Archive of SID

دنیای تصوّر، هنر و ادبیات از منظر سارتر

جمشید آذری ازغندی *

مربی زبان و ادبیات فرانسه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۸/۹/۲۹، تاریخ تصویب: ۸۹/۵/۱۶)

چکیده

تصور چیست؟ تصاویر ذهنی چگونه شکل می‌گیرند؟ چگونه حاصل تصور به شکل اثر هنری یا ادبی ظهور می‌یابد؟ چه عواملی باعث می‌شوند که کسی دنیای تصور را بر دنیای واقعی ترجیح داده، آن را هدف «انتخاب» خویش قرار دهد، و در نهایت هنرمند و یا نویسنده شود؟ این‌ها سؤالاتی است که ژان پل سارتر، نویسنده و فیلسوف فرانسوی را درسال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ به خود مشغول کرده بود و پس از آن نیز در ابعادی دیگر محور آثاری شد که او به زندگی نویسندگان و شاعران اختصاص داد. سارتر اندیشهٔ خود را در زمینهٔ تصور بر اساس چگونگی «آگاهی» از تصاویر ذهنی گذاشت و با تأکید بر «وجود» این تصاویر و ارتباط آن‌ها با تجربه‌های واقعی فرد، دنیای تصور را دنیایی دور از دسترس و نتیجهٔ «نفی دنیای عینی» دانست. سپس به نوشتن زندگینامه پرداخت تا نظریه‌های خود را محک زند و با جستجو در عللی که یک فرد را به دنیای تصور و سپس به «حرفهٔ نویسندگی» می‌کشاند، جایگاه نویسنده، و جایگاه خود را به عنوان نویسنده، مورد ارزیابی قرار دهد.

واژه‌های کلیدی: تصویر ذهنی، آگاهی، واقعیت، نفی واقعیت، هنر، ادبیات، نویسنده.

* تلفن: ۰۵۱۱-۷۶۱۲۹۳۱، دورنگار: ۰۵۱۱-۸۴۰۱۰۳۴، E-mail:azghandi@ferdowsi.um.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

بخش مهمی از زندگی ما در دنیای تصور می‌گذرد. در خواب و بیداری شاهد اشباح و صورتک‌هایی در ذهن خویش هستیم که آشنا یا ناآشنایند و ما نام آن‌ها را «تصورات» خود گذاشته‌ایم. از زمان‌های دور تا به امروز، انسان با کنجکاوی در جستجوی علل و چگونگی پیدایش این اشیاء و موجودات در ذهن خود بوده است. ابتدایی‌ترین گمان او این بوده است که تصویر ذهنی، شیئ است که در ذهن او وجود دارد. مثلاً هنگام تصور اسبی در مزرعه، او بر این باور بوده که این اسب به صورت مینیاتوری و کوچک شده‌ای در ذهن او به چرا مشغول است. امروزه نیز بسیاری از مردم با همین قوانینی که تار و پود دنیای واقعی را ساخته‌اند، در بارهٔ دنیای تصور می‌اندیشند و از آن سخن می‌گویند. اینک اگرچه بسیاری به وجود «اشیاء» ذهنی اعتقادی ندارند، ولی هنوز می‌پندارند که تصور هر شیئ، دیدن همان شیئ به صورت «تصویری در درون ذهن» است. از سوی دیگر، دنیای شگفت‌انگیز تصور، و رموز و قابلیت‌های آن، ذهن بسیاری از دانشمندان را به خود مشغول داشته است. در دو قرن اخیر بعضی از فیلسوفان و روانشناسان، نظریه‌هایی را در این باره ارائه داده‌اند که هر کدام از دیدگاهی قابل توجه و حتی قابل قبول است؛ با توجه به ماهیت غیرعینی و غیرواقعی دنیای تصور، رد این نظریات در هر حال نمی‌تواند از «استحکام» چندان قوی تری نسبت به تأیید آن‌ها برخوردار باشد.

سارتر را نیز می‌توان در شمار همین اندیشمندانی دانست که به دنیای تصور پرداخته‌اند، ولی نوشته‌های او دراین زمینه به دو دلیل از اهمیت بیشتری برخوردارند، اول این که این فیلسوف، قبل از پرداختن به تحصیلات عالی فلسفه در محیطی که به گفتهٔ خود او استادانش‌خردگرایی دکارت را سرلوحهٔ کار خویش قرار داده بودند (سارتر ۱۹۷۱، ۱۰۴)، خودش در جهان تصور غرق بود و آن را کاملاً می‌شناخت. خوانندگانی که زندگی دوران کودکی سارتر را در *«کلمات»* (*Les Mots*) و خاطرات نوجوانی او را در *«دفترچه‌های جنگ مسخره»* (*Les Carnets de la drôle de Guerre*) خوانده‌اند، ممکن است حتی تعجب کنند که بعدها از او بیشتر به عنوان «فیلسوف» یاد شده است، آنان از خود می‌پرسند، چگونه کار این کودک رمان‌نویس به فلسفه ختم شد. دوم این که اندیشه‌های فلسفی سارتر در زمینهٔ تصور، با ابزار «پدیدارشناسی» صورت گرفته است که بدون شک مناسب‌ترین روش در درک و بررسی مظاهر و تجلیات درونی است. او در اثر مهم خود « *امر تصور*» (*L'Imaginaire*)، با استفاده از این روش که آن را «پدیدارشناسی تصویر»[1] می‌نامد

1 – "Phénoménologie de l'image".

www.SID.ir

Archive of SID

(سارتر ۱۹۹۰، ۱۷)، در رفت و آمد بی‌وقفه بین دنیای تصور و گسترهٔ تعقل است: ابتدا تصویری را در ذهن بوجود می‌آورد و سپس با عمل ذهنی دیگری، که در آن اندیشه سایه بر روی این تصویر ذهنی افکنده است، اقدام به توصیف، مقایسه و بررسی این تصویر «همانگونه که هست» می‌کند تا به نتیجه‌ای «مطلقاً مطمئن» برسد (همان ۱۵).

این دو ویژگی در کارنامهٔ سارتر به نظریه‌های او در زمینهٔ تصور، اعتباری خاص می‌بخشد. در این نوشتار، پس از طرح نظریه‌های فیلسوف در زمینهٔ دنیای تصور، و سپس بررسی کاربرد این نظریه‌ها توسط خود او در عرصهٔ هنر، خواهیم دید که او در بارهٔ ادبیات و آفرینندگان آثار ادبی، که در هر حال زندگی در دنیای تصور را پیشهٔ خود ساخته‌اند، چه گونه می‌اندیشد.

بحث و بررسی

گرچه علل و چگونگی گرایش سارتر به فلسفه موضوع این نوشتار نیست، و «نویسنده» بودن او نیز بدیهی است، اما ابتدا لازم می‌دانیم توضیح کوتاهی را در این باره ارائه دهیم تا سؤالی که در بیان اولین ویژگی سارتر در مقدمه مطرح شد، بی‌پاسخ نماند: این درست است که سارتر با آثار مهمی که در فلسفه نوشته، بیشتر به عنوان فیلسوف شناخته شده است، و به عنوان فیلسوف نیز بیشترین تاثیر را بر اندیشمندان هم عصر خود، مانند رولان بارت، ژاک دریدا و دیگران داشته است، ولی فراموش نکنیم که به خاطر «آثار ادبی» اش بود که «جایزهٔ نوبل در ادبیات» نصیب او شد. این امر، بدون تداوم حضور او در دنیای تصور و ادبیات امکان‌پذیر نبود. پیوند سارتر با ادبیات از همان ابتدای حرکت او به سوی فلسفه، و حتی در آثار فلسفی او، مشهود است. او تحصیلات خود را در فلسفه با نوشتن رساله‌ای تحت عنوان «*تصور*» (*L'Imagination*) به پایان رساند که آن را در سال ۱۹۳۶ به چاپ رساند و اولین اثر جدی خود در فلسفه را نیز در سال ۱۹۴۰ به بررسی «*امر تصور*»[۱] (*L'Imaginaire*) اختصاص

۱- در اینجا ذکر این نکته ضروری است که در کلیه آثار و نوشته‌هایی که سارتر به پدیدهٔ تصور اختصاص داده است، از جمله همین اثر، تصور برای او به معنی تولید تصویر ذهنی است (چه این تصویر چهرهٔ ژنرال دوگل باشد، چه صورتی از ژان والژان و چه مربوط به یک پری دریایی باشد). خواهیم دید که از نظر سارتر، تخیل یکی از انواع چهارگانهٔ تصور است: او تصور (Imagination) را پدیده‌ای می‌داند که موجب پیدایش تصاویر ذهنی (images mentales) می‌شود، و تخیل برای او چیزی نیست جز تصوری که در آن تولید آگاهی (Conscience) شیئی غیرواقعی و «غیرموجود» در جهان (inexistant) است. اضافه کنیم که برای اجتناب از خلط دو مفهوم «تصور» و «خیال»، ما برای "irréel" که سارتر در مورد هرتصویر ذهنی مطرح می کند، از واژهٔ «ناواقعی» استفاده کرده‌ایم، و از معادل «غیرواقعی» فقط هنگامی استفاده شده که موضوع بحث «تخیل» است.

www.SID.ir

Archive of SID

داد. ضمن این که حاصل اندیشه‌های فلسفی او در فاصلهٔ بین این دو اثر نیز یک «رمان» فلسفی است (*تهوع La Nausée*) که در سال ۱۹۳۸ به چاپ رسید. این رونـد در پیـدایش اولـین آثـار سارتر، خود بیانگر ارتباط مداوم این فیلسوف با ادبیات است. در واقع سارتر، در همـان زمـانی که به نظریه‌پردازی فلسفی و «دکارتی» اندیشیدن پرداخته بود، به تجربه‌ها و دانسـته‌هـای خـود در زمینهٔ تصور نیز ابزار عقلی وعلمی می‌داد، که این خود دلیل دیگـری بـر اهمیـت و جایگـاه اندیشه‌های او در بررسی پدیدهٔ تصور است. اما در مورد دومین ویژگی سارتر، یعنی بکارگیری شیوه‌ای علمی و مناسب برای تحلیل پدیدهٔ تصور، سخن خود را بـا گفتـاری در همـین زمینـه آغاز می‌کنیم.

دنیای تصور

در تحقیقات فلسفی که قبل از سارتر در دنیای تصور صـورت مـی‌گرفـت، بحـث بیشـتر دربارهٔ جوهر تصاویر ذهنی و معـانی آن‌هـا بـود. سـارتر بـا الهـام گـرفتن از مفهـوم «آگـاهی» (Conscience) در پدیدارشناسی هوسرل (Husserl)، بجای پرداختن به ماهیت تصاویر ذهنـی، چگونگی آگاه شدن از این تصاویر را مبنای کار خود قرار داد. به همین علـت اسـت کـه او در صفحه‌ای جدا، در مقدمهٔ «*امر تصور*»، از مخاطب مـی‌خواهـد کـه هنگـام خوانـدن اثـر او، از برداشت معمول از کلمهٔ «آگاهی» خودداری کند:

«ما کلمهٔ «آگاهی» را با مفهومی تقریباً متفـاوت بـا مفهـوم متـداول آن بـه کـار مـی‌بـریم. اصطلاح «حالت آگاهی» در ساختارهای روحی، بیانگر نوعی حالت انفعالی و بی‌حرکتی اسـت که به نظر ما با داده‌های اندیشه همخوانی ندارد».

تا زمانی که ما آگاه شدن از اشیاء و پدیده‌ها را، نه حرکت آگاهی بـه سـوی آن‌هـا، بلکـه تاثیر این پدیده‌ها و اشیاء بر روح خود و حک شدن نقش آن‌ها بر روی آگاهی‌مان بدانیم، دچار این «توهم» (illusion) خواهیم بود که روح ما انباشته از صورتک و شبح است، یعنی برداشـتی خواهیم داشت که سارتر بسیار رایج ولی به روشنترین شکل در تفکر هیوم (Hume) فیلسـوف قرن هجدهم می‌یابد:

«این چه معنی می‌تواند داشته باشد، جز این که برای هیوم ایدهٔ یک صندلی و صـندلی بـه شکل ایده یک چیز است؟ داشتن ایدهٔ یک صندلی، یعنی داشتن یک صندلی در آگاهی، و آنچه که این مسئله را (از نظر هیوم) ثابت می‌کند این است که هرچه برای شیئ معتبـر اسـت، بـرای ایده نیز معتبر است. اگر شیئ باید دارای کمیت و کیفیتی باشد، ایده نیز باید همین ویژگی‌هـا را

www.SID.ir

Archive of SID

داشته باشد» (سارتر ۱۹۹۰، ۱۸).

هوسرل، با فرمول معروف خود کـه «هـر آگـاهی، آگـاهی از چیـزی اسـت»[1]، دورنمـای جدیدی را در زمینهٔ شناخت دنیای تصور ارائه داد. او نشان داد که آگاهی «قصد گـرا»[2] اسـت ، همیشه «به سوی ...» است (...vers)، و برای آگاه شـدن بایـد «هـدفی» (objet) بـرای آگـاهی موجود باشد. خود او، بدون این که توجه خاصی به مسئلهٔ تصور داشته باشد، با تکیـه بـر ایـن امر بدیهی که «هر آگاهی، آگاهی از چیزی است» توانست ثابت کند که «آگاهی» خـود چیـزی نیست، «درون» (dedans) ندارد، و «شفاف» (transparent) است؛ وجود دارد ولی چون عـاری از وجود هر شیئ است، ماهیتی ندارد، و همین فقدان ماهیت است که از آگـاهی عـاملی بـرای درک اشیاء و ماهیت آن‌ها می‌سازد. هر شیئ یا پدیده‌ای که هدف آگاهی قـرار مـی‌گیـرد، بایـد بیرون از آگاهی باشد تا بتوان از آن آگاه شد.

سارتر این اصل هوسرل را به نتایج نهایی‌اش می‌رساند: اگر آگـاهی «درون» نـدارد، پـس باید تمام تصاویری را نیز که فرضیه‌های گذشتگان در روح انسانی نهاده‌اند، از آن بیرون راند تا آگاهی را از «کدورتی» (opacité) که این تصاویر بر آن تحمیل کرده‌اند، پاک کرد. او در انتقـاد از کسانی که، با زیاده روی در باور تصاویر ذهنی، به ایـن تصـاویر خصوصـیاتی تقریبـاً مـادی داده‌اند می‌نویسد:

«عجیب این است که آن‌ها هیچگاه عدم تجانس (hétérogénéité) بین آگـاهی و اینگونـه تصاویر را احساس نکرده‌اند وگرنه متوجه می‌شدند که غیرممکن اسـت ایـن شـمایل مـادی را داخل ساختار تلفیقی آگاهی وارد کرد، بدون این که ایـن سـاختار را در هـم ریخـت» (سـارتر ۱۹۹۰، ۱۹).

سارتر بررسی پدیدهٔ تصور را از همان جایی آغاز می‌کند که گذشتگان به خطا رفته‌اند. او تحلیل خود را بر این اساس استوار می‌سازد که تصاویر ذهنی قابل باورنـد، و بـرای کسـی کـه آن‌ها را در ذهن خود می‌آفریند (و فقط برای او) وجود دارند: «شیئ ناواقعی (شیئ به صـورت تصویری در ذهن) وجود دارد. البته به منزلهٔ شیئ ناواقعی و تصوری وجود دارد، ولی وجودش غیرقابل انکار است» (همان ۲۶۸). از منظر تصور کننده، کـه تنهـا منظـر ممکـن بـرای بررسـی تصویر ذهنی است، سارتر نه تنها وجود تصاویر ذهنی را می‌پذیرد، بلکه طـرح مسـئله‌ای را بـه

1 – "Toute conscience est conscience de quelque chose".

2 – "Intentionnalité de la conscience".

www.SID.ir

Archive of SID

عنوان «وجود» یا «عدم وجود» تصویر ذهنی بیهوده می‌داند. تصاویر ذهنی به بدیهی‌ترین شکل یعنی «دیداری» و «شنیداری» دریافت می‌شوند. ما با هر اندیشه و نظریه‌ای که بخواهیم در بارهٔ دنیای تصور به تحقیق و جستجو بپردازیم، باید این مسئله را بپذیریم که تصور، بیشتر به «مشاهده» شبیه است تا به درک و فهم. اگر از افراد در بارهٔ تصوراتشان سؤال شود، بیشتر آنان خواهند گفت که آن‌ها را چیزهایی که «می‌بینند» و «می‌شنوند» می‌دانند و به همین دلیل نیز وجودشان را باور دارند. مشاهدهٔ تصویر ذهنی را می‌توان با دیدن عکس که شیئ واقعی است، مقایسه کرد: تصویر ذهنی یک «شبه شئ» ((quasi-objet) است. هنگام مشاهدهٔ آن انگار «چیزی» هدف آگاهی است، درست مثل عکس، به این معنی که وقتی تصور می‌کنیم آگاه از هیچ نیستیم، بلکه محتوایی را می‌بینیم. همانطور که عکس از موادی مثل کاغذ و رنگ و غیره تشکیل شده است، موادی نیز تصویر ذهنی را تشکیل می‌دهند. در غیر این صورت چگونه می‌توانستیم تصویر ذهنی را ببینیم؟

ولی این تصاویر پوشالی‌تر و شکننده‌تر از آنند که بتوانیم در برخورد با آن‌ها از حد باور فراتر رویم. حتی همین موادی که فکر می‌کنیم محتوای آن‌ها را تشکیل می‌دهند، و باعث می‌شوند که ما آن‌ها را ببینیم، خودشان دیده نمی‌شوند، چون در واقع چیزی نیستند جز «احساسات»، «قصد»، «تمایلات» و غیره، که حاصل تجربه‌های واقعی ما وحضور ما در دنیای واقعی‌اند. این که افراد تصاویر ذهنیشان را باور دارند، اثباتی بر «بودن» (être) این تصاویر نیست، بلکه فقط دلیلی بر «وجود» (existence) این تصاویر برای آن‌هاست، و چون این تصاویر «نیستند» آگاهی از آن‌ها توهمی بیش نیست. در تصور، «هدف» آگاهی هیچگاه نمی‌تواند تصویر ذهنی باشد، حتی اگر در سیر درونی، بر این گمان باشیم که آگاهی «به سوی» تصویر ذهنی نشانه رفته است. البته آگاهی، همیشه آگاهی از چیزی است؛ خواهیم دید که برای سارتر در هنگام تصور نیز آگاهی «قصدگرا» است و همزمان با ظهور آگاهی، «هدفی» برای آن وجود دارد. ولی این هدف، در هر حال، تصویر ذهنی نیست. تصاویر ذهنی، چون مادی نیستند و فقط برای کسی وجود دارند که علت و بانی آن‌هاست، و از این رو که واقعی نیستند و وجود آن‌ها در واقع سراب‌گونه و ناپایدار است، نمی‌توانند مانند اشیاء «قائم به ذات» (en-soi)، که هدف «آگاهی حاضر در دنیای واقعی»[1] اند، درک شوند. این ادعا نیز که آگاهی از تصویر ذهنی توسط نوع دیگری از آگاهی (که فقط در دنیای تصور حاضر است) صورت

1 – "Conscience dans le monde".

www.SID.ir

Archive of SID

می‌گیرد، سخنی بی پایه و اساس است، چون اگر بخواهیم کاربرد اصل بدیهی هوسرل را که «هرآگاهی، آگاهی از چیزی است» در پدیدهٔ تصور این بدانیم که «آگاهی، آگاهی از تصویر ذهنی است»، باید ابتدا، و به عنوان پیش‌فرض، معتقد به وجود نوع خاصی از آگاهی باشیم که قادر است «چیزهایی» را که «نیستند» درک کند، نوعی آگاهی که انسان از طریق آن، به همان صورتی که در برون نگری آگاه از اشیاء دنیای عینی است، در درون نگری نیز آگاه از اشیاء «درونی» باشد. ولی این نه تنها مصداقی مطمئن برای فورمول هوسرل نیست، بلکه دقیقاً همان ایرادی است که سارتر به هیوم و دیگران می‌گیرد، که با گمان بر این که هنگام تصور به تصاویری چشم دوخته‌اند، ابعادی مادی به آن‌ها داده‌اند و چون عمل تصور ذهنی است نه عینی، آن‌ها را «درون» روح خود فرض نموده‌اند.

در نهایت صورتک‌های موجود در ذهن ما به دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم تعلق دارند. سارتر بخش مهمی از اثر خود، «*امر تصور*»، را به این مسئله اختصاص داده است و نشان می‌دهد که چگونه تصاویر ذهنی بر اساس تجربه‌های انسان و تلفیق داده‌های «آگاهی حاضر در دنیای واقعی» شکل می‌گیرند. او تصاویری ذهنی را در نظر می‌گیرد و آن‌ها را با اشیاء واقعی مقایسه می‌کند: تصویر ذهنی نسبت به شیئ واقعی «فقیر» است، عناصر تشکیل‌دهنده آن استحکام ندارند و رابطهٔ آن با تصاویر دیگر ذهنی «ضعیف» است. در مقابل، شناخت در بارهٔ تصویر ذهنی بلافاصله کسب می‌شود؛ در «مشاهدهٔ عینی» باید اشیاء را با دقت از نظر گذراند تا در بارهٔ آن‌ها اطلاعاتی کسب کرد، باید آن‌ها را «فرا گرفت»، یعنی آن‌ها را دور زد و از جهات ممکن و نقاط مختلف بررسی کرد، در حالی که در تصور به محض این که تصویر ذهنی بوجود می‌آید، می‌توان مثلاً گفت: «این شیئ یک مکعب است». در واقعیت، هر چیز همیشه بیش از آنچه که از آن می‌دانیم در خود نهفته دارد که باید به تدریج کشف شود. در تصویر هرچه که هست همان است که ما هنگام تصور از آن می‌دانیم. به این علت، در مشاهده، دانش نسبت به یک شیئ به کندی صورت می‌گیرد، ولی در تصویر ذهنی دانسته آنی است. این برگی که مشاهده می‌کنیم، در دنیای واقعی باید مدت‌ها تحقیق و جستجو کنیم تا بدانیم از چه گیاهی است. در تصویر ذهنی بلافاصله می‌دانیم که این برگ فلان گیاه از فلان منطقه است، و این را به صورتی تدریجی، و با نگاه کردن دقیق تصویر برگ، متوجه نمی‌شویم بلکه خود تصویر ذهنی این دانسته را نیز به همراه دارد. اگر در هنگام توجه به تصاویر ذهنی، حالت آگاهی «مشاهده» (observation) نیست، بلکه «شبه مشاهده» (quasi-observation) است، به این دلیل است که در حقیقت «حضور شیئ بصورت تصویر به آگاهی چیزی نمی‌آموزد» (همان ۲۰۵).

www.SID.ir

Archive of SID

این تجربه نشان می‌دهد که در تشکیل تصویر ذهنی همیشه دانسته‌ای، که محل اکتساب آن دنیای واقعی است، دخیل است. به همین دلیل درتصور، هیچوقت «غافلگیری» وجود ندارد. ما هیچوقت از مشاهدهٔ یک تصویر ذهنی تعجب نمی‌کنیم، چون «از یک تصویر ذهنی چیزی را نمی‌توانیم کشف کنیم که از پیش آن را نمی‌دانسته‌ایم» (همان ۲۷). ممکن است کسی خود را تصور کند که از دیدن و شنیدن چیزی متعجب شده است، ولی فقط «خود تصور شده» است که متعجب می‌شود نه شخص تصورکننده. در تصور، ما چیز جدیدی را «درک» نمی‌کنیم. حتی اگر گمان کنیم که از چیزی آگاه می‌شویم (چون آگاهی از تصویر ذهنی واقعاً گمانی بیش نیست)، اگر گمان کنیم که تصویر ذهنی برای ما نامفهوم است و سعی کنیم فکر خود را بیشتر روی آن متمرکز کنیم، تا آن را به صورت روشن‌تری ببینیم و بفهمیم، کاری بیهوده انجام داده‌ایم، چون «آگاهی نامفهوم از یک تصویر ذهنی، یعنی آگاهی از یک تصویر ذهنی نامفهوم» (همان ۳۸). موارد بسیار نادری وجود دارند که ما در تصور خود جایی را می‌بینیم که انگار پیش‌تر دیده‌ایم و سعی می‌کنیم آن را بیاد آوریم. ولی در این موارد نیز سعی ما به نتیجه نمی‌رسد، چون نقصانی که در دانستهٔ ما در بارهٔ این مکان وجود دارد، از خود تصویر ناشی می‌شود. مشاهدهٔ طولانی‌تر یا دقیق‌تر تصویر ذهنی به اطلاعات ما نخواهد افزود، و اگر کمی بعد این مکان را بیاد آوریم از طریق مشاهدهٔ تصویر ذهنی نخواهد بود، چون این تصویر هر چه که داشته در همان زمان ایجاد به ما ارائه داده است.

البته دانسته‌ها می‌توانند از طریق کلام بیان شوند. حتی تفکرات نیز الزاماً با تشکیل تصاویر ذهنی همراه نیستند. سارتر این گفتهٔ بوهلر (Bühler) را رد نمی‌کند که «در بارهٔ هر چیز می‌توان بدون یاری گرفتن از تصور به درستی اندیشید» (همان ۱۱۶). او نیز بر این نکته تأکید دارد که تنها درشرایطی خاص، هنگامی که دانسته‌ها و تفکرات موجب برانگیخته شدن احساسات وعواطف می‌شوند، پدیده تصور نیز در ذهن رخ می‌دهد. ولی در هر صورت، وقتی تصویر ذهنی تشکیل شد، دیگر غیرممکن است چیزی بیش از آنچه که خود در آن قرار داده‌ایم، در آن بیابیم.

تصویر ذهنی همیشه بر اساس تجارب تصورکننده شکل می‌گیرد و با ارجاع به واقعیت همراه است، حتی اگر شخص اشیاء و موجوداتی را تصور کند که غیرواقعی‌اند. چه تفاوتی بین دو موجود فضایی، «میکرومگاس» و «ET»، وجود دارد؟ همان تفاوتی که بین ولتر و اسپیلبرگ وجود دارد، همان تفاوتی که بین زمانهٔ ولتر و زمانهٔ اسپیلبرگ وجود دارد. تفاوت ظاهری و رفتاری این دو موجود به این علت نیست که هر کدام از آن‌ها از سیاره‌ای آمده‌اند، به این علت

www.SID.ir

Archive of SID

است که آن‌ها هرچه دارند از خالق خود دارند، و خالق هر کدام از آن‌ها در واقعیت‌های عصر خود و زندگی خود می‌زیسته است. ارتباط روشنی که بین داده‌های دنیای واقعی و شکل‌گیری تصاویر در دنیای تصور وجود دارد، و از سوی دیگر، دخیل بودن آگاهی در هر دو عرصه، خود بیانگر نقش انحصاری آگاهی در «تولید» تصاویر ذهنی است ؛ ما افزون بر این که از دنیای عینی و اشیاء واقعی آگاه می‌شویم، از آن‌ها به عنوان مواد اولیه برای شکل دادن به تصورات خویش استفاده می‌کنیم. ما تولید کننده و کارگردان بدون دستیار و مقتدر نمایشنامه‌های درونی خویشیم؛ اشیاء و چهره‌هایی که به هنگام تصور می‌بینیم، هرگز نیروهایی نامرئی یا دیگران در روح ما قرار نداده‌اند. همگی را خود ما از دنیا به ذهن خویش کشانده‌ایم، گاهی روی آن‌ها تأثیر نیز گذاشته و از ترکیب آن‌ها موجودات غیرواقعی نیز تهیه کرده‌ایم، از بی‌مهری دیگران و انتظار خود کفش سیندرلا، و از ظلم دیگران وضعف خود چراغ جادو ساخته‌ایم. ولی همگی این‌ها ساخته و پرداختهٔ خود ما و وابسته به مایند.

مطالبی را که گذشت، خلاصه می‌کنیم: هر آگاهی، آگاهی از چیزیست، ولی تصویر ذهنی «چیزی» نیست، این پدیده تنها یک توهم و «تولید» ی از آگاهی است. هدف آگاهی دنیای واقعی است، وهمین دنیا نیز مرجع آگاهی برای تولید تصاویر در ذهن ماست. حال اگر بخواهیم بدانیم چگونه آگاهی، واقعیت‌ها را هدف قرار می‌دهد تا ما به تصور بپردازیم، به تفاوتی که در «برخورد» آگاهی، ابتدا در حالت مشاهده وسپس در حالت تصور، با یک پدیدهٔ عینی صورت می‌گیرد، توجه کنیم. شخصی روبروی من نشسته است و من او را مشاهده می‌کنم. حال سعی می‌کنم تصویری از او را در ذهن بوجود بیاورم. این امر امکان‌پذیر نخواهد بود؛ تا زمانی که این شخص را مشاهده می‌کنم، نمی‌توانم تصویر او را در ذهن تشکیل دهم. حال چشمان خود را می‌بندم و او را در همان جایی که نشسته یا در جایی دیگر تصور می‌کنم. این بار تصویر او شکل می‌گیرد. انگار برای من حضور واقعی این شخص مانع حضورش به صورت تصویر ذهنی است. سارتر این پدیده را در شرایط متفاوت و در ابعاد مختلف بررسی و تحلیل می‌کند، ولی نتیجه در تمام موارد یکی است: شرط تشکیل «تصویر ذهنی» از یک شیئ، «در دنیای واقعی» نبودن آن شیئ برای تصورکننده است. در تصور، هدف آگاهی شیئ واقعی است، نه شیئ تصویری، به شرط این که این شیئ واقعی وجود عینی نداشته باشد، یعنی فقط زمانی آگاهی به تصویر سازی می‌پردازد که هدف واقعی آن به نوعی در دنیای واقعی نباشد.

البته برداشت عامه از این پدیده این است که آگاهی دو سویه است، و آدمی یا متوجه بیرون است یا متوجه درون، بنابراین برای مقصد قرار دادن هر سو، باید ارتباط خود را بطور

www.SID.ir

Archive of SID

کامل با سوی دیگر قطع کند. ولی دیدیم که سارتر این باور را که انسان در نگاه درونی به افراد و اشیائی چشم می‌دوزد فقط برای خود شخص درون‌نگر معتبر می‌داند. او در اثر فلسفی دیگری، تحت عنوان «*هستی و نیستی*» (*L'Etre et le Néant*)، نیز نشان می‌دهد که هدف واقعی آگاهی، همیشه «هستی» یعنی دنیای واقعی است (سارتر ۱۹۷۶، ۶۳۵-۶۱۶)؛ آگاهی جهت خود را تغییر نمی‌دهد و یکسویه است. در تصور، قصد و جهت آگاهی همیشه به سوی شیئ واقعی و بیرونی است. تفاوت بین مشاهدهٔ عینی و تصور ذهنی در این است که در دنیای واقعی آگاهی «با هدف واقعی خود بر خورد می‌کند» یعنی شیئ برای آگاهی وجود دارد و حاضر است، در دنیای تصور «با آن برخورد ندارد» یعنی هدف خود را همان شیئ ولی به منزلهٔ «غایب» قرار می‌دهد. من شخص مقابل خودم را، چه مشاهده کنم چه تصور، هدف آگاهی همین شخص واقعی است که روبروی من و در دنیای واقعی نشسته است، فقط در مورد اول، این شخص برای من حاضر در جهان و واقعی است و در مورد دوم، غایب در جهان و حاضر به صورت تصویر ذهنی. ضمن این که شرط تصور حتماً این نیست که چشم‌ها بسته باشند؛ با چشمان باز هم به شرطی که نبیند می‌توان تصور کرد. («آن‌ها نگاه می‌کنند و نمی‌بینند، گوش می‌کنند و نمی‌شنوند» *Bible*) و در هر حال تفاوتی ندارد: به محض اقدام به تصور شخص روبرو، او به عنوان شخص واقعی برای من غایب خواهد بود و من، با چشم باز یا بسته، او را دیگر نخواهم دید.

هر آگاهی، آگاهی از چیزی است، و همراه با شکل‌گیری آگاهی هدفی برای آن وجود دارد. ولی وقتی هدف آگاهی دور از دسترس باشد، «تصور نوعی آگاهی است که هدف خود را تولید می‌کند» (سارتر ۱۹۹۰، ۱۸۸). این تعریف نهایی تصور از منظر سارتر است. آگاهی در حالت مشاهده، هدف خود را به منزلهٔ موجود قرار می‌دهد، و در حالت تصور، آنچه را که موجود نیست به شکل تصویر موجودیت می‌بخشد. سارتر سپس به جزئیات و انواع مختلف تصور می‌پردازد. او می‌نویسد که تصور «فقط چهار شکل» می‌تواند داشته باشد (همان ۳۵۱): اول این که هدف آگاهی آنچه که وجود داشته و دیگر وجود ندارد، باشد، مثل تصور دوست یا خویشاوندی که مدت‌ها قبل از دست داده‌ایم. دوم این که وجود داشته باشد، ولی اکنون غایب باشد، مثل تصور همکاری که اکنون در پشت میز خود نیست و به اصطلاح «جای او خالی است». سوم این که وجود داشته باشد، ولی در جایی دیگر باشد، مثل دوستی که تصور می‌کنیم اکنون در یکی از خیابان‌های شهر بارسلون قدم می‌زند. و چهارم این که آگاهی اصولاً هدف خود را به منزلهٔ موجود قرار ندهد یا، به عبارت دیگر، به منزلهٔ موجودی قرار دهد که هیچوقت

www.SID.ir

Archive of SID

وجود نداشته است، که سارتر این نوع تصور را، که در آن خلاقیت وجود دارد، «تخیل» (Fiction) می‌نامد، مانند آنچه که در آثار ادبی می‌خوانیم[۱].

درهر چهار شکل ممکن برای تصور، «نبودن» (non-être) شرط اصلی است، در هر چهار مورد باید جهان را به شکلی رد کرد و منکر شد تا تصویر ذهنی به وجود آید. تصور، نفی واقعیت (Négation du réel) است و «نفی واقعیت تشکیل دهندهٔ تصویر ذهنی است» (همان). اشتباه نشود: تصور، نفی موجود بودن شیئ نیست، بلکه نفی موجود بودن شیئ به صورت واقعی است. دیدیم که در عالم تصور اشیاء مانند اشیاء واقعی «وجود» دارند، ولی وجودشان به شیوهٔ وجود داشتن اشیاء واقعی نیست. اشیاء واقعی را می‌بینیم و به مرور درک می‌کنیم، ولی اشیاء «ناواقعی»، چون بر اساس دانسته‌های ما وجود دارند، وجودشان و خصوصیاتشان بستگی به ما دارد که آن‌ها را بوجود می‌آوریم.

دنیای تصور یک «ضد دنیا» (anti-monde) است (همان ۲۶۱)، چون شرط این که انسان تصور کند این است که دنیای واقعی را به منزلهٔ «نیستی» (néant) نسبت به دنیای تصور قرار دهد، و تصویر ذهنی را دور از دسترس نسبت به واقعیت به وجود آورد. تصویر ذهنی، با این که وجودش را از ما می‌گیرد، خود از دسترس ما کاملاً به دور است، و ما چون اسیر رابطهٔ ضروری جهان واقعی با زمان و مکانیم، ضمن این که می‌توانیم هرگاه که خواستیم اشیاء و موجودات تصوری را در ذهن فرا بخوانیم، نمی‌توانیم هیچ ارتباطی را با حاصل تصور خویش داشته باشیم. تنها راه ارتباط این است که خود نیز موجودی تصوری شویم. ترک دنیای واقعی شرط ورود به دنیای تصور است، حتی برای خود من که این دنیای تصوری را خلق می‌کنم: من که از گرمای این شهر بی‌باران کلافه شده‌ام، اگر بخواهم در زیر نم‌نم باران تخیلی، در جزیره‌ای تخیلی به گردش در سواحل تخیلی بپردازم، باید خود نیز تخیلی شوم، به شکلی در اینجا، در این اتاقی که واقعی است، غایب شوم، فضای پرحرارتی را که آفتاب سوزان پشت پنجره ایجاد کرده ترک کنم. در این صورت، غیاب من در دنیای واقعی آنقدر مشهود خواهد بود که اگر کسی هم در این لحظه وارد اتاق شود، به من خواهد گفت که به نظر می‌رسد من فرسنگ‌ها از اینجا دورم.

۱- برای چهارمین شکل تصور، سارتر یکی از آثار تخیلی دورر (Albrecht Dürer)، نقاش آلمانی دورهٔ رنسانس، را مثال می‌زند و می‌نویسد: «در ورای تابلوی دورر که مشاهده می‌کنم، شوالیه و مرگ برای من واقعاً چیزهایی‌اند، ولی چیزهایی که این بار آن‌ها را، نه به عنوان هدف غایب، بلکه به عنوان هدف غیرموجود در واقعیت قرار داده‌ام، که نام این گروه از اهداف را تخیل می‌گذارم» (سارتر ۱۹۹۰، ۴۶).

www.SID.ir

Archive of SID

تصور در هنر

حاصل تصور و تخیل یک فرد، گاهی در قالب یک «اثر هنری» به دیگران عرضه می‌شود. در این صورت نیز دنیای هنرمند یک امر ناواقعی و دنیایی دور از دسترس و نفوذ واقعیت‌ها باقی می‌ماند. شخص دوستدار موسیقی که، هنگام شنیدن قطعهٔ مورد علاقهٔ خود در سالن کنسرت، این چنین چشمان خود را بسته است و سر خود را تکان می‌دهد، کجا سیر می‌کند جز در عالم تصور که برای او اینجا در سالن کنسرت نیست؟ بدون شک او اثر هنری را که در «جای دیگر» است، بیشتر از آن‌هایی احساس می‌کند که به اعضاء ارکستر و سازهای واقعی چشم دوخته‌اند. خوانندهٔ این شعر رمانتیک، که چشم خمار خود را بر روی خطوط می‌دواند، گاهی اشک می‌ریزد، گاهی لبخند می‌زند، در کجاست جز در عالمی که از این کاغذ و خطوط مرکبی مقابل او بسیار دور است؟ او نیز از خود، موجودی تصوری ساخته است تا به دنیای شاعر راه یابد. ممکن است گفته شود در مقابل تابلو نقاشی چطور؟ چشمان بیننده کاملاً باز است و با دقت به اثر هنری که در عالم واقعی وجود دارد، می‌نگرد. آیا بازهم اثر دور از دسترس است؟ سارتر می‌نویسد تابلویی را در نظر بگیریم که از شارل هشتم آفریده‌اند: فقط در صورتی می‌توانیم بگوییم این تصویر شارل هشتم که به آن می‌نگریم یک شیئ واقعی در دنیای واقعی است که منظورمان پردهٔ نقاشی و رنگ‌های روی آن باشد، و باید پذیرفت که این اجسام مادی «اثر هنری» نیستند، حتی ترکیب آن‌ها نیز اثر هنری نیست. تا وقتی که ما این‌ها را ببینیم، شارل هشتم را هرگز نخواهیم دید: برای دیدن او، حتی در حال نگریستن به تابلو، باید پرده و رنگ را ندید، ازدیدن تابلو مادی غافل شد، و به دنیای تصور رفت.

راه ورود تصویر ذهنی به دنیای واقعی مسدود است. هیچ نقاشی نمی‌تواند تخیل خویش را «واقعیت» بخشیده و آن را در اختیار ما بگذارد. او فقط یک شیئ واقعی را، که سارتر به آن «نمایانگر مادی» (Analogon matériel) می‌گوید، فراهم آورده و در اختیار می‌گذارد تا ما با واسطهٔ آن از عالم واقعی جدا شده و به شکلی ذهنی به تصویر ذهنی او دست یافته و آن را مانند او تجربه کنیم:

«بسیار شنیده‌ایم که می‌گویند هنرمند ابتدا تصویری را در ذهن دارد و سپس آن را روی پردهٔ نقاشی واقعیت می‌بخشد. این اشتباه از آنجا ناشی می‌شود که نقاش در واقع می‌تواند از یک تصویر ذهنی، که به دلیل ذهنی بودن قابل انتقال نیست، کار خود را شروع کرده، و در پایان تابلویی را تحویل دهد که هر کس می‌تواند آن را تماشا کند. بر این اساس این گمان برای ما پیش می‌آید که گذری از تخیل به واقعیت صورت گرفته است. ولی این حقیقت ندارد.

www.SID.ir

Archive of SID

چیزی که واقعی است، حاصل کار قلم موی نقاش، ابعاد و دانه بندی پردهٔ نقاشی و ورنی روی رنگ‌هاست. و اتفاقاً هیچکدام از این موارد مورد تمجید زیباشناختی قرار نمی‌گیرند. بر عکس چیزی که زیباست آن چیزیست که به مشاهده در نمی‌آید و بنا به ماهیت خود از جهان جداست (...) نقاش تصویر ذهنی خود را واقعیت نبخشیده است. او فقط نمایانگری مادی ساخته است که هرکس با مشاهدهٔ آن می‌تواند تصور او را دریافت کند» (همان ۳۶۳).

لذت واقعی از هنر، لذت از بوم و رنگ نیست، و زیباشناسی هنری، نه در دنیای واقعی، بلکه در جهان تصور معنا و مفهوم پیدا می‌کند. سارتر حکایت شوالیه‌ای را نقل می‌کند که به زنی زیبا دل بسته است: شوالیه چون سفری طولانی در پیش دارد، و نمی‌تواند آن زن را به همراه خود ببرد، از نقاشی می‌خواهد که تصویری کاملاً شبیه او تهیه کند. سپس تابلو نقاشی را برداشته و با خود به سفر می‌برد. در تمام این مدت هر روز تصویر را روبروی خود می‌گذارد و با نگریستن به آن دلتنگی خویش را تسکین می‌دهد. چند ماه می‌گذرد و بالاخره شوالیه به شهر خویش برمی‌گردد. وقتی از دور زن را می‌بیند به سویش می‌شتابد، ولی با دیدن او ناگهان متوجه می‌شود که عشق شدیدی را که در ابتدا به او داشته، و تا همین امروز با دیدن تصویر او در درون خود احساس می‌کرده است، دیگر نسبت به او ندارد. اگر چه چهرهٔ واقعی که می‌بیند به چهره‌ای که از زن زیبا به روی پرده نقش بسته بسیار شبیه است، ولی نقاش به چهرهٔ زن بعدی خیالی داده است، و همین چهرهٔ خیالی پس از گذشت چند ماه به معبود شوالیه تبدیل شده است.

در هنر، گاهی حاصل کار تصویری انتزاعی است که شباهت دقیقی با اشیاء و موجودات واقعی ندارد، هدف هنرمند از آفرینش آن القاء ایده و فکری خاص به تماشاگر است. در اینجا نیز نمایانگر مادی عاملی ضروری برای توجه آگاهی به سوی تصویر ذهنی هنرمند و در نهایت به ایدهٔ اوست. در این زمینه خود سارتر تفسیری در بارهٔ آثار نقاش و مجسمه‌ساز معاصرسوئیسی آلبرتو ژیاکومتی (Alberto Giacometti) نوشته است که از نظر او یک هنرمند «اگزیستانسیالیست» است:

نیستی (Néant) را به تصویر کشیدن، «کاری است که به نظر می‌رسد قبل از ژیاکومتی هیچ کس سعی نکرده انجام دهد. از پانصد سال پیش تا کنون تابلوهای نقاشی به حدی پُرند که می‌خواهند بترکند، دنیا را به زور داخل آن‌ها کرده‌اند. اولین اقدام ژیاکومتی، بیرون راندن دنیا از تابلوهایش است» (سارتر ۱۹۶۴، ۳۵۳).

هنگام فعالیت در عرصه نقاشی، ژیاکومتی پرتره‌هایی را بر روی بوم آفریده است که برای

www.SID.ir

Archive of SID

آن‌ها پس زمینه و دکوری وجود ندارد. چهره‌ها، به علت این که به فراوانی روی آن‌ها کار شده است، با زمینهٔ یکرنگ و تیره در کنتراست قرار گرفته و واقعیت خود را از دست داده‌اند. «نیستی»، فاصله‌ای (distance) که انسان با خود و «دیگری» دارد، در چارچوب نقاشی قرار گرفته و ژیاکومتی تصویری از انسان را در «تمامیت خویش» در ذهن بازدید کنندهٔ آثار خود بوجود می‌آورد.

وقتی او به مجسمه‌سازی روی می‌آورد، با خلق آثاری از جنس برنز، به صورت اجتماع چند مرد یا زن با قدهایی به صورت غیرمعمول باریک و کشیده، تصویری از همین «فاصله» را در ذهن تماشاگر ایجاد می‌کند، فاصله‌ای که بنا به اصول اگزیستانسیالیسم «انزوا» یا «تبعید خود خواسته» نیست، بلکه «شرط وجودی»[1] است. با کشیده نمودن نسبی قدها، ژیاکومتی به شخصیت‌های برنزی خود «فاصله‌ای مطلق» می‌دهد، بطوری که تماشاگر، هر کجا بایستد نمی‌تواند فاصله‌ای را که هنرمند برایش تدارک دیده است، تغییر دهد. همین کافی است که شیئ مقابل او، که در واقع فلزی بیش نیست، «پودر گردد و به دنیای تصور راه یابد». اگر در گسترهٔ نقاشی ژیاکومتی بیهوده سعی می‌کند تا «فضای تصوری را که چارچوب محصور کرده است، ما با یک خلأ واقعی اشتباه بگیریم»، در مجسمه‌سازی به این خواسته خود واقعاً جامه عمل می‌پوشاند. او به ابعاد واقعی فاصله درونی میدهد و آن را به تماشگر تحمیل می‌کند. در نقاشی، ابعاد واقعی نیستند بلکه فقط واقعی به نظر می‌رسند؛ برای تماشاگری که در مقابل یک تابلوی نقاشی ایستاده و به آن چشم دوخته است فاصله‌ای که موضوعات و شخصیت‌های نقاشی با یکدیگر دارند، و نیز فاصله‌ای که او با این موضوعات و شخصیت‌ها دارد، همیشه ثابت است. اگر تماشاگر به طرف تابلو جلو یا عقب برود، فاصله او با تابلو کم و زیاد می‌شود ولی فاصله‌های آفریده شده در نقاشی تغییری نمی‌کند. ژیاکومتی، چون نمی‌خواهد با ایجاد توهم تصور فاصله را در تماشاگر برانگیزاند، مجسمه خلق می‌کند. در این هنر، فاصله‌ها واقعی‌اند، تغییر مکان تماشاگر در مقابل یک مجسمه تمام فواصل و ابعاد را تغییر می‌دهد، و تمام ابعاد برای او واقعیت دارند. تنها مشکلی که برای ژیا کومتی باقی می‌ماند، این است که کاری کند تا بسیار واقعی بودن این فاصله‌ها مانع تخیل تماشاگر نشده و به نحوی به تصور درونی او بیانجامد. اینگونه است که او ابعادی غیرمتعارف به مجسمه‌هایش می‌دهد؛ به این ترتیب برای تماشاگری که در مقابل مجسمه‌های او قرار گرفته است، شیئ هنری، بنا به این که

1 – "Condition d'existence".

www.SID.ir

Archive of SID

چه اندازه‌ای دارد، در فاصله‌ای قرار می‌گیرد که ژیاکومتی می‌خواهد. جلو یا عقب رفتن تماشاگر نسبت به اثر، به واقعی بودن ابعاد لطمه نمی‌زند. ژیاکومتی نیز به هدف خود رسیده است: فاصله چون واقعی است، جزیی جدا ناپذیر از وجود مجسمه او می‌شود و تماشاگر مجبور است، با تصور شخصیتی که در اثر تجسم یافته، «فاصلهٔ انسانی» را نیز کشف کند. در اینجا اثر هنری «نمایانگری مادی» می‌شود که در معرض دید است تا از طریق آن بیننده، نه به موضوع، بلکه به تصور و اندیشهٔ هنرمند در موضوع، دست یابد.

تصور در ادبیات

در انواع نمایشی و تئاتر، بازیگر از حرکات و ژست‌های خود به منزلهٔ «نمایانگر مادی» استفاده می‌کند، تا تصویری ذهنی از احساسات و رفتار شخصیت نمایشنامه را ارائه دهد. گفته می‌شود بعضی از بازیگران تئاتر آنقدر در نقش خود غرق می‌شوند که خود را با شخصیتی که نقش او را بازی می‌کنند اشتباه می‌گیرند. در سنجش ارزش‌های یک بازیگر این امر از نظر بعضی دست اندرکاران هنر تئاتر مثبت و از نظر بعضی منفی تلقی می‌شود. ولی چه اهمیتی دارد که بازیگر هنگام اجرای نقش هاملت تحت تاثیر نقش خود واقعاً می‌گرید یا نقش بازی می‌کند. خود او و نیز تماشاگران بر این باورند که این گریه، گریهٔ هاملت است. بازیگر، با طنین صدای خود، و حرکت روی صحنه، ما را به دنیای تخیل می‌برد، و باز همان شرط ورود به جهان تصور برقرار است: ما تا بازیگر را به منزلهٔ بازیگر ببینیم، هاملت را هرگز نخواهیم دید. تمام تلاش بازیگر نیز برای همین است که خود به عنوان بازیگر غایب شود تا هاملت برای تماشاگر ظاهر گردد. در تئاتر این مسئله علاوه بر بازیگر، عناصر دیگر صحنه را نیز شامل می‌شود. همه چیز بر روی صحنه «نمایانگر مادی» است، و هنگامی که پرده کنار می‌رود، تماشاگر خود را آماده می‌کند تا شاهد دنیایی باشد که هم دنیای واقعی است و هم دنیای تصور و خیال. او به سالن نمایش آمده است تا در وجود بازیگران شخصیت‌ها را ببیند، در پرتو نورافکن‌ها خورشید و ماه را، و در درختان کاغذی جنگل‌های آمازون را.

در نوع رمان «کلمات به منزلهٔ نمایانگر مادی بکار می‌روند» (سارتر ۱۹۹۰، ۳۲۶)، و این دلیلی است بر رد این فکر اشتباه که «نمایانگر مادی» باید «شباهت» به آن چیزی داشته باشد که به صورت تصویر در ذهن بوجود می‌آید. هیچ شباهتی بین واقعیت، که نوشتهٔ روی کاغذ است، و آنچه این نوشته در ذهن پدید می‌آورد، وجود ندارد. نه شخصیت‌های رمان اشخاص واقعی‌اند و نه نوشته‌ها شبیه شخصیت‌های رمان، ولی رمان نیز نمایانگر مادی است، چون

www.SID.ir

Archive of SID

خواندن، «تماس با دنیای ناواقعی» است (همان ۱۲۸).

دنیای رمان دنیای کاملی است با خیابان‌ها، درختان، حیوانات، روستاها، شهرها و آدم‌ها. آدم‌های رمان برای خواننده فقط آن‌هایی نیستند که اسمشان در اثر آمده، بلکه آن‌هایی را نیز شامل می‌شود که در پس‌زمینه قرار گرفته‌اند و به اصطلاح «حجم» رمان را تشکیل می‌دهند. مثلاً وقتی بخشی از رمان دربارهٔ یک «خیابان شلوغ» است، نویسنده از تمام کسانی که در آن خیابان به سوی مقصد خود روانند صحبت نمی‌کند، ولی برای خواننده همگی آن‌ها در خیابان وجود دارند و در حرکتند. با خواندن کلمهٔ «شلوغ» حضور تصوری آن‌ها در تلفیقی وارد می‌شود که خواننده در ذهن خود با خواندن کلمات بعدی انجام می‌دهد. حتی ثمرهٔ این تلفیق نیز از نوع ادراکی نیست، بلکه از نوع دیداری و شنیداری است. وقتی در رمان می‌خوانیم «آن‌ها وارد سالن سینما شدند»، همین جمله ساده، به صورت تصویر، موضوع تمام تلفیق‌های تصویری بعدی می‌شود. مثلاً وقتی دربارهٔ «خندیدن آن‌ها با صدای بلند» می‌خوانیم، مکان این خنده‌ها را درسکوت سالن سینما قرار میدهیم. حتی بنا به داده‌های قبلی می‌دانیم که این سینما در فلان خیابان، در نزدیک فلان میدان، واقع شده است. هر چه که در رمان اتفاق بیافتد در رابطه با آنچه که در قبل آمده قرار می‌گیرد، در تصویرآفرینی بعدی شرکت می‌کند، و دنیای رمان را در پایان بصورت کلی و جامع در ذهن ما ایجاد می‌کند.

خواندن رمان به سحر و جادو شبیه است. کلماتی که رمان‌نویس ارائه می‌دهد، میانجی بین ما و دنیای تصورند. آن‌ها مثل علائم ریاضی نیستند که به مفاهیم ختم شوند، بلکه بر عواطف ما تأثیر می‌گذارند و تصاویر ذهنی را به ما می‌باورانند. وقتی یک رمان پلیسی را می‌خوانیم، همزمان با آنچه که می‌خوانیم به آن باور داریم. البته خود را قهرمان داستان نمی‌دانیم، ولی اگر قهرمان داستان مثلاً در خطر باشد، مثل او مضطرب می‌شویم، با او همدردی می‌کنیم. از سوی دیگر خود در دنیای واقعی باقی می‌مانیم و از دور نظاره‌گر ماجراییم. از طریق «همزاد پنداری» در ماجرا وارد می‌شویم، هم خود هستیم و هم شخصیت داستان. خواندن رمان شبیه خوابی است که در بیداری می‌بینیم. فقط چون این خواب در بیداری صورت می‌گیرد، هنوز ارتباط ما با واقعیت به شکلی بر قرار است. هنگام خواب دیدن، اگر خود نیز شخصیت خیالی خواب خویش شویم، در دنیای تصور گرفتار شده و محبوس می‌گردیم. آنچه که شاهد آنیم دیگر یک نمایش جدا از ما و در برابر ما نیست؛ بلکه خود در اجرای این نمایش نقش داریم، در آن زندگی می‌کنیم، عمل می‌کنیم، رنج می‌بریم یا شاد می‌شویم. فقط اسیری را که می‌گریزد نمی‌بینیم، بلکه خود را نیز این اسیر گریزان می‌دانیم، و دیگر نمی‌توانیم گذر وقایعی

www.SID.ir

Archive of SID

را که یکی پس از دیگری برای او اتفاق می‌افتد متوقف کنیم، مجبوریم تا پایان خواب یعنی تا پایان این داستان در ماجرا شرکت داشته باشیم. ولی با خواندن رمان در ماجرایی که می‌خوانیم درگیر نیستیم. خود «واقعی» را جای شخصیت «ناواقعی» داستان می‌گذاریم، و همین واقعی بودن خود، مانع از آن می‌شود که وارد داستان شویم. حتی اگر نویسنده از ضمیر «من» برای قهرمان داستان استفاده کرده باشد ما، به دلیل این که «خود تخیلی نیستیم، نمی‌توانیم در ماجرا باشیم و مثلاً مانند کسی که خواب دیده است، نقل کنیم که «من خودم را دیدم که در کوهستانی پر برف بودم..» در رمان اگرچه ما از طریق نمایانگر نوشتاری به دنیای تصوری نویسنده دست می‌یابیم، ولی خود با آن فاصله داریم. فقط تماشاگر دنیایی هستیم که رمان‌نویس از طریق نوشته‌ها برایمان فراهم آورده است.

ارتباط با دنیای تصور از طریق نوشتار، در گسترهٔ شعر نیز کم و بیش به همین صورت انجام می‌پذیرد، یعنی در این نوع ادبی نیز، ما با اشیاء مادی مثل مرکب و کاغذ سر و کار داریم که نمی‌توانند به این صورت دنیای «تصوری» شاعر باشند (همان ۳۶۷). شاعر با «درون نگری» دنیای تصور و خیالی را که برای خود بوجود آورده است، یا برای او بوجود آورده‌اند، و طبیعت و هستی را آنگونه که می‌بیند، توصیف کرده و به همراه غم و شادی خویش، با نوشتهٔ خود، به خواننده منتقل می‌کند. خواندن شعر، عواطف، احساسات و هیجانات خواننده را بر می‌انگیزاند، یعنی همان «مواد تشکیل‌دهندهٔ تصویر ذهنی» را. این عوامل دنیای خیال شاعر را در ذهن او نیز بازسازی می‌کنند و به این ترتیب او را از نوشتهٔ روی کاغذ دور می‌سازند.

در ادبیات، در سوی دیگر پدیدهٔ تصور، نویسنده را می‌بینیم که آفریننده این نمایانگرهای مادی و عامل انسانی حرکت به سوی دنیای تصور و خیال است. آثار ادبی، قبل از این که پایگاهی برای پرواز مخاطب شوند، حاصل تصور و تخیل نمایشنامه‌نویس، شاعر یا رمان‌نویس‌اند. حال ببینیم که سارتر چه جایگاهی را برای خود نویسنده در نظر گرفته است و از دیدگاه او نویسنده چه کسی است؟

نویسنده

همانطور که دیدیم در بینش سارتر دنیای تصور یک «ضد دنیا» است، و نویسنده کسی است که دنیای تصور را «انتخاب» خویش قرار داده است. البته این انتخاب برای خود نویسنده مفید است. خواهیم دید که از نظر سارتر، این «راه نجاتی» برای اوست در برابر سختی‌های روزگار. ولی این عقیده که نویسنده خود «ناجی» دیگران در دنیای واقعی است یا، چون

www.SID.ir

Archive of SID

«نویسنده» است، «شخصیتی برجسته» و صاحب‌نظر در مسائل اجتماعی است، و یا «برگزیده»ای راه گشاست که «راه حل هر مشکلی را می‌داند»، و چیزهایی از این قبیل، در این بینش مورد شک و تردیدند.

تصور، در خود نفی واقعیت و «نفی شرایط در دنیا بودن»[1] را نهان دارد (همان ۲۶۱). سارتر می‌نویسد: اگر برای انسان غیرممکن است که همزمان در دو وضع مشاهده و تصور قرار گیرد، پس باید پذیرفت که «آفرینش هر اثر تصوری برای کسی که طبیعتش در- دنیا - بودن است، امری کاملاً غیرممکن است» (همان ۳۵۳). این سخن او به این مفهوم است که هر کس نمی‌تواند خالق اثر ادبی باشد، ولی به این مفهوم نیز می‌تواند باشد که نویسنده، بنا به «طبیعتی» که دارد، دنیای موجود را پس زده تا در دنیای تصور زندگی کند. البته همه مردم گاهی در عالم تصور سیر می‌کنند، بنابراین، گاهی همه از جهان واقعی گریزانند. نویسنده، اگر فقط تا همین حد در عالم تصور غرق بود، تازه یک انسان معمولی و «مثل هر کس دیگری» می‌شد. ولی این دنیاگریزی، که در هر حال طبیعت وخوی هر انسان نیست، طبیعت وخوی اوست، و زمینه و عامل اولیهٔ نویسنده شدن او. این که فردی با تصور و تخیل زندگی کند، تا حدی که از این طریق زندگی خود را تأمین کند، همیشه برای سارتر پدیده‌ای مطرح وسئوال برانگیز بوده است. به همین دلیل نیز او در تمام زندگینامه‌هایی که در مورد شعرا و نویسندگان نوشته، حتی در زندگینامهٔ خودش، *کلمات*، در پی یافتن پاسخی برای این سئوال است که چه حادثه‌ای، چه عاملی، باعث شده است که نویسنده دنیای تصور را انتخاب کند:

«من *کلمات* را نوشتم تا به همان سئوالی پاسخ دهم که در بررسی زندگی ژنه و فلوبر مطرح کرده بودم: چگونه یک فرد تبدیل به کسی می‌شود که می‌نویسد، تبدیل به کسی می‌شود که می‌خواهد از تصور حرف بزند؟» (سارتر ۱۹۷۱، ۱۳۴-۱۳۳).

هنگامی که سارتر *کلمات* را می‌نویسد این مطلب را در بارهٔ خودش به وضوح مطرح می‌کند. او در توضیح آنچه که از کودکی او را به دنیای تصور و سپس به ادبیات کشاند، می‌گوید: «میل به نوشتن، در درون خود، رد زندگی کردن را نهان دارد» (سارتر ۱۹۹۲، ۱۵۶). رویدادهای زندگی او در این اثر، داستان غم‌انگیزی را شکل می‌دهند که در آن ادبیات، به منزلهٔ نفی زندگی، موضوع اصلی است: او یک سال بیشتر ندارد که پدر خود را از دست می‌دهد و با مادر، پدر بزرگ و مادر بزرگش زندگی می‌کند. «پولو» (Poulou) نامی است که این خانوادهٔ

1 – "Négation des conditions d'être dans le monde".

www.SID.ir

Archive of SID

«بورژوا» به کودک «زشت‌روی» و «منزوی» خود، که به دلیل زیاد خواندن و زیاد نوشتن در هر حال مورد علاقهٔ آن‌ها نیز هست، داده‌اند. ولی او، ابتدا در کوچه و مدرسه و در برخورد با هم‌سالانش، و سپس در همین خانواده، و در رابطهٔ خود با دیگران، به این حقیقت پی می‌برد که وجودی طرد شده و «اضافی» (de trop) است. ادبیات پناهگاه او می‌شود. چون در میان مردم زندگی کردن غیرممکن است، این کودک زندگی در تصور و «ناواقعیت‌ها» را انتخاب می‌کند، و چون در واقعیت ضعیف و ناتوان است، قهرمان ماجراهای تصوری خود می‌شود. شرایط عینی او به گونه‌ایست که «راه نجاتی» برای او وجود ندارد. اگر مفهوم زندگی «جایگاهی در این جهان داشتن» است، او از همین حالا مرده است. بنابراین در عالم تصور، یعنی «غایب در جهان»، زندگی می‌کند، علت وجود خویش را در «نیستی» می‌جوید، و دنیای تصور دنیایی است که به این جستجو پاسخ می‌دهد؛ از یک سو تصاویری که در ذهن او نقش می‌بندند، به دلیل این که موجودیت دارند و شکل و خصوصیاتی دارند، «هستند»، و از سوی دیگر این تصاویر «نیستند» چون هستی و شکل و خصوصیات آن‌ها توهمی بیش نیست.

تصاویر ذهنی، هستی در نیستی و نیستی در هستی‌اند. زندگی در دنیای تصور، اگر چه زندگی در ناواقعیت‌هاست، ولی پاسخگوی تمایلات واقعی است که، در وجود این کودک سرگشته و تنها، به صورت میل به «بودن» و «ضرورت داشتن» جلوه می‌کنند. او، با حضور در دنیای تصور، در جستجوی یافتن لزومی برای حضور خویش در دنیای واقعی است، و رؤیای کودکانه او نیز در این هنگام این است که با خلق آثار «غمگین» و «تأثیرگذار»، خود را به دنیایی تحمیل کند که از پذیرفتن او سر بازمی‌زند: او نویسنده خواهد شد و رمان‌های حادثه‌ای ادامه‌داری خواهد نوشت که قهرمان آن را مردم واقعی به شدت دوست داشته باشند و با او انس بگیرند. سپس این قهرمان مردمی و محبوب را در میان دشمنانش، در شرایط خطرناکی قرار خواهد داد، و داستان را «نیمه تمام» رها خواهد کرد. همین کافی است. نیاز به نویسندهٔ مطرود، در دنیای واقعی نیز احساس خواهد شد؛ هنگامی که انسان‌های واقعی آخرین خطوط دنیای تصوری او را خواندند، مضطرب و غمگین به واقعیت باز خواهند گشت و خواستار دخالت نویسندهٔ واقعی در دنیای تصوری‌اش خواهند شد؛ «انسانیت به خواب رفته (غرق در تصور) بیدار می‌شود» و از او می‌خواهد که زندگی قهرمان را در «شمارهٔ بعد» نجات دهد. به این صورت، ضرورت وجود او در دنیای واقعی پدیدار خواهد شد؛ همه سر از کتاب برداشته و با افسوس خواهند گفت که واقعاً «کسی در اینجا کم است، و او سارتر است»، چون در تمام دنیا اوست، تنها اوست، که می‌تواند به قهرمانی که آفریده، به کرکران (Corcoran) شکست

www.SID.ir

Archive of SID

ناپذیر، که سخت گرفتار دشمنانش شده است، وسیله‌ای دهد کـه ایـن لحظـهٔ غیـرقابـل عبـور زندگی‌اش را نیز پشت سر گذارد.

ممکن است اینگونه کسب کردن «ضرورت وجود» ناباورانه به نظر برسد، ولی با پیمـودن مسیری مشابه بود که روزی «پولو» تبدیل به «ژان پل سارتر» معروف شد. تصـور، تنهـا عرصـهٔ تحقق بخشیدن به خواسته‌های سارتر در کودکی بود. پسرک بینـوایی کـه هـم‌سـالانش حاضـر نبودند کوچک‌ترین نقشی را در بازی‌هایشان به او بدهند، «منزوی پارک‌های ملـی»، همـه چیـز را، حتی لزوم واقعی وجود خـویش را، در جهـان نـاواقعی یافـت. هـیچ «هسـتی» نبـود کـه او بخواهد و تبدیل به «تصویری از هستی» نشود. او می‌نویسـد: «بـه خـود مـی‌گفـتم همـه چیـز می‌تواند اتفاق بیافتد، و این به معنی این بود که می‌توانم هر چیزی را تصور کنم» (همان ۱۲۲). هر چیزی قابلیت «ناواقعی» شدن دارد، فضا، زمان، مکان، حتـی احساسـات، حتـی اندیشـه‌هـا، حتی خویشتن. چون تصور، تنها نفی دنیای واقعی نیست، بلکه نفی خود، به عنوان واقعیتـی در دنیای واقعی، نیز است. باید خود را تصور کرد تا دنیا را رها کرده و در «ناواقعیت‌ها» به زندگی پرداخت، و این انتخاب به راحتی صورت می‌گیرد؛ ارزش معمـولی کـه دنیـا بـرای همـه دارد، برای نویسنده ندارد. بعدها سارتر در دنیای واقعی نویسندهٔ بزرگی شد، جایزهٔ نوبل ادبیات هـم نصیب او شد (که از گرفتن آن امتناع کرد)، ولی او دائم به خوانندهٔ آثار خود اعلام می‌کـرد کـه ادبیات را هیچگاه وسیله‌ای برای رسیدن به «شهرت» یا حتی ابزاری برای «پـرواز بـه افـق‌هـای دور دست» ندانسته است، ادبیات همیشه برای او «هدفی مطلق» بوده که در هنگام بسر بردن در بدترین شرایط زندگی خویش انتخاب کرده است:

«من هیچگاه فکر نکرده‌ام که دارای نبوغ و استعدادی ذاتی‌ام. تنها کاری که مـی‌خواسـته‌ام انجام دهم، نجات خودم بوده و بس (...) من خـودم را بـا همـه وجـود در آثـارم گذاشـتم تـا تمامیت وجودم را نجات دهم» (همان ۲۰۶).

نویسنده، نویسنده به دنیا نمی‌آید. شرایط است که فردی را تبدیل به شاعر یا رمـان‌نـویس می‌کند. اگر مشاهده می‌شود که استعداد و نبوغ بیشتر در سنین پایین ظاهر می‌شود، به این دلیل است که شرایط نامساعدی که به بروز استعداد نویسندگی می‌انجامد بیشتر خانوادگی است. این شرایط در مورد خود سارتر مهیا شد: مادرش پس از چند سال دوباره ازدواج کـرد و کـودک از آن پس «زیر مشت و لگد آن مرد» روزگار خود را گذرانـد (رک. «پیشـگفتار» سـارتر در سـال ۱۹۶۰ بر چاپ مجدد رمان **پل نیزان** تحت عنوان *Aden Arabie*). نتیجه ایـن شـد کـه کـودک هشت ساله، که به دلیل انزوا غرق تخیل شده بـود، بـه دلیـل ازدواج مجـدد مـادرش، در سـن

www.SID.ir

Archive of SID

دوازده سالگی به یک رمان‌نویس تمام عیار تبدیل شد. همه نویسندگانی که سارتر زندگی آن‌ها را نوشته است، بودلر، مالارمه، فلوبر، ژان ژنه، سرنوشتی مشابه او دارند. آن‌ها نیز، پس از این که در کودکی «بحرانی» را متحمل شدند، در این بحران آنقدر به دور خود پیچیدند تا فرفره‌ای شدند و از دنیای واقعیت‌ها کندند، به دنیای تصور و خیال پناه بردند و نویسنده و شاعر شدند. تمام این نویسندگان، «ادبیات» را جایگزین «خودکشی» خویش کردند. آنان اگر که بعدها مشهور شدند و جامعه برایشان جایگاه خاصی را در نظر گرفت، به این دلیل بود که ادبیات به شکل عجیبی به بازی «بازنده برنده است» شبیه است؛ تا در این میدان، نویسنده زندگی خویش را نبازد، به عنوان نویسنده برنده نخواهد بود.

در زندگینامهٔ مالارمه به روایت سارتر، این شاعر پس از مرگ مادرش به آفرینش اشعاری می‌پردازد که در آن «ایده‌آل را، چه آسمان آبی بنامیم چه فلان یا بهمان مطلق، در هر صورت یک هیچ ناب و خالص است» (سارتر ۱۹۸۶، ۱۲۷)؛ «دوست داشتن آن که نیست» در شعر مالارمه آنچنان با جدیت دنبال می‌شود که در نهایت به «نفی کم و بیش آگاهانهٔ هرچه که هست» می‌انجامد (همان ۱۲۱). از این پس بن‌مایه های شعر این شاعر «هیچ» می‌شود و او «جامعه، طبیعت، خانواده، همه چیز را نفی می‌کند، حتی کودک بیچاره و رنگ پریده‌ای را که در آینه مشاهده می‌کند» (همان).

بودلر، که به خاطر شباهت بیشترسرنوشتش با سارتر، اولین هدف زندگینامه‌نویسی او قرار می‌گیرد، شاعری «مطرود»، «منزوی» و «نفرین شده» است که در کودکی، پس از مرگ پدر و ازدواج مجدد مادرش با «ژنرال اوپیک»، به دنیای تصور فراخوانده می‌شود. برای این که استعداد ذاتی خود را در شعر محکی بزند؟ نه، برای این که شاعری «خود آزار» شده و مجموعهٔ «گل‌های شر» (*Les Fleurs du Mal*) را بیافریند، که در مجموع چیزی نیست جز مجموعهٔ «جایگزین‌هایی برای آفرینش خیر که او بر خود حرام کرده است» (سارتر ۱۹۴۷، ۷۶). ویژگی‌های حاکم بر دنیای خیال و تصور، شاعر را در انقلاب ۱۸۴۸ به مرحله‌ای می‌رساند که گمان می‌کند این حرکت اجتماعی در جهت مخالفت با ناپدری او انجام گرفته است. در میدان شهر مردم را دور خود جمع می‌کند: «ای مردم، پیش به سوی خانهٔ ژنرال اوپیک».

فلوبر، در حضور خویش در دنیای واقعیت‌ها، حتی این چنین واکنش اجتماعی را نیز از خود بروز نداد. اتفاقاً به همین دلیل مدت‌ها او به همراه بعضی هم‌عصرانش مورد بی‌مهری سارتر، که در سال‌های ۱۹۴۰ سخنگوی پرشور اگزیستانسیالیسم «متعهد» بود، قرار داشت: «من

www.SID.ir

Archive of SID

فلوبر و گنکور را مسئول خفقانی می‌دانم که پس از کمون حاکم شد، چون آن‌ها حتی یک خط ننوشتند تا مانع آن شوند» (سارتر ۱۹۴۵، ۱۳). ولی کافی بود که سارتر زندگی فلوبر را بخواند، تا با «بیچارگی‌های» این رمان‌نویس رئالیست آشنا شود، و متوجه شود که «گوستاو از این دنیا واسطه‌ای بین هستی و تصور می‌سازد»، به دنیا رجوع می‌کند تا هر چه را که در آن است، تخریب کند و به دنیای تصور براند، تا جایی که دنیا، «این مرکز ناواقعی سازی»، خودش «ناواقعی» شود (سارتر ۱۹۷۲، ۱۹۶۳). وقتی گذشتهٔ فلوبر را می‌خواند و متوجه رنج‌های او می‌شود، نظرش در بارهٔ این نویسنده دگرگون می‌شود و بطور رسمی اعلام می‌کند که: «من دیگر نمی‌توانم اینطور در بارهٔ او قضاوت کنم، چون او بیش از حد رنج کشید» (سارتر ۱۹۷۶، ۱۰۲)؛

«فلوبر نامتعهدترین نویسنده‌ای است که در ادبیات فرانسه یافت می‌شود، ولی در ورای این بی تعهدی، تعهدی کامل وجود دارد که او از کودکی آغاز کرده است» (رک. میشل کنتا و میشل ریبالکا، ۱۹۷۰، ۴۲۸)؛ «برای درک واقعی او باید تا تعهد عمیق او پیش رفت، تعهدی که از طریق آن (با پناه بردن به عالم تصور) سعی بر نجات خویش داشت» (سارتر ۱۹۷۶، ۱۱۲).

همدردی با فلوبر در شکست‌های متعدد خانوادگی، که نویسنده را تا مرز جنون کشاند، تحمل این رنج‌ها را تعهد عمیق او دانستن، این است موضع نهایی سارتر در قبال این نویسندهٔ «واقعگرا» که غرق در عالم «ناواقعیت‌ها» بود.

اگر چه سارتر این عقیده را که «نویسنده یک شکست خورده در مسائل خانوادگی است» هیچگاه برای تمام شاعران و رمان‌نویسان معتبر اعلام نکرده است، ولی به احتمال زیاد این عقیدهٔ او در بارهٔ همه آن‌هاست. به نظر می‌رسد علت احتیاط او در این زمینه، رعایت حال نویسندگان هم‌عصرش و شاید اجتناب از بسیار بی‌اعتبار نمودن خودش به عنوان «نویسندهٔ متعهد» باشد؛ اگر این عقیده را برای همه نویسندگان معتبر اعلام می‌کرد، خود او با توجه به ماجرای خانوادگی که داشت، در زمرهٔ آن گروه از نویسندگان متعهدی قرارمی‌گرفت که کار خود را ابتدا با کتک خوردن از ناپدری یا نامادری و نفی دنیای واقعی آغاز می‌کنند و سپس، با اعتبار مردمی که از طریق چاپ آثار خیالی خود به دست می‌آورند، مانند ویکتور هوگو تبدیل به مشعلداران دگرگونی‌های سیاسی و موتورهای حرکت اجتماعی می‌شوند. در هر حال بررسی تحول اندیشهٔ سارتر در این زمینه نشان می‌دهد که او پس از مدت‌ها تفکر و تعمق در زندگی نویسندگان، به این نتیجه رسیده است که باید به شکلی «بدبخت» بود تا نویسنده شد. اولین بار که این فکر او را به خود مشغول می‌کند، زمانی است که او در حال تحقیق و جستجو

www.SID.ir

Archive of SID

در زندگی مالارمه شاعر پایان قرن نوزدهم است. او در توضیح گرایش مالارمه به ادبیات می‌نویسد:

«پو: نفرت از زندگی دوران کودکی و از مادر. بودلر: مرگ پدر، ازدواج مجدد مادر. و حالا این معلم جوان (مالارمه): مرگ مادر، ازدواج مجدد پدر. این اتفاقی نیست. من نمی‌گویم که کافی یا حتی لازم بود که شکست خانوادگی داشت تا در سال‌های ۱۸۸۰ شاعر شد. من فقط می‌گویم که این نماد با این سه فردی که شکست خانوادگی داشتند، شکل گرفت» (سارتر ۱۹۸۶، ۱۲۲).

در آخرین اثر خود، که زندگینامه فلوبر است (*L'Idiot de la famille*)، او پس از این که نشان می‌دهد، چگونه تمام نویسندگان نیمهٔ دوم قرن نوزدهم پس از بحران خانوادگی به ادبیات پناه برده‌اند، نتیجه می‌گیرد که که در تمام این نیم قرن و حتی قرن بعد، باید مشکلات روحی و روانی برامده از انگیزه‌های خانوادگی داشت، تا نویسنده شد:

«بهترین کسانی که کاندیدای افتخار ادبی شدند، یک شاعر و یک نویسنده بسیار روانی بودند: بودلر و فلوبر»؛ «در این لحظه خیلی از نویسندگان جوان با اطمینان تمام دریافتند که آشفتگی روحی و روانی شرط ضروری نبوغ است (...) آن‌ها شاهد بودند که از سال ۱۸۵۰ تا پایان قرن باید دیوانه بود تا نوشت. این برداشت کاملاً درست است: من در نظر آن‌ها تأییدی بر نظرات خودم را می‌بینم (...) به دلایلی که اکنون ارائه خواهم داد، و بعضی از آن‌ها امروز هم حتی با شدت بیشتری معتبرند، آشفتگی روحی و روانی شاهراهی است که در نهایت به شاهکار ادبی ختم می‌شود» (سارتر ۱۹۷۲، ۴۲۱).

می‌بینیم چگونه این عقیده، که در ابتدا فقط برای «سال‌های ۱۸۸۰» و آن هم تا حدودی معتبر است، بالاخره «امروز هم حتی با شدت بیشتر» معتبر می‌شود[1]. اضافه کنیم که روزی مصاحبه کننده‌ای از سارتر می‌پرسد، چرا زندگینامهٔ خود را که در سال ۱۹۵۴ نوشته است، پس

۱- گرایش سارتر به تعمیم این مسئله در بخش‌های دیگر «فلوبر» نیز به چشم می‌خورد. برای مثال در جایی شاعران قرن نوزدهم را از تئوفیل گوتیه به بعد، ابتدا به دو گروه تقسیم می‌کند: گروه اول آن‌هایی که «مثل هوگو»ینند، «دارای نبوغ»، «شناخته شده» با آثاری «از نظر اجتماعی کاملاً موفق»، که وجود این شاعران دلیلی است بر این که کسی ممکن است «شاعر شود بدون این که نفرین شدهٔ مادرش باشد» (سارتر ۱۹۷۲، ۱۶۱). گروه دوم شاعرانی‌اند که «مورد لعن و نفرین مادر، رنج دیده و تحقیر شده از سوی همسر، و مقتول یا نیمه مقتول توسط مردم‌اند» (همان). ولی سارتر پس از این دسته بندی، و در همین صفحه، تمام شاعران گروه اول را محدود به فقط هوگو می‌کند و می‌نویسد: «اگر هوگو نبود بازی خیلی زود تمام می‌شد و شعر و لعنت یک معنی می‌گرفت: هر شاعری لعنت شده بود و هر لعنت شده‌ای، به شکلی، شاعر» (همان).

www.SID.ir

Archive of SID

از ده سال تاخیر در سال ۱۹۶۴ منتشر کرده است. سارتر علت تاخیر را لزوم تغییر محتوای این کتاب و حذف بخش‌هایی اعلام می‌کند که مشکل خویش را به نویسندگان دیگر نیز سرایت داده است:

«اگر این اتوبیوگرافی را زودتر و با آن تندروی که در محتوای آن وجود داشت چاپ نکردم، به این علت بود که فکر می‌کردم خیلی اغراق آمیز است؛ دلیلی ندارد که بیچاره‌ای را به خاک و گل بکشانم به این دلیل که می‌نویسد» (رک. فرانسیس جانسون، ۱۹۷۴، ۲۲۶).

نتیجه

برای سارتر تنها یک «واقعیت انسانی» وجود دارد و آن «آگاهی» است، و برای آگاهی تنها یک هدف وجود دارد و آن «واقعیت» است. اگر انسان قادر به «تصور» است، به این علت نیست که در «درون» روح او جمعی شکل و صورت در رفت و آمدند. این‌ها چیزی نیستند جز بازتابی از واقعیت‌ها و عکس‌العمل او در برابر آن‌ها. «آگاهی» او همیشه به دنیای عینی و به تجربه‌های شخصی او رجوع می‌کند تا تصاویر ذهنی‌اش را شکل دهد. اگر زندگی در دنیا «غیرممکن» و زیستن با دیگران «جهنم» باشد، تصور «انتخاب» او می‌شود، یعنی خود او تصمیم می‌گیرد در دنیای تصور زندگی کند. چون عالم تصور، اگرچه نسبت به عالم واقعی ضعیف و بی‌پایه است، ولی مکانی است برای جبران نبودن‌ها و نداشتن‌ها: «آنچه که اراده نتواند کسب کند، با عمل آزادانه آگاهی (در عالم تصور) کسب می‌شود» (سارتر ۱۹۹۰، ۲۵۸).

از نظر سارتر، نبوغ اکتسابی است، ولی آموختنی نیست به این معنی که از پدر و مادر یا معلمی درس استعداد و نبوغ هنری و ادبی فرا گرفته شود. هنرمند و شاعر و رمان‌نویس، قبل از هر چیز فرزند و تعلیم دیدهٔ زندگی خویش‌اند. در ادبیات، این یک اصل است: نویسنده اگر از آن جمله نباشد که برای تمجید دیگران یا برای کسب شهرت می‌نویسند، یا از آن گروه که با نوشتن تجارت می‌کنند، کسی نیست جز خالق «شرایط» خویشتن. او بر اساس ماهیت انسانی خویش طالب رضایت از دنیا و هستی بوده ولی دنیا و هستی را تنها جولانگاه دیگران و رضایت آن‌ها دیده است، پس خود را از دنیا رهانیده و به نیستی سپرده، یعنی به تخیل و تصور پناه برده است. از این لحظه او دو راه در پیش روی داشته: یا تصورات خود را با مبانی زیبا شناختی در هم آمیخته و نویسنده شود، یا این پدیده‌ها را سروسامان نداده و به هذیان گویی و در نهایت به جنون دچار شود.

اگر ناخواسته راه دوم را برگزید که هیچ : در هر مکانی که از او نگهداری و مراقبت شود،

www.SID.ir

Archive of SID

او یک هنرمند یا نویسنده بالقوه باقی خواهد ماند، مثل کامیل کلودل (Camille Claudel)، مثل آنتونن آرتو (Antonin Artaud). ولی اگر مسیر نویسندگی را در پیش گرفت: میل او به نوشتن، در بینش سارتر، «نفی دنیا» است. او حتی اگر نام‌آور هم شود، که بندرت خواهان آن است، شهرت فراوان خود را در دنیا مدیون مدت‌های فراوانی «در دنیا نبودن» است. «انتخاب» او از ابتدا «فرسنگ‌ها از دنیا فاصله داشتن» و در «ناواقعیت‌ها زندگی کردن» بوده است، حال به هر علتی و با هر احساسی: چه فکر کند که نفرت از عالم واقعی او را از واقعیت‌ها رانده است و چه احساس کند که زیبایی عالم تصور و خیال توجه او را به سوی ناواقعیت‌ها جلب کرده است. تفاوتی نمی‌کند: برای مالارمه شاعر پرنده‌ای است که، اگرچه انجماد ناگهانی آب دریاچه او را در دنیا به بند کشیده، ولی چشم به «افق‌های لاجوردی» و «پرواز مهاجرت» دوخته است. برای بودلر، شاعر پرندهٔ دیگری است که در دنیا اسیر است، در همین دنیا که ناظر آن است، در این «کشتی» بزرگی که هیچ امید رهایی از آزار «ملوانان» آن نیست. البته در مورد این دو، سرنوشت نیز هنر خود را به کمال رساند و آن‌ها، در عصری که شاعر و رمان‌نویس نام‌آوری مثل هوگو در ادبیات حکمرانی می‌کرد، نتوانستند حتی به شهرت برسند و ثمرهٔ رنج خود را ببینند. ولی بعضی دیگر مشهور نیز شدند. مثل خود سارتر، و یا مثل ژان ژنه، «نفرین شده» دیگری که هیچگاه پدرش را ندید، و نام مادرش را نیز برای اولین بار در سن پانزده سالگی از زبان رئیس دادگاهی شنید که حکم زندان او را به جرم دزدی قرائت می‌کرد. این دو نیز در ابتدای زندگی می‌خواستند «مثل هر کسی» شوند، ولی در واقعیت «هیچکس» نبودند. آن‌ها به دنیای تصور خزیدند و «فقط برای خود» نوشتند، و پس از مدتی علی رغم میل خود دیدند که نوشته‌هایشان تأثیر فراوانی گذاشت، و به علت «نبوغ» و «استعداد» خود، در نزد مردم «کسی» شده‌اند: پولو که بسیار «مطرود» و «منزوی» بود، نویسندهٔ محبوب و پرطرفدار «مکتب اگزیستانسیالیسم» گردید، و ژان ژنه «دزد» نیز، که مدت‌ها در خفا میزیست، تبدیل شد به نامی درخشان بر روی صحنهٔ «تئاتر نو» فرانسه.

Bibliography

Contat, Michel et Rybalka, Michel. (1970). *Les écrits de Sartre*, Paris, Gallimard.

Jeanson, Francis. (1974). *Sartre dans sa vie*, Paris, Seuil.

Sartre, Jean-Paul. (1947). *Baudelaire*, Paris, Gallimard.

---. (1983). *Les Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard.

www.SID.ir

Archive of SID

---. (1976). *L'Etre et le Néant*, Paris, Gallimard.

---. (1972). *L'Idiot de la famille*, t. III, Paris, Gallimard.

---. (1990). *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard.

---. (1936). *L'Imagination*, Paris, Gallimard.

---. (1986). *Mallarmé ; la lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard.

---. (1992). *Les Mots*, Paris, Gallimard.

---. (1945). *Situations, II*, Paris, Gallimard.

---. (1964). *Situations IV*, Paris, Gallimard.

---. (1971). *Situations, IX*, Paris, Gallimard.

---. (1976). *Situations, X*, Paris, Gallimard.

---. (1978). *La Transcendance de l'Ego*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.

www.SID.ir