اثر هنری*

ژان پل سارتر

ترجمه مراد فرهادپور

اشاره

این سؤال که ماهیت هنر چیست یا چه چیز مقوم گوهر آثار هنری است از دیرباز موضوع تأمل اهل‌نظر بوده است. شکل‌گیری شاخه‌ای از فلسفه به نام فلسفهٔ هنر ناشی از همین دغدغه آدمیان برای جست‌وجو در چند و چون معنای هنر است. ژان پل سارتر، فیلسوف و چهره ادبی نامدار فرانسه، در نوشته زیر به بررسی همین مسأله می‌پردازد.

قصد ما آن نیست که در اینجا به مسألهٔ اثر هنری در تمامیتش بپردازیم. اگر چه این مسأله با پرسش امـر خـیالی (the imaginary) پیوندی بس نزدیک دارد، لیکن پرداختن بدان خود مستلزم تحقیقی خاص و جداگانه است. اینک وقت آن است که از بررسیهای طولانی خود نتایج معینی استخراج کنیم. نکات و شروح ذیل اساساً با نوع وجودی یا اگزیستانسیلِ اثر هنری سروکار خواهد داشت. و مـا مـی‌توانـیم درجـا ایـن قـانون را صورتبندی کنیم که اثر هـنری امـری غیرواقعی است.

از هـمان لحـظه‌ای کـه، بـه مناسبتی کـاملاً متفاوت، نگارهٔ شارل هشتم را به‌عنوان نـمونه و مثال برگزیدیم، این نکته به روشنی بر ما آشکار گشت. از همان آغاز دریافتیم که این شارل هشتم یک مـوضوع یـا ابـژه است، ولی مسـلماً نـه موضوعی همچون تابلو و بوم که ابژه‌های واقعی نـقاشی‌انـد. تـا زمـانی که بـوم و قـاب را بـرای خـودشان مشـاهده مـی‌کنیم، مـوضوع یـا ابـژهٔ زیباشناختی یعنی «شارل هشتم» ظاهر نـخواهـد شد. نه بدان سبب که تابلو آن را پنهان کرده است، بـلکه از آن رو کـه ایـن مـوضوع زیباشناختی نمی‌تواند خود را به یک آگاهیِ مدرِک بنماید. این موضوع در لحظه‌ای نمایان خواهد شد که آگاهی، با تحمل تغییری ریشـه‌ای که در آن جـهان نـفی می‌شود، خود به آگاهی متخیل بدل شود. در اینجا با وضعیتی روبه‌روییم مشابه وضعیت مکعبهایی که به میل ما می‌توانند پنج یا شش عدد به نظر آیند. فایده‌ای نخواهد داشت اگر بگوییم زمانی که مکعبها پنج عدد به نظر می‌رسند دلیلش آن است که در آن لحظه وجهی از نقاشی که در آن مکعبها شش عـدد هستند **پـنهان** شـده است. آن کـنش قصدی که آنها را پنج تـا مـی‌بیند قـائم بـه ذات است، این کنشی کامل و **مـطلقاً مـجزا** از کـنشی است که شش مکعب را درک مـی‌کند. در مـورد ادراک شارل هشتم به منزلهٔ تصویری که بر تابلو ترسیم شـده است نیز وضـع بـه هـمین صـورت است. این شارل هشتم روی بوم ضرورتاً همبستهٔ کنش قصدیِ یک آگاهی متخیل است. و از آنجاکه این شارل هشتم، که تا زمانی که بر سطح بوم درک مـی‌شود امـری غیرواقعی است، دقیقاً هـمان مـوضوع تـحسینهای زیـباشناختی مـاست (هـم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اوست که ما را «تکان» می‌دهد، اوست که «با قدرت، شکوه و هوشمندی نقاشی شده است» و غیره) به سوی تشخیص و تصدیق این نکته هدایت می‌شویم که، در یک نقاشی، موضوع زیباشناختی امری **غیرواقعی** است. هر گاه به خود یادآور شویم که چگونه به‌طور معمول امر واقعی و امر خیالی را در اثر هنری با هم خلط می‌کنیم، در می‌یابیم که نکتهٔ فوق تا چه حد مهم است. فی‌الواقع، غالباً این نظر را می‌شنویم که هنرمند کارش را با ایده‌ای در شکل یک ایماژ یا تصویر آغاز می‌کند و سپس این ایده را بر روی بوم **تحقق می‌بخشد**. این تصور و برداشت نادرست از این واقعیت ناشی می‌شود که هنرمند، به واقع، می‌تواند کارش را با تصویری ذهنی آغاز کند که، به‌خودی خود، بیان ناپذیر و غیرقابل انتقال است، و همچنین از این واقعیت که او در پایانِ زحماتش ابژه یا موضوعی را در برابر عموم به نمایش می‌گذارد که هر کسی قادر به مشاهدهٔ آن است. این فرآیند ما را به سوی این باور سوق می‌دهد که گویا در اینجا انتقال یا گذاری از امر خیالی به امر واقعی رخ داده است. ولی این باور به هیچ وجه حقیقی نیست. ما نباید از توجه به این نکته غافل شویم که آنچه در اینجا واقعی است محصول ضربات قلم‌مو، چسبندگی بوم، زبری بوم و جلایی است که بر سطح رنگها پخش شده است. لیکن ابژه یا موضوع تحسین زیباشناختی متشکل از اینها نیست. آنچه «زیبا» است چیزی است که نمی‌تواند به منزلهٔ امری مدرک تجربه شود و بنا به ماهیتش چیزی خارج از جهان است. پیشتر نشان دادیم که، برای مثال، **روشن یا تابناک ساختن** آن به کمک تابش پرتوی از نور به روی بوم ناممکن است؛ آنچه بدین طریق روشن می‌شود بوم است نه خود نقاشی. واقعیت آن است که هنرمند به هیچ وجه تصویر ذهنی خویش را تحقق نبخشیده، بلکه او صرفاً نوعی همتا یا آنالوگ[1] مادی ساخته است که هر کسی می‌تواند با نگریستن بدان، تصویر یا ایماژ مربوطه را درک کند. اما تصویری که از این طریق همتایی خارجی کسب کرده است، یک تصویر باقی می‌ماند. چیزی به نام تحقق امر خیالی در کار نیست و سخن گفتن از عینیت یافتن آن نیز ممکن نیست. هیچ یک از ضربات قلم‌مو **برای خود** صورت نپذیرفت، و نه حتی برای ساختن یک کل منسجم واقعی (یعنی به همان مفهومی که می‌توان گفت فلان اهرم در فلان ماشین در خدمت کل دستگاه و نه برای خود طراحی و ابداع شد). هر ضربه‌ای در متن و همراه با یک کل ترکیبی غیرواقعی عرضه می‌شد و هدف هنرمند، ساختن یک کل بود؛ کلی متشکل از رنگهایی **واقعی** که آن امر غیرواقعی را قادر می‌ساخت خود را متجلی سازد. از این رو نقاشی باید به مثابه شیئی مادی تصور شود که هر از گاهی (یعنی هر زمان که تماشاگر یا بیننده نگرشی تخیلی اتخاذ می‌کند) **میزبان** امری غیرواقعی می‌شود که خود دقیقاً همان **موضوع نقاشی شده** است. آنچه در اینجا ما را گمراه می‌کند لذت واقعی و محسوسی است که شماری از رنگهای واقعیِ روی بوم در ما ایجاد می‌کنند. برای مثال، برخی از رنگهای قرمز **ماتیس** لذت و شعفی جسمانی در بیننده ایجاد می‌کنند. اما باید این نکته را دریابیم که این شعف جسمانی، اگر به صورت مجزا در نظر گرفته شود ـ مثلاً اگر عامل محرک آن رنگی در طبیعت باشد ـ فاقد هر گونه جنبهٔ زیباشناختی است. این شعف صرفاً و تماماً نوعی لذت حسی است. ولی هنگامی که رنگ قرمز موجود در نقاشی درک می‌شود، این رنگ، به رغم همه چیز، به منزلهٔ جزئی از یک کل غیرواقعی درک می‌شود و در متن این کل زیبا می‌نماید. برای مثال، رنگ قرمز قالیچهٔ کنار میز. در واقع چیزی به نام رنگ ناب وجود ندارد. حتی اگر توجه هنرمند صرفاً معطوف به روابط و نسبتهایِ حسیِ میان شکلها و رنگها باشد، او دقیقاً به همین دلیل قالیچه‌ای را برمی‌گزیند تا از این طریق ارزش حسی رنگ قرمز را افزایش بخشد: برای مثال، عناصری از خس لامسه باید به میانجی رنگ قرمز انتقال یابند، این نوعی قرمز زبر و پشمی است، زیرا قالیچه از پشم بافته شده است. بدون حضور این «خصلت زبر و پشمی» در رنگ، چیزی از دست خواهد رفت. و مسلماً این قالیچه است که **برای رنگ قرمز** ـ که قالیچه حضورش را توجیه می‌کند ـ نقاشی شده است، و نه برعکس. اگر ماتیس به عوض یک صفحه کاغذ خشک و براق، قالیچه‌ای پشمین را برگزید، به‌خاطر [دستیابی به] ترکیب و آمیزش شهوانی رنگها، و فشردگی و زبری پشم بود. در نتیجه فقط در صورتی می‌توان از این رنگ قرمز لذت برد که آن را به منزلهٔ رنگ **قرمز این** قالیچه درک کرد، یعنی به منزلهٔ امری غیرواقعی. و اگر رنگ سبز دیوار خشک و سرد نبود، ماتیس شدیدترین کنتراست خود با سبزیِ دیوار را از دست می‌داد، زیرا این سبز معرف کاغذ دیواری است. بنابراین در قالب امر غیرواقعی است که رابطهٔ میان رنگها و شکلها معنای واقعی خود را می‌یابد. و حتی وقتی معنای رایج و معمول اشیا و موضوعات ترسیم شده به حداقل کاهش می‌یابد، نظیر آنچه در آثار کوبیست‌ها رخ می‌دهد، دست‌کم نقاشی یا حاصل کار صاف و تخت نیست. شکلهایی که می‌بینیم یقیناً شکل قالیچه، میز، یا هر چیز دیگری که در جهان مشاهده می‌کنیم، نیستند. ولی با این حال آنها واجد چگالی، ماده، یا ژرفایی خاصند و به‌لحاظ پرسپکتیو با یکدیگر نسبتی معین دارند. آنها شیء‌اند، و دقیقاً به همان نسبت و میزانی که شیء هستند، اموری غیرواقعی‌اند. کوبیسم موجب رواج این دعوی شده است که یک نقاشی نباید واقعیت را **بازنمایی** یا از آن **تقلید** کند بلکه باید ابژه یا موضوعی فی‌نفسه را برسازد. چنین طرحی در مقام نوعی آموزه زیباشناختی کاملاً قابل دفاع است و ما وجود بسیاری از شاهکارهای هنری را مدیون آن هستیم. اما این نکته باید به دقت درک شود. دفاع از این نظر که نقاشی، هر چند کلاً بری از معنا باشد، باز هم شیء یا موضوعی واقعی است، اشتباهی خطیر است.[2] نقاشی مسلماً شیء یا موضوعی طبیعی نیست. [در آثار کوبیستی] موضوع واقعی دیگر به منزلهٔ همتا [یا آنالوگی] برای یک دسته گل یا یک چمنزار عمل نمی‌کند. ولی هنگامی که در آن «تأمل و تعمق» می‌کنم، بازهم واجد نگرشی واقع‌گرایانه نیستم. نقاشی هنوز هم یک **آنالوگ** است. با این فرق که آنچه اینک خود را به میانجی آن آشکار می‌کند مجموعه‌ای غیرواقعی از **اشیای جدید** است؛ مجموعه‌ای از اشیا و موضوعاتی که آنها را هرگز ندیده‌ام و نخواهم دید، هر چند این امر موجب نمی‌شود تا کمتر غیرواقعی باشند، موضوعاتی که نه در **نقاشی** و نه در هیچ جایی از جهان وجود ندارند، ولی خود را به وسیلهٔ بوم تجلی می‌سازند، و به لطف نوعی فرآیند حلول بوم را از آن خود کرده‌اند. و ترکیب‌بندی همین موضوعات غیرواقعی است که من عنوان زیبا را بدان اطلاق می‌کنم. لذت زیباشناختی امری واقعی است، اما این لذت به طور فی‌نفسه و برای خود تجربه و درک نمی‌شود؛ چنانچه گویی این لذت محصول رنگی واقعی است: مسألهٔ اصلی شیوهٔ درک و فهم امر غیرواقعی است، از این رو لذت زیباشناختی، خیلی پیش از آنکه معطوف به نقاشی واقعی باشد، در خدمت تشکیل یا بر ساختن امر خیالی به میانجی بوم واقعی است. این امر منشأ و سرچشمه مفهوم مشهور بی‌غرض بودنِ تجربهٔ زیباشناختی است. به همین دلیل است که **کانت** توانست بگوید مهم نیست که موضوع زیبایی، آنگاه که به منزلهٔ امری زیبا تجربه می‌شود، از واقعیتی عینی برخوردار باشد یا نباشد؛ و به همین سبب است که **شوپنهاور** توانست از نوعی تعلیق اراده یا خواست سخن بگوید. این امر از نوعی شیوهٔ مرموز درک واقعیت، که ما فقط گهگاه قادر به استفاده از آن هستیم، ناشی نمی‌شود. آنچه رخ می‌دهد برساخته شدن و درک موضوع زیباشناختی از سوی یک آگاهی متخیل است که آن موضوع را به منزلهٔ امری غیرواقعی برمی‌نهد.

آنچه هم اینک در ارتباط با نقاشی بیان کردیم، به راحتی در مورد هنر داستانسرایی، شعر و نمایشنامه‌نویسی نیز اعمال شدنی است. کاملاً آشکار و بدیهی است که رمان‌نویس، شاعر و نمایشنامه‌نویس نیز به یاری آنالوگهای لفظی موضوعی غیرواقعی را بنا می‌کنند؛ این نکته نیز بدیهی است که بازیگر نقش هاملت از خود، از

تمامی بدن خود، به مثابه آنالوگی برای [منجلی ساختن] آن شخص خیالی [هاملت] سود می‌جوید. حتی آن منازعه مشهور در مورد پارادوکس کمدین نیز با پذیرش این دیدگاه ساده و روشن می‌شود. همگان با این قضیه آشنایند که طبق ادعای برخی بازیگران غیرحرفه‌ای، بازیگر تئاتر به شخصیتی که آن‌را به نمایش می‌گذارد، **باور ندارد**. برخی دیگر، به اتکای شاهدان بسیار، ادعا می‌کنند که بازیگر به‌نحوی با شخصیتی که نقشش را ایفا می‌کند یکی می‌شود. از نظر ما این دو دیدگاه نافی یکدیگر نیستند؛ اگر منظور از «باور داشتن»، وجود واقعی و ملموس شخصیت نمایشی است، بدیهی است که بازیگر واقعاً فکر نمی‌کند خودش همان هاملت است. ولی این بدان معنا نیست که او تمامی قوای خویش را برای واقعی ساختن هاملت «بسیج» نمی‌کند. او همهٔ نیرو، احساسات و اشارات یا ژست‌های خویش را به منزلهٔ آنالوگ‌هایی برای احساسات و رفتار هاملت به کار می‌گیرد. اما دقیقاً با همین کار، آنها را از واقعیت محروم می‌کند. **او به طور کامل به شیوه‌ای غیرواقعی زندگی می‌کند**. و این مسأله که آیا به هنگام ایفای نقش **واقعاً** گریه می‌کند یا نه، اهمیتی ندارد. این اشکها که از سوی خود او ـ و همچنین از سوی تماشاگران ـ به‌عنوان اشکهای هاملت تجربه می‌شوند، یعنی به‌عنوان آنالوگِ اشکهایی غیرواقعی. دگرگونی و استحاله‌ای که در اینجا رخ می‌دهد نظیر همانی است که در ارتباط با خواب و رؤیا مورد بحث قرار گرفت: بازیگر به‌طور کامل گرفتار امر غیرواقعی می‌شود، در آن غوطه می‌خورد و از آن جان می‌گیرد. این شخصیت نمایشی نیست که در [هیئت] بازیگر به موجودی واقعی بدل می‌شود، بلکه این بازیگر است که در [قالب] شخصیت نمایشیِ خود غیرواقعی می‌شود.[۳]

ولی آیا هنرهایی وجود ندارند که به نظر می‌رسد موضوعات آنها، بنا به سرشت و ماهیت خود، از غیرواقعی شدن در امانند؟ برای مثال، یک ملودی یا نغمه به هیچ چیزی جز خود اشاره نمی‌کند. آیا یک کلیسای جامع چیزی بیش از توده‌ای از سنگهایی **واقعی** است که برفراز بناهای پیرامون خود قد برافراشته است؟ اجازه دهید به این مسأله کمی دقیقتر بنگریم. فرض کنید من به ارکستری گوش می‌دهم که مشغول نواختن سمفونی هفتم **بتهوون** است. اجازه دهید از موارد استثنایی ـ که اموری فرعی و در حواشی تأمل و تعمق زیباشناختی‌اند ـ صرف نظر کنیم، نظیر موردی که هدف اصلی من از رفتن به کنسرت، «شنیدن تفسیر خاص توسکانینی» از موسیقی بتهوون است. بنا به قاعده‌ای کلی، آنچه موجب جلب من به کنسرت می‌شود میل به شنیدن «سمفونی هفتم» است. البته من تا حدی نسبت به شنیدن اجرای این قطعه توسط ارکستری غیر حرفه‌ای معترضم، و این با آن ارکستر شناخته شده را ترجیح می‌دهم. ولی این امر از میل من به شنیدن «اجرای کامل و بی‌نقص» سمفونی هفتم ناشی می‌شود، زیرا در این صورت سمفونی **کاملاً خودش خواهد بود**. از نظر من، نواقص و کمبودهای یک ارکستر ضعیف که سمفونی را «خیلی تند» یا «خیلی کُند» یا «با ضرب آهنگی غلط» و غیره می‌نوازد، به قطعه‌ای که مشغول نواختن آن است «خیانت» می‌کند. در بهترین حالت، ارکستر خود را در برابر اثری که می‌نوازد محو می‌کند، و من، به شرط داشتن دلایلی برای اعتماد ورزیدن به نوازندگان و رهبر ارکستر، با خود سمفونی روبه‌رو می‌شوم. تا اینجای کار همگان حرف مرا تأیید می‌کنند. ولی حال باید پرسید: خود این سمفونی هفتم چیست؟ بدیهی است که این سمفونی **یک شیء** است، یعنی چیزی است در برابر من که با گذشت زمان بر جا و پایدار می‌ماند. طبیعتاً نیازی نیست نشان دهیم که این شیء نوعی کل ترکیبی است که نه از مجموعهٔ صداها بلکه از یک ترکیب‌بندی مضمونی تشکیل می‌شود. ولی آیا این «شیء» واقعی یا غیرواقعی است؟ اجازه دهید نخست متذکر شویم که من سرگرم گوش دادن به سمفونی هفتم هستم. برای من این «سمفونی هفتم» در قلمرو زمان وجود ندارد؛ من آن را به مثابه واقعه‌ای که در زمانی خاص رخ می‌دهد تجربه نمی‌کنم، یعنی به مثابه نوعی رخداد هنری که در ۱۷ نوامبر سال ۱۹۳۸ در تالار موسیقی شاتله به وقوع می‌پیوندد. اگر فردا یا هشت روز بعد بازهم به **فورت ونگلر** گوش دهم که ارکستر دیگری را برای اجرای همین سمفونی رهبری می‌کند، بار دیگر در حضور و روبه‌روی همان سمفونی هستم. با این فرق که اکنون سمفونی بتهوون به شیوه‌ای بهتر یا بدتر اجرا می‌شود. حال بگذارید ببینیم من این سمفونی را **چگونه** می‌شنوم: برخی اشخاص چشمهایشان را می‌بندند. در این مورد آنان خود را از رخداد بصری این تفسیر خاص در فلان تاریخ جدا می‌کنند: آنان خود را به دست اصوات ناب می‌سپارند. برخی دیگر به ارکستر یا پشت رهبر ارکستر چشم می‌دوزند. ولی آنان نیز چیزی را که بدان خیره شده‌اند نمی‌بینند. این همان چیزی است که **روو دالون** آن را تفکر و تأمل همراه با شیفتگیِ جانبی می‌نامد. تالار کنسرت، رهبر ارکستر، و حتی خود ارکستر ناپدید شده‌اند. بنابراین اینک خود سمفونی هفتم در برابر من است، اما فقط با این شرطِ واضح و روشن که **هیچ چیزی در ارتباط با آن در نیابم و این واقعه را** واقعیتی ملموس که در زمانی خاص رخ داده است تلقی نکنم، و به این شرط که به توالی نغمه‌ها به منزلهٔ نوعی توالی مطلق گوش سپارم، نه به منزلهٔ یک توالی واقعی که، برای مثال، در همان موقعی تحقق می‌یابد که **پی‌تر** به ملاقات فلان دوست خویش می‌رود. سمفونی، به همان درجه و میزانی که آن را می‌شنوم، **در اینجا نیست**، یعنی در میان این دیوارها یا در نوک آرشه‌های ویلون. اما سمفونی «درگذشته» هم نیست، توگویی با خود می‌اندیشیدم: این همان

اثری است که در فلان تاریخ در ذهن بتهوون کامل گشت. سمفونی به طور کامل ورای امر واقعی است. سمفونی زمان خاص خود را داراست، یعنی صاحب نوعی زمان درونی است که از نخستین نت آلگرو تا آخرین نت قسمت فینال ادامه می‌یابد. اما این زمان دنباله و ادامه‌دهندهٔ زمان قبلی که «پیش» از شروع آلگرو رخ داد، نیست، و زمانی که «پس» از فینال خواهد آمد نیز ادامه‌دهندهٔ آن نیست. سمفونی هفتم به هیچ طریقی در زمان نیست. و از این رو به هیچ طریقی واقعی نیست. این سمفونی به واسطهٔ خود رخ می‌دهد، اما به منزلهٔ امری غایب و دور از دسترس. من نمی‌توانم بر آن اثر گذارم، حرکتش را کُند سازم، یا حتی یکی از نتهایش را تغییر دهم. اما این سمفونی برای ظاهر شدن وابسته به امر واقعی است: وابسته به اینکه رهبر ارکستر غش نکند، یا وقوع آتش سوزی در تالار موجب توقف کنسرت نشود. از چنین توقفی نمی‌توانیم نتیجه بگیریم که خود سمفونی هفتم قطع شده است. خیر، ما فقط می‌توانیم بگوییم که اجرای سمفونی هفتم متوقف شده است. آیا این امر به روشنی نشان نمی‌دهد که اجرای این سمفونی آنالوگ [یا نظیر و همتای] آن است؟ سمفونی هفتم خود را فقط از طریق آنالوگ‌هایی متجلی می‌کند که مورخ زمانی خاصند و در متن زمان ما بسط می‌یابند. اما به منظور تجربهٔ آن در قالب این آنالوگ‌ها، کارکردِ تقلیل یا تحویلِ تخیلی (imaginative reduction) الزامی است؛ به عبارت دیگر، اصوات واقعیِ باید به منزلهٔ آنالوگ‌ها درک و دریافت شوند. از این روست که سمفونی هفتم به مثابه نوعی غیبت همیشگی، نوعی جایِ دیگرِ همیشگی، تحقق می‌یابد. ما نباید آن را در ذهن خویش چونان پدیده‌ای متصور شویم که به جهانی دیگر، یا به ملکوتی از مفاهیم مجرد، تعلق دارد (نظیر همان کاری که از اسپاندریل، قهرمان رُمان *Point Counterpoint* اثر هاکسلی، و بسیاری از شاخه‌های مکتب افلاطونی، سر می‌زند.) این اثر نه فقط بیرون از زمان و مکان است ـ همچون، برای مثال، ذوات یا جوهرها ـ بلکه بیرون از قلمرو امور واقعی، بیرون از قلمرو هستی است. من واقعاً و عملاً آن را نمی‌شنوم، بلکه در حیطهٔ امر خیالی (the imaginary) بدان گوش می‌دهم. اینک درمی‌یابم که چرا گذار از دنیایِ تئاتر یا موسیقی به مسائل و امور روزمره برای ما همواره با سختی و دشواری قابل ملاحظه‌ای همراه است. درواقع هیچ انتقال یا گذاری از جهانی به جهانی دیگر در کار نیست، بلکه کل ماجرا گذاری است از نگرشی تخیلی به نگرش مبتنی بر واقعیت. تعمق زیباشناختی رویایی است القا شده، و گذار به قلمرو امور واقعی، نوعی بیدار شدنِ محسوس و عملی است. ما غالباً پس از بازگشت به واقعیت از «فریبی» که تجربه کرده‌ایم [با حسرت و ناراحتی] سخن می‌گوییم. اما این امر به ما توضیح نمی‌دهد که چرا این حس ناراحتی، برای مثال، پس از تماشای یک نمایشِ واقعگرا و بی‌رحمانه نیز وجود دارد، هرچند که در این مورد واقعیت باید به منزلهٔ امری دلپذیر و تسلی‌بخش تجربه شود. این احساس ناراحتی صرفاً معرفِ احساس کسی است که هم اینک از خواب و رویا بیدار گشته است؛ آگاهیِ مسحور شده‌ای که در احاطهٔ امر خیالی است، و به ناگاه با اتمام ناگهانی نمایش یا سمفونی از آن طلسم یا سحر آزاد گشته و با هستی [واقعی] مواجه می‌شود. برای برانگیختن حساس تهوع و نفرتی که وجه مشخصهٔ آگاهی از واقعیت است، به چیزی بیش از این نیاز نیست.

از همین مشاهدات معدود می‌توانیم هم اینک نتیجه بگیریم که امر واقعی هرگز زیبا نیست. زیبایی ارزشی است که فقط بر امر خیالی اِعمال و اطلاق شدنی است و معنایش نفی جهان در ساختار اساسی و ذاتی آن است. به همین دلیل است که خلط کردن امر اخلاقی با امر زیباشناختی عملی احمقانه است. ارزشهای مربوط به امر خیر (the Good) بودن ـ در ـ جهان را مفروض می‌شمارند، آنها با کنش در قلمرو امور واقعی سروکار دارند و از آغاز تابع گنگی و پوچیِ بنیادینِ هستی‌اند. گفتن اینکه ما نسبت به زندگی نگرشی زیباشناختی «اتخاذ می‌کنیم» به‌معنای خلط کردن امر واقعی با امر خیالی است. گاه اتفاق می‌افتد که ما در برابر وقایع یا موضوعات واقعی حقیقتاً نگرشی مبتنی بر تعمق زیباشناختی اتخاذ می‌کنیم. اما در چنین مواردی هرکدام از ما می‌تواند در درون خویش نسبت به موضوع مورد تعمق نوعی جا خوردن یا پس زدن را حس کند، موضوعی که به درون نیستی می‌لغزد و درنتیجه، از این لحظه به بعد، دیگر تجربه یا درک نمی‌شود؛ به بیان دیگر، این موضوع یا ابژه به‌منزلهٔ آنالوگی از خود عمل می‌کند، و بدین‌سان از طریق حضور محسوس و بالفعل این موضوع، تصویری [ایده‌آل یا] غیرواقعی از [ماهیت واقعی] آن بر ما نمایان می‌شود. این تصویر می‌تواند به‌صورتی ساده و ناب همان «خود» موضوع باشد که خنثی و نیست شده است، مثل وقتی که من به زنی زیبا یا مرگ در میدان گاوبازی می‌اندیشم؛ در عین حال این تصویر می‌تواند نمودی باشد آشفته و ناقص از آنچه این موضوع می‌توانست باشد در آینه آنچه که هست، نظیر وقتی که نقاش از طریق مشاهدهٔ لکه‌های روی دیوار درمی‌یابد که هماهنگیِ موجود میان دو رنگ خاصّ فزونتر و درخشانتر است. دراینجا بلافاصله به‌نظر می‌رسد موضوع پشت سر خود قرار دارد، موضوع امری لمس ناشدنی می‌شود، چیزی ورای دسترس ما. و از اینجاست که نوعی حس بی‌غرضی (disinterest) اندوهبار نسبت به موضوع سربرمی‌آورد. به همین مفهوم است که می‌توانیم بگوییم زیبایی زیاد یک زن، گشندهٔ میل و هوس نسبت به اوست. در واقع هنگامی که این «چهره» غیرواقعی که مورد تحسین ماست نمایان می‌گردد، نمی‌توانیم خود را همزمان در عرصهٔ زیباشناسی و در عرصه واقعگرایانهٔ تملک جسمانی قرار دهیم. برای خواستن او باید زیبایی‌اش را فراموش کنیم، زیرا میل یا خواهش یعنی پریدن به درون بطن هستی، به درون آنچه به غایت انضمامی و به غایت گنگ و بی‌معناست. تفکر و تعمق زیباشناختی در باب موضوعات واقعی واجد همان ساختار بیماری پارامنشیا[۴] است، که در آن موضوع واقعی به‌منزلهٔ آنالوگ خود در گذشته عمل می‌کند. ولی در مورد نخست مسأله اصلی نفی موضوع یا شئ است و در مورد دوم استقرار آن درگذشته. تفاوت پارمنشیا با نگرش زیباشناختی همانند تفاوت خاطره با تخیل است.

یادداشتها

* این مقاله ترجمه‌ای است از
J.P.Sartre, *The Psychology of Imagination* (London: Rider, 1950), PP.211-17; reprinted in *Aesthetics*, ed. H. Osborene (Oxford: O.U.P., 1972.)

۱. آنالوگ analogue، به معنای «نظیر»، «همتا» یا «مانند» هر چیزی که به لحاظ شکل و عملکرد مشابه و مطابق چیز دیگری باشد. م.

۲. این بخش از مقالهٔ سارتر تا حدی گنگ است، زیرا او پیش از روشن کردن معنای دقیق «غیرواقعی» بودن آثار هنری به آثار کوبیستی، یعنی به وجه خاصی از مسألهٔ عام مورد نظر خویش می‌پردازد. اشیا و موضوعات مشهود در آثار کوبیستی، و همچنین آثار سورئالیستی، آبستره و غیره، به مفهوم عادی و سر راست کلمه غیرواقعی، یا بهتر بگوییم غیررئالیستی، اند. از این رو، تا آنجا که به توصیف پدیدارشناسانهٔ آثار هنری مربوط می‌شود موضوعات ترسیم شده در این آثار هیچ فرقی با موضوعات مشهود در آثار کلاسیک ندارند، بجز جدید و تازه بودنشان. و به همین دلیل نیز سارتر آنها را «مجموعه‌ای غیرواقعی از اشیای جدید» می‌نامد. این حقیقت که اشیای کوبیستی یا آبستره، «در هیچ جای جهان وجود ندارد» هیچ تغییری در ماهیت زیبا شناختی یا همان «ایده‌آل» و «غیرواقعی» بودن آنها ایجاد نمی‌کند. م.

۳. در همین مفهوم است که یک بازیگر تازه کار تئاتر می‌تواند بگوید که ترس از صحنه به او کمک کرده است تا شرم و هراس شخصیت اقلیا [در نمایشنامهٔ هاملت] را بازنمایی کند. اگر چنین امری رخ داده است، دلیلش آن است که او به ناگهان غیرواقعی شده است، یعنی دیگر ترس خویش را به منزلهٔ امری واقعی و در خود تجربه و درک نکرده است، بلکه با آن همچون آنالوگی برای شرم و هراس اقلیا روبه‌رو شده است.

۴. پارامنشیا Paramnesia، توهم به یاد آوردن چیزی که شخص به واقع هم اینک برای نخستین‌بار آن را تجربه می‌کند.م.