که بهرشکل که باشد درهمه‌ی ما نفوذ میکند . ظهورآن درهنر عصرما اجتناب ناپذیراست .

آیا این مطلب بقدرلازم وبطریق آشکار انجام میشود؟ بی‌شك تمام این موضوع میتواندانگیزه‌ی بوجودآمدن فیلم رقت‌انگیز و ملودرامی مانند «آخرین ساحل» - استانلی کری‌مر- باشد .

نه . ترس ازبمب اتم میباید ازخود هنربرخیزد ، مانند وحشتی که از خود اثر برمیخیزد ، و شاید نام دیگری داشته‌باشدکه دراصل مطلب‌نقش مهمی بازی نمی کند.

۲- زیراکه هرموجودانسانی ومخصوصاً فردی خلاق، که موردگفتگوی ماست، تمامی‌بشریت‌است .این‌افکار را امیدوارم‌درجلددوم«نقدعقل‌دیالکتیکی»مشروحاً بیان

کنم. هنگامیکه نویسنده میخواهدهمه‌ی آنچه را که خود اوست بیان کند، بدین معناست که وی آنچه را که هست بیان میکند ، باین علت معتقدم که واضح ترین واز نظر زیبایی‌شناسی مؤثرترین اثرمیبایست تراکمی مخصوص داشته باشد که درتاریکی ازخودآگاهی دهد . دراینجا صحبت از این نیست که در جستجوی تاریکی باشیم . در یك اثر با سطحی روشن هم می‌تواند این تراکم وجود داشته باشد . دراینجا صحبت از تصادم بعضی‌از معانی ، محسوسات ، مشهودات ، تناقضاتی که از نظر تئوری قابل تعریف نیستند وغیره است .

انسان تاآن اندازه نسبت بخویش تاریك است که تمام اجتماع نسبت به خود. هنگامیکه خود را بیان میکند تا خویش را آشکار سازد ، در مکان خود باتضاد اجتماع میجنگد. اما این آشکار کردن بی‌آنکه حقیقت خویش را ازدست دهد نمی‌تواندکامل گردد (لااقل برای خود هنرمند)

بدین ترتیب نویسنده بااین هدف خودراموظف میکند که هنگام فرو رفتن در خویش ، شخصیت خود را در دایره‌ی پیچیده‌ای که وی رابوجودآورده وحمل میکند بیان نماید، نه فردیتش را . خود را موظف کردن بدان معنا نیست که انسان فرصت‌طلبانه آثاری‌بوجود بیاورد:

هنگامی که باید از «مالی[1]» صحبت کرد حرف آن جا را بزند و فردا مثلا از «کامچاتکا[2]» . مفهوم آن چنین نیست که شاعر مستقیماً در مقابل عشقبازی بدوی یك عاشق و معشوق در کنار ساحل و زیر آسمان آبی باید بایستد . اگر عشق ، جنگ در مقابل مرگ و پیروزی بر آن است، پس شعر عاشقانه اگر بخواهد که مقبول او فتد باید با عمیق‌ترین ترسهای ما و با امکان فعلی مرگ همگانی پیوندی عمیق داشته باشد. این شعر باید از محتوی تراژدی زمان ما پرده بردارد و بآن صورت تحقق بخشد.

کلارته در این مورد بیاد چندین مجسمه از «بی‌ینال» پاریس میافتم که راجع به آنها بهمین مناسبت در مجله‌ی «هنر» صحبت از «فریاد یك هنر زنده» شده بود ویا چندین انتقاد که از فیلم قدیمی «مهر هفتم» «اینگمار برگمن»[3] صحبت بمب اتمی را کرده بودند .

سارتر من، بشخصه، فیلم «مهر هفتم» را زیاد نپسندیده‌ام. سمبل‌های زیادی در آن است. این صحیح است که طاعون بعنوان مرضی اسرار آمیز و شیطانی ظاهر می‌شود و بدون ترحم

۱ـ مالی : شهری است درافریقا

۲ـ کامچاتکا : شبه جزیره‌ایست درشمال آسیای شرقی

۳ ـ اینگمار برگمن : (متولد ۱۹۱۸) بزرگترین و هنرمندترین کارگردان سینمائی سوئد .

همه را ضربه میزند .
این سرنوشت همگانی در مقابل مرگ اجتناب ناپذیر انسانهایی که هیچگونه وسیله‌ای در اختیار ندارند ، میتواند انسان رابفکرفاجعه‌ی غیرقابل‌بازگشتی بیندازد که بلافاصله درشرف وقوع‌است. ولی بازتکرارمیکنم که سمبل‌های زیادی در آن بکاررفته است .
برای امتناع از رئالیسمی بشیوه‌ی زولا نباید بسوی سمبولیسم رونهاد. کافکا هرگزبه‌کمك سمبل‌ها حرف نمی‌زند . او از چیزهای غیرقابل‌کشف‌کردنی که رنج ودلهره ببارمی‌آورند وشخصاً مشاهده‌کرده می‌نویسد. «کامو»[1] در کتاب «طاعون» بوسیله‌ی سمبل‌ها حرف می‌زندباین جهت اجازه هست‌که ازوی بیشتراز کافکا تسویه حساب تقاضاکنیم . طاعون چیست ؟ فاشیسم چیست ؟آیامیتوان جنگ‌های‌بی‌امان درمقابل میکروبها را درحوزه‌ی مبارزات انسانی هم اجرا کرد ؟

گلارته بازهم‌درباره‌ی‌تأثیرموقعیت‌تاریخ روی خلاقیت هنری: ترسی‌که ما ازآن‌صحبت‌می‌کنیم،وشالوده‌اش‌که شاید ترس اتمی یانبرد با اجتماع باشد ، بعقیده‌ی من در دو فیلم «سکوت» از «اینگمار برگمن»[2] و «قطارشبانه» از

۱ـ آلبرکامو : (۱۹۱۳-۱۹۶۰) نویسندهٔ بزرگ فرانسوی .
۲ـاینگماربرگمن : (متولد ۱۹۱۸) بزرگترین و هنرمندترین کار ـ گردان‌سینمای‌سوئد.

«کاوالرویچ»[1] لهستانی دیده می‌شود. مردانی که مطلقاً دلایل برابری برای رنج بردن درمقابل ترس ندارند .

سارتر این دواثر درست در بخشی قرارگرفته‌اند که فعلا ما را بخود مشغول داشته‌است. نقش انتقاد دراینجا این نیست که آزمایش کند آیا همه چیزدر آن خوب است یا نه ؟ قهرمان مثبت در آن وجود دارد یانه ؟ بلکه باید تحقیق کرد که آیا اثرعمیق‌است یا نه. باید سرچشمه‌های ژرفی راکه منشاء آنست نشان داد. البته یك اثرمی‌تواند عمیق باشد و درسطح معینی بوسیله‌ی ایدئولوژی‌های دیگر که متعلق بما نیست کدر گردد. برای مثال ازاینگماربرگمن نام می‌برم .
او برای من یك ایده‌الیست‌است .اما برای من الهام یك ایده‌الیست هم سرچشمه‌ی مادی دارد. این «کدر بودن ایده‌ئولژیکی» بعدها درسطح دیگری ظاهرمی‌شود .

کلارته اگرهنر درپایان همیشه رئالیستی است ، آیا میتوان هنر سوسیالیستی واقعی طرح کرد ؟

سارتر مطمئناً ؛ ولی‌به چه مفهومی ؟ من معتقدم که هراثرعمیق

۱ــ یرژی کاوالرویچ : کارگردان ارزندهٔ سینمای مدرن لهستان .

هنری حقیقت را بیان می‌کند. ولی ازچه نقطه نظری؟ بعقیده‌ی من هدف هنرهمیشه نمایاندن دنیاست ، دنیایی که بوسیله‌ی آزادی انسانی درك شود . برای مثال من ازتیزیان[1] Tizian نام می‌برم که انسان را در یك منظره نقاشی می‌کند . اهمیت کار اودر وحدت هنری آنست، وحدت تطابق رنگها ، فرم‌ها و حجم‌ها ـ این وحدت باین عنوان وجود ندارد بلکه بوسیله تأیید یك انسان موجودیت پیدا می‌کند .

این تمام آن چیزی است که تیزیان می‌تواندنشان دهد، تمام آن چیزی که انسان میتواند انجام دهد . پس این تأئید آزادی انسانی است ، تأئیدی که خیلی زودفرا میرسد . این تأئید امکانی است که بتوان بردنیا مسلط شد. هنردارای یك‌بعداست واین بعد نه‌برای پیشگویی بلکه‌برای ازپیش پابرداشتن است وحقیقت همین‌است. همین راانسان می‌بایست روزی دراثر، زندگی ودنیای خودبتواندبانجام‌برساند. این درحقیقت وحدت‌زیبایی‌ـ شناسی است . بهمین جهت هنرمندی که در اثر خود وحدتی بوجود میآورد ،گواهی از یك هماهنگی آتی میدهد که خودرا دراثر می‌نمایاند . همچنین رابطه‌ی با «مصرف کننده» تغییر می‌کند . اوباید دراثر، مجاهدت

۱ـ تیزیان (۱۴۷۶ ـ ۱۵۷۶) نقاش بزرگ ایتالیایی .

برای وحدت را بعنوان بیان آزادی انسانی بجوید که می‌کوشد جهان را ازنو بتصرف درآورد . این تناسب نسبی درعین حال یك رابطه‌ی آتی است .
همچنین بدین علت‌است‌که معتقدم بعضی ازشکل‌های جابرانه‌ی فکری مانند «نژاد پرستی» هرگز نمی‌توانند بوجودآورنده‌ی هنرباشند.اگرهنربه‌انسان یك بتصرف آوردن واقعی و نه سمبلی جهان را نشان می‌دهد ، (یا طرحی ازبتصرف آوردن ثابت برای یك‌لحظه‌را) پس معتقدم‌که هنرهمیشه رئالیسم ـ سوسیالیسم است .

کلارته — پس «خود مختاری» هنری چه میشود ؟

سارتر — کسی که صحبت از رئالیسم ـ سوسیالیسم میکند ، مقصودش‌این نیست‌که باید نحوه‌ی‌کار را تعیین‌کرد و هنر را تاسطح‌یك پدیده‌ی همراه با واقعیت‌های سیاسی پائین‌آورد . اینجا می‌بایست آنچه را خاطر نشان‌کرد که همواره درنظر مارکس وانگلس بوده است : خود مختاری نسبی ومنطقه‌ای بناها وتفکیك‌ناپذیر بودن یك بنا ازبنای پائین‌تر بوجود آورنده‌ی خود . بنابراین قواعدی قابل تصورند که ویژه هنر باشند . همچنین می‌بایست چیزی را خاطر نشان کرد که نزد لوکاچ[1]

۱ـ گئورگ لوکاچ : هنرشناس ، منتقد وفیلسوف بزرگ هنگری .

هرگز نمیتوان یافت : تناوب مشروط افکار.
نفوذفکری‌هوسرل[1] Husserl را درشاگردش«هایدگر»[2] میتوان تحقیق کرد ، بی‌آنکه احتیاج به تجزیه وتحلیل موقعیت سیاسی آلمان آن زمان باشد .
این موضوع ، بخصوص در مورد فرم‌های هنر و تأثیر متقابل آنها در یکدیگر ، که نشانهٔ یك تغییر و تبدیل درونی است معتبر می‌باشد .
این بدین معنی نیست که مانباید در هرلحظه کوشش کنیم ، هنگام تحلیل یك اثر ، ارتباطی راکه وی از آن پدیدآمده، رعایت نکنیم. دراینجانباید بهیچوجه نقش میانجی را ندیده‌گرفت و بنام دیالکتیك ، طلب خود مختاری برای هنر کرد .

کلارته

ما این راآخرین نتیجه‌گیری از اغتشاش ایده‌ئولژی و وفرهنگ ، ایده‌ئولژی و سیاست «ژدانف[3]» می‌نامیم . «آراگون[4]» یکبار صحبت از «دزدان دریایی چپ رو»

۱ـ ادموندهوسرل (۱۸۵۹–۱۹۳۸) فیلسوف‌آلمانی وبنیان‌گذارمکتب (پدیدار شناسی)
۲ـ مارتین هایدگر: (متولد۱۸۸۹): فیلسوف‌اگزیستانسیالیست‌آلمانی وشاگرد هوسرل .
۳ـ ژدانف : مسئول امورفرهنگی شوروی در دوران استالین .
۴ـ لویی‌آراگون: (متولد۱۸۹۷) شاعرونویسندهٔ چپ‌گرای فرانسوی.

کرده است که فرهنگ را بزور بتصرف درآورده‌اند؛ شما درمورد آن تقاضای دیالکتیک درهنر، که «ترور فرهنگ» هم نامیده میشود ، چه عقیده دارید ؟

سارتر طبیعی است کـه آن یك ترور است . این نتیجه‌ی آن چیزی است که من هم اکنون گفتم ، این به کجا منتج می‌شود؟ به آنجا که نقش یك منتقد متخصص را براندازیم. مثلا واقعیتی مانند نقاشی انتزاعی انکار می‌شود . سطح آن شناخته نمی‌شود و با امتناع از پذیرش واقعیت آنرا نفی می کنند. نقد بورژوازی بعوض، منکر تفکیك ناپذیر بودن هنر نیست ، اما از آن یك «فتیشیسم» می‌سازد . صحبت از «دنیای اسرار آمیز راسین»[1] می‌شود که انسان هیچگاه آنرا درك نخواهد کرد و فقط می‌شود به آن نزدیك شد: «نزدیکی به راسین» و کتابی از لوسین گولدمن دربارهٔ راسین وجود دارد که فوق‌العاده جالب است و نشان می‌دهد که چگونه «تراژدی» بعنوان بن‌بستی در بورژوازی قرن هفدهم است . آیا دراینجا باین حقیقت توجه می‌شود که این تراژدی ، تراژدی راسین است ؟ به چیزهای تفکیك ناپذیر تنها بوسیله‌ی روابط کمکی می‌توان نزدیك شد. نقد مارکسیستی تازمانیکه ازروابط کمکی مانند تحلیل روانی استفاده نکرده ، غیر کافی

۱- راسین (۱۶۳۹ - ۱۶۹۹) درام نویس بزرگ فرانسوی .

می‌ماند . باین ترتیب تمام اهمیت زمان کودکی از بین می‌رود : راسین درپرت رویال ...

برای من حیرت آور است که مارکسسیم و رئالیسم سوسیالیستی ، آنطور که سابقاً تعریف میشد ، فقط با کارگر بالغ سروکاردارد . زمان کودکی کارگری که خود فرزند کارگر دیگریست کجا می‌ماند ؟

او موقعیت خودرا چگونه درك کرده است ؟ و آن فرزند دهقان که کارگر شده، شهر را چگونه احساس کرده‌است.

آیا محروم بودن و فریب‌خوردن در برابر مزدی مساوی، یکسانند ؟

این موضوع در رمان «آموزنده» هرگز مطرح نمی‌شود.

کلارته تفکیك این بیگانگی مشهود ، بیگانگی ذهنی ، نزدما انجام می‌شود . شاید درین مورد از مارکس جوان بیشتر بشود چیز یادگرفت . اورا تا هگلیسم چپ پائین آوردن بدین معنی است که ازمقابل یك عده مسایل رو گردانده باشیم .

سارتر من معتقدم که قبل از همه بدان معنی است که انسان مسئله‌ی «درون» و «برون» را غلط مطرح کند و بهمان بن بست‌های قدیمی برگردد .

من پیشنهاد کرده‌ام که‌از«درونی کردن»و «برونی کردن» بعنوان دو لحظه‌ی یك فعل وانفعال صحبت شود .
ولی متقابلا در مورد «درون» و «برون» ، انسان با دو کیفیت سروکار دارد.«برون» دارای هستی‌ثابت شده ـ ای است و «درون» دائماً محوتر میشودتا سرانجام‌هیچ چیز از آن باقی نمیماند . باین ترتیب انسان عملا بدو قسمت تجزیه میگردد .

کلارته برای آنکه دوباره بآن موضوع برگردیم : آیا فرهنگ مترقی میبایست ضد آموزندگی باشد ؟

سارتر فرهنگ مترقی محتاج به نوعی«ضدآموزندگی» است که براصول محکمی استوار باشد . انسان باید دوباره به اصول‌اساسی «بناها» و «تفکیك ناپذیری» برگردد تا بتواند نقدی واقعی و مارکسیستی بناکند .
من مایلم تقریباً بگویم ، که هر نقد هنری آن اثر هنری راابقاءمیکند که‌درخوراوست .هرکس نقاشی انتزاعی را نابودکند، در عمل مستحق‌آن چیزی‌است که‌برایش باقی میماند . یعنی نقاشی زشت شیئی . مثال : نقد بورژوازی ، ژانژنه[1] Jean Genēt را میپذیرد . آثار

۱ـ ژان ژنه(متولد۱۹۰۷)درام‌نویس، نویسنده و شاعر معاصر فرانسوی

اورا انتشار میدهند وقطعات اورا اجرا میکنند. اما نقد انقلابی؟ او تا بحال بخودش در این موردزحمت‌نداده و مثل اینست که میخواهدبگویددر مورد این همجنس باز ، بخود زحمتی هم نخواهد داد. در حالیکه «ژنه»، کودك یتیم‌خانه،دزد، همجنس‌باز و نویسنده است. اما اوچگونه‌زندگی‌میکند؟برای‌چه کسی می‌نویسد؟مگرنه برای خیانت به نحوه‌ی‌زندگی و اجتماعی است که‌وی از پایه ردش میکند ؟

آیا تحریك کننده است اگر سؤال شود که قطعه‌ی«سیاه پوستان»اوچرادراتحادشوروی‌اجرانمیشود؟باوجوداین ما هنوز مسأله آموزندگی و ضد آموزندگی را تا به انتها نکاویده‌ایم . مایلم بگویم که اخلاق انقلابی و پوریتانیسم اتحاد شوروی‌کاملا قابل درك است و جنبه تاریخی دارد . وکوبا ، سرزمینی با سنت‌های آزاد ، بهنگام برپاداشتن سوسیالیسم، پوریتانیست می‌شود . بورژوازی اینراهرگز درك نخواهدکرد .

هنگامیکه یك‌کارگر قدرت رابدست میگیرد،نه بخاطر جای‌نشین شدن یك‌بورژوا است، بل بخاطربرانداختن نحوه‌ی‌زندگی‌ای است که وی بدان متعرض است .

عین این‌مطلب درمورد فرهنگ‌نیزمعتبراست. انقلاب، یك‌فرهنگ جدیدرا که درآغاز تقریباً به اجبار شکلی آموزنده بخود میگیرد ، بر یك (مکتب تلفیقی) قابل

انعطاف بورژوازی ترجیح می‌دهد .

کلارته بخصوص باین جهت ممکن است خلاقان هنر از آن ترس داشته باشند : انقلاب که پدیده‌ای است سیاسی می‌تواند فرهنگ را که پدیده‌ای خود مختار است ، بطوریکه قبلا اشاره کردیم ، لمس کند و حتی بر آن فشار وارد آورد. مثلا نقاشان چپ بما گفته‌اند «ماتیو»[1]ی Mathieu مرتجع برای آنها نقاشی انقلابی است. انقلاب از کجا میخواهد با اثر «ماتیو» آغاز کند ؟

سارتر مارکسیسم می‌تواند با نقد هنریش «ماتیو» را بپذیرد در صورتیکه تجربه‌های نقاشی وی برای نقاشی واقعاً قابل استفاده باشد . اما برای آنکه درباره‌ی پدیده‌ی «ماتیو» منصفانه قضاوت کرده باشیم ، باید گفت که انتقاد این واقعیت را که وی معتقد بکدام عقیده سیاسی بوده ، نمی‌تواند ندیده بگیرد ، چرا ؟
من باین نظر می‌گرایم، که نقاشی که از نظر سیاسی رشد پیدا کرده، حتی یك تاشیست[2] کار دیگری غیر از «ماتیو»

---

۱ ـ ماتیو : نقاش فرانسوی

۲ ـ تاشیست ، طرفدار تاشیسم Tachismus ، مکتبی است در نقاشی جدید اروپا و امریکا که ظاهراً با خطوط مغشوش و لکه های رنگ بنحوه‌ی بیان تازه‌تر و اغلب سحرآمیزی می‌رسند . نقاشان معروف این مکتب : ولس Wols پالك Pollok و شولستهSchultzeاند.

انجام میدهد .

در این مورد به«لاپویاد»[1] با«توده‌ی‌انسانها»یش با«گروه شکنجه شدگان»ش فکر کنید ، با اینکه اینها تابلوهای آبستره‌ای هستند . برای آنکه مقصودم را دقیق‌تر بیان کرده‌باشم مثال دیگری انتخاب می کنم. اخیراً داستانی از«لکزیو»[2] درباره‌ی دندان درد میخواندم .

دردهایی که شکل‌های وحشتناك زیادی بخود میگیرندو سپس ناپدید می‌شوند . باید انتظار داشت که آن مرد خودرا از بین‌ببرد .زیرا زندگانی وی‌دیگر مانندسابق نیست که این رنج و درد وجود نداشت .

من لکزیو را بسیار کم می‌شناسم ، ولی فرض کنیم که وی‌غیرسیاسی‌باشد. مشکل‌است که چیزتازه‌ای‌درباره‌ی رابطه‌ی انسان بادردنوشت . با وجود این ، این‌داستان بسیار جلب توجه مراکرد ، زیراکه مرا بفکر شکنجه انداخت . در این داستان چیزهایی بیشتر از رابطه‌ی انسان با دردش وجود دارد. ابتدا یکبار امتناع از رنج بعنوان تنهایی غیر قابل قبول و مختصراً تردید از پایه نسبت به دولوریسم [3] مسیحی .

---

۱ ـ لاپویاد Lapoujade نقاش مدرن فرانسوی

۲ ـ Le Clèzio نویسندهٔ مدرن فرانسوی

۳ ـ Dolorismus ارزش گذاری مثبت اخلاقی بر تحمل رنج و درد .

آنگاه نمایاندن رنج بعنوان چیزی انسانی ، بالا رفتن رنج طبیعی ، که ما را مجبور میکند به رنجی که انسان به‌انسان وارد آورده فکر کنیم. اگر لکزیو مترقی‌تر میبود این بالا رفتن رنج طبیعی عمیق‌تر وقاطع تر نمایان می‌شد .

برای ما این باقی میماند که بوسیله چیزی که وی خلق کرده، تردید نسبت به‌طبیعت وقدرتی‌را احساس کنیم که مشروط به‌جبهه‌ی مخالف است: اعلام جنگی که درحقیقت موفق به از پیش پا برداشتن موانع نمی‌شود و خودش را بما می‌قبولاند. و شاید حتی یکبار هم لکزیو شخصاً در این باره آگاه نبوده است . بهرحال در این داستان امتناع از تسلیم به منصهٔ ظهور می‌رسد .

کلارته

رابطه بین هدف‌های ذهنی مؤلف و اهمیت عینی اثر ، نزد مارکیست‌ها هنوز توضیح داده نشده است . نتیجه آن مسئولیتی است که بلافاصله بوجود میآید. ما معتقدیم که این فضیلت جدید طی پیش آمدهایی بی‌اندازه بزرگ شده و بعنوان صافی بین انتقاد و واقعیت یك اثر قرار گرفته‌است. شما نوشته‌اید: «فلوبر[1] و گنکور[2] را مسئول

---

۱ ـ گوستاو فلوبر (۱۸۲۱ ـ ۱۸۸۰) نویسندهٔ بزرگ قرن نوزده فرانسه.

۲ ـ ادموند گنکور (۱۸۲۲ـ ۱۸۹۶) نویسندهٔ فرانسوی .

سر کوبی «کمون» ها می‌دانم زیرا آنها سطری برای جلوگیری ازسر کوبی آن ننوشته‌اند» نظر شما امروزه درباره‌ی این جمله و مسئولیت نویسنده چیست ؟

سارتر

من ننوشته‌ام که مادام‌بوواری مسئول جنایت‌بورژوازی در ورسای میباشد . من فلوبررا بعنوان‌فردی‌کامل‌مورد بحث‌قرار میدهم، یعنی‌کامل شده بعنوان‌فردی که‌طبقه‌ی خویش را بیان می کند . شهرت فلوبر بعنوان نویسنده بەوی تا اندازه‌ای قدرت میدهد .
اما او با آن چه میکند ؟ اینجا میشود از وی تقاضای تسویه حساب کرد. این موضوع، درمورد «ژرژساند»[1] نیز که‌دردفترخاطراتش، که‌بوسیله‌Gilpeminمنتشرشده، نسبت بکارگران خشمناك میباشد ، معتبر است.
«لوکنت‌دولیل»[2] هم هنگامیکه بخاطر اعدام نکردن کوربه[3] Courbet نقاش‌خشمگین‌است، بعنوان همکار سر کوب کنندگان بنظرم میرسد . این واکنش نسبت‌به تراژدی‌سال۱۸۷۱ نشان دهنده‌ی«سوسیالیسم» ژرژساند و «جمهوریت» لوکنت‌دولیل و غیرهماست .

---

۱ ـ ژرژساند (۱۸۰۱ـ۱۸۷۶) بانوی نویسندهٔ فرانسوی .
۲ ـ لوکنت‌دولیل (۱۸۱۸ ـ ۱۸۹۱) شاعرقرن‌نوزده فرانسه.
۳ ـ گوستاوکوربه (۱۸۱۹ـ ۱۸۷۷) بانی مکتب ناتورالیسم درنقاشی جدید فرانسه .

فلوبر برای من مردی‌است که در جمهوری سال ۱۸۴۸ شرکت‌نجست و حکومت وقت را پذیرفت و علاوه‌بر آن‌اجازه داده که سرکوبی ۱۸۷۱ صورت پذیرد. برای من‌امکان‌ندارد‌به‌فلوبر بعنوان‌نویسنده فکر کنم‌و آگاهی نداشته باشم که وی همان مرد بود.

در عرصه درون وی ، بورژوازی متحد با حکومت از طرفی ومردی که بوسیله بورژوازی تحقیر شده و مملو از بدبینی و تاریکی است ،از طرف دیگر ، با یکدیگر در نزاعند . این‌همان مردی است کـه به «کرواسه » Croisset میرود تا بنویسد و همزمان با آن بگوید که وی ملت‌را تحقیر می کند که چرا علیه قیام دوم دسامبر انقلاب نکرده است . من نمیتوانم در محق بودن‌برای نوشتن درتنهایی «کرواسه»نوعی ازمالکیت خصوصی ببینم.قسمتی‌از کتاب‌من که‌فعلاراجع به‌فلوبر می‌نویسم بهمین مطلب مربوط است.ولی‌ازهمین جا مسئله‌واقعی شروع میشود . فلوبر کیست ؟ درام خانوادگی که وی شاهد آنست ، نفرت وی نسبت به بورژوازی ، مسایل جنسی او : چرا وی زنی را بعنوان معاونت انتخاب میکند؟ در مورد کتابی که‌راجع به «آنتونیوی مقدس» است و مسافرت به‌مشرق که هیچ‌چیز از آنرا نمی‌بیند؛ چرا آنتونیوی مقدس ؟

من سعی خواهم کرد نشان دهم که فلوبر تا چه اندازه تفکیك ناپذیر می‌ماند و تا چه اندازه مسئله‌ی مسئولیت پیچیده است .

از سال ۱۸۵۷ ، یعنی سال انتشار مادام‌بوواری، تاکنون وی را بعنوان نویسنده‌ی رئالیست وسخنگوی یك نسل معرفی کرده‌اند و این در لحظه‌ای بود که (مستقل از فلوبر) حقیقت ، واقعیت ، بدبینی و نارضایی بورژوازی با یکدیگر در جدال بودند. در این حال فلوبر اثری کاملا شخصی و حتی ضد رئالیستی نوشته است. زیرا «مادام بوواری» همان آنتونیوی مقدس است . تنها بودلر در این باب اشتباه نکرده است: «مادام بوواری و آنتونیوی مقدس هر دو یکی هستند .»

در مورد آنچه فلوبر شخصاً گفته است بقدر کافی توجه نشده: «مادام‌بوواری خود من هستم.»

او واقعاً خود وی بود ــ وی بعداً در کتاب «تعلیم و تربیت احساساتی» یا در بعضی از نامه‌هاتا اندازه‌ای نقش بازی کرد؛ ولی من سعی خواهم کرد که نشان دهم تا چه اندازه وی نسبت بخود وفادار مانده‌است: او از واقعیت نفرت داشت .

مسئولیت این سوء تفاهم اساسی در مورد اثر وی و پنداشت مسئولیت او بعنوان سخنگوی نسل خود، متوجه حوزه‌ی

انتقاد است. این مسئولیت‌هابنظرفلوبر بصورتی‌سخت پیچیده درمی‌آیند: ازیك‌طرف مردی‌که از بورژوازی کنار میکشد و با این وجود هر بارکه بورژوازی در معرض خطر قرار میگیرد بآن ملحق میشود ، از طرف دیگر ، نویسنده‌ای مملو از نارضایی ـ با از بین بردن نارضایی‌انسان‌متوجه میشودکه اثری از هنر باقی‌نمی‌ماندو نقد مارکسیستی مجبوراست که‌آنرا درك کندـ که بدنبال‌ماجرایی‌فردی،طبیعی‌وهمچنین متافیزیکی‌است. اگریکی‌ازاین دوحالت‌راکنار بگذاریم،دیگرنخواهیم توانست فلوبر را درك کنیم و سپس بفرمول «پولان»[1] میرسیم‌که : «نویسنده مسئول وجود ندارد.»

کلارته

ما قبلا مسئولیت هنرمند را باین شکل تعریف کردیم که‌گفتیم مسئولیت‌یعنی نفوذ ژرف،بی‌مانع وبی‌سازش در شخص خود .
تأکید اهمیت عینی اثر میتواند انسان را به‌نتایج‌گمراه کننده‌ای‌بکشاند.شماقبلااز‌اشتباهات‌انتقاد درموردفلوبر نام‌بردید. سخت‌گیرها مثلا بمامیگویند «آنتونیونی»[2]، دنیای درخود بسته‌ایست‌که برای ما جالب‌توجه نیست

۱ـ ژان‌پولان(متولد ۱۸۸۴)منتقد ومحقق‌معروف‌فرانسوی.
۲ ـ میکل‌آنجلوآنتونیونی(متولد ۱۹۱۲)کارگردان‌بزرگ و هنرمند ایتالیایی .

یا «لویی‌مال»[1]، یك بورژوای کوچك است . از آنجا تامسئول نمودن آنها بخاطر خلاء و نقصان در دیدگاه، فقط یك قدم است . آیا فکر نمیکنید که در اینجا مسئولیت‌ها را بطرز عجیبی قلب میکنند؟

سارتر

دیدگاهها بوسیله نیروهای انقلابی درجنبش تعیین میشوند. موضوع کاملا روشن است. ارزشهایی که برای خود هنرمند اهمیت دارند متفاوتند. عده‌ای از نویسندگان که مانیفست «گروه ۱۲۱ نفری» راامضاء کرده‌اند، دارای حساسیت «دست راستی» هستند ولی عکس این موضوع نیز پیش میآید.
از طرفی هنرمندانی وجوددارند که بما ملحق نخواهند شد (تیرگی ایدئولوژیکی) ولی آثار آنها کمك مؤثری به انقلابیون میکند. زیرا آثارشان آئینه‌ای انتقادی است. این تصویر دیگریست از تفکیك ناپذیری موضعی Regional که بحقیقت نزدیکتر میشود. در غیر اینصورت انسان اجباراً دچار شکاکیت غیر عقلانی میگردد .
به اگزیستانسیالیسم ایراد گرفته شد که فلسفه‌ی افراد تحقیر شده‌ی اجتماعی است که اعتبارهای آنها در جنگ سالهای ۱۹۳۹ -۱۹۴۵ سقوط کرده است. گفته شد که ترس آنها

---

۱ ـ لویی مال (متولد ۱۹۲۸): کارگردان معروف موج نو سینمای فرانسه .

از همه جا سرچشمه میگیرد .
بدین وسیله موقعیت تاریخی ما را دقیقاً محاسبه شده، تفسیر کردند : بی‌اعتبار کردن ارزش‌های قدیمی ، در نوسان بودن‌پایگاه‌اجتماعی وایدئولوژیکی.دقیقاًهمین طور بود . آیا این بدین معنی است‌که ترس حاصل‌از آن بهمین شرایط بیرونی ،کاهش پذیر بود ؟ این ترس را باید به‌درون برد و باآن زندگی‌کرد تا باین وسیله‌با تجربه‌ی معین انسان از خود بیگانه، بتوان حقیقت‌این تجربه را دوباره کشف‌کرد .

کلارته همراه‌با این‌مسئولیت،اکنون فعالیت‌گروه دیگری‌برای « عدم مسئولیت » تواماً پیش میرود. آیا اکنون عدم مسئولیت ظاهری ، گاه منعکس‌کننده‌ی آرزوی حفظ کردن خود مختاری هنری نیست ؟

سارتر سؤال‌مربوط به نداشتن‌مسئولیت، مربوط به عصرهای معین‌تاریخی‌است، مثلافرانسه‌ی امروز ، جایی که‌لااقل بعقیده‌ی من ، نماهای انقلابی از آن بسیار دور است‌و موقعیت سیاسی روشن نیست .
دراتحاد شوروی، در آن اوایل، در دوران لنین وحتی استالین ، به علت شرایط موجود ، نداشتن مسئولیت

امکان نداشت ، حتی پاسترناك[1] کاملا بی‌مسئولیت نبود. در اینکه در آن دوران کسی مانند الن‌روب‌گیری‌یه [2] Alain Robbe Grillet امکان وجود میتوانست داشت، بنظرم غیر ممکن میآید . بعدها البته این چیزها بخود سازمان دادند .

کلارته ممکن است نقش هنرمندان انقلابی در این باشد که از تشکیلاتی کردن هنرشان امتناع کنند و بعبارت دیگر بنام هنر و انقلاب، تااندازه‌ای بی‌مسئولیت بمانند. آیا این موضوع کلیدی برای خودکشی «مایاکفسکی»[3] نیست؟

سارتر در مورد مایاکفسکی این چیزها پیچیده‌تر است . به کتاب «ساس» او فکر کنید. حالت روحی ثابتی که می‌توانست سوسیالیسم به غلط رهبری شده را بپذیرد محکوم میشود، ولی انسانی که آن‌را محکوم میکند خود یك ساس است. به‌زمانی برگردیم که سوسیالیسم به‌غلط رهبری شده پیروز است و اوچنین حالت روحی ثابتی

---

۱ ـ بوریس پاسترناك (۱۸۹۰ ـ ۱۹۶۰) نویسندهٔ شاعر و مترجم بزرگ روس.

۲ـ آلن روب‌گیری‌یه، سردمدار نویسندگان «رمان نو»ی فرانسه .

۳ ـ مایاکفسکی (۱۸۹۱ـ ۱۹۳۹) شاعر بزرگ و انقلابی روس

رابنام ارزش‌های بورژوازی وماقبل سوسیالیستی(مثلا بخاطر علاقه‌ای که به می‌گساری دارد) محکوم میکند. این موضوع برای مایاکفسکی بدین معنی است که:من نمی‌توانم نسبت به‌انقلاب تردید کنم، بدون‌آن که خود را محکوم کرده باشم.

اوبخوبی‌درك‌میکند که یك فردانقلابی،به‌جنبش‌انقلاب نمیتواند تردید کند ، مگر آنکه از پایه نسبت بخویش تردید نشان دهد . این در حقیقت باین جهت است که فرد انقلابی‌خودبعنوان ساختمان درونی‌انقلاب است . در لحظه‌ای که وی امیدواری را ازدست میدهدگناهکار می‌شود. گناهکاربخاطر اجرای بدانقلاب،علاوه بر آن گناهکاربعلت قضاوت بد درباره‌ی انقلاب ، که نتیجه‌ی مسامحه‌درگذشته‌است. نتیجه‌ی‌آن سرگردانی و همراه با آن بی‌تصمیمی‌است.این موضوع درآن زمان رفتار متداولی بود .

من عمیقاً بهیجان در می‌آیم وقتی میشنوم روسها، که‌به تزهای‌کنگره‌های ۲۰ دل بسته‌اند ، برای این موضوع ارزش‌قایلند که:«در زمان‌ستالین‌ستالینیست‌بودم.» انسان میبایداستالینیست‌میبودیاتردیدمی‌کرد.دراین‌توضیحات اصالت‌بزرگی‌موجود است. آنها امتناع دارند که‌بیست سال زندگی انقلابی را بوسیله‌ی‌گفتن این مطلب محو

کنند که : «من آنرا درك نکردم ، من بیگناهم.»
آنها بدینوسیله که مدعی مسئولیت در آن زمان میگردند، انقلابی باقی میمانند: بهتر است انقلابی اشتباه کرده‌ای بود، تا گسستن از گذشته و از استراتژی بزرگ سوسیالیسم در حال بنا .

کلارته ما تاکنون رئالیسم را در ادبیات بررسی کردیم . حال رئالیسم را در موسیقی و نقاشی مورد توجه قرار میدهیم. اخیراً شما در مورد ولس Wols[1] ازیك «وحی وجودی» صحبت کرده‌اید ، میتوانید آنرا دقیق‌تر توضیح دهید ؟

سارتر درمورد موسیقی معاصر میخواهم فقط مختصری بگویم. این موسیقی امکانات گوناگون فضای صوتی را آزاد گذاشته است و در منطقه تاریخی خود مسایل مختص بخود را حل میکند. مثلا ازموزیك «تونال» به‌موزیك «آتونال» می‌آید. این موضوع از نظر یك مارکسیست مثال زیبایی برای تکامل یك بنای خود مختار است . علاوه بر آن موسیقی معاصر بازیربنای خود که مشروط بدانست نیز پیوند دارد .
بدون پیشرفت تکنیك الکترونی، موسیقی الکترونیکی

---

۱ ـ ولس (مخفف نام ولفگانگ شولسته) نقاش مدرن آلمانی.

وجودنداشت. درموسیقی شاید از هرجای دیگر تفکیك ناپذیری اثر هنری ، آشکارتر نشان داده می‌شود ولی موسیقی مسایل پیچیده‌تری رامطرح می کند، بخصوص پیدایی‌یك‌فرم را. در فرایندآفرینش موسیقی، امکاناتی بوجودمیآید که‌درضمن‌این‌فرایند ، خود را می‌نمایاند.

کلارته آیا لازم‌می‌دانید که‌پرسش«آندره‌برتون»[1] را درباره‌ی « هنر بعنوان میانجی واقعیت » از نو مورد توجه قرار دهیم ؟

سارتر ابتدا بپردازیم به موضوعی اساسی : هنر چیزی است تخیلی. واقعیت‌های آن کدامند؟

انسان‌می‌بایست آن‌رابطه‌ای‌رابشناسد که بین‌واقعیت‌های آشکارشده‌بوسیله‌هنر وواقعیت‌وجود دارد. آیارابطه‌ای بین واقعیت وغیر واقعیت وجود دارد؟ اقرار میکنم که این موضوع‌مسئله‌ی بسیار مشکلی‌است. یك چیزقطعی است : واقعیت کوچکی (هنر) وجود ندارد که کپیه‌ی واقعیت بزرگی (طبیعت) باشد. علاوه برآن تخیلی اجتماعی وجود دارد که موضوع را مشکل‌تر می کند .

---

۱ ـ آندره‌برتون (۱۸۹۶ ـ ۱۹۶۶) نویسنده، محقق‌وشاعرفرانسوی و پایه‌گذار مکتب‌سوررئالیسم.

اجتماع‌دارای‌تخیل‌است‌و افسانه‌هایی بوجود می‌آورد. این افسانه‌ها بسوی واقعیتی هدف میگیرند. برای مثال از «دوژوان» نام میبرم که برای موقعیت زنان از قرن هفدهم تا بیستم شاهد خوبی‌است.
تخیل مسئله‌ی مرکزی است ومارکسیسم میبایستی‌باآن سروکار پیدا کند. مثلاسوررئالیسم راجع به‌تخیل‌تحقیق کرده و در این مورد جستجویش را ازتمایلی‌بی‌حد و حصر شروع نموده است.
من‌امروزه معتقدم که‌امکان آن هست که احتیاج راپایه‌ی تحقیق در تخیل قرار دهیم.

کلارته و یا نقصان‌را ؟

سارتر صحیح‌است. انسان همیشه‌بوسیله‌ی‌چیزی‌تعریف‌می‌شود که فاقد آنست. چراکار را از منفی‌شروع نکنیم حال که انسان درآن قرار دارد ...؟
من‌دوباره به‌موضوع‌نقاشی،هستی و «ولس»برمیگردم. مسئله‌ی نقاشی‌وی مانند همه‌ی نقاشی‌ها موضوع محال است. چراچیزمحال؟شما روبروی من‌قرارداریدودارای سه بعد هستیدومن می‌بایستی شما را بروی پردهٔ نقاشی که دارای دوبعداست،انتقال‌دهم. درآنجادیگر حرکت نمی‌کنید بنابراین غیر ممکن است‌که من در موردشما

حق مطلب را ادا کرده‌باشم و این‌خودمسئله مهمی‌است: بوسیله‌ی چیز محال رابطه‌ی معینی با هستی برقرار کردن .

هیچگونه‌نقاشی‌ای وجودندارد که‌براین‌چیز محال‌پیروز نشده باشد . اما اگر اشیاء را در چهارچوب غیرممکن بودن باز دهی آنها نگاه کنیم ، آنوقت آنها را طور دیگری‌می‌بینیم. در نتیجه رابطه‌ی تازه‌ای بین واقعیت و خود شخص بوجود میآید .

«ولس» از آن ایده‌ی کله Klee [1] شروع میکند که برای نقاشی‌معاصر اساسی‌است ـ صرفنظر ازعده‌ای‌از نقاشان انتزاعی‌ـ بدین معنی که نقاش‌خود قسمتی ازتابلوست. این ایده‌مربوط به‌کاندینسکی Kandinsky [2] نیزهست. بعبارت دیگر: ما می‌بینیم‌زیرا که مرئی‌هستیم و مامرئی هستیم زیرا که‌می‌بینیم. کله وکاندینسکی خوب احساس کرده‌بودندکه نباید آنچه راکه در خارج شخص‌اتفاق میافتدودیده می‌شودنقاشی کردبلکه‌چیزی را بایدآفرید که ما راکاملا در نسبیت اشیاء تعیین می‌کند . این یك کشف بزرگ نقاشی است .

---

۱ ـ پاول کله(۱۸۷۹ ـ ۱۹۴۰) نقاش‌بزرگ سوئیسی واز پایه‌گذاران نقاشی انتزاعی .

۲ ـ واسیلی‌کاندینسکی (۱۸۶۶ ـ ۱۹۴۴) نقاش بزرگ روسی و از پایه‌گذاران نقاشی‌انتزاعی .

نقاش کلاسیك و واقع‌بین‌سوسیالیست،جهان را طوری نقاشی می‌کنندکه گویی خود در آن وجود ندارند. کوشش‌نقاشی‌معاصر در آنست‌که خود درآن شرکت جوید و بگذارد که دیگران نیز درآن شرکت کنند ؛ خودش را درتابلو میافکند تا ما با او بداخل‌آن‌افکنده شویم . تمام هنر «ولس» از همین جا برخاسته است . او بدنبال روشی بود که نوع انسان را در تابلوهایش عریان و برملا سازد .

او این‌کار را بوسیله‌ی چیزی وحشتناك انجام می‌داد ، زیرا این ، با دنیایی‌که وی درآن‌بود ، سالهای۱۹۳۷-۱۹۴۵، و زندگی خصوصی اومطابقت داشت . ماخود این دنیای هولناك هستیم و در عین حال نیستیم . وی‌ما را مانند دیگران از داخل و خارج نقاشی میکرد . من معتقدم‌که این موضوع عمل قاطعی است و می‌تواند به نقاشی‌امروز اهمیت دهد.رابطه‌ی‌بین‌تماشاگر و تصویر تغییر کرده است . اگر نقاشی انتزاعی بزودی پشت‌سر گذشته شود ، معتقدم‌که نه بخاطر بازگشت به نقاشی کلاسیك شیئی‌است، بل‌که برای‌آزمایشی‌است‌ازهمان نوع.فکر می‌کنم‌که‌تاکنون‌نشان داده باشم‌که دراینجا آشکارکردن دایمی هستی منظور است .

نقاشی آنچه را بیان می‌کندکه نقاش میداند .همانطور

که فیزیك‌دان خود قسمتی از آزمایش عملی است(به «بروکلی» باید فکر کرد) ، نقاش نیز خود قسمتی از تصویر است‌واز آن تمام‌نتایج‌رامیگیرد. نقاش کلاسیك، نقاش ماکروفیزیك بود .

آیا در این ، ایده‌الیسمی وجود دارد؟ انتقاد می‌بایستی در این‌مورد نیز مسئله‌ی‌نقاشی معاصر راتجزیه وتحلیل کند . آیا نقاش می‌تواند درون تابلوی خویش برود و ما را نیز با خود بدرون بکشاند ؟

این مسئله می‌بایدبا تکامل‌فکری زمان مان گره بخورد.

کلارته «ماتیو» آن را با این کلمات‌گفته است:«اگر انسان‌درك کندکه تصویر یکی از تظاهرات هستی‌است، پیشرفت وحشتناکی‌خواهدکرد.»مسئله‌دراینجاست که‌توضیحات ایده‌آلیستی‌این‌اندیشه‌را استخراج کنیم. سؤال دیگری نیزباین افکار مربوط‌است: آیا بعقیده‌ی شما درادبیات هم‌انقلاب‌تکنیکی مهمی‌نظیرآنچه در موسیقی‌ونقاشی پیش آمد ، حادث شده است ؟

سارتر در ادبیات چنین انقلابی نمی‌تواند رخ نشان دهد زیرا که ازعلایم ولغات تشکیل شده‌است.

نتیجتاً با وجود تمام انقلابات ممکن در ادبیات یا به

نمود برجسته‌ای میرسیم ، یا حوزه‌ی ادبیات را ترك می‌کنیم . در نقاشی و موسیقی هستی آسانتر بظهور میرسد .

ما در ادبیات با علایم‌کارمی‌کنیم ، بنابراین به اشیایی تکیه می‌کنیم که وجودندارند . کتاب مهم نیست ، مهم چیزهایی‌هستندکه مشخص می‌شوند. با چنین شرطی ، امکان انجام انقلابی‌که علایم را ازبین ببرد نیست : با این‌کار دنیا را از بین برده‌ایم .

هنگامیکه علایم را درونی بکار بندیم ، شعرگفته‌ایم . به«رمان‌نو»توجه کنیم که‌برای‌من هم بسیار قابل‌ستایش است . این‌گونه رمان با مقایسه با انواع دیگر چه چیز تازه‌ای می‌آورد ؟ مثلا «کلودسیمون»[1] . او درباره‌ی زمان وحافظه می‌نویسد .

آیا او بیشتر از «پروست» [2] بما میگوید ؟ شمامیتوانید مخالفت کنید که‌آن نوع دیگری تنظیم شده است ولی ما از علایم صحبت می‌کنیم و تنظیم‌کردن فقط چیزی را میتواند تغییر بدهدکه محتویش تغییرکرده باشد .

من در آثار «سیمون» از نظر محتوی ، اختلافی با آثار «پروست» نمی‌بینم.بنابراین باین نتیجه می‌رسم که‌فقط

---

۱ ـ کلودسیمون : نویسندهٔ مدرن فرانسوی

۲ ـ مارسل پروست: (۱۸۷۱ ـ ۱۹۲۲) نویسندهٔ بزرگ فرانسوی

با آزمایشهای جالب وماهرانه‌ای سر وکاردارم که‌از زمان پروست تاکنون محتوی را تغییر نداده‌اند .

کلارته بدین‌ترتیب به سؤال «فرم و محتوی» می‌رسیم .

سارتر من‌بطورکلی‌اختلافی درآنها نمی‌بینم. انسان چیزهایی برای‌گفتن دارد که آنها رامیشودگفت .این تمامی‌مسئله است . اگر امکان‌گفتن آنها نباشد، طبیعی است که‌گفته نمیشوند. امااگرقرارباشدکه ماگفته شده‌ها را بخواهیم در قالب جدیدی بگوئیم، می‌بینیم که فرم ظاهرمیشود. همین برای من «رمان‌نو»است.
من‌از فرمالیسم صحبت‌نمی کنم‌بلکه برعکس ،واقعیت زیبایی‌شناسی زمانمان را تجزیه و تحلیل می کنم .
کسی در مکتبی‌کار می کند و من سعی می کنم که او را درك کنم. باوجوداین من چیز تازه‌ای در آن نمی‌بینم. ولی‌هنگامیکه من Mutter Courage [1] برتولت‌برشت [2]

---

۱ ـ Muttre Courage (نمایشنامه‌ایست حماسی از برتولت‌برشت که در ایران تحت عنوان «ننه دلاور و فرزندان او» بوسیلهٔ دکتر مصطفی رحیمی به فارسی برگردانده شده است .

۲ـ برتولت‌برشت (۱۸۹۸ـ۱۹۵۶) نویسنده ، شاعرودرام‌نویس بزرگ آلمانی .

را می‌بینم ، آنوقت حالت دیگری پیش می‌آید . من انسانی را روبروی خود می‌بینم که بطریق دیگری از روابط وشرایط انسانهابا من‌صحبت میکند واین‌کار را وی‌بطریق‌کاملی انجام میدهد .

در اینجا من نه فرم ونه محتوی ، بلکه خلاقیت واقعی می‌بینم. اینجا صحبت‌از کلیتی‌است که خودش رابه‌من ودیگران تحمیل میکند.مسئله فرم در نقاشی وموسیقی پیچیده‌تر است ولی هنگامیکه یك فرد با علایم ، که ترجمان واقعیت هستند کار میکند، میتوان از او تسویه حساب تقاضا کرد.

کلارته مارکسیسم واژه‌هایی مانند (بااهمیت، مهم بوده . . .) و غیره را از آن خود نمیداند.

سارتر در جواب شما باید بگویم که اخیراً درمسکو کنگره‌ی بزرگی‌راجع به‌علم‌معانی‌بیان،تشکیل‌شده بود...و یك نقاش‌جوان روسی دراین‌تابستان بمناسبت‌نمایشگاهی، یکی از تابلوهای آبستره‌اش را با مفاهیمی از تئوری «انفرماسیون» برای من شرح داد. تابلو وی ازیك متن سفید با فرمهای سفیدی در روی‌آن تشکیل‌شده بود و فقط نوانس‌های مختصری ازشدت و ضعف رنگها را

نشان میداد .
او گفت باین علت که تابلوی وی‌دارای ارزش اطلاعی بیشتری می‌شود ، این تکنیك را انتخاب کرده است . بعبارت دیگر همزمان با آن ، این تابلو بیشتر از یك تابلو با رنگهای متضاد از خود ، آگاهی میدهد .
بعقیده‌ی وی ظهور رنگها بعلت ایجاد اختلاف در حساسیت، دارای تأثیر نمایشی هیجان‌انگیزی است که پیام تابلو را در تاریکی نگاه میدارد . مفهوم آن چنین است که ساخت‌های تصویری را که بعنوان کلیت گرفته شده است ، پنهان میکند .

کلارته حال که مفهوم رئالیسم، خود را تا این اندازه نامطمئن نشان میدهد و هنر معاصر تا این اندازه خود مختار و تفکیك‌ناپذیراست،بنابراین مفهوم هنر پیشرو[1] چیست؟

سارتر چرا باید هنر پیشرو وجود داشته باشد ؟
چرا از دنیای‌لغات مبحث دیگری (سیاست) ، که‌باهنر اصولا سرو کاری ندارد ، می‌بایست این نحوه بیان را به وام‌گرفت ؟
هنری بنام هنر عصر ما وجود دارد . همین و بس. این

---

۱ — Avangarde

هنر، تفکیك ناپذیر بودنش را، که بتصور عده‌ای قابل از بین بردن بود ، هرگز از دست نداده است .
کسانیکه معتقدند میتوانندهنر را به چیزی تقلیل‌دهند ـ در این مورد انتقاد توتالیتر باهرگونه‌گرایش ، اعم‌از تحلیل روانی یا اجتماعی ـ ایده‌الیست‌اند .
عده‌ای‌براین عقیده‌اندکه با حرف می‌توان‌اثر هنری را مجبور کرد که روح خود را از دست بدهد ، اما اثر هنری‌به‌اتکاء تفکیك ناپذیر بودن خود، بیشتر از این حرف‌ها خواهد زیست .

تحرك ومراسم مذهبی در تئأتر نو

چندی پیش ژان پل سارتر نویسنده و فیلسوف معروف فرانسوی به دعوت تأتر VolKsbuehne درایالت وستفالن آلمان غربی نطقی دربارهٔ سیر تأترنو ایرادکرد .

پس‌از ده‌سال این اولین نطق رسمی سارتر درآلمان بود. در سخنرانیش کوچك‌ترین اشاره‌ای به درام های خود نکرد و منحصراً دربارهٔ نویسندگان « تأترنو » دادسخن داد و بیش از همه دربارهٔ آثار ژان‌ژنه (Jean Génet) و آنتونن‌آرتو (Aotnonin Artaud) که سارتر به عنوان دو قطب مخالف در تأتر می‌شناسد ، صحبت‌کرد .

خلاصه شدهٔ‌این نطق در یکی‌ازماهنامه‌های‌ادبی‌آلمان غربی به چاپ رسیده وبرای برگرداندن آن بفارسی نیزازهمین مقاله استفاده‌شده است .

امروزه با بودن نمایشنامه‌هایی از یونسکو ، ژانژنه ، آدامف ، بکت و پتروایس وموفقیت‌های برجسته‌ای که‌نمایشنامه‌های برشت‌حتی خارج از آلمان کسب کرده ، دیگر نمی‌توان مانند گذشته از تأتر ، به مفهوم قدیمی آن صحبت کرد .

سؤالی را که دراینجا موردگفتگو وبحث ماست می‌توان‌به‌طریق زیر خلاصه نمود :

آیا «تأترنو» انقلابی در صحنهٔتأتر به وجودآورده است؟جواب این سؤال به طور قطع نه‌خواهد بود ، زیرا برای نویسندگانی که نام بردم ، به علت مختلف بودن دیدگاه‌های آنها و مسایلی که مورد بحث قرار می‌دهند ، نمی‌توان مکتب خاصی قایل شد .

بحث دربارهٔ«تأترپوچی»به‌نظرم کاملا بیهوده می‌آید، زیرامعتقدم بحث در این باره که هر از یك نویسندگانی که اشاره کردم ، زندگی و دنیای ما را از دریچهٔپوچی می‌نگرد،به‌اشکال فراوان برخورد می‌کند. البته این موضوع در مورد ژنه که رابطهٔ بین تصویر واقعیت و تخیل را

مورد بحث قرار می‌دهد و آدامف که مارکسیست است و تأتر تابع ایدئولوژی بوجود می‌آورد ، صدق نمی‌کند .

دربارهٔ بکت بعداً بیشتر صحبت خواهم کرد .

آثاری که این نویسندگان عرضه می‌کنند ، خواه عکس‌العمل بحران‌های درونی باشد یا نتیجهٔ اختلاف نظر و مبارزه با یکدیگر ، در حقیقت همان تناقضاتی است که هنر واقعی تأتر را بوجود می‌آورد .

هنری وجود ندارد که‌وحدت‌دیالکتیکی تناقضات در آن نباشد. حتی رمان نیز خالی از تناقضات نیست . تأتر هم دارای تناقضاتی بوده که تا کنون در باره‌اش صحبت نشده است .

قرن‌هاتأتروجود داشته و برای‌مردمی که‌احتیاج به‌سینماداشته‌اند، آن‌گونه که در فیلم بازی می‌شود ، بازی شده است . ـ با وجود آنکه هیچ کس چیزی درباره‌اش‌نمی‌دانست زیراهنوز سینما را اختراع‌نکرده بودند. برخلاف آنچه تاکنون تصور می‌شد،سینما نه زیانی به تأتروارد کرده و نه آن را دچار بحران ساخته است .

برای کسی که به‌سینما می‌رود و فیلمی می‌بیند ، یك درخت‌واقعاً یك درخت است و برای‌تماشاگر تأتر یك درخت هرچقدر هم که طبیعی باشد ، به نظرش مصنوعی می‌آید . سینما از این درخت مصنوعی‌تأتر پرده برداشته و آن را عریان کرده است ـ اما این عریان ساختن نه تنها ضرری متوجه تأتر نکرده ، بلکه برعکس کمك مؤثری به آن نموده تا بتواند مرزهای خود را بهتر بشناسد و از این شناسایی برای پیش برد هدف‌های خود استفاده کند .

درسایر رشته‌های هنری می‌توان نمونه‌های دیگری جهت مقایسه با این‌گونه تغییرات پیدا کرد . در زمان اعلام جملهٔ معروف «خدا مرده است» نیچه، رمان‌انتقادی فلوبر واشعارغنایی‌مالارمه‌درصحنهٔ‌هنربوجود آمد . شبیه این تأثیرات را سینما در رابطه‌اش با سایر عوامل اجتماعی تقریباً از سال ۱۹۵۰ بر تأتر داشته است ودر نتیجه تأتری بوجودآمده که آن را می‌توان «تأتر انتقادی» نامید .

نویسندگان و درام‌نویسانی که در ابتدا نام بردم ، معروف‌ترین نمایندگان « تأتر انتقادی» هستند .

همهٔ آنها می‌کوشند تا از اشکالات و موانعی که پیش‌پایشان به وجود می‌آید، به عنوان‌ابزاری برای برقراری رابطه با دیگران استفاده کنند .

ما صحبت از تأتری کردیم که بالفطره دارای تناقضات است . اولین‌تناقضی که فوراً به‌چشم‌می‌خورداختلافی‌است که بین «یك‌مرتبه‌ای بودن» و«غیر قابل تکرار کردن» یك‌نمایشنامه وتشریفاتی که ریشه‌هایش در سنت‌ها قرارگرفته ، وجود دارد .

آیا وظیفهٔ تأتر است که‌تشریفات‌قربانی کردن مذهبی را در اروپا و آواز خواندن و رقص‌های مذهبی را درآسیا به دنیا بشناساند ؟یا باید آن‌طور که ژان‌ژنه می‌خواهد ، در پی حفظ خصوصیات شکوهمندانه و تشریفاتی خود باشد ؟

تأتر دارای هر موضوعی که باشد به کمك افسون خود با مردم رابطه پیدا می‌کند. قطعهٔ «سیاه‌پوستان» ژنه در واقع یك مراسم مذهبی

سیاه‌پوستان است. تأثیری که این قطعه در تماشاگران سفیدپوست دارد به‌طور قطع چیزی جز برانگیختن ناراحتی و دلهره در آنها نیست و این درست‌همان چیزی است که ژنه در ایجادش می‌کوشد.

آوازهای طویل مذهبی ما را برای تماشای یك قربانی آماده‌می کند و این قربانی چیزی‌جز کشتن دخترخیالی سفید پوست نیست.لازم به تذکر است که هیچ‌گونه اتفاقی نمی‌افتد. یکی از بازیگران توضیح می‌دهد : ما به خودمان اجازه می‌دهیم که چیز غیر ممکن را نشان‌دهیم. مختصر اینکه ، سیاه‌پوست رانده شد به وسیلهٔ سفید پوست مجبوراست به خود متکی‌باشد ومی‌کوشد تا نقش سرنوشتی راکه‌آنها برایش‌تعیین کرده‌اند ، تا به انتها بازی‌کند .

سیاه‌پوست درحقیقت‌نقش خود وحوادثی‌راکه‌در زندگیش تأثیر دگرگون‌کننده‌ای دارد ، بازی می‌کند و این نقشی است که به صورت طبیعت ثانوی وی درآمده است .

ما به‌خوبی می‌بینیم که خواستهٔژنه دربوجودآوردن‌چنین‌درامی، کاملا جنبهٔ انتقادی دارد .

برای ژنه مهم آن نیست که موضوع خوبی برای درام‌هایش‌پیدا کند ، بلکه آنچه برایش اهمیت دارد ، تأئید تأتر است در امکانات و محدودیت‌هایش .

همان‌طور که سیاه‌پوستان نقش تغییر ناپذیری را که از طرف سفیدپوستان برایشان تعیین شده بازی می‌کنند ، همانطور هم«نمایشنامهٔ درام» و «تشریفات» تباینی با یکدیگر ندارند و یکی هستند . چیزی را

که ژنه می‌خواهد به‌کمك مراسم یکنواخت و خسته کنندهٔ مذهبی در نمایشنامهٔ «سیاه‌پوستان» به‌بیننده تلقین کند ، در واقع چیزی جز قربانی کردن دختر سفیدپوست نیست که آن هم واقعیت ندارد . با نشان دادن قربانی کردن است که حقیقت سیاه‌پوستان را می‌پوشاند . سیاه‌پوستی که برصحنهٔ تأتر نقش‌آفرین چیزی می‌شود که در زندگی عادی و روزمره به وی تحمیل شده، در واقع از یك طرف‌حقیقت را به ما نشان می‌دهد و از طرف دیگر آن را از نگاه ما مخفی می کند .

ما نمی‌دانیم هنرپیشهٔ این نقش کیست و آیا واقعاً منظور جدی ازاین نقش آفریدن دارد یا نه ، و همین موضوع ما را دچار نگرانی می کند . از طرفی تصور اینکه این بازیگر فقط نقش بازی نمی کند ، نگرانی ما را به ناراحتی مبدل می‌سازد . هر چقدر سیاه‌پوست نقش خود را عمیق‌تر و بهتر ایفا کند ، بیشتر متوجه می‌شویم که وی ما را به طغیان و شورش فرا می‌خواند .

ژنه اولین کسی است که‌اثری نوشته که ماهیت واقعی آن در تماس و برخورد با جمعیت تماشاگران روشن می‌شود . خاصیت تشریفاتی تأتر ، شنونده و تماشاچی را افسون می کند و او را قدم به‌قدم تابدانجا می کشاند که خود رانیز نفی کند. به این‌ترتیب‌تأتر به درجه‌ای‌ازتناقض رسیده که امروزه دچار آن است. کاملا قابل توجه است که آرتو،نویسندهٔ «تأتر و برگردان آن» که مدت‌ها مدیر تأتر (Alfred Jarry) بوده،هرگز نخواسته است راجع به قدرت‌و تأثیر تشریفات در تأتر چیزی بداند . وی هرگز کسی را به شاگردی نپذیرفته ، ولی تعداد زیادی‌ازنویسندگان

و درام‌نویسان فرانسه و سایر ملل خود را وابسته به‌او می‌دانند و وی را بعنوان پیامبر تأتر نو می‌شناسند .

آرتو تکیه برتشریفات‌تأتری که برمبنای «تکرار» مجدد یك‌قطعه می‌باشد ، نمی‌کرد بلکه برعکس در اجرای یك قطعه «ناپایداری» را به عنوان اصل می‌پذیرفت .

او معتقد بود که اجرای یك نمایشنامه می‌تواند همچون‌حادثه‌ای در خاطرهٔ هنرپیشهٔ آن شکافی ایجاد کرده و او را دگرگون کند . این موضوع هر شب بی‌آنکه قابل پیش‌بینی‌باشد برای هنرپیشه به‌طرزکاملا مخصوصی از نو اتفاق می‌افتد .

هنرپیشگان برحسب حالت‌آنی که دارندگاه خوب و یابد بازی می‌کنند وبدیهی‌است که بازی‌آنها به حالت‌آنی تماشاگران نیز بستگی دارد. به قول ژان‌کوکتو بعضی ازشب‌ها تماشاگران نابغه‌اند وگاه ابداً به درد نمی‌خورند .

حال‌که چنین است و هنرپیشه‌گاه خوب و گاه بدبازی می‌کند و تماشاگر نیزگاه‌کمتر یابیشتربه‌یك‌فردیایك‌اجرای‌بخصوص ازنمایشنامه علاقه‌نشان می‌دهد ، ارزش اجرای‌نمایش ازیك شب به شب دیگرتغییر می‌کند. به این‌ترتیب‌معلوم است که‌آنچه‌می‌تواندتکرار شود،سینماست نه تأتر .

نمایش دهندهٔ فیلم هر شب حلقه‌های فیلم را به نمایش می‌گذارد و قهرمانان فیلم با مهارت نقش خود رابدون پیش‌آمدی بازی می‌کنند و تنها حادثه‌ای‌که ممکن است در نمایش فیلم پیش بیاید ، اشکالات‌فنی

است و این موضوع به هیچ وجه با بازیگر یا تماشاگر ارتباطی ندارد.

از ۱۹۲۸ که اندیشهٔ «یك مرتبه‌ای بودن» تأتر به وسیله آرتو بوجود آمد، عده‌ای را به نوشتن مطالبی در این باره تحریك کرد. تأتر باید «تحرك» داشته باشد و برکشش‌ها و تغییرهای گوناگون گردن نهد و خود را به دست تصادف بسپارد.

تماشاگری که چند بار در شب‌های مختلف به دیدن یك نمایشنامه می‌رود، هرگز موفق نمی‌شود آنچه را که در شب نخست دیده است برای دومین بار ببیند. در حقیقت مثل این است که هر شب نمایشنامهٔ تازه‌ای را دیده است. با آنکه ژنه و آرتو هرکدام اصول مهمی رادر تأتر پایه‌گذاری کرده‌اند، با این وصف اختلاف نظر فوق‌العاده زیادی بین آنها وجود دارد.

انسان بلافاصله پس از خواندن این مطلب: «به روی صحنه آوردن یك نمایشنامه می‌تواند همان قدر هیجان‌انگیز باشد که یك مجلس قمار وقتی که همهٔ حاضران در آن شرکت داشته باشند؛» متوجه می‌شود که این اظهار نظر دربارهٔ تأتر باید از آرتو باشد.

باید متذکر شد که که ژنه درست عکس این مطلب را می‌گوید. او می‌کوشد تا حاضران را بادور نگهداشتن از یکدیگر به طریقی که شیوهٔ خاص اوست، افسون کند.

فاصله‌ای که ژنه بین هنرپیشه و تماشاگر ایجاد می‌کند تا به‌مقصود خویش نایل شود، برای آرتو اصولا وجود و مفهومی ندارد.

اهمیت اندیشه ژرف آرتو در این است که تأتر را موظف می‌کند

تا به کمك یك «پردهٔ سحر آمیز» (این اصطلاح ویژهٔ آرتو است) نیروها و امیال پنهانی تماشاگر مانند: میل جنسی، دیوانه‌گری، مرگ، تحکم و ظلم را برملاسازد. و این درست همان چیزهایی است که آرتو ناگهان وجودش را در دیگران تشخیص می‌دهد.

به‌این‌علت‌است که آرتو بر نمایشنامه‌های خویش نام «تأتر شقاوت» می‌نهد.

آرتو می‌گوید: «تأتر برای‌من از جنبهٔ تحرکش اهمیت دارد.» واقعاً هم همینطور است، خصوصاً وقتی که ما بتوانیم از دید نویسنده و کارگردان به این مطلب نگاه کنیم.

برای نوشتن یك نمایشنامه باید زحمت کشید. برای به‌روی صحنه آوردن آن هم باید به‌خود زحمت داد و هدف اصلی تمام این فعالیت‌ها، تشریح حقیقی واقعه‌ای است برای تماشاگران.

وقتی انسان به این موضوع با نظری ابتدایی نگاه کند و تأتر را فقط از نظر «استفاده» عادیش بپذیرد، آنوقت تحرك تأتر در این خلاصه می‌شود که تا آنجا که ممکن است مردم زیادی را به خود جلب کند و از نظر اقتصادی به تأتر استفاده برساند.

کافی است ما با دید ژرف‌تری به تأتر نگاه کنیم، آنوقت ناچاراً به این نتیجه می‌رسیم که تماشاگر فقط به کمك یك جنجال و بی‌آبرویی یا ناراحتی شدید ممکن است دستخوش تغییر روحی گردد؛ (لااقل در طی مدت نمایش). البته این موضوع نیز حقیقت دارد که نمایشنامه برای تماشاگر به صورت چیزی خیالی درمی‌آید، یعنی او همیشه چنین احساس

خواهد کرد که در روی صحنه با چیزی غیر واقعی سروکار دارد .

آن زن در آن بالاوجود خارجی‌ندارد و آن مرد یعنی شوهرش هم فقط ظاهراً شوهر اوست و وی را واقعاً نمی‌کشد . تماشاگر مرگ پولونیوس را به معنی واقعی کلمه باور ندارد زیرا در این صورت پا به فرار می‌گذارد یا به طرف صحنه یورش خواهد برد . ولی او با وجود این باور می‌کند ، چراکه می‌گرید و جنبش دارد ؛ ولی اعتقادش نیز خیالی است .

بحث در اعتقاد جدی داشتن به موضوع نیست بلکه فقط نوعی تلقین به خود و اطمینان از این‌که این خود نوعی تلقین به خود است مطرح است .

نتیجه‌اش این می‌شود که پس از شرکت در واقعه‌ای خیالی ، احساساتی هم که در نتیجهٔ دیدن این واقعهٔ خیالی بوجودمی‌آید ، خود خیالی است . این احساسات در عین حال که بیدارند ، واقعی نیستند ؛ به این جهت است که امکان لذت بردن از ترس‌در یك درام هیجان‌انگیز وجود دارد . از سوی‌دیگر این‌احساسات الزاماًبیان‌کنندهٔ حالت‌درونی تماشاگر نیست .

همه می‌دانند که اجرای نمایشنامهٔ «کلبه عموتم» درقرن نوزدهم حتی سوداگران برده را نیز به‌گریه انداخت . آنها حاضر به تماشای تأتر آن شدند ولی بعداً حاضر نشدند سنت‌ها ، عادات و غلامان سیاه خود را از دست بدهند .

این تناقض جدید در تحرك واقعی وافسون‌کردن خیالی ، باعث

شدکه نویسندگان «تأترنو» هر کدام جبههٔ مختلفی بگیرند .

ژنه تصمیم خودش را به راحتی برای «فریب دادن» گرفت . او اشکالی در این موضوع نمی‌بیند که قطعه خیالی باشد ، بر عکس ، او در خیالی بودن نمایشنامه ، نوعی برتری می‌بیند . آنچه او در مورد نمایشنامه‌اش «بالکن» نوشته است، درمورد همهٔ آثارش صدق می‌کند:

«این نمایشنامه نباید طوری اجرا شود که تصور گردد مقصود از آن هجو کسی بوده است . این قطعه ستایشی است از تصویر وانعکاس نور . اهمیت‌یاعدم‌اهمیت‌هجو کنندگی آن را فقط به این طریق‌می‌توان ظاهر ساخت . »

این نظر انقلابی کاملاباعقاید و نظرات‌اساسی شخص ژنه‌مطابقت دارد .

برای این نویسندهٔ«سیاه‌دل» این‌دزدکه از طرف اجتماع طردشده است ، «غیر واقعی» و «شر» فرقی با یکدیگر ندارند .

به عنوان‌دشمن افراد شرافتمندجامعه که او را از کودکی بداشتن یك زندگی خیالی محکوم کرده‌اند ، در آثارش از آنها انتقام می‌گیرد و این‌کار را با فریب دادن‌وسقوط آنها در تخیل، انجام می‌دهد.واقعیت او به عنوان مؤلف دراین‌است که«حق»رادر آثارش تا بدانجامی کشاند که برای چندساعت به‌صورت چیزی‌خیالی و بد جلوه کند ؛ اولا به‌این علت چون او مردم عادی راکه در سالن تأتر نشسته‌اند وادار می‌کندکه دستخوش تخیل شوند و ثانیاً به این علت چون او «محق» را مجبور می‌کند به خودش به عنوان انسانی شرور و بد نگاه کند تا درپایان

نمایشنامه بتواند به خود ایراد بگیردکه به بدی وشردلبستگی پیداکرده است .

در حقیقت‌مفهوم «تخیل» نزد ژنه‌مترادف با دلبستگی به‌شراست و به این امر ،به‌کمك‌تماشاگر واقعیت می‌بخشد . ژنه می‌کوشد تامحق را به‌وسیلهٔ بدی افسون‌کند و آن هم همیشه به این طریق‌که وجدان اورا آزاد می‌گذارد ولی در همین آزادی همیشه نوعی ناراحتی عمیق که خودش علتش را نمی‌داند وی را آزار می‌دهد.

برشت نیز مایل نیست پا را از تخیل فراتر نهد ولی به دلایلی کاملابرعکس آنچه‌ژنه‌به‌آن‌معتقداست. برشت‌می‌خواهددیالکتیك‌درونی هرواقعه‌ای را نشان دهد یاحتی ثابت‌کند و دراین راه، هراحساس نابی که تماشاگر داشته‌باشد، مثلا خوف ووحشت یا ترس، به‌خبری‌که‌قطعه بدهد، لطمه می‌زند. تماشاگر باید آن چنان تحت تأثیر جریان واقعه قرار بگیرد که بتواند علل بوجود آمدن آن را تشخیص بدهد . تخیل نزد برشت فقط نقش‌واسطه‌ای رابین عقل وشیئی‌که هربار به آن‌مربوط می‌شود ، دارد. به همین علت هیچگاه در نشان دادن این تخیل بر روی صحنه ، به عنوان چیزی غیر واقعی ، تردید نمی‌کند . او برای این کار از فنون صحنه‌پردازی استفاده می‌کند؛ مثلامردگان نمایشنامه‌های‌برشت مانند عروسکان هستند و به همین شکل نیز قابل باز شناختند . او به این علت دست به این‌کار می‌زند چون نمی‌خواهدکه مابه وسیلهٔ شباهت‌یك بازیگر زنده بایك‌جسد دچار خوف‌ووحشت شویم. بعضی ازبازیگران نقاب بر چهره دارند و بعضی‌ها فاقد آنند .

در همین جاست که تفاوت بین ژنه و برشت آشکار می‌شود. ژنه تخیل را به عنوان پایهٔ اصلی تأتر قرار می‌دهد و هدفش این است که چیزی را بنمایاند که وجود ندارد و برشت از تخیل به عنوان وسیله‌ای استفاده می‌کند. هر دو می‌کوشند تا احساس غیر حقیقی را برانگیزند. ژنه به این علت می‌کوشد، چون احساس غیر حقیقی دنیای او را در برمی‌گیرد و وی را زنده نگه می‌دارد، و برشت به این علت احساس را غیر واقعی می‌کند، چون می‌خواهد از تماس و برخورد شور و هیجان با اعتقادی آگاهانه جلوگیری کند. برعکس آنتونن آرتو ـ و این آن سوی تناقض است ـ از این کار راضی نیست. او می‌گوید که اجرای یك نمایشنامه باید به معنی واقعی کلمه، تحرك داشته باشد. هدف تأتر باید این باشد که در روح تماشاگر احساساتی نیرومند و واقعی برانگیزد. سوررئالیسم آرتو از اینجا شروع می‌شود که تفاوتی بین احساس واقعی و تخیل نمی‌گذارد. البته در این باره بیشتر می‌شود صحبت کرد.

اگر آن‌طور که آرتو معتقد است، تأتر هنر نیست و تماشاگر نیز فقط یك نقش آفرین ساده است که خود را بی‌تردید به دست احساسات می‌سپارد، آنوقت باید گفت که آرتو توانسته فقط تا نیمه‌راه پیش برود. «تأتر شقاوت» آرتو در نقطهٔ اوج خود را به‌طور منطقی به‌چیزی می‌رسد که ما آن را «حادثه» می‌نامیم. «حادثه» واقعهٔ‌ای حقیقی است که در وسط یك تالار یا درخیابان و یا کنار دریا به وقوع می پیوندد.

بین تماشاگران و آنهایی که دیگر نمی‌شود نقش آفرین نامیدشان و فقط «اجرا کننده»‌ای پیش نیستند، فقط یك اختلاف موقتی وجود دارد

یا بعبارت دیگر فقط یك اختلاف زمانی .

اجراکننده در یك حادثه‌کاری را انجام می‌دهد. فرق‌نمی‌کندچه کاری ، ولی همیشه‌کاری است‌که تحریك می‌کند و تأثیر می‌گذارد تا اتفاقی روی دهد ؛ این اتفاق‌ازهرنوع که‌می‌خواهدباشد، فرقی‌نمی‌کند. مواردی پیش می‌آیدکه فقط انتظار و دلتنگی انسان‌ها مورد بحث‌قرار می‌گیرد . در اینجا یکی از نمونه‌های کلاسیك آن را توضیح می‌دهم: مردی وارد صحنه می‌شود . او اجراکننده‌است. کسی مراقب اوست و هیچکس نمی‌داندکه‌اوچه‌کارمی‌خواهدبکند . به روی صندلی می‌نشیند و با بازوان در بغل‌گرفته ساعت‌ها بی‌حرکت در آنجا می‌ماند. حقیقت این است‌که‌این‌عمل‌در تماشاگران‌ناراحتی وخستگی فوق‌العاده‌ای ایجاد می‌کند .

درحال حاضر«حادثه» واقعیتی‌است‌که وجود دارد. مسئله در این که: آیا تخیل آزاد تماشاگر در مقابل این حادثه دچار خطر نمی‌شود؟

آیا قرار دادن تماشاگر در هرنوع موقعیتی که پیش می‌آید ، تناقضی با آنچه در بالاگفته شد ، ندارد؟ آیا این درست همان لحظه‌ای نیست‌که تأتر منفجر می‌شود ؟.

۳۰ ریال

انتشارات پیام