## رئالیسم در ادبیات وهنر

### گفت و شنود کلارته با ژان پل سارتر*

**کلارته** رئـالیسم برای ما بعنوان هسته‌ی مرکزی است ، بـاوجود این ،رئالیسم ازنظرما تـابع نوسـانات محسوسی است .
ما ازانجیلی‌آرامش دهنده روبه رئالیسمی‌گشـاده نموده ایم‌که دیگراین ادعـا راندارد‌که مفهوم خودرا مستقل‌از تمام‌تجربه ها تعریف کند .
برای آنکه ابتدا دربـاره‌ی ادبیات صحبت‌کنیم ، بنظرشما چگونه‌اثری رئالیستی است ؟

**سارتر** بنظر میرسد‌کلمهٔ رئالیسم توجه را بمقدارزیادی تضـاد هـا و تفسیرهـای گوناگون جلب میکند .
با این وجود معتقدم انسان می‌تواند آنرا باهمه‌ی این تغییرات حـفظ کند ، بخصوص‌باین علت‌که رئالیسم مسأله‌ی مورد مبـاحثات است .
اغلب‌گفته میشود اثری‌رئالیستی‌است‌که ازچیزی حقیقی ویابخشی‌ازهستی پرده بردارد .
برای فردی مادی (ومن خودچنین فردی هستم) این مطلب بدان‌معناست که هراثر هنری الزاماً بامنطقه‌ی معینی‌از مـادیت رابطه دارد . ولی‌در همـان حال مادیت ، اثر ساختمانی‌غیر واقعی عمیقی رانیز در بردارد ، این اثربآن شیئی منسوب می‌گردد‌که درخود اووجود ندارد بـلکه این شیئی درغیاب‌آن اثراورا معرفی یا تلقین میکند .
می‌بینید‌که تعریف‌کلمات هستی ، تخیل ، حقیقت و همچنین آشـکارکردن به‌بـازی‌کشیده میشوند، اینکه بگوئیم اثری رئـالیستی‌است تااندازه‌ای چنین معنی می‌دهدکه مابه آن باری تحمیل‌میکنیم و این بخاطر همه‌ی آن معانی‌است‌که انسان‌به‌کلمه‌ی رئالیسم داده است . بـاوجود این تمام تناقضات ثمربخشند .
ازطرفی من معتقدم تمام هنرها رئالیستی هستند ودرواقع هنر ، تاآنجا بهره‌مند از واقعیت است‌که تکامل می‌یابد وتاریخچه‌ای دارد و نمی‌تواند

از پرده برداشتن ازمحیط یا قشری ازواقعیت خوداری کند ، حتی اگر فقط یك واقعیت هنری باشد .
مثلا نقاشی «انتزاعی» لحظه‌ی معینی رادر تکامل نقاشی نشان میدهد ؛ اینگونه نقاشی را میتوان بعنوان تابعی از«زیربنا» هم‌معنی کرد ، که مانند سایر فرمهای نقاشی ازبین خواهدرفت ولی‌نه مانند یك مد . این نقاشی بی‌شك ازواقعیتی بهره مند است اما اگرانسان قرارباشد درآن مستقیماً نوع بخصوصی ازجنگ طبقاتی ـ برای درك یا رد آن ـ بیابد جواب منفی است.
نقاشی انتزاعی واقعیت آن حساسیت هنری را بمانشان میدهد که در حرکت تاریخ وبوسیله‌ی آن تکامل یافته است . این حساسیت منوط به شگردهای جدیدی است که خودرا عینی نشان میدهند و واقعیاتی بوجود می‌آورند که آنرا بیان ودوباره منعکس میکنند .
این واقعیات ، در همان حال ، آنقدر استقلال مییابند که خود دوباره منوط بحساسیت میشوند .آنها هیچ چیزرا معرفی‌نمیکنند ، حقیقت‌آنها درقدرت پرده‌برداری وتأثیرآنها است .آن‌هاازحساسیت‌شیئی شده ، پرده برمیدارند .

**کلارته** شما نوشته اید«ازآنجاکه نویسنده وسائلی‌برای فرار ندارد ، مامیخواهیم که‌اوعصرخودرا تنگ در برداشته باشد» برای‌آنکه‌نکته‌ی بحث شده را دقیق تربیان‌کرده باشیم : آیا معتقدیدکه رئالیسم پایه‌ی اساسی سنجش اعتبار هر اثرهنری است .

**سارتر** من بیش از هرچیز مایلم بگویم که هراثر معتبرهنری ــ هرگونه‌کا می خواهدباشد ــخود را دیریازود می‌قبولاند ، اما هراثررئالیستی‌نمیتواند اجباراً هنری هم باشد.یعنی هراثر ، دارای وسائل قضاوت وجودی مخصوص بخود میباشد ؛ در عمل هرگاه این اثر دربرابر این وسائل قضاوت بتواند مقاومت‌کند پایدار میماند و اعتبارآن دلیل برآنست که ریشه هایش در حوزه‌ای ازمادیت تاریخی قرارگرفته است .
عکس این مطلب را نمی‌شودگفت : این‌کارخانه یااین بازار ماهی خوب نقاشی‌شده پس این عکس خوب است .
بعنوان مثال من ازکافکا نام میبرم . اثروی خودش بخود اعتبار میدهد. کافکا در مقابل تکفیرها مقاومت‌کرد. اثر اوخودش را تحمیل کرد . چکسلاواکی انقلابی این آثار را باهمین‌عنوان می‌پذیرد . کافکانویسنده ایست رئالیست . جواب چرای این دیگرمربوط به‌کارمنتقد است .
آیا این‌آدمی‌است که « واقعا» ازخواب برمیخیزد وحس میکندکه به سوسکی تبدیل شده است ؟ نه . ولی این اثربا وجود این خودش را به انقلابیون تحمیل‌میکند . جواب این‌چرا، دوباره تکرار میکنم ، وظیفه

منتقد است . بهتر بگویم تمام آثار هنری نو ، خواستار انتقادی نواند ، انتقادی که امکان داشته باشد آنها را درحالت کلی شان در یابد ، یعنی درشرایط تاریخی شان ، همچنین ازنظر تفکیك ناپذیر بودن و اهمیت هدفشان .درسلسه مراتب محتوی فکری آنها و بعنوان محصول فکری یك انسان و یك عصر ، وهمچنین دریافت عینی شرائط بوجود آمدن این آثار، که برروی آنها تأثیر دیگرگون کننده ای دارد .

ایراداتی که من بآنچه «تئوری های رئالیسم» خوانده می‌شود دارم این است که آنها میخواهند «واقعیت» را مستقل از تمام تجربه ها تعریف کنند . ولی روش شناسی (متدولوژی)م... که من بآن اعتقاد کامل دارم ، تمام مسائل را درنظمی محکم می‌سنجد وهیچگونه دستور تعیین کننده برای چگونگی بیان «واقعیت» درحیطه ی هنر، نمیدهد . مطلقا دلیلی وجود ندارد که ماحقایقی مانند جنگ طبقاتی یا موقعیت طبقه کارگر را بزبان رئالیسم سال ۱۸۸۰ بیان کنیم .

در «مجله ی «Temps modernes » من داستانی ازیك ایتالیائی منتشر کردم که بشیوه ی کافکا نوشته بود .

این داستان Les boulons نام داشت ـ میخ های قطور یا قطعات کوتاه آهنین که اغلب درکشتی سازی مورد استعمال دارد ـ دریك کارخانه ی کشتی سازی مقداری میخ بسرقت رفته است . مباحثات وتحقیقات برای یافتنشان بجائی نمیرسد وتمام این ها در دنیائی کافکائی پیش میرود .

هدف این داستان نشان دادن موقعیت کارگر است باتمام پیچیدگیش .

بطور قطع اشتباه میبود اگر قرار میشد این داستان بسبك «ژرمینال» کتابی ازامیل زولا، بیان شود .

**کلارته** مثلا درمورد بوریز ویان Buris vian. اونیروی تخیل و آفرینش خود را درتوصیف «بیگانگی اقتصادی» بکارمیبرد درحالیکه بهیچوجه خودشاهد آن نبوده است .

**سارتر** من کاملا هم عقیده ی شماهستم بایك قید که بوریس ویان ـ من اوراخوب می‌شناختم ـ مطمئناً خود آگاه چنین هدفی نداشت که چنین اثری را بنویسد .

نویسنده یك تعقیب شده است . ویان چگونه بآنجا رسیده ؟ بوسیله ی چه تصوراتی ؟ درپشت وی چه چیزها پنهان بود؟ انسان فوراً پیچیدگی این چیزهارا می‌بیند . این مسائل مارا عملا به حوزه ی آنالیز، بزمان کودکی وبموجودی که ویان نام دارد می‌کشاند . ما ازتمام اینها هیچ نمی‌دانیم ولی ازنتیجه ی آنها «کف روزها » Lécume des Jours - یا «مورچگان» بوجود آمده است .

**کلارته** در انتقادم .... گاهی قضاوت یك جانبه است، اینکه درکار قضاوت هنری

پیوسته جویای روابط اجتماعی و تاریخی باشیم . معتقدم به این علت بارسنگینی بردوش ادبیات‌نهاده شده است.
«بودلر» یا «لوتره آمون»، برای آنکه فقط نامهای بزرگی آورده‌باشم، مدتها برایمان بیگانه مانده بودند . خوشبختانه دیگران آنها را برای ما کشف کردند . اینکه آثار کافکا درکشورهای بلوك شرق ترجمه می‌شودخود حادثه‌ی برجسته ایست . در گذشته بالزاك و ویکتور هوگو بود واکنون کافکا . آیا فکر نمی‌کنید از آنجهت که آنها دیگر باو تردیدی ندارند ، روزی خواهیدرسیدکه ازوی زیاد واز دیگران نه‌بقدر کفایت صحبت شود ؟

**سارتر** کافکا را دراتحاد شوروی ترجمه‌کردن خودکاری است بسیار مهم . چرا بخصوص اورا ؟ باین علت که آثارکافکا ، صرفنظر از ارزش هنری قابل توجهشان ، دارای روابط روشنی‌هستند .
هنگامیکه روسها «گروه محکومین» را انتشار می‌دهند باین وسیله چیز تازه‌ای وارد کشور خود میکنند . چیزتازه ، امکانات نحوه‌ی بیانی است که آنها نمی‌شناسد . زیرا درسال ۱۹۲۵ آدم هایی مانند «الشا» یا «تسامیاتین» وجودداشته اماآنها ازبین رفته‌اند .
برای آنها سهل تراست که بخاطر کافکا بجنگند تا Lautréamont، اخلاق انقلابی با وجود قرارداشتن در مرکز جبهه‌ی‌ضد مذهبی ، نخواهد توانست توهین های Lautréamont را به خدا و مقدسین بفهمد . پوریتانیسم‌انقلابی نمی‌تواند خطاهای Maldarar راهم درك‌کند. ولی نقطه‌نظر دیگراین مسئله متوجه‌خود پایه های چنین نقد مارکسیستی است .
مسئله دراینجااست که اگر صحیح باشدکه یك اثرادبی ، هدف ومحتویش هرچه میخواهد باشد ، پیوسته دارای موقعیتی است اجتماعی و بوسیله روابط پیچیده ، اجتماع رابیان می‌کند ، آیا می‌توان بااستفاده ازاین حقیقت مطلق نتیجه گرفت که نویسنده می‌باید دراثر خود عمداً باتمام عناصر اجتماع رابطه داشته باشد ؛ چنین نتیجه‌گیری بدلائلی چند سخت اشتباه خواهدبود:
۱ــ اثری‌که «کلیت درحرکت» یایکی‌ازلحظات این واقعیت را بیان‌می‌کند، می‌تواند این عمل را تنها بطریق غیرواقعی انجام دهد .
نویسنده،درصورتیکه ما اورا درمجموع شرائطی بپذیریم که بوجودش آورده وکماکان باو شکل‌میدهد مانند،هرانسان دیگراست.بعبارت دیگر کلیت تاریخی وی را«کلیت» می‌دهد .
نویسنده دارای شناسائی‌کلی نیست وتازه اگرهم باشد کافی‌نخواهد بود. معرفتی چندکه وی از جهان واجتماع دارد می‌بایست ازخلال پیچیدگی

روابط مشهود،خودرا بیان کنند.
برای مثال ترس از بمب اتمی را بیان میکنم ، ترسی همگانی که بهر شکل که باشد درهمه‌ی ما نفوذ میکند . ظهور آن درهنر عصر ما اجتناب ناپذیر است .
آیا این مطلب بقدرلازم وبطریق آشکار انجام میشود؟ بی‌شك تمام این موضوع میتواند انگیزه‌ی بوجود آمدن فیلم‌رقت انگیزوملودرامی مانند « آخرین ساحل» ــ ستانلی کری‌مر ــ باشد .
نه . ترس ازبمب اتم میباید از خود هنر برخیزد ، مانند وحشتی که از خود اثر برمیخیزد ، وشاید نام دیگری داشته باشدکه در اصل‌مطلب نقش مهمی بازی نمی‌کند .
۲ــ زیراکه هرموجودانسانی ومخصوصاً فردی خلاق ، که مورد گفتگوی ماست ، تمامی بشریت است . این افکاررا امیدوارم در جلد دوم « نقد برعقل‌دیالکتیکی»مشروحاً بیان کنم .
هنگامیکه نویسنده میخواهد همه‌ی آنچه راکه خود اوست بیان کند . بدین معناست که وی آنچه راکه هست بیان میکند ، باین علت معتقدم که واضح ترین و ازنظر زیبایی‌شناسی‌مؤثرترین . اثرمیبایست تراکمی مخصوص داشته باشد که در تاریکی از خودآگاهی دهد . دراینجاصحبت ازاین‌نیست که درجستجوی تاریکی‌باشیم ، دریك اثر با سطحی روشن هم می‌تواند این تراکم وجودداشته باشد ، صحبت از تصادم بعضی از معانی محسوسات ، مشهودات وغیره میباشد .
انسان تاآن اندازه نسبت بخویش تاریك است که تمام اجتماع نسبت‌به خود . هنگامیکه خودرا بیان میکند تاخویش‌را آشکار سازد ، در مکان خود باتضاد اجتماع میجنگد . اما این‌آشکارکردن‌بی‌آنکه حقیقت‌خویش را از دست دهد نمی‌تواند کامل گردد ، لااقل برای خود هنرمند .
بدین ترتیب نویسنده بااین هدف خودرا موظف میکند که هنگام فرو رفتن در خویش ، شخصیت خودرا در دائره‌ی اجتماع پیچیده‌ای که وی را بوجود آورده وحمل میکند بیان نماید ، نه فردیتش را . خود را موظف‌کردن بدان معنانیست که‌انسان فرصت طلبانه‌آثاری بوجودبیاورد: هنگامی‌که باید از «مالی»صحبت کرد حرف آن جارا بزند وفردا مثلا از«کلمچاتکا». مفهوم‌آن چنین‌نیست که شاعر مستقیماً در مقابل عشقبازی بدوی یك عاشق ومعشوق درکنارساحل‌وزیرآسمان‌آبی‌بایدبایستد . اگر عشق ، جنگ در مقابل مرگ وپیروزی برآن است ، پس شعرعاشقانه اگربخواهدکه مقبول اوفتد ، باید باعمیق ترین ترسهای ما و باامکان فعلی مرگ همگانی‌پیوندی عمیق داشته باشد . این شعر باید ازمحتوی تراژدی زمان ما پرده بردارد وبآن صورت تحقق بخشد .

**کلارته** در این مورد بیاد چندین مجسمه از «بی‌ینال» پاریس میافتم که راجع به آنها بهمین مناسبت در مجله‌ی ART صحبت از «فریاد یك هنرزنده» شده بود ویا چندین انتقاد که از فیلم «مهر هفتم» (اینگمار برگمن) صحبت بمیان آمده بود.

**سارتر** من، بشخصه، فیلم «مهرهفتم» رانمی‌پسندم. سمبل‌های زیادی در آن است. این صحیح است که طاعون بعنوان مرضی اسرارآمیز و شیطانی ظاهر می‌شود وبدون ترحم همه‌را ضربه میزند.
این سرنوشت همگانی در مقابل مرگ اجتناب‌ناپذیر انسانهائی که هیچگونه وسیله‌ای دراختیارندارند، میتواند انسان را بفکر فاجعه‌ی غیرقابل بازگشتی بیندازد که بلافاصله درشرف وقوع است. ولی بازتکرار می‌کنم که سمبل‌های زیادی در آن بکاررفته‌است.
برای امتناع از رئالیسمی بشیوه‌ی «زولا» نباید بسوی سمبولیسم رونهاد. کافکا هرگز به‌کمك سمبل‌ها حرف نمی‌زند. او از چیز های غیرقابل کشف کردنی که رنج ودلهره ببارمی‌آورند وشخصاً مشاهده کرده‌می‌نویسد. «کامو» درکتاب «طاعون» بوسیله‌ی سمبل‌ها حرف می‌زند باین جهت احازه هست که ازوی بیشتراز کافکاتسویه حساب‌تقاضا کنیم. طاعون‌چیست؟ فاشیسم چیست؟ آیا میتوان جنگ‌های بی‌امان در مقابل میکروبها را درحوزه‌ی مبارزات انسانی‌هم اجرا کرد؟

**کلارته** بازهم درباره‌ی تأثیر موقعیت تاریخ روی خلاقیت هنری، ترسی که ماازآن صحبت می‌کنیم، وشالوده‌اش شاید ترس‌اتمی یا نبردبا اجتماع باشد، بعقیده‌ی من در دوفیلم «سکوت» از «اینگمار برگمن» و «قطار شب» از «کاوالرویتس» لهستانی دیده می‌شود. مردانی که مطلقاً دلایل برابری برای رنج‌بردن درمقابل ترس ندارند.

**سارتر** این دواثردرست دربخشی قرارگرفته‌اندکه فعلا ما رابخود داشته است. نقش انتقاد دراینجا این نیست که آزمایش کند آیا همه‌چیز درآن خوب است یانه؛ قهرمان مثبت درآن وجود دارد یانه؛ بلکه باید تحقیق کرد که‌آیا اثرعمیق است یانه. بایدسرچشمه‌های عمیقی راکه منشاء آنست نشان داد. البته یك اثر می‌تواند عمیق‌باشد و در سطح معینی بوسیله‌ی ایدئولژی‌های دیگر که متعلق بما نیست کدرگردد. برای مثال از اینگماربرگمن نام می‌برم.
اوبرای من یك ایده‌الیست است. اما برای‌من الهام یك ایده‌الیست هم سرچشمه‌ی مادی دارد. این کدربودن ایده‌ئولژیکی بعدها درسطح‌دیگری ظاهر می‌شود.

**کلارته** اگرهنر درپایان همیشه رئالیستی‌است، آیا میتوان هنر سوسیالیستی‌واقعی طرح کرد؟

**سارتر** مطمئناً ؛ ولی به چه مفهومی؟ من معتقدم که هر اثر عمیق هنری حقیقت را بیان می‌کند. ولی از چه نقطه‌نظری؛ بعقیده‌ی من هدف هنر همیشه نمایاندن دنیاست، دنیائی که بوسیله‌ی آزادی انسانی درك شود. برای مثال من از تیزیان Tizian نام می‌برم که انسان را در یك منظره نقاشی می‌کند. اهمیت کار او در وحدت هنری آنست ؛ وحدت تطابق رنگها ، فرم‌ها و حجم‌ها ــ این وحدت باین عنوان وجود ندارد بلکه بوسیله تأیید یك انسان موجودیت پیدا می‌کند .

این تمام آن چیزی است که تیزیان می‌تواند نشان دهد تمام آن چیزی که انسان میتواند انجام دهد . پس این تأئید آزادی انسانی است، تأئیدی که خیلی زودمیرسد. این تأئید امکانی است که بتوان بردنیا مسلط شد . هنر دارای یك بعداست و این بعد نه برای پیشگوئی بلکه برای ازپیش‌پا برداشتن است وحقیقت همین است . همین را انسان می‌بایست روزی در اثر، زندگی ودنیای خودبتواند بانجام برساند. این درحقیقت وحدت هنری است. بهمین جهت هنرمندی که دراثر خود وحدتی بوجودمیآورد ، گواهی ازیك هماهنگی آتی میدهد که خود را دراثر می‌نمایاند. همچنین رابطه‌ی با « مصرف کننده » تغییر می‌کند . اوباید در اثر ، مجاهدت برای وحدت رابعنوان بیان آزادی انسانی بجوید که می‌کوشد جهان را ازنو بتصرف درآورد. این تناسب نسبی در عین حال یك رابطه‌ی آتی است .

همچنین بدین علت است که معتقدم که بعضی ازشکل‌های جابرانه‌ی فکری مانند « نژادپرستی » هرگز نمی‌توانند بوجودآورنده‌ی هنر باشند. اگرهنر به انسان یك بتصرف آوردن واقعی ونه سمبلی جهان رانشان می‌دهد، پس معتقدم که هنر همیشه رئالیسم ــ سوسیالیسم است .

**کلارته** پس « خودمختاری » هنری چه میشود ؟

**سارتر** کسی که صحبت از رئالیسم ــ سوسیالیسم میکند، مقصودش این نیست که باید نحوه‌ی کار را تعیین کرد وهنر را تا سطح یك پدیده‌ی همراه با واقعیت‌های سیاسی پائین آورد. اینجا می‌بایست آنچه را خاطرنشان کرد که همواره درنظر م . وا . بوده‌است: خودمختاری نسبی ومنطقه‌ای بناها و تفکیك ناپذیربودن یك بنا از بنای پائین‌تر بوجودآورنده‌ی خود .

بنابراین قواعدی قابل تصورند که مختص هنر باشند. همچنین می‌بایست چیزی را خاطرنشان کرد که نزد لوکاس Lukas* هرگز نمیتوان یافت : تناوب مشروط افکار .

---

* احتمالا منظور Georg Lukacs هنر شناس وفیلسوف ... هنگری است. آرش.

نفوذ فکری هوسرل Husserl را درشاگردش «هایدگر» میتوان تحقیق کرد، بی‌آنکه احتیاج به تجزیه و تحلیل موقعیت سیاسی آلمان آن زمان باشد .
این موضوع، بخصوص درمورد فرم‌های هنروتأثیرمتقابل آنهادریکدیگر، که نشانه‌ی‌یك تغییروتبدیل درونی‌است ، معتبر می‌باشد .
این بدین معنی‌نیست که ما نباید در هر لحظه کوشش کنیم ، هنگام تحلیل یك اثر، ارتباطی راکه وی ازآن پدیدآمده، رعایت نکنیم . در اینجا نباید بهیچوجه نقش میانجی را ندیده گرفت وبنام دیالکتیك ،طلب خود مختاری برای هنر کرد .

**کلارته** ما این‌را آخرین‌نتیجه‌گیری ازاغتشاش ایده‌ئولژی وفرهنگ،ایده‌ئولژی وسیاست «ژدانف» می‌نامیم . «آراگون»یکبار صحبت‌از « دزدان‌دریائی چپ‌رو» کرده‌است که‌فرهنگ رابزور بتصرف‌درآورده‌اند؛ شما درمورد آن تقاضای دیالکتیك درهنر، که « ترور فرهنگ » هم نامیده میشود ، چه عقیده دارید ؟

**سارتر** طبیعی‌است که‌آن یك تروراست . این نتیجه‌ی‌آن چیزی‌است که من گفتم، این به کجامنتج می‌شود؟ به آنجا که‌نقش‌یك‌منتقدمتخصص را براندازیم واقعیتی‌مانندنقاشی انتزاعی را انکار کنیم.
نقدبورژوازی بعوض، منکر تفکیك ناپذیربودن هنرنیست، اما ازآن‌یك «فتیشیسم» می‌سازد .
بـه چیزهای تفکیك ناپذیر تنها بوسیله‌ی روابط کمکی می‌توان نزدیك شد. نقدمارکسیستی‌تا زمانیکه ازروابط کمکی‌مانند تحلیل روانی،استفاده نکرده، غیرکافی می‌ماند. باین ترتیب تمام اهمیت زمان‌کودکی از بین می‌رود .
برای من حیرت‌آور است که مارکسیم و رئالیسم سوسیالیستی، آنطور که سابقاً تعریف میشد، فقط باکارگر بالغ سروکار دارد . زمان کودکی کارگری که خود فرزندکارگر دیگریست کجا می‌ماند ؟
او موقعیت خود را چگونه درك کرده است ؟ و آن فرزند دهقان که کارگرشده ، شهر را چگونه احساس کرده است ؟آیا محروم‌بودن وفریب خوردن دربرابر مزدی مساوی، یکسانند ؟
این موضوع در رمان «آموزنده» هرگزمطرح نمی‌شود .

**کلارته** تفکیك این بیگانگی مشهود ، بیگانگی ذهنی ، نزدما انجام می‌شود . شایددرین‌موردازمارکس‌جوان‌بیشتر بشودچیزیادگرفت. اوراتاهگلیسم‌چپ پائین‌آوردن بدین معنی‌است که ازمقابل یك‌عده‌مسائل روگردانده‌باشیم.

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

من پیشنهاد کرده‌ام که از «درونی کردن» و «برونی کردن» بعنوان دو لحظه‌ی یك فعل و انفعال صحبت شود .
ولی متقابلا درمورد «درون» و «برون»، انسان‌بادو کیفیت‌سروکار دارد. «برون» دارای‌هستی ثابت شده ای است و«درون» دائماً محوتر میشود تا سرانجام هیچ‌چیز ازآن باقی‌نمیماند.باین ترتیب انسان‌عملا‌بدوقسمت تجزیه میگردد .

**کلارته** برای آنکه دوباره بآن موضوع برگردیم ، آیا فرهنگ مترقی میبایست ضدآموزندگی باشد ؟

**سارتر** فرهنگ‌مترقی‌محتاج‌به‌نوعی«ضدآموزندگی» است که‌براصول‌محکمی‌استوار باشد . انسان باید دوباره به‌اصول اساسی «بناها» و «تفکیك‌ناپذیری» برگردد تابتواند نقدی واقعی بنا کند .
من مایلم تقریباً بگویم ،که هرنقد هنری آن اثر هنری را ابقاء میکند که درخور اوست . هرکس نقاشی انتزاعی رانابودکند ، درعمل مستحق آن چیزی‌است که برایش باقی میماند . یعنی‌نقاشی زشت شیئی . مثال: نقد بورژوازی ، ژان ژنه Jean Genêt رامیپذیرد . آثار اوراانتشار میدهند وقطعات اورا اجرا میکنند . اما نقد انقلابی؟ اوتابحال بخودش دراین مورد زحمت نداده ومثل اینست که میخواهد بگوید درمورد این همجنس باز ، بخود زحمتی هم نخواهد داد. در حالیکه «ژنه» ، دزد، همجنس باز ونویسنده است. اما اوچگونه زندگی‌میکند ؟ برای چه‌کسی می‌نویسد ، مگرنه برای خیانت به نحوه‌ی زندگی‌واجتماعی است که وی ازپایه ردش میکند ؟
آیا تحریك کننده است اگر سؤال شود که قطعه ی «سیاه پوستان» چرا در اتحادشوروی‌اجرانمیشود ؟هنگامیکه‌یك‌کارگر قدرت‌را بدست‌میگیرد، نه بخاطر جای نشین شدن‌یك‌بورژواست ، بل بخاطربرانداختن نحوه‌ی زندگی است که وی‌بدان معترض است .
عین این مطلب درمورد فرهنگ نیز معتبر است . انقلاب ، یك فرهنك جدیدرا که درآغاز تقریباً بلاجبار شکلی آموزنده بخود میگیرد ، بر یك اللکتیزیسم Eklektizismus (مکتب تلفیقی) قابل انعطاف بورژوازی ترجیح می‌دهد .

**کلارته** بخصوص باین جهت ممکن است خلاقان هنری از آن ترس داشته باشند ؛ انقلاب که‌پدیده‌ای‌است سیاسی‌می‌تواندفرهنگ راکه‌پدیده‌ای‌خود مختار است ، بطوریکه قبلا اشاره کردیم ، لمس‌کند وحتی برآن فشار وارد آورد . مثلا نقاشان چپ بما گفته اند ماتیMathieu مرتجع برای آنها نقاش انقلابی است . انقلاب ازکجا میخواهدبا اثر «ماتی» آغاز کند؟

**سارتر** این چنین دیدونقد هنرش میتواند «ماتی» را بپذیرد درصورتیکه‌تجربه‌های نقاشی وی برای نقاشی واقعاً قابل استفاده باشد . اما برای آنکه دربارهٔ‌پدیدهٔ«ماتی» منصفانه قضاوت‌کرده باشیم ، باید‌گفت‌که‌انتقاد این واقعیت راکه‌وی‌معتقد بکدام عقیده سیاسی بوده ، نمی‌تواند نادیده بگیرد ، چرا ؟

من باین نظر می‌گرایم، که نقاشی‌که ازنظرسیاسی رشد پیداکرده ، حتی یك تاخیست * کاردیگری غیر از «ماتی» انجام‌میدهد .

دراین مورد به لاپویاد Lapauyade با«توده‌ی انسانها»یش‌با«گروه شکنجه شدگان»ش فکر کنید ، بااینکه‌اینهاتابلو های آبستره‌ای‌هستند . برای آنکه دقیق تربیان‌کرده باشم مثال دیگری انتخاب می‌کنم. اخیراً داستانی از لکزیو Leclézio دربارهٔ‌ی دندان درد میخواندم .

دردهائی‌که شکل های وحشتناك زیادی بخود میگیرند وسپس‌ناپدید می‌شوند . باید انتظار داشت‌که آن مرد خودرا ازبین‌ببرد. زیرا زندگانی وی دیگر مانند سابق‌نیست‌که این رنج ودرد وجودنداشت .

من لکزیو را بسیارکم می‌شناسم ، ولی‌فرض‌کنیم که وی غیرسیاسی باشد مشکل است‌که چیز تازه ای دربارهٔ‌ی رابطهٔ‌ی انسان با دردنوشت . باوجود این ، این داستان بسیار جلب توجه مراکرد ، زیراکه مرا بفکر شکنجه انداخت . دراین داستان چیزهائی بیشتر از رابطهٔ‌ی انسان با دردش وجوددارد . ابتدا یکبار امتناع ازرنج بعنوان تنهائی غیر قابل قبول ومختصراً تردید ازپایه نسبت به دولوریسم ** مسیحی.

آنگاه نمایاندن رنج بعنوان چیزی غیر انسانی ، بالارفتن رنج طبیعی ، که مارا مجبور میکند برنجی‌که انسان بانسان واردآورده فکرکنیم . اگر لکزیو مترقی ترمیبود این بالا رفتن رنج طبیعی عمیق ترنمایان می‌بود .

برای ما این باقی‌میماندکه بوسیلهٔ‌ی چیزی‌که وی خلق‌کرده ، تردید نسبت به طبیعت وقدرتی رااحساس کنیم‌که مشروط بجبههٔ‌ی‌مخالف است؛ اعلام جنگی‌که درحقیقت موفق به ازپیش پا برداشتن موانع نمی‌شودو خودش رابما می‌قبولاند. وشایدحتی‌یکبار هم لکزیو شخصاً در این باره آگاه نبوده است .

**کلارته** رابطهٔ‌ی‌بین هدفهای ذهنی‌مؤلف‌واهمیت عینی اثر ، نزدمارکسیست‌ها هنوز

---

* تاخیست، طرفدار تاخیسم Tachismus، مکتبی‌است درنقاشی‌جدید اروپا وامریکا که ظاهراً با خطوط مغشوش و لکه‌های‌رنگ بنحوهٔ‌ی بیان تازه تر و اغلب سحر آمیزی می‌رسند . نقاشان معروف این مکتب : ولس Wols پالك Pollok و شولتسه Schultze اند .

** Dolorismus ارزش‌گذاری مثبت اخلاقی‌برتحمل رنج‌ودرد .

توضیح داده نشده است . نتیجه آن مسؤلیتی است که بلافاصله بوجود میآید . ما معتقدیم که این فضیلت جدید طی پیش آمد هائی بی اندازه بزرگ شده و بعنوان صافی‌بین انتقاد وواقعیت یك اثرقرارگرفته است . شما نوشته‌اید . «فلوبروگنکوررا مسؤل سرکوبی«کمون»ها می‌دانم زیرا آنها سطری برای جلوگیری آن ننوشته اند» نظر شما امروزه درباره‌ی این جمله و مسؤلیت نویسنده چیست ؟

**سارتر** من ننوشته‌ام که مادام بوواری مسؤل جنایت بورژوازی در ورسای‌میباشد. من فلوبررا بعنوان‌فردی کامل‌می‌پذیرم، یعنی‌کامل شده بعنوان فردی که طبقه‌ی خویش را بیان می‌کند . شهرت فلوبر بعنوان نویسنده بوی تا اندازه‌ای قدرت میدهد .
اما او باآن چه میکند ؛ اینجا میشود ازوی تقاضای تسویه‌حساب‌کرد. این موضوع ، درمورد«ژرژساند»نیز که دردفترخاطراتش نسبت‌بکارگران خشمناك میباشد ، معتبر است .
«لوکنت‌دولیل» هم‌عنگامیکه بخاطر اعدام نکردن کوربه Courbet نقاش خشمگین است ، بعنوان همکار سرکوب‌کنندگان بنظرم میرسد.این واکنش نسبت به تراژدی سال ۱۸۷۱ نشان دهنده‌ی «سوسیالیسم» ژرژ-ساند و«جمهوریت» لوکنت دولیل وغیرهماست .
فلوبر برای من مردی است که درجمهوری سال ۱۸۴۸ شرکت نجست و حکومت وقت را پذیرفت وعلاوه برآن‌اجازه داده که سرکوبی‌سال۱۸۷۱ صورت پذیرد . برای من امکان ندارد به فلوبر بعنوان‌نویسنده فکرکنم وآگاهی‌نداشته‌باشم که وی همان مرد بود .
درعرصه درون وی ، بورژوازی متحد باحکومت ازطرفی و مردی که بوسیله بورژوازی تحقیرشده ومملو از بدبینی وتاریکی است، از طرف دیگر ، بایکدیگر درنزاعند . این همان مردی است که به «کروسه» میرود تا بنویسد وهمزمان باآن بگوید که وی ملت را تحقیرمی‌کند که چرا برعلیه قیام دوم دسامبر انقلاب نکرده است . من نمیتوانم در محق بودن برای‌نوشتن درتنهائی«کروسه» نوعی‌ازمالکیت‌خصوصی‌ببینم . قسمتی ازکتاب من که فعلا راجع به فلوبر می‌نویسم بهمین مطلب‌مربوط است . ولی ازهمین جا مسئله واقعی شروع میشود . فلوبر کیست ؛ درام فامیلی‌که وی‌شاهد آنست ، نفرت‌وی نسبت به بورژوازی، مسائل جنسی او ؛ چرا وی زنی را بعنوان معاونت انتخاب میکند؛ در مورد کتابی‌که راجع بآنتونیوی‌مقدس است ومسافرت بمشرق که درهیچ‌چیزازآن رانمی-بیند ؛ چراآنتونیوی مقدس ؟
من سعی خواهم‌کرد نشان دهم‌که فلوبر تاچه اندازه ای تفکیك ناپذیر می‌ماند وتا چه اندازه‌مسئله‌ی مسؤلیت پیچیده است.

ازسال ۱۸۵۷ ، یعنی سال انتشار مادام بوواری،تاکنون وی را بعنوان نویسنده‌ی رئالیست‌وسخنگوی یك‌نسل معرفی‌کرده اند و این درلحظه‌ای بودکه (مستقل‌از فلوبر) حقیقت ، واقعیت ، بدبینی ونارضائی‌بورژوازی با یکدیگر در جدال بودند . دراین حال فلوبر اثری‌کاملا شخصی وحتی ضد رئالیستی نوشته است . زیرا مادام بوواری همان آنتونیوی مقدس است . تنها بودلر دراین باب اشتباه نکرده است :« مادام بووواری و آنتونیوی مقدس هردویکی‌هستند .»

درمورد آنچه فلوبر شخصاً گفته است بقدرکافی توجه نشده«مادام‌بوواری خودمن‌هستم.»

اوواقعاً خود وی‌بود ــ وی بعداً درکتاب «تعلیم و تربیت احساساتی» یا دربعضی ازنامه ها تا اندازه‌ای نقش بازی‌کرد ؛ ولی‌من سعی خواهم کرد که نشان دهم تا چه اندازه وی‌نسبت بخود وفادار مانده است ؛ او ازواقعیت نفرت داشت .

مسؤلیت این سوء تفاهم اساسی درمورد اثروی وپنداشت مسؤلیت او بعنوان سخنگوی‌نسل خود، متوجه حوزه‌ی انتقاد است. این مسؤلیت ها بنظر فلوبر بصورتی سخت پیچیده درمی‌آیند ؛ ازیك طرف مردی که از بورژوازی‌کنار میکشد وبا این‌وجود هربارکه بورژوازی درمعرض خطر قرار میگیرد بآن ملحق میشود ، ازطرف دیگر ، نویسنده‌ای مملو از نارضایتی ــ باازبین بردن نارضایتی انسان متوجه میشودکه اثری‌ازهنر باقی‌نمی‌ماند ونقد مارکسیستی مجبور است‌که آنرا درك‌کند ــ که‌بدنبال ماجرائی فردی ، طبیعی وهمچنین متافیزیکی است .

اگر یکی ازاین دوحالت راکناربگذاریم ، دیگرنخواهیم توانست فلوبر را درك‌کنیم وسپس بفرمول «پاول هان» میرسیم‌که : « نویسنده مسؤل وجودندارد .»

**کلارته** تأکید اهمیت عینی اثر میتواند انسان را بنتایج گمراه‌کننده‌ای بکشاند شما قبلا از اشتباهات انتقاد درموردفلوبر نام بردید . سخت‌گیرها مثلا بما میگویند «آنتونیونی،کارگردان ایتالیائی، دنیای‌درخودبسته ایست که برای ماجالب توجه نیست » یا«لوئی‌مال»، کارگردان فرانسوی، یك بورژوای کوچك است . از آنجا تا مسؤل نمودن آنها بخاطر خلاء ونقصان در دیدگاه ، فقط یك قدم است . آیا فکر نمیکنیدکه دراینجا مسؤلیت هارا بطرز عجیبی قلب میکنند ؟

دیدگاهها بوسیله‌ی نیرو های انقلابی درجنبش تعیین میشوند .

**سارتر** موضوع کاملا روشن‌است . ارزشهائی‌که برای خودهنرمند اهمیت دارند متفاوتند . عده ای از نویسندگان که مانیفست «گروه ۱۲۱ نفری» را امضاء کرده‌اند . دارای حساسیت «دست راستی» هستند ولی‌عکس این

موضوع نیز پیش میآید .
از طرفی هنرمندانی وجوددارند که بما ملحق نخواهند شد ( تیرگی ـ ایدئولژیکی) ولی آثار آنها کمك مؤثری به انقلابیون میکنند . این تصویر دیگریست از تفکیك نا پذیر بودن موضعی * که بحقیقت نزدیکتر میشود . درغیراینصورت انسان اجباراً دچار شکاکیت غیرعقلانی میگردد .
به اگزیستانسیالیسم ایراد گرفته شد که فلسفه‌ی افراد تحقیرشده‌ی اجتماعی است که اعتبارهای آنها درجنگ سالهای ۱۹۳۹ـ۱۹۴۵ سقوط کرده است .
گفته شد که ترس آنها ازهمین جا سرچشمه میگیرد .
بدین وسیله موقعیت تاریخی مارا دقیقاً محاسبه‌شده ، تفسیر کردند : بی ـ اعتبار کردن ارزش های قدیمی ، درنوسان بودن پایگاه اجتماعی و ایدئولژیکی. دقیقاً همین طور بود . آیا این بدین معنی است که ترس حاصل در شرائط بیرونی ،کاهش پذیر بود ؟ این ترس را باید بدرون برد وباآن زندگی کرد تا باین وسیله با تجربه‌ی معین انسان بیگانه‌شده بتوان حقیقت این تجربه رادوباره کشف کرد .

**کلارته** همراه بااین مسؤلیت، اکنون فعالیت گروه دیگری برای «عدم‌مسؤلیت» تواماً پیش میرود . آیا این عدم مسؤلیت ظاهری ، منعکس کننده‌ی آرزوی حفظ کردن خودمختاری هنری نیست ؟

**سارتر** سؤال مربوط به نداشتن مسؤلیت ، مربوط به‌عصر های معین تاریخی است، مثلا فرانسه‌ی امروز، جائی که لااقل بعقیده‌ی من ، نماهای انقلابی ازآن بسیار دور است وموقعیت سیاسی دقیقاً روشن نیست .
در اتحادشوروی ، درآن اوایل، به علت شرایط موجود ، نداشتن مسؤلیت امکان نداشت ، حتی پاسترناك کاملا بی‌مسؤلیت نبود . در اینکه در آن دوران کسی مانند الن روب گیری‌یه Alain Robbe Grillet امکان وجود میتوانست داشت ، بنظرم غیرممکن میآید . بعدها البته این‌چیزها بخود سازمان دادند .

**کلارته** ممکن است نقش هنرمندان انقلابی دراین باشد که از تشکیلاتی کردن هنرشان امتناع کنند وبعبارت دیگر بنام هنروانقلاب ، تااندازه‌ای بی‌ـ مسؤلیت بمانند . آیا این موضوع کلیدی برای خودکشی «مایاکفسکی» نیست ؟

**سارتر** درمورد مایاکفسکی این چیزها پیچیده تراست. بکتاب «ساس» اوفکر کنید. حالت روحی ثابتی که می‌توانست سوسیالیسم به غلط رهبری شده را بپذیرد

---

* سارتر اشیاء ودنیای خارج را یکپارچه وبهم پیوسته می‌داند و معتقد است که برای شناسائی آنها بایدبین آنها فواصل نیستی ایجاد کرد، یعنی موضعاً آنهارا ازیکدیگر تفکیك نمود .

محکوم میشود ، ولی‌انسانی‌که آن را محکوم میکند خودیك ساس‌است.
بزمانی‌برگردیم‌که سوسیالیسم بغلط رهبری شده پیروز است و اوچنین حالت روحی ثابتی را بنام ارزش‌های بورژوازی وما قبل سوسیالیستی (مثلا بخاطر علاقه ای‌که به می‌گساری دارد) محکوم میکند .
این موضوع برای مایاکفسکی بدین معنی است‌که ، من نمی‌توانم نسبت بانقلاب تردیدکنم ، بدون آن‌که خودرا محکوم‌کرده باشم .
اوبخوبی درك میکندکه یك فرد انقلابی، بجنبش انقلاب نمیتواندتردید کند ، مگر آنکه ازپایه نسبت بخویش‌تردید نشان دهد . این درحقیقت باین جهت است که فرد انقلابی خود بعنوان ساختمان درونی انقلاب است .
درلحظه ای‌که وی امیدواری رااز دست میدهد گناهکار میشود .گناهکار بخاطراجرای بد انقلاب، علاوه برآن‌گناهکار بعلت قضاوت بد درباره‌ی انقلاب، که نتیجه‌ی مسامحه درگذشته است .
نتیجه‌ی آن سرگردانی وهمراه باآن بی‌تصمیمی است . این موضوع در آن زمان رفتار متداولی بود .
من عمیقاً بهیجان درمی‌آیم وقتی‌میشنوم روسها ، که به تزهای کنگره‌ی ۲۰ دل بسته اند ، برای این موضوع ارزش قائلندکه ، در زمان ستالین ستالینیست بودم . انسان میباید استالینیست میبود یا تردید می‌کرد .
در این توضیحات‌اصالت بزرگی‌موجود است. آنها امتناع دارندکه‌بیست سال زندگی انقلابی‌را بوسیله‌ی‌گفتن‌این مطلب محوکنندکه ، «من‌آنرا درك‌نکردم ، من بیگناهم .»
آنها بدینوسیله‌که مدعی مسؤلیت در آن زمان میگردند ، انقلابی باقی میمانند ، بهتر است انقلابی اشتباه‌کرده ای بود، تاگسستنی ازیك‌گذشته وازیك‌استراتژی بزرگ .

**کلارته** ماتاکنون رئالیسم را در ادبیات بررسی‌کردیم . حال‌رئالیسم رادرموسیقی ونقاشی مورد توجه قرار میدهیم . اخیراً شما در مورد ولس Wols از یك «وحی وجودی» صحبت‌کرده اید ، میتوانید آنرا دقیق‌ترتوضیح دهید ؟

**سارتر** در مورد موسیقی معاصر میخواهم فقط مختصری بگویم . این موسیقی امکانات گوناگون فضای صوتی راآزادگذاشته است ودر منطقه‌ی تاریخی خود مسائل مختص بخودرا حل میکند . مثلا از موزیك «تونال» بموزیك «آتونال»می‌آید.این موضوع ازنظریك مارکسیست‌مثال زیبائی برای‌تکامل یك بنای خود مختار است . علاوه بر آن موسیقی معاصر بازیربنای‌خود که مشروط بدانست نیز پیوند دارد .
بدون پیشرفت تکنیك الکترونی ، موسیقی الکترونیکی وجود نداشت .

درموسیقی شاید از هرجای دیگر تفکیك ناپذیری ، آشکار تر نشان داده می‌شود ولی موزیك مسائل پیچیده تری را مطرح می‌کند بخصوص‌پیدایی یك فرم را هنگام فعل وانفعال آفرینش موسیقی ، امکاناتی بوجود میآید که درضمن این فعل وانفعال ظاهر میگردد .

**کلارته** آیا لازم می‌دانیدکه پرسش«آندره‌برتون» رادرباره‌ی«هنربعنوان‌میانجی واقعیت» ازنو موردتوجه قراردهیم؟ ابتدا بپردازیم به‌موضوعی اساسی ، هنرچیزی است تخیلی. واقعیت‌های‌آن‌کدامند ؟

**سارتر** انسان می‌بایست آن رابطه‌ای را بشناسدکه بین واقعیت‌های آشکارشده بوسیله‌ی هنر وواقعیت وجود دارد.آیا رابطه‌ای‌بین‌واقعیت وغیرواقعیت وجوددارد ؟ اقرارمیکنم‌که این موضوع مسئله‌ی بسیارمشکلی‌است . یك چیزقطعی‌است ، واقعیت کوچکی(هنر)وجودنداردکه کپیه‌ی واقعیت‌بزرگی (طبیعت) باشد . علاوه برآن تخیلی اجتماعی وجود داردکه موضوع را مشکل‌تر می‌کند .

اجتماع دارای تخیل است و افسانه‌هائی بوجود می‌آورد. این افسانه‌ها بسوی واقعیتی هدف میگیرند. برای مثال از «دون‌ژوان» نام میبرم‌که برای موقعیت زنان ازقرن هفدهم تابیستم شاهد خوبی است .

تخیل مسئله‌ی مرکزی‌است ومارکسیم میبایستی باآن سروکارپیداکند. مثلا سوررئالیسم راجع‌به تخیل تحقیق‌کرده ودراین مورد جستجویش‌را ازتمایلی بی‌حد وحصر شروع نموده است .

من‌امروزه معتقدم‌که امکان‌آن هست‌که احتیاج را پایه‌ی تحقیق درتخیل قرار دهیم .

**کلارته** و یا نقصان را ؟

**سارتر** صحیح است . انسان همیشه بوسیله‌ی چیزی تعریف می‌شودکه فاقدآنست. چرا ازمنفی‌کار را شروع‌نکنیم حال‌که انسان درآن قرار دارد....؟

من دوباره به موضوع‌نقاشی، هستی و «ولس» برمیگردم. مسئله‌ی‌نقاشی وی مانند همه‌ی نقاشی‌ها موضوع‌محال‌است . چراچیزمحال؟ شماروبروی من‌قرار دارید ودارای سه بعد هستید ومن می‌بایستی شما را بروی‌پردهٔ نقاشی‌که دارای دوبعد است، انتقال دهم. درآنجا دیگرحرکت‌نمی‌کنید بنابراین غیرممکن است‌که من درمورد شما حق مطلب را اداکرده‌باشم واین خود مسئله‌ی مهمی‌است، بوسیله‌ی چیزمحال رابطه‌ی معینی‌باهستی برقرارکردن .

هیچگونه نقاشی وجودنداردکه براین چیزمحال پیروزشده باشد. امااگر اشیاء را درچهارچوب غیرممکن‌بودن بازدهی‌آنها نگاه‌کنیم،آنوقت‌آنها را طوردیگری می‌بینیم. درنتیجه رابطه‌ی‌تازه‌ای بین‌واقعیت‌وخود شخص بوجود میآید .

«ولس» از آن ایده‌ی کله Klee ، نقاش سوئیسی ، شروع میکند که برای نقاشی معاصر اساسی‌است ــ سرفنظراز عده‌ای ازنقاشان‌انتزاعی‌ــ بدین معنی که نقاش خودقسمتی از تابلوست . این ایده مربوط به کاندینسکی Kandinsky نیز هست . بعبارت دیگر، ما می‌بینیم زیرا که مرئی هستیم وما مرئی‌هستیم زیراکه‌می‌بینیم. Klee وکاندینسکی خوب احساس کرده بودندکه نبایدآنچه را که در خارج شخص اتفاق میافتد و دیده می‌شود نقاشی کرد بلکه چیزی‌را بایدآفریدکه ماراکاملا درنسبیت اشیاء تعیین می کند. این یك کشف بزرگ نقاشی‌است .

نقاش کلاسیك و واقع‌بین سوسیالیست، جهان را طوری نقاشی می کنندکه گوئی خود درآن وجودندارند. کوشش نقاشی معاصردرآنست که خود در آن شرکت جوید وبگذاردکه دیگران نیز درآن شرکت کنند ؛ خودش را درتابلو میافکند تا ما با او بداخل آن افکنده‌شویم. تمام‌هنر«ولس» ازهمین‌جا برخاسته است. اوبدنبال روشی بودکه نوع‌انسان رادرتابلو‌هایش علناً ریشخندکند .

او این‌کار را بوسیله‌ی چیزی وحشتناك انجام‌می‌داد، زیرا این،بادنیائی که وی درآن بود ، سالهای ۱۹۳۷ ــ ۱۹۴۵، و زندگی خصوصی او مطابقت داشت . ماخود این دنیای هولناك هستیم ودرعین حال نیستیم، وی ما را مانند دیگران ازداخل وخارج نقاشی‌میکرد. من معتقدم که این موضوع عمل قاطعی‌است و می‌تواند به نقاشی امروز اهمیت دهد . رابطه‌ی بین‌تماشاگر وتصویرتغییرکرده است. اگرنقاشی انتزاعی‌بزودی پشت سرگذاشته شود ، معتقدم‌که نه بخاطر بازگشت بـه‌نقاشی کلاسیك شیئی است بل‌که برا آزمایشی است‌ازهمین نوع.فکر می کنم‌که تـاکنون نشان داده باشم‌که دراینجا آشکارکردن دائمی هستی‌منظور است .

نقاشی‌آنچه‌را بیان می کندکه نقاش میداند. همانطورکه فیزیك‌دان خود قسمتی‌ازآزمـایش عملی است (به «بروکلی»باید فکرکرد)، نقاش‌نیزخود قسمتی‌از تصویراست وازآن تمام نتایج رامیگیرد. نقـاش کلاسیك، نقاش ماکروفیزیك بود .

آیا دراین، ایده‌الیسمی وجوددارد ؟ انتقاد می‌بایستی دراین مورد نیز مسئله‌ی نقاشی‌معاصر را تجزیه و تحلیل کند . آیا نقاش می‌تواند درون تـابلوی خویش برود ومـارا نیز باخود بدرون‌بکشاند ؟

این مسئله می‌باید باتکامل فکری زمان مان‌ماگره بخورد .

**کلارته** «مـاتی» آن‌را با این‌کلمات‌گفته است ، «اگر انسان درك کند که تصویر یکی‌از تظاهرات هستی‌است، پیشرفت وحشتناکی خواهدکرد.» مسئله در اینجاست‌که توضیحات ایده‌الیستی این اندیشه را استخراج‌کنیم . سؤال دیگری نیز باین افکار مربوط است ، آیا بعقیده‌ی شما در ادبیات هم

انقلاب تکنیکی مهمی نظیر آنچه که درموسیقی ونقاشی پیش‌آمد، حادث شده است ؟

**سارتر** درادبیات چنین انقلابی نمی‌تواند رخ نشان دهد زیرکه ازجملات ولغات تشکیل شده است .

نتیجة باوجود تمام انقلابات ممکن در ادبیات یا به نمود برجسته‌ای میرسیم، یا حوزه‌ی ادبیات را ترك می‌کنیم. درنقاشی وموسیقی هستی آسانتر بظهور میرسد .

ما درادبیات با علامات کارمی‌کنیم، بنابراین به اشیائی تکیه می‌کنیم که وجودندارند. کتاب مهم نیست، مهم چیزهائی هستندکه مشخص می‌شوند . با چنین شرطی، امکان انجام انقلابی که علائم را ازبین ببردنیست ؛ با این‌کار دنیا را ازبین برده‌ایم .

هنگامیکه علائم را درونی‌بکاربندیم، شعر گفته‌ایم .

به «رمان‌نو» توجه کنیم که برای من‌هم قابل‌ستایش است. این‌گونه رمان با مقایسه‌ی باانواع دیگر چه‌چیز تازه‌ای می‌آورد؟ مثلا «کلودسیمون». او درباره‌ی زمان وحافظه می‌نویسد .

آیا اوبیشتر از «پروست» بما میگوید؟ شما میتوانید مخالفت کنیدکه آن نوع دیگری تنظیم شده‌است ولی‌ما از علائم صحبت می‌کنیم و تنظیم کردن فقط چیزی را میتواند تغییربدهدکه محتویش‌تغییر کرده‌باشد .

من درآثار «سیمون» ازنظرمحتوی، اختلافی‌با آثار «پروست»نمی‌بینم . بنابراین باین‌نتیجه می‌رسم که فقط باآزمایشهای جالب وماهرانه‌ای سرو کار دارم که از زمان پروست تاکنون محتوی را تغییرنداده‌اند .

**کلارته** بدین‌ترتیب به سؤال «فرم ومحتوی» می‌رسیم .

**سارتر** من بطورکلی اختلافی درآنها نمی‌بینم. انسان چیزهائی برای‌گفتن دارد که‌آنها را میشودگفت . این تمامی‌مسئله است . اگر امکان‌گفتن آنها نباشد، طبیعی‌است که‌گفته نمیشوند. اگر قرار باشدکه ما گفته‌شده‌ها را بخواهیم درظاهرجدیدی بگوئیم، می‌بینیم که فرم ظاهرمیشود. همین‌برای من مفهوم «رمان‌نو» است .

من ازفرمالیسم صحبت نمی‌کنم، بلکه واقعیت زیبائی‌شناسی زمانمان را تجزیه وتحلیل می‌کنیم .

کسی درمکتبی‌کار می‌کند ومن سعی‌می‌کنم که او را درك کنم. باوجوداین من چیزتازه‌ای درآن نمی‌بینم. ولی‌هنگامیکه من Mutter Courage برتولدبرشت را می‌بینم، آنوقت حالت دیگری پیش‌می‌آید . من انسانی را روبروی خود می‌بینم که بطریق دیگری از روابط وشرائط انسانهابا من صحبت میکند واین‌کار را وی بطریق‌کاملی انجام میدهد .

دراینجا من نه فرم ونه محتوی، بلکه خلاقیت‌واقعی می‌بینم. اینجاصحبت

ازکلیتی است که خودش را بمن ودیگران تحمیل میکند . مسئله فرم در نقاشی وموسیقی پیچیده‌تراست ولی‌هنگامیکه یك فرد بـا علائم ، کـه ترجمان واقعیت هستند، کارمیکند ، میتوان ازاو تسویه حساب تقـاضـا کرد .

**کلارته** مارکسیسم وازه‌هائی مانند ( بااهمیت، مهم بوده ... ) وغیره را ازآن خود نمیداند .

**سارتر** درجواب‌شما بایدبگویم که‌اخیراًدرمسکو کنگره‌ی بزرگی راجع به‌علم‌معانی بیان ، تشکیل‌شده بود... ویك‌نقاش جوان روسی دراین تابستان‌بمناسبت نمـایشگاهی،یکی‌ازتابلوهای‌آبستره‌اش‌رابامفاهیمی‌ازتئوری«انفرماسیون» برای من شرح داد . تابلوی‌وی ازیك متن سفید با فرمهای سفیدی در روی‌آن تشکیل شده‌بود وفقط نوانس‌های مختصری‌ازشدت وضعف‌رنگها را نشان میداد .
اوگفت باین علت‌که تابلوی وی دارای ارزش اطلاعی بیشتری می‌شود . این تکنیك را انتخاب‌کرده است .
بعبارت دیگر همزمان باآن، این‌تابلو بیشتر از یك تابلو با رنگهـای متضاد ازخود،آگاهی‌میدهد .
بعقیده‌ی وی ظهوررنگها بعلت ایجاد اختلاف درحساسیت، دارای تأثیر نمایشی هیجان‌انگیزی است‌که پیام تـابلو را درتاریکی‌نگاه میدارد .
مفهوم‌آن چنین است‌که‌تصویری‌راکه بعنوان‌کلیت‌گرفته شده ،پنهان‌نماید.

**کلارته** حال‌که مفهوم رئالیسم، خود را تا این اندازه نامطمئن نشان میدهد و هنرمعاصر تا این اندازه خودمختار وتفکیك‌ناپذیراست، بنابراین‌مفهوم هنر پیشرو Avangarde چه میشود ؟

**سارتر** چرا ازدنیای لغات مبحث دیگری (سیاست)،که باهنر اصولا سر وکاری ندارد، می‌بایست این نحوه‌ی بیان را به وام‌گرفت .
هنری بنام هنرعصرما وجود دارد، همین وبس. این هنر، تفکیك ناپذیر بودنش را،کـه بتصور عده‌ای قابل‌ازبین‌بـردن بود، هـرگز از دست نداده است .
کسانیکه معتقدند میتوانند هنررا به چیزی تقلیل دهند ، در این مورد انتقاد یکطرفه با هرگونه گرایش،اعم از آنالیز روانی یا اجتماعـی ، ایده‌الیست‌اند .
عده‌ای براین عقیده‌اندکه با حرف می‌توان اثرهنری را مجبورکرد که روح خود را ازدست دهد، اما اثر هنری‌به اتکاء تفکیك‌ناپذیربودن‌خود، بیشتراز این حرفها خواهد زیست .

**ترجمه‌ی هوشنك طاهری**
**گوتینگن . سپتامبر ۱۹۶۵**

☆ **از شماره‌ی اول مجله‌ی Kursbuch ژولیه ۱۹۶۵ ، فرانکفورت ترجمه شد .**