

ArtCult

E - Magazine

8

No



فهرست مقالات

- شیخ ایدئولوژی / اسلاوی ژیتک/ امین قضایی
 - عکس های مهرانه آتشی را چگونه بخوانیم ؟ / همایون عسگری سیریزی
 - هنر انقلابی – بخش دوم / وحید ولی زاده
 - ساندویچ انسان / وحید ولی زاده
-

توضیحاتی درباره نشریه الکترونیکی آرت کالت :

آرت کالت به صورت الکترونیکی پخش و منتشر می گردد .
با لینک دادن به آرت کالت یا فرستادن آن به دوستان خود ما را در پخش و توزیع آن یاری رسانید.
آرت کالت را می توانید در سایت های ذیل بیابید :

• www.artcult.poetrymag.info

• www.eshterak.org

• www.hezartou.blogspot.com

در صورت ارسال آدرس الکترونیکی خود به ایمیل نشریه (artkult@gmail.com) می توانید آرت کالت را به طور رایگان مشترک شوید.

همچنین آرت کالت در انتظار نظرات ، پیشنهادات ، انتقادات و مقالات ارسالی شما است.
چاپ مطالب مندرج در این نشریه با ذکر ماخذ بلامانع است.

شبح ایدئولوژی

اسلاوي ژبښک
ترجمه : امين قضايي
(بخش اول)

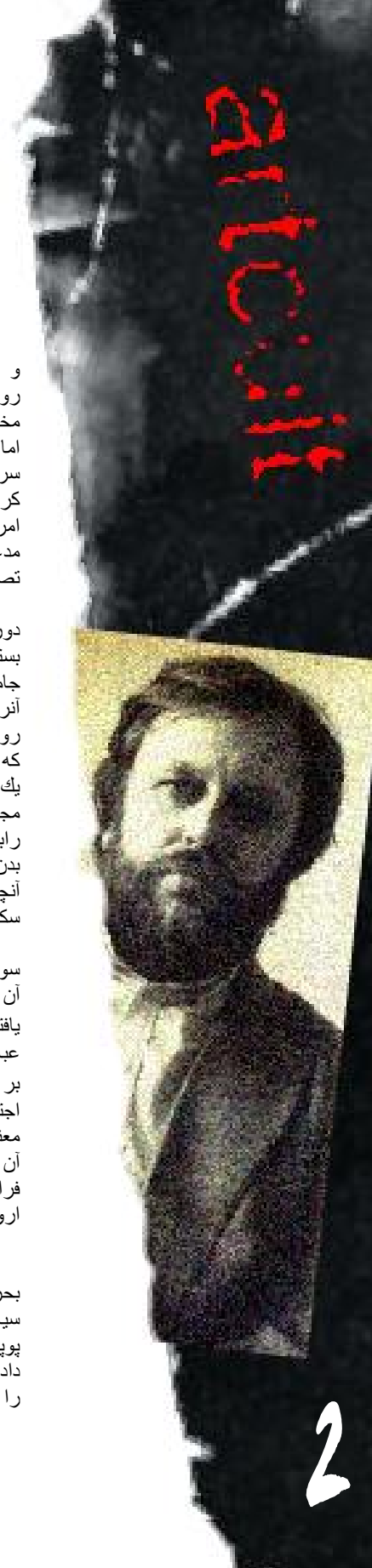
1/ نقد ایدئولوژی ، امروزه ؟

با تعمقی ساده بر اینکه چگونه افق انگاره تاریخی در معرض تغییر قرار می گیرد ، خود را در شرایط به خصوصی می یابیم و مجبور می شویم این موقعیت سخت گیرانه از انگاره ایدئولوژی را بپذیریم. تا ده یا بیست سال پیش نظام تولید- طبیعت (روابط بهره کشانه - مولد انسان با طبیعت و منابع طبیعی) نظامی ثابت تصور می شد ، در حالیکه هرکس مشغول تصور اشکال مختلفی برای سازماندهی اجتماعی نظام تولید و تجارت بود (فاشیسم یا کمونیسم به مثابه بدیل هایی برای سرمایه داری لیبرال)؛ اما اینک فردریک جیمسون هوشمندانه خاطر نشان ساخت که امروزه دیگر هیچ کس به گونه ای جدی به بدیل های ممکن برای نظام سرمایه داری توجه نشان نمی دهد ، در حالیکه اذهان عامه با تصورات آزار دهنده نابودی طبیعت و محو کل حیات بر روی کره زمین روبروست - تصور «پایان جهان» آسانتر است تا تغییر معتدله تری در شیوه تولید ، گویی سرمایه داری لیبرال امری آنچنان « واقعی » است که حتی در شرایط فاجعه اکولوژیکی جهانی نیز دوام می یابد... بنابراین فرد می تواند به طور قاطع مدعی موجودیت ایدئولوژی به صورت ماتریکس تولیدی شود که رابطه بین امر پدیدار و نا پدیدار ، بین امر قابل تصور و غیر قابل تصور و نیز تغییرات در این روابط را تنظیم می نماید.

این ماتریکس را در دیالکتیک « نو » و « قدیمی » می توان به آسانی تشخیص داد ، مثلا وقتی که رویدادی که کاملا خبر از بعد یا دورانی کاملا جدید می دهد تداوم یا بازگشت به گذشته دانسته می شود یا برعکس رویدادی که کاملا در منطق نظم موجود نقش بسته است گسستی بنیادین به شمار می رود. مثال بارز این حالت اخیر برای آن دسته از منتخبین مارکسیسم صادق است که جامعه سرمایه داری متاخر ما را فرماسیون اجتماعی جدیدی به حساب می آورند که دیگر از پویه های سرمایه داری که مارکس آنرا توصیف نموده تبعیت نمی کنند. با این وجود برای احراز از این مثال مستعمل و بی مصرف اجازه دهید به حوزه سکسوالیته روی آوریم. یکی از چیزهای مبنیال امروزه این است که سکس. سایبر یا مجازی گسستی بنیادین با گذشته ایجاد می کند. از آنجایی که در این سکس ، تماس جنسی واقعی با « دیگری واقعی » مخالفت با لذت خردارضا کننده را از بین می برد که تنها پشتیبان آن یک دیگری مجازی ، تلفن - سکس ، هرزه نگاری یا جنس مجازی کامپیوتری است ... پاسخ لکانی به این تصور این است که ما مجبوریم اسطوره « سکس واقعی » به قول معروف ممکن را پیش از سکس دخولی یا مجازی افشا نماییم. تز لکان این است که هیچ رابطه جنسی واقعی وجود ندارد یعنی ساختار عمل جنسی واقعی ، (کنشی با شریکی از گوشت و خون) پیشتر ذاتا یک خیال است. بدن « واقعی » دیگری تنها پشتیبان این طرح افکنی خیالی ماست. به عبارت دیگر ، سکس مجازی که در آن یک دستکش محرک آنچه را که بر روی صفحه می بینیم شبیه سازی می کند و کارهایی مانند آن ، تحریف عظیمی در سکس واقعی نیستند ، چنین سکسی به سادگی باز نمود و آشکار سازی ساختار خیالی فته در سکس واقعی است.

یک مثال بارز از سوء تعبیرهایی متقابل و انکش روشنفکران لیبرال غربی به ظهور دولت های جدید در جریان فروپاشی سوسیالیسم واقعا موجود در اروپای شرقی است که آنرا بازگشت به سنت قرن نوزدهمی دولت- ملت می پنداشتند در حالیکه آنچه با آن سرو کار داشتیم موردی کاملا برعکس بود یعنی اضمحلال دولت- ملت های سنتی مبتنی بر انگاره شهروند انتزاعی هویت یافته با نظم حقوقی مطابق با قانون اساسی. اتین بالیبار Etienne Balibar جهت توصیف این وضعیت جدید ، اخیرا این عبارت مارکسیستی قدیمی را به کار برده است که « دیگر هیچ دولت مطبوعی در اروپا وجود ندارد ». شبح قدیمی لویاتان طفیلی بر Lebenswelt. جامعه که از بالا آنرا توتالیزه می نماید هر چه بیشتر از هر طرف فرسوده می گردد. از یک طرف اجتماعات قومی جدید رو به ظهور اند - اگرچه برخی از آنها صورا مانند دولت های قدرتمند شکل گرفته اند دیگر هیچ دولتی به معنای دولت اروپایی مطبوع عصر مدرن وجود ندارد چرا که آنها ناف میان اجتماعات نژادی و دولت را نبریدند. (نمونه بارز آن روسیه است که مافیای محلی پیشتر کارکرد نوعی از ساختار قدرت موازی را داراست). از طرف دیگر ، پیوندهای فراملیتی متعددی وجود دارد از سرمایه داری چند ملیتی گرفته تا کارتل های مافیا و انجمن های سیاسی بین دول (مانند اتحادیه اروپا).

دو دلیل برای محدودیت این قدرت دولتی وجود دارد که هر کدام از آنها برای تایید این روال کافی است. خاصیت فراملیتی بحران اکولوژیکی و تهدید هسته ای. فرسایش قدرت دولت از هر دو سوی در این واقعیت منعکس می شود که امروزه مبارزات سیاسی بنیادین میان دموکراسی لیبرال جهانشمول « کمسوپولیتیکال » (نیرویی برای فرسایش دولت از بالا) و کامیونیتارینیسم پوپولیسم ارگانیکی جدید (که نیرویی است برای فرسایش دولت از پایین) در جریان است. و همانطور که بالیبار بار دیگر نشان داده این خصومت را نه تضادی بیرونی باید تصور نمودو نه رابطه ای متمم میان دو قطب که قطب ، افراط های طرف مقابل را متعادل می نماید. (بدین معنی که ما دو امر بسیار جهانشمول داریم خرده ریشه های قومی که به مردم احساس تعلقاتی می دهد



و بنابراین موقیت را تثبیت می کند) بلکه در یک مفهوم کاملا هگلی، هر قطب خصومت در ذات سویه متضاد خود نهفته است، به طوریکه هر گاه یکسوی قطب متضاد را برای خود به چنگ آوریم و در خود رفع سازیم آنرا به عنوان یک تضاد ایجاب می نماییم. به سبب خاصیت ذاتی این دو قطب است که باید از دام های لیبرال دموکراتیک که بر وقایع هولناک و حتی پتانسیل های هولناک تر آنچه که امروزه در روسیه و دیگر کشورهای استقلال یافته از کمونیسم جاری است اجتناب نماییم: ایدئولوژی هژمونی جدیدی از «اروپاگرایی» که واعظ پیوند جدیدی میان جامعه و دولت به مثابه پادزهری برای نفوذ تباهی کننده ی اصل یهودی بازار و اتمیسم اجتماعی، (و در طرف مقابل) امپریالیسم ملی ارتودوکس به مثابه پادزهری برای فردگرایی غربی و مانند آن. جهت مبارزه با این اشکال جدید، پوپولیسم ارگانیک فرد باید به نگاهی انتقادی به خود پرداخته و به روشکافی انتقادی خود جهانشمولگرایی لیبرال-دموکراتیک تن دهد. آنچه فضا را برای پوپولیسم ارگانیک باز می گشاید همین نقطه ضعف و نادرستی خود جهانشمول گرایی است.

با این وجود این نمونه های مشابه از واقعیت انگاره ایدئولوژی دلیل اینکه چرا امروزه برای انکار مفهوم ایدئولوژی شتاب به خرج داده می شود را نیز آشکار می سازد. آیا نقد ایدئولوژی مستلزم جایگاهی ممتاز به نوعی فارغ از آشفتگی های زندگی اجتماعی نیست که سوژه - عامل را قادر به درک مکانیزم پنهانی می گرداند که امر پدیدار وناپدیدار را تنظیم می نماید؟ آیا همین ادعای دستیابی به جایگاهی ممتاز خود آشکارترین حالت ایدئولوژی نیست؟ در نتیجه با رجوع به موقعیت کنونی تاملات معرفت شناسانه، آیا انگاره ایدئولوژی خود شکست دهنده نیست؟ پس چرا ما باید به این انگاره با وجود چنین دلالت های معرفت شناسانه ی آشکارا منسوخ (رابطه بازنمایی میان اندیشه و واقعیت و غیره) وفادار بمانیم؟ آیا ابهام مطلق و خاصیت انحصارگر آن به خودی خود دلیلی کافی برای رها نمودن این مفهوم نیست؟ «ایدئولوژی» را می توان هر چیزی از گرایشی اندیشمندانه برشمرد که وابستگی اش به واقعیتی اجتماعی را در ظاهر مجموعه ای از باورهای عملگرا پنهان می سازد، هر چیزی از محیطی ناگزیر که در آن افراد روابط خود با ساختاری اجتماعی را با ایده های کاذبی سپری می کنند که قدرت سیاسی مسلط را مشروعیت می بخشد. ایدئولوژی به نظر در جایی که تلاش می کنیم از آن اجتناب کنیم ظاهر می شود در حالیکه آنرا در آنجایی که انتظار یافتنش را داریم نمی یابیم.

وقتی برخی از رویه ها به عنوان «برتری ایدئولوژیکی» تقبیح می گردد می توان مطمئن بود که امر مقابل آن نیز کمتر ایدئولوژیکی نیست. برای مثال در میان رویه هایی که عموماً به عنوان ایدئولوژی پذیرفته شده است درونی کردن برخی از شرایط محدود تاریخی است، مانند عمل تشخیص یک ضرورت والاتر در رویدادی تصادفی (از بنیان گذاری سلطه مردانه در «طبیعت چیزها» گرفته تا تفسیر ایدز به عنوان تنبیه زندگی گناه کارانه انسان مدرن، یا در سطحی خصوصی تر، هنگامی که با «عشق واقعی» خود مواجه می شویم به نظر می آید که در تمامی طول زندگی خود منتظر چنین لحظه ای بودیم گویی به گونه ای اسرار آمیز تمامی زندگی گذشته ما، ما را به این رویارویی منتهی نموده است...) بنابراین تصادف احمقانه امر واقعی، درونی و نمادپردازی شده و معنای خاصی می یابد. با این وجود آیا رویه مخالف آن یعنی ناتوانی از تشخیص ضرورت و بدفهمی آن به عنوان تصادفی ناچیز نیز ایدئولوژیکی نیست (از درمان روانکاوانه گرفته که یکی از اشکال عمده آن مقاومت تحلیلیگر در اصرار بر این تصور است که لغزش های زبانی یک لغزش محض اند و هیچ دلالتی ندارند تا حوزه اقتصاد که برتری ایدئولوژیکی آن تقلیل دادن بحران به رخدادی کاملاً تصادفی و بیرونی است بنابراین از درک منطق ذاتی سیستم (سرمایه داری) در تولید بحران غافل می ماند). در این حالت ایدئولوژی دقیقاً برعکس درونی سازی شرایط تصادفی بیرونی است یعنی بیرونی کردن نتایج ضرورتی درونی. و وظیفه نقد ایدئولوژی در اینجا دقیقاً تشخیص ضرورت نهفته در آنچه می بینیم است که علی الظاهر یک تصادف محض به نظر می آید.

جدیدترین مورد اخیر واژگونی ساده در روش گزارش رسانه های غربی در مورد جنگ بوسنی است. اولین چیزی که به چشم می خورد تباین این گزارش ها با گزارش های جنگ خلیج فارس سال 1991 است که در آنجا ما یک شخصیت سازی ایدئولوژیکی متعارف را داشتیم: به جای تهیه اطلاعات موجود در روندهای اجتماعی، سیاسی یا مذهبی و کشمکش ها در عراق، رسانه ها نهایتاً نبرد را به مبارزه ای با صدام حسین، یک شخصیت شیطانی یک یاغی که خود را از جوامع متمدن بین المللی محروم ساخته است، تقلیل دادند. حتی بیش از نابودی نیروهای عراقی هدف اصلی روان شناسانه معرفی گردید یعنی تحقیر صدام به عنوان یک چهره شکست خورده. اما در مورد بوسنی، به رغم موارد منحصر به فرد شخصیت پلید و دیوسیرت میلوویچ رئیس جمهور صرب گرایش غالب آنرا از مشاهده گری شبه انسان شناسانه بررسی می نمود. رسانه ها در دادن درس هایی به ما از پیش زمینه نژادی و مذهبی این نبرد بر یکدیگر پیشی می گیرند؛ زخم های صد سال پیش دوباره سر باز کرده و بیرون زده است، به طوریکه برای درک ریشه های این جنگ نه تنها تاریخ یوگسلاوی بلکه بیاد تاریخ کل شبه جزیره بالکان از زمان قرون وسطی را بدانیم. بنابراین در جنگ بوسنی به سادگی نمی توان طرف یک جانب را گرفت، تنها باید سعی کرد پیش زمینه این منظره وحشیانه را که مخالف نظام ارزشهای متمدن ماست به دست آورد... با این حال این رویه وارونه مستلزم پیچیده سازی ایدئولوژیکی است که زیرکانه تر از دیوسازی از صدام حسین است.

چنین پیچیده سازی ایدئولوژیکی دقیقاً از چه روی شکل می گیرد؟ به طور ناپخته احاله به «پیچیدگی رویدادها» به ما کمک می کند تا از مسئولیت عمل رهایی یابیم. این طرز برخورد راحت مشاهده گر دور از ماجرا و احاله به زمینه به قول معروف پیچیده منازعات مذهبی و نژادی در کشورهای بالکان، غرب را قادر می سازد تا از پذیرش مسئولیت بالکان طفره رود - یعنی طفره روی از این حقیقت تلخ که جنگ بالکان جدا از موردی مانند منازعه نژادی غیر عادی نتیجه مستقیم شکست غرب در فهم پویه سیاسی تجزیه یوگسلاوی و ماحصل حمایت خاموش غرب از «پاکسازی نژادی» است.

در قلمرو نظریه، ما با واژگونی مشابه ای از مسئله سازی شالوده شکنانه مفهوم گناه سوژه و مسئولیت شخصی مواجه می شویم. انگاره سوژه ای که از منظر اخلاقی و بزهارانه کاملاً مسئول اعمال اش می باشد به این نیاز ایدئولوژیکی کمک می کند تا بافت پیچیده و همیشه بیشتر موثر پیش انگاره های تاریخی - گفتمانی را که نه تنها زمینه را برای سوژه مهیا می کنند بلکه همچنین مختصات معنای آنرا نیز تعریف می کند، پنهان نماید: سیستم می تواند طوری عمل نماید که علت خطاها تنها گناه سوژه مسئول باشد. یکی از نقد های همیشگی چپ گرایانه از قانون این است که انتساب گناه و مسئولیت شخصی ما را از کاوش در شرایط محیطی مشخص آن خطا در مسئله معاف می سازد.

کافی است عمل اکثر - اخلاقی نسبت دادن شرایط اخلاقی به میزان بالای بزهکاری در میان آمریکایی های آفریقایی را یادآور شویم (مانند « سرشت بزهکارانه » ، « حساسیت اخلاقی » و غیره) : این انتساب مانع هرگونه تحلیلی از شرایط اقتصادی ، سیاسی ، ایدئولوژیکی آمریکایی های آفریقایی می شود.

اما آیا این منطق « سرزنش نمودن پیشامدها » ، در افراطی ترین شکل خود ، خود شکست دهنده نیست چرا که ما را به این کلی گری فراموش نشدنی و نه کمتر ایدئولوژیکی گفته ی برشت در اپرای تریپنی نمی کشاند ؟ « ما به جای آن که اینقدر خشن باشیم خوب خواهیم بود فقط اگر پیشامدها اینقدر خشن نبودند » به عبارت دیگر ، آیا ما ، سوژه های سخن گو ، همیشه پیشتر در حال برشمردن پیشامدهایی نیستیم که فضایی فعالیت ما را از پیش معین می کنند ؟

یک مثال مشخص تر ابهام نامعلومی است که در نقد مترقی متعارف از روانکاو به کار گرفته می شود ؟ در اینجا انتقاد این است که تفسیر روانکاو از فلاکت و رنج ذهنی با رجوع به عقده های لیبنال ناخودآگاه و یا حتی با ارجاع مستقیم به رانه مرگ ، علل واقعی این تخریب را پنهان می سازد. بیان نهایی نظری این نقد روانکاو در احیای مجدد این تصور است که علت آسیب های روانی را در سوء رفتار جنسی دوران طفولیت می جوید ، فروید با معرفی خاستگاه خیالی آسیب روانی به قولی حقیقت کشف خود را فاش می سازد. به جای تحلیل مشخص شرایط اجتماعی بیرونی و واقعی ، مانند خانواده پدشاهی و نقش آن در کلیت تولید مثل نظام سرمایه داری و مانند آن - به ما داستان عدم تعادل لیبنال حل نشده تحویل داده می شود، به جای تحلیل شرایط اجتماعی که به جنگ منتهی می شود ، رانه مرگ تحویل ما داده می شود. به جای تغییر روابط اجتماعی ، چاره کار در تغییر روانی درونی در هنگام « بلوغ » دانسته می شود دورانی که ما باید واقعیت اجتماعی را آنگونه که هست بپذیریم. از این دیدگاه ، بسیاری از تلاش ها برای تغییر واقعیت اجتماعی به مثابه نمودی از عقده حل نشده اودیپ تقبیح می گردد. آیا چنین تصویری از یک پیچی که با مقاومت غیر عقلانی در برابر قدرت اجتماعی کشش های روانی حل نشده ی خود را بروز می دهد ، ایدئولوژی در ناب ترین شکل خود نیست ؟ با این وجود همانطور که ژاکلین رز نشان داد ، بیرونی کردن علت در شرایط اجتماعی کمتر از آن ایدئولوژیکی نیست ، چرا که سوژه را قادر می سازد تا از مواجهه با واقعیت میل خودش اجتناب نماید. با بیرونی کردن علت از سوژه ، سوژه دیگر نقشی در آنچه برای وی اتفاق می افتد ندارد. وی از آسیب به منزله یک رابطه بیرونی ساده استقبال می کند: بدون نقش تهییج هسته میل نامعلوم او ، پیشامد آسیب رسان توازن روانی او را از بیرون برهم می زند.

تناقض تمامی این موارد در این است که با بیرون نهادن از آنچه ما به عنوان ایدئولوژی تجربه می کنیم خود شکلی از به اسارت ایدئولوژی در آمدن است. یک نمونه متقابل غیر ایدئولوژیکی که تمامی اشکال متعارف ایدئولوژیکی را در بر می گیرد نقش **Neues Forum** در آلمان شرقی پس از فروپاشی است. در سرنوشت آن بعد اخلاقی ذاتا تراژیکی وجود دارد: نکته ای که در آن یک ایدئولوژی شکلی لفظی به خود می گیرد و باعث می شود تا به عنوان یک « مشروعیت سازی کلی مسلکانه عینی » (مارکس) از روابط قدرت موجود کارکرد یابد. **Neues Forum** شامل گروه هایی از روشنفکران آتشی مزاج است که سوسیالیسم را به جد پذیرفته و همه چیز را به مخاطره می اندازند تا نظام مصالحه جوی را نابود نموده و آنرا با راه سومی اتوپیایی فراسوی نظام سرمایه داری و سوسیالیسم واقعا موجود جایگزین نمایند. البته عقیده و پافشاری صادقانه آنها که برای بازگرداندن سرمایه داری عمل نمی کرد نشان از هیچ چیز جز یک توهم خیالی نداشت؛ با این وجود می توانستیم بگویم که چنین توهمی (به عنوان توهمی سراسر بی بنیاد) به معنای واقعی کلمه غیر ایدئولوژیکی بود: هیچ یک از روابط واقعی قدرت را به شکل ایدئولوژیکی معکوس منعکس نمی کرد.

درس نظری که می توان از این مورد گرفت این است که مفهوم ایدئولوژی را باید از قید مسئله بازنمایی گرانه رها نمود. ایدئولوژی هیچ ارتباطی با « فریب و توهم » و با خطا و بازنمایی تحریف کننده محتوای اجتماعی اش ندارد. می توان خلاصه کرد: یک نقطه نگاه سیاسی نسبت به محتوای ایزکتیویش می تواند کاملا دقیق و درست و با این حال کاملا ایدئولوژیکی باشد و برعکس ایده ای که یک نقطه نگاه سیاسی در مورد محتوای اجتماعی خود می دهد می تواند کاملا برخطا باشد اما درباره محتوایش کاملا غیر ایدئولوژیکی باشد. با ملاحظه به حقیقت واقع ، **Neues Forum** - که فروپاشی رژیم کمونیستی را گشایشی برای ابداع شکل جدیدی از فضای اجتماعی فراسوی محدوده های سرمایه داری می دانست- بی تردید در اشتباه بود. برخلاف **Neues Forum** کسانی که بر سریع ترین الحاق ممکن به آلمان غربی شرط می بستند یعنی از وارد شدن کشورشان به نظام سرمایه داری جهانی سخن می راندند ، برای آنها هواداران **Neues Forum** گروهی از خیال بافانی قهرمان وار بیش نبودند. این موضع گیری کاملا درست است و با این حال کاملا ایدئولوژیکی است. چرا ؟ پذیرش انطباق گرایانه مدل آلمان غربی دلالت بر باوری ایدئولوژیکی به کارکرد غیر آنتاگونیسمی و غیر چالش برانگیز وضعیت اجتماعی سرمایه داری متاخر دارد ، موقعیت اول یعنی **Neues Forum** گرچه نسبت به محتوای واقعی اش توهم آمیز است (بشارت دهندگی اش) بوسیله همین موقعیت گزاف و رسوایی بشارت ، موید آگاهی از آنتاگونیسم متعلق به نظام سرمایه داری متاخر است. یک راه برای تصور این امر در نظر گرفتن این تز لکانی است که بر طبق آن حقیقت ساختاری داستانی دارد ؛ در ماههای پر سراسیمه عبور از سوسیالیسم واقعا موجود به سرمایه داری ، داستان راه سوم تنها موضوعی است که در آن آنتاگونیسم اجتماعی موجود در نظام سرمایه داری زنده نشد. یکی از وظایف نقد پست مدرن از ایدئولوژی در اینجا نهفته است: تشخیص عناصری از نظم اجتماعی موجود که - در ظاهر داستان یعنی در ظاهر روایت اتوپیایی ممکن اما تاریخ های بدیل شکست خورده - به خاصیت آنتاگونیستی سیستم توجه نشان می دهد و بنابراین ما را از تایید هویت ساختگی این سیستم دور می کند.

2 / ایدئولوژی : تحلیل طیفی یک مفهوم

اما ما در تمامی این تحلیل‌های خاص و فاقد عمومیت در حالی نقد ایدئولوژی را به کار بردیم که پرسش‌آغازین ما درباره مفهوم ایدئولوژی در این موارد از پیش فرض گرفته شده است. تا کنون پیش‌فهمی خود‌انگیزه ما را به پیش برده است که اگرچه ما را به نتایج متناقض رساند اما نباید آنرا ناچیز پنداشته و باید بیشتر روشن گردد. برای مثال ما تلویحا وانمود می‌کنیم که می‌دانیم چه چیزی ایدئولوژی نیست: به مجرد آنکه مکتب فرانکفورت نقد اقتصاد سیاسی را به عنوان مبنای خود پذیرفت در حیطه نقد ایدئولوژی باقی ماند در حالیکه مفهوم «عقل ابزاری» دیگر به افق نقد ایدئولوژی تعلق نداشت - «عقل ابزاری» نشان داد که در رابطه با سلطه اجتماعی به سادگی نقشی کارکردی ندارد بلکه به منزله بنیادی برای رابطه سلطه به خود سلطه یاری می‌رساند. بنابراین ایدئولوژی ضرورتا «کاذب» نیست، می‌تواند کاملا درست و دقیق باشد چرا که آنچه به واقع اهمیت دارد محتوای مورد مدعا نیست بلکه مهم روشی است که این محتوا را با موقعیت سوژکتیوی که دلالت بر جریان یشارت و رهایی دارد، مرتبط می‌گرداند. ما در فضای ایدئولوژیکی قرار گرفته ایم که این محتوا - درست یا غلط (اگر درست باشد تاثیر ایدئولوژیکی بیشتری هم دارد) در رابطه با سلطه اجتماعی («قدرت»، «استثمار») به طریقی ذاتا نامشخص کارکرد دارد: خود منطق مشروعیت‌سازی رابطه سلطه اگر بخواهد موثر افتد باید پنهان باقی بماند. به عبارت دیگر نقطه شروع نقد ایدئولوژی باید شناخت کاملی از این واقعیت داشته باشد که ایدئولوژی به آسانی می‌تواند در نقاب حقیقت پنهان شود. برای مثال وقتی برخی از قدرت‌های غربی در یک کشور جهان سوم به خاطر تخلف در حقوق بشر مداخله می‌کنند ممکن است این امر درست باشد که در این کشور پایه‌ای‌ترین حقوق بشر نقض شده و مداخله غربی حقوق بشر را بهبود خواهد بخشید. با این وجود چنین مشروعیت‌سازی کمتر ایدئولوژیکی نیست چرا که از ذکر انگیزه‌های واقعی مداخله (مانند منافع اقتصادی و غیره) ناتوان می‌ماند. اسلوب برجسته این «دروغ‌گویی در نقاب حقیقت» کلبی‌گری است: با یک رنگ‌گویی خلع سلاح‌کننده فرد همه چیز را می‌پذیرد، با این حال این تصدیق کامل منفعت قدرت مان به هر حال مانع پیگیری این منافع نمی‌شود - فرمول کلبی‌گری دیگر این جمله مارکسیستی کلاسیک نیست که «آنها آنرا نمی‌شناسند اما آنرا انجام می‌دهند» بلکه این جمله است که «آنها به هر آنچه می‌کنند آگاهی دارند با این حال آنرا انجام می‌دهند».

پس چه طور می‌توانیم این پیش‌فهم خود را توضیح دهیم؟ چگونه از doxa به حقیقت برسیم؟ اولین رویکردی که خود را عرضه می‌کند البته همان دگرگونی دیالکتیکی-تاریخی هگل از مسئله به راه حل است: به جای آنکه مستقیما کفایت یا حقیقت تصورات مختلف از ایدئولوژی را ارزیابی نماییم باید این انبوه تعین ایدئولوژی را شاخصی از موقعیت‌های تاریخی مشخص و متفاوت تعبیر نماییم یعنی باید آنچه را که آلتوسر در مرحله خود انتقادی «مناسب اندیشه» می‌داند در نظر بگیریم، روش یک اندیشه در ابژه مورد مطالعه اش نقش می‌بندد یا همانطور که دریدا می‌گوید، طریق طرح کردن خود بخشی از محتوای مورد طرح است.

برای مثال وقتی استالینسم - لنینسم به ناگهان اصطلاح «ایدئولوژی پرولتاریایی» را در اواخر 1920 پذیرفت تا این اصطلاح نه تحریف آگاهی پرولتاریایی تحت فشار ایدئولوژی بورژوازی بلکه مشخص‌کننده نیروی محرک «سوژکتیو» فعالیت انقلابی پرولتاریایی باشد، این تغییر مفهوم ایدئولوژی اکیدا با تفسیرهای مجدد از خود مارکسیسم به مثابه علمی ابژکتیو و بی‌طرف و علمی که خود را گرفتار موقعیت سوژه پرولتاریایی نمی‌کند همبسته بود: مارکسیسم اولاً از یک فاصله بی‌طرف فوق‌زبان، حرکت ابژکتیو به سوی کمونیسم را ثابت می‌کند؛ سپس «ایدئولوژی پرولتاریایی» تشریح نموده تا طبقه کارگر را برای انجام ماموریت تاریخی اش ترغیب نماید. یک مثال دیگر از چنین تغییری گذر مارکسیسم غربی از نقد اقتصاد سیاسی به نقد عقل ابزاری بود که پیشتر ذکر آن رفت: از تاریخ و آگاهی طبقاتی لوکاج و مکتب فرانکفورت در دروان اولیه خود که تحریف ایدئولوژیکی را از شکل کالایی استنتاج می‌نمود تا مفهوم عقل ابزاری که دیگر در یک واقعیت اجتماعی مشخص بنیان نهاده نشده بود بلکه برعکس نوعی عقیده ثابت انسان‌شناسی، حتی شبه استعلایی و کهن تصور می‌شود که واقعیت اجتماعی سلطه و استثمار را برای ما توجیه می‌کند. این گذار از جنگ جهانی اول که امید به نتایج انقلابی بحران سرمایه داری هنوز زنده بود تا آسیب‌های مضاعف اواخر دهه 1930 تا 1940 امتداد داشت یعنی قهقراي سرمایه داری به فاشیسم و چرخش توتالیتاریستی جنبش کمونیستی.

با این وجود چنین رویکرد دیالکتیکی هگلی اگرچه در سطح خود مکفی و بسنده است اما براحتی می‌تواند ما را به دام نسبی‌گرایی تاریخی بباندازد که ارزش ذاتا شناختنی اصطلاح ایدئولوژی را معوق‌گذارده و آنرا به تجلی محض رویدادهای اجتماعی مبدل می‌کند. به همین دلیل بهتر است که همزمان با رویکرد متفاوتی آغاز کنیم. هگل در ارتباط با دین (که نزد مارکس ایدئولوژی است) سه موقعیت را تمیز می‌دهد: آموزه، اعتقاد و آیین، بنابراین فریفته می‌شویم که انبوه تصورات مرتبط با اصطلاح ایدئولوژی را حول این سه محور مرتب نماییم: ایدئولوژی به مثابه مجموعه‌ای از ایده‌ها (نظریه‌ها، معتقدات، باورها و رویه‌های استدلالی)؛ ایدئولوژی در حالت بیرونی اش، یعنی مادیت ایدئولوژی ادوات ایدئولوژیکی دولت است و نهایتا گریزنده‌ترین قلمرو، ایدئولوژی خود‌انگیزه در قلب خود واقعیت اجتماعی است. (به کارگیری اصطلاح ایدئولوژی در این قلمرو کاملا مورد تردید است، یک نمونه این است که در ارتباط با بت‌وارگی کالایی، مارکس هرگز اصطلاح ایدئولوژی را به کار نبرد). اجازه دهید مورد لیبرالیسم را یادآوری نماییم: لیبرالیسم یک آموزه است (که از لاک تا هابک توسعه یافته است). در آیین‌ها و ادوات ماتریالیزه می‌شود (مطبوعات آزاد، انتخابات، بازار و غیره) و در تجربه خود‌انگیزه سوژه‌ها به مثابه «افراد آزاد» فعال است. سه بخشی که ذکر شد به سه گانه هگلی درخود-برای خود - در و برای خود مطابقت دارد. چنین بازسازی منطقی - روایی مفهوم ایدئولوژی بر رخداد مکرر واژگونی امر غیر ایدئولوژیکی به امر ایدئولوژیک که پیشتر ذکر آن رفت متمرکز خواهد بود - یعنی از این آگاهی ناگهانی که چگونه هرگونه یا بیرون نهادن از ایدئولوژی ما را دوباره به سوی ان باز خواهد گرداند.

1. پس برای شروع ما ایدئولوژی را به صورت در خود داریم: مفهوم ماندگار ایدئولوژی به مثابه یک آموزه، ترکیبی از تصورات، باورها، مفاهیم و مانند آن که عزم آنرا دارد تا ما را به حقیقت اش متقاعد نماید که با این حال در خدمت منافع خاص قدرتی است که بدان معترف نیست. روش نقد ایدئولوژی که با چنین تصویری منطبق است خوانش symptomal است: هدف نقد تشخیص بنیان‌های پذیرفته شده‌ی متن اصلی از طریق گسیختگی، نانوخته‌ها و خطاهای آن - (در مورد لیبرالیسم) تشخیص برابری و آزادی مورد نظر لیبرالیسم به منزله برابری و آزادی که مالک ابزار تولید را برتری می‌بخشد. هابرماس شاید آخرین نماینده بزرگ این سنت است، یعنی سنجش تحریف و یا

نادرستی يك بناي ایدئولوژیكي با استفاده از معیار استدلال منطقي غیرقهری . نوعی « ایدئو آل تنظیمی» که به زعم وی ذاتی نظم نمادین است. ایدئولوژی به طور نظام مند ارتباطات را منحرف می گرداند : منتهی تحت تاثیر منافع اجتماعی انکاره شده ی سلطه ، شکافی میان معنای عمومی و رسمی از محتوای عملی آن – یعنی ما با امتدادی انعکاس نیافته میان محتوای صریح متن و پیش انگاره های عملگرایی آن مواجه هستیم.

با این وجود امروزه ، اغلب گرایش های معتبر در نقد ایدئولوژی که از تحلیل گفتمانی سر بر آورد، این رابطه را واژگونه می سازد: آنچه سنت روشنگری به منزله اختلال محض در ارتباطات « متعارف » رد می کند در این رویکرد حالتی مثبت می یابد. فضای بینا سوژکتیو مشخص ارتباطات نمادین توسط ابزارهای منتهی (ناخودآگاهانه ای) ساخته می شوند که که نمی توان آنرا به گفتاری ثانوی و فرعی تقلیل داد. آنچه در اینجا ما با آن سر و کار داریم حرکت اتمام بخش روشنگری یا رویکرد هابرماسی در حالت واژگونش نیست : در اینجا آنچه که هابرماس به منزله بیرون نهادن از ایدئولوژی درک می نماید خود به عنوان يك ایدئولوژی طرد می شود ، در سنت روشنگری ایدئولوژی يك تصور (کاذب) و مبهم از واقعیت است که به علت منافع آسیب شناسانه ایجاد می گردد(مانند ترس از مرگ ، نیروهای طبیعی ، منافع قدرت و غیره) نزد تحلیل گفتمانی ، خود مفهوم دسترسی به واقعیت با هر ابزار گفتمانی یا متصل به قدرت ایدئولوژیکی است. « سطح صفر» ایدئولوژی اشتباه گرفتن يك آرایش گفتمانی به منزله يك واقعیت فراگفتمانی است.

پیشتر رولان بارت در اسطوره شناسی در سال 1950 مفهوم ایدئولوژی را طبیعی سازی نظام نمادین تعریف می کند – یعنی ادراکی که محصولات و نتایج يك رویه گفتمانی را خصوصیات فی نفسه چیزها به حساب می آورد. « مقاومت در برابر نظریه (شالوده شکن) » پول دومان نیز همین مسیر را پیش می گیرد: «شالوده شکنی » بدین خاطر با مقاومت روبرو می شود که از محتوای مورد نظر رویه های گفتمانی که گواه معنایند طبیعی زدایی می کند . دقیقترین نسخه این رویکرد نظریه استدلال اسوالد دوکرات است؛ اگرچه اصطلاح ایدئولوژی را صریحا به کار نمی برد اما پتانسیل نقد ایدئولوژیکی این نظریه بسیار قوی است . انگاره اصلی دوکرات این است که کسی نمی تواند خط مشخصی میان سطوح استدلالی و توصیفی زبان ایجاد نماید : هیچ محتوای توصیفی خنثی و بی طرفی وجود ندارد؛ هر توصیفی پیشتر يك الگوی استدلالی است گزاره های توصیفی دست آخر خودشان رفتارهای استدلالی و جدلی طبیعی و تجسم یافته اند. این انکای استدلالی گزاره های توصیفی به topoi متکی است، به امور پیش پا افتاده ای که فقط به منزله امری طبیعی عمل می کنند فقط بدین خاطر که ما آنها را به صورت ناخودآگاه و خودکار به کار می بریم. - يك استدلال موفق در برگیرنده ناپدیدي مکانیزم هایی است که کارایی این استدلال را فراهم می آورند.

"عکس های مهرانه آتشی" را چگونه بخوانیم؟

همایون عسگری سبزی

"بیننده ای، خواننده ای، آفریننده ای خود هم آینده ای و هم پلی به آینده، و نیز دردا همچون عاجزی مانده بر این پل..." فردریش نیچه

اولین عکس، تصویر مادری است که نوزاد خود را در آغوش می گیرد. مادری که بچه ای به دنیا می آورد، حتی اگر از شدت درد و خستگی بیهوش نشود، باز هم اولین کسی نیست که نوزاد را می بیند. همیشه فرد دیگری نخستین بار با محصول رنج و صبر او روبرو می شود. مادر باید از جنسیت و سلامت کودک خود سوال کند، گویی خود به عنوان آفریننده از ماحصل تلاش خود بی خبر است. چپستی آن چه آفریده شده است، نخست بر دیگری هویدا می شود. این واقعیت آفرینندگی است. واقعیتی که نه تنها در رابطه ی مادر و فرزند که در رابطه ی هنرمند و اثر هنری نیز جاری است. هنرمند با تمامی آگاهی و معرفت خود نسبت به محصولی که آفریده است، پس از عرضه ی آن به مخاطب، دیگر بار آن را همچون چیزی بیگانه بازپس می گیرد. همان گونه که مادر بی هیچ پرسشی هر نوزادی را که به او بسپارند در آغوش خواهد گرفت. آیا بهتر آن نیست که اکنون در ماهیت و ارزش این آفرینندگی تردید کنیم؟ در انگاره ای که محصول را مایملک آفریننده ی آن می داند و او را آگاه ترین به چپستی اثر؟

من در این جا به دنبال شرح مرگ مولف از منظر این موقعیت تمثیلی نیستم. هدف من از بیان این مثال، آشکارسازی بحران آفریدن توام با دردی مضاعف، ناشی از آگاهی به ماهیت این آفرینندگی است. هنرمند خودفریفته ای بیشتر نیست. همچون مادری که بهتر است در هم خونی خویش با نوزادش تردید نورزد. مهرانه آتشی و مادرش هر دو این موقعیت را تجربه می کنند از پرتو آفرینش و زاینندگی. او در یک نجاتیو 35 میلی متری، هنگامی که پدر او را به مادر می دهد، متولد می شود. به تعبیر بارت در یک لحظه ی عکاسانه. در همین لحظه جنسیت، وزن و اندازه ی او نیز آشکار می شود و این جسمانیت در یک امولوسیون شیمیایی ثبت می گردد. این نخستین عکس او و البته نخستین عکس والدینش (با عناوین جدید پدر و مادر) است. هر سه با هم متولد می شوند در موقعیتی که شباهتی به پیش تر از آن ندارد و هرگز به آن باز نخواهد گشت:

مرگ موقعیت های پیشین
به عقیده ی من او در این عکس (اولین عکس مجموعه) به مقوله ی مرگ بیش از تولد به ظاهر موجود در آن نگرسته است. او به مرگ غیاب خود و مرگ هویت پیشینی والدینش می نگرند. چیزی که این تاویل را با توجه به عکس های دیگر در ذهن من قوت می بخشد، پاهای اوست که گوشه ی عکس ها را پوشانده اند. در پایین هر عکس این پاها را می بینیم که هر بار با ناخن هایی رنگ شده، به رنگ آرایش سیمای عروسکی وارونه در بالای عکس ها، حضور دارند. این عروسک اندام و چهره ای زنانه دارد و آتشی در هر عکس سیمای متفاوتی (رنگ های مختلف مو و چهره) را از او به نمایش می گذارد.





از چیدمان مذکور می توان چنین تصور کرد که او همان گونه که به عکس هایی از خودش در سنین و موقعیت های مختلف می نگرد، انعکاسی از چهره ی کنونی خود را در سیمای واژگون این عروسک می بیند. اما شرح این که چرا چنین چیدمانی مرا به رهیافتی به سوی مرگ هدایت می کند مستلزم شرح یک پارادایم تاریخی روانکاوی است: نارسیسیسم

در فرهنگ اساطیر یونان نارسیس نیمه انسان نیمه خدایی بود به غایت زیبا چندان که هر بیننده ای مقنون و شیدای او می شد. نارسیس به عشاق خود بی اعتنا بود. بی اعتنایی او به شیفتگان، گاه مرگ دلباخته ای را موجب می شد. روزی نارسیس به برکه ای رسید. ناگهان به تصویر زیبای خود در آب نگریست و بی آن که بداند تصویر خود را می بیند، شیفته ی آن شد. نارسیس لحظه ای چشم از معشوق خود بر نداشت تا همان جا در کنار برکه جان سپرد.

داستان اسطوره ی نارسیس در قرن نوزدهم و سپس به شکل گسترده ای توسط زیگموند فروید جهت توصیف و ریشه یابی برخی بیماری های روانی ناشی از خودشیفتگی به کار برده شد.

نیت فروید از به کار بردن عنوان نارسیسیسم شرح نارسایی های روانی ناشی از قطع تعلق فرد به جهان خارج و خود شیفتگی و تنها خود نگری بود. نارسیسیسم با این معنای جدید (خود شیفتگی) حائز نقش ویژه ای در گفتمان روان شناسی شد. این گفتمان پاره ای از نمونه های این نارسایی را در هنرمندان معاصر کشف می کند. در واقع انسان هنرمند در جهان پیشا پسامدرن چنین وضعیتی دارد. او در مرتبه ای میان انسان و خدا قرار دارد و این مرتبه جز با تاکید بر قوه ی خلاقانه و قدرت آفرینندگی او حاصل نمی شود. او نیز همچون نارسیس با " امر زیبا " در ارتباط است و البته مخاطبان و شیفتگانی نیز دارد. برای درک بهتر این موضوع توجه مخاطب این نوشته را به نقش اسطوره ای هنرمندانی نظیر میکل آنژ، داوینچی، پیکاسو و حتی وار هول در دوران معاصر جلب می کنم. با کمی اغراق می توان آنها را نارسیس های عصر جدید نامید.

داستان نارسیس داستان مرگی دوگانه است، نکته ای که در این داستان بسیار جالب و شایان توجه است؛ مردانگی نارسیس می باشد. او نهایت و کمال یک صفت به ظاهر زنانه (زیبایی) را به خود اختصاص داده است. این مقوله شکل پیچیده ای از مردسالاری این فرهنگ را نمایان می سازد. اما فرهنگ غنی اساطیر یونان، اسطوره ای دیگر به نام مدوسا را نیز عرضه می کند.

مدوسا زن عجوزه ای از تیره گورگن ها است که از سر او مار روییده است. شدت زشتی او به حدی است که هر آن کس که به او بنگرد از هراس و وحشتی که بر او چیره می شود، جان می بازد. اما پرسوس که وظیفه ی کشتن او را بر عهده گرفته است، به او خیره نمی شود، بنا بر روایتی (البته چندان معتبر نیست، همیلتون و دیگران شکل دیگری را مطرح می کنند) او سپری صیقل یافته و آینه وار را در برابر مدوسا می گیرد و به این ترتیب مدوسا با نظاره ی خود از شدت وحشت به سنگ تبدیل می شود و پس از آن توسط پرسوس نابود می گردد.

تشابه برخی نکات در این دو داستان شگفت انگیز است. هر دو شخصیت به واسطه ی نگریستن به تصویری از خود هلاک می شوند. هر کدام شاهدان خود را به مصیبت و عذاب گرفتار می کنند.

هر دوبه عنوان کمال صفت موصوف به آن (زیبایی و زشتی) شناخته می شوند و در نهایت آن که " مرگ " همبسته ی این دو است. من در این نوشته برانم با تائیلی از عکس های مهرانه آتشی، پارادایم تاریخی نارسیسیسم را با انگاره ی جدید مدوسایی تعویض نمایم. ادعای گزافی است و شاید بیشتر یک بازیگوشی فلسفی باشد، لیکن عکسهای آتشی دلالتی قاطع به این ادعا می بخشند.

مدوسا زن است و نه مرد و بر خلاف نارسیس نه نیمه خدا و نه نیمه انسان، بلکه موجودی پست تر از انسان است. نشانه هایی کافی برای تفسیری مردسالارانه از این اساطیر، اما دغدغه ی من برخوردی فمینیستی با چنین موضوعی نیست. غرض از طرح عبارت هنرمندان دوران پسا مدرن و این انتقادات فمینیستی، روشننگر ساختن انقلابی معرفتی و روان شناختی در هنرمندان دوران پسا مدرن است که به واسطه ی چنین تحولی ضروری است که با طرح چند پرسش در کفایت واژه ی نارسیسیسم برای توصیف روان رنجوری این دوران کمی تردید کنیم.

آیا برخی از رهیافت های هنری که با عنوان پسا مدرن شناخته شده اند تنها انتقادهایی بر فرهنگ مردسالاری نیستند؟
 آیا هنرمند پسامدرن که تنها یقین او بی اعتباری مقولاتی همچون آوانگاریسم، خلاقیت، ابداع و عرضه ی امر زیبا و ... است همچنان در مقام
 نیمه خدایی قرار دارد و همان خودشیفتگی هنرمندان مدرن را در ذهن دارد؟
 آیا هنرمند پسامدرن قادر به مسحور ساختن مخاطبان خود خواهد بود؟ آن گونه که ون گوگ و سزان و پیکاسو چنین می کردند.
 آیا او ضرورتی ایدئولوژیک، تاریخی یا فلسفی برای عرضه ی چیزی در خود می بیند؟
 آیا نقد ویرانگر او بر اومانیسیم و به تبع آن انسان به عنوان کانون این نگره، چیزی از فردیت یا " خود" برای او باقی می گذارد که حال
 بدان شیفته هم باشد؟

او از " خود" که ساخته ی دوران روشنگری است، از انسانی که به قول فوکو به زودی فراموش می شود، روی گردان است. نظاره ی این " خود" هراس آور است همچون هراس مدوسا از نظاره ی خویشتن.

در عکس های آتشی گویا این بار پاهای مدوسا را می بینیم که بر لب برکه ی اساطیری ناریس ایستاده و به خود می نگرند. آتشی از تولدش
 آغاز می کند و به اکنون خود می رسد. اما تنها مقوله ای که این عکس ها را وحدت می بخشد یک نام متشکل از تعدادی حرف الفبا به شکل " مهرانه آتشی " است. او در چیدمانی که از آن یاد کردم به سراغ آلبوم عکس هایش رفته است.

عکس های یادگاری از وقایع و مناسبت ها، عکس هایی مستند که مسلما واجد کیفیت پر طمطراق " هنری " نیستند. او از این عکس ها برای
 روایت " خود" بهره جسته است. بنیامین می نویسد: نقل قول ها خاطرات زبان هستند. به عقیده ی من عکس هایی که آتشی برگزیده است نقل
 قول هایی درباره ی او است. روایت های چندپاره ای که یا او بیهوده وار می گوشت از هم نشینی آنها به کلان روایت " خود" برسد یا بر آن
 است تا با نشان دادن گسست ها ، ناتمامیت ها ، فرض چنین روایت دقیقی از " خود" را بی اعتبار جلوه دهد. در هر صورت هر آن چه به
 دست می آید خاطراتی جسته و گریخته، نقل قول هایی ناتمام و " خود" ی منفصل و چند پاره است که نه تنها نمی توان نشست و با شیفتگی
 بدان خیره شد که دردناک و هراس آور است. او در این نقل قول ها (عکس های یادگاری) نگاشته شدن خویش را نشان می دهد. کارناوالی از
 خودش به راه می اندازد، کارناوال غمگین و ماتم سرای داستان " خود" .

وقتی که در یکی از عکس ها دختر بچه ی لختی را می بینیم که ژست بامزه ای به خود گرفته است و در کنار آن نخستین عکس محجبه ی اورا،
 بی درنگ " خود" شی شده ی او پدیدار می شود. " خود" ی بر ساخته ی کلان روایت های مذهب، جامعه، جنسیت و

بهت عجیبی در چشمان شش یا هفت سالگی او که برای نخستین بار با این پوشش به دوربین خیره شده است ، موج می زند. بهت ناشی از عدم
 درک هویت انضمامی جدیدی که باید آن را بپذیرد. هم نشینی این دو عکس که تفاوت زمانی ناچیز ولی تفاوت هویتی بنیادینی دارند، تکان دهنده
 است. او از این پس در می یابد که بدن او ماهیت شی ای دارد. در فرهنگ مردسالار زن وحدت ذهنی مرتبط با جسم خود را به واسطه ی میل
 جنسی و راهکارهای سلطه جویانه و تملک گرایانه ی مرد از دست می دهد. اندام های او دیگر اندام هایی فیزیولوژیک نیستند، بلکه اندام هایی
 استعاره ی و نمادین قلمداد می شوند. این نگره از فرهنگ مردسالار به سرعت جسم زنان را دستخوش دگر دینی پیچیده ای می کند. در عکس
 آتشی زمان این تحول شش سالگی است.

در فضای مابین این دو عکس، عروسک (مدوسا) آرایش غلیظی دارد، همراه با ناخن های لاک زده. گویی او بر هم نهاده ی عربانی و مستوری
 خود را در سیمای بزک کرده ی عروسک نشان می دهد. عروسک به مثابه یک شی، یک چیز از خود بیگانه.



این " خود " شخصیت داستان معرفی است که از دوران روشننگری آغاز شده و با مصائب و گرفتاری های زیاد به فصول پایانی خود در عصر پسامدرن رسیده است. فصلی که به نظر می رسد با مرگ شخصیت اصلی داستان همراه باشد. منتها شخصیت این داستان راوی آن نیز بوده و از این رو هرگز قادر نخواهد بود تا فصل مرگ خویش را به تحریر در آورد. فصل مرگی خود نگاشته.

داستان بزرگ " خود " مجموعه ای از " خود نگاره " های دیگر است. خود نگاره های هنرمندان، نویسندگان، فیلسوفان و ... خود نگاره ها (سلف پرتره) اوج رویکرد نارسبیبستی هنرمندان مدرن را رقم می زند. هنرمندی که از قید تعلق به جهان خارج رها گشته و دیگر تمام و کمال مشغول خویشتن گشته است.

آن چه او عرضه می کند خود هنرمند است. در این میان از چشم انداز هرمنوتیک حادثه ای شگرف رخ می دهد. هنرمند " خود " را همچون یک متن عرضه می کند. متنی که معنای آن نزد مخاطب است. هنرمند همچون اثر هنری دستخوش تاویل می شود، او همبسته ی افق آگاهی مخاطب شده و وحدت و اصالت گذشته را از کف می دهد. هنرمند همچون هر متن دیگری، اکنون نه واجد معنای یکه است و نه معنایی برتر. او خود به مرگ خویشتن همت می گمارد.

اگر خود نگاره ها را از منظری شالوده شکنانه بنگریم، مصیبتی فاجعه بار گریبان هنرمند را می گیرد. افشانش بی پایان نشانه ها و هزارتوی دلالت های ضمنی نافی هرگونه تلاشی برای یافتن معنای متن می شود. معنای متنی که خود، مولف خویش است.

مارتین هیدگر در کتاب *سراعات کار هنری* یک دور فلسفی را مطرح می کند.

او می نویسد هنرمند از آن رو هنرمند است که اثری هنری خلق میکند و البته اثر هنری " هنریت " خود را از صنعت و آفرینندگی ی هنرمند اخذ می کند. اگر گفته ی هایدگر را به عرصه ی " خود نگاره " وارد کنیم، این آثار نقاط غامض و پیچیده ی این دور می شوند.

در شکل اخیر، اثر هنری همان هنرمند است و هنرمند همان اثر هنری. در این دور جدید هم اثر و هم هنرمند بی اعتبار می شوند چرا که نه در رابطه ای متقابل بلکه در رابطه ای هم ارز قرار دارند. این هم ارزی به فقدان هرگونه رابطه ای با " هنر " منجر می شود و لذا به مرگ هر دوی ایشان.

حال می توان به درستی روشن ساخت که این مرگ نارسبیبستی است یا مدوسایی؟

کدام یک، نارسبیس یا مدوسا می دانست که به تصویر خود خیره شده است؟

اکنون بار دیگر ادعای مذکور را یادآوری می کنم. ادعایی که معتقد به شکل جدیدی از مواجهه با " خود " در نزد هنرمند پسامدرن است: از خود بیزاری و نه خود شیفتگی.



تاکنون عکاسان و هنرمندان بسیاری موضوع اخیر را در آثار خود به نمایش گذاشته اند. سیندی شرمین زودتر از همه به ذهن می آید، شری لواین، باربارا کروگر و ... این عکاسان (عمدتاً فمینیست شناخته می شوند) دغدغه ی خود را درباره ی موضوعاتی نظیر هویت، شی شنگی و از خود بیگانگی را در عکس های شان بیان کرده اند. آتشی نیز چنین رویکردی دارد، اما آن چه او را از دیگران متمایز می کند، کار اوست. انتخاب عکس هایی که از او عکاسی شده است و خود مولف آنها نبوده است. (شاید شرمین به دنبال القای چنین موقعیتی در عکس هایش باشد)

گویا آتشی آگاهانه در پی انکار آفرینندگی و نقش تالیفی خود بوده است. انکار عنصر تالیفی در کار هنرمندان پسامدرن امر تازه ای نیست اما در گستره ی سلف پرتره ها بدیع و خلاقانه است (این خلاقیت و بداعت در کار آتشی پارادوکسیکال است). اوج کار او آن جاست که حتی دست های عروسک را نیز کنده است : مدوسای افلیج سه عکس دیگر در این مجموعه ارتباط مفهومی پیچیده ای با یکدیگر برقرار می کنند. در یکی از عکس ها مهرانه دکور یک درخت انار را به تن کرده است. در عکس دیگر که شامل دو عکس یادگاری است ، مهرانه ی کوچک در خیابان ایستاده است. در کنار این عکس ، تصویر مادر او در همان خیابان دیده می شود.

این عکس از همه ی عکس های دیگر متمایز است. تنها عکسی است که مهرانه در آن حضور ندارد. او با انتخاب این عکس گویی خود را همچون مادر خویش قلمداد می کند. این همذات پنداری با مادر وجوه متفاوت و پیچیده ای دارد: وجوه جسمانی و هویتی ایده ی همذات پنداری هویتی او با مادرش از فرآیندی که تولد و رشد و بلوغ یک دختر را نشان می دهد، پدیدار می شود. شاید او با استفاده از تصویر مادرش، چالش خود در مقام هنرمند با موقعیت بحرانی ی آفرینندگی و زایش را یادآوری می کند. این همذات پنداری می تواند از چشم انداز دیگری نگریسته شود. از چشم انداز روان کاوی فروید-لکانی. گفتمان روان کاوی مذکور معتقد است کودک در نخستین ماه های تولد، وجود مستقل خود را از وجود مستقل مادر تمییز نمی دهد. به عبارتی دیگر " خود " را با مادر یکی می پندارد و لذا از ادراک چیزی به نام " خود" عاجز است. اما بعد ها با رشد کودک، در مرحله ی آیینگی، او به استقلال جسمانی خود از مادر واقف می شود. این مرحله را به این دلیل آیینگی نام نهاده اند که کودک خود را در کنار مادر همچون " چیزی" مستقل تشخیص می دهد. بعد از این مرحله کودک پی می برد که مطلوب ایده آل او (مادر) در خود او نبوده و در دیگری است. فروید چنین آگاهی را درآور توصیف می کند. کودک نخستین بار " خود " را از فهمیدن تصویر خودش به عنوان دیگری به دست می آورد. به گفته ی لکان " خود" برای نخستین بار همچون غریبه ای برای کودک ظاهر می شود. در عکس آتشی که بی شک عکس فوق العاده ای است، او آغاز این آگاهی دردناک را نشان می دهد. آگاهی به انفصال از مادر و تمنای غیر در سرتاسر عمر.

عکسی که مهرانه در آن دکور درخت انار را به تن کرده است می گوید که او بارور خواهد شد (مادر یا هنرمند) مثل درخت اناری که میوه



داده است. داستان مادر و کودک (هنرمند و اثر هنری) دیگر بار آغاز می شود. او یک بازگشت را نشان می دهد. بازگشتی جاودان که مار نماد آن است.

آن هنگام که دم خود را می بلعد. ماری که همچون تاج بر سر اسطوره ی دوران ما، مدوسا، روییده است. آخرین عکس حیرت انگیز است. او پشت عکس های پیشین را آشکار می کند. پشت نویسی هایی که به قول بارت سرکوب شده های عکاسی اند. دیگر نه تصویری از " خود " او در کار است ، نه پای مدوسا و نه صورت بزک کرده ی او. تنها واژگان پشت عکس ها به چشم می خورد که هر کدام با دست خطی متفاوت نام مشترکی در خود دارند: مهرانه

او در می یابد که جز این نیست: برساخته ای از زبان،
نقل قول ها، گیومه های بی شمار، نقطه ها و
علامت های سوال با چند رقم که گویا نشانه ای از زمان است .

بازی زبانی او با عنوان این نمایشگاه (اثر هنری او) دیگر اوج کار است:
" عکس های مهراوه آتشی"
این عبارت را چگونه بخوانیم؟



در این عبارت " مهراوه آتشی " مضاف است یا مضاف الیه؟

پیوست: گمان می کنید پشت این عکس ها (عکس هایی که شامل عروسک، پاها و عکس های یادگاری است) چیزی نوشته شده است؟

هنر انقلابی - بخش پایانی

وحید ولی زاده

مرحله ی سوم مرحله ای بود که تاچر و ریگان بر اریکه ی قدرت نشستند. در این مرحله روندهای کالایی شدن و تجاری شدن فرهنگ و هنر ابعاد غول آسایی یافت. دستور کار سرمایه داری مبنی بر خودگردانی همه ی نهاد ها، منطق بنگاه اقتصادی را در همه ی نهادهای دیگر حاکم کرد. حوزه های مختلف اجتماعی و از آنجمله هنر، همه توسط اقتصاد تسخیر شدند. تجاری شدن هنر، امپراتوری هالیوود، بنگاه های عظیم تجاری-هنری دیگر جایی را برای هنرمندان مستقل و خلاف جریان باقی نمی گذاشتند.

این دوره همچنین همراه بود با تضعیف جنبش های انقلابی در سراسر دنیا و به خصوص کشورهای صنعتی پیشرفته. جنبش انقلابی طبقه کارگر به نظر می آمد که تسلیم شده است. انقلاب از دستور کار طبقه ی کارگر خارج شده بود و در نتیجه مهم ترین منبع نیرو و دهنده به هنر انقلابی قطع شد.

مهم ترین تلاش های رادیکال و آلترناتیو در عرصه ی فرهنگ، تلاشی بود که نطفه های آن در مرکز کوچکی در دانشگاه بیرمنگام انگلستان بسته شد. هوگارت، ویلیامز و تامپسون، دانش آموختگانی مارکسیست و برآمده از خانواده هایی کارگری بودند که به دلیل گرایشات سیاسی غیر منطبق با محیط آکادمیک بریتانیای پس از جنگ، نتوانستند به کار دانشگاهی متعارف دست پیدا کنند. آنها با بنیان گذاری مرکز مطالعات فرهنگی معاصر در دانشگاه بیرمنگام که نیاز به طی رویه های متعارف آکادمیک نداشت، و فعالیت پرشور و پرثمر در سالهای پس از آن، سهمی بزرگ در تکامل نظریه ی انتقادی فرهنگ ایفا کردند. اگر چه اندیشه های نسل اول مطالعات فرهنگی تا حدی همسو با مکتب فرانکفورت بود، البته به جز تأکید آنها بر نقش انقلابی طبقه ی کارگر در فرا روی از نظم موجود، اما نسل دوم مکتب بیرمنگام افق های جدیدی را در نظریات انقلابی فرهنگی مطابق با وضعیت جدید جهانی گشودند.

در این دوران مکتب مطالعات فرهنگی بیرمنگام به سوی فرهنگ جوانان به عنوان منبعی که اشکال نوین بالقوه مخالفت و دگرگونی اجتماعی را فراهم می آورد متوجه شد. مطالعات فرهنگی بریتانیای از خلال مطالعه خرده فرهنگ جوانان نشان داد که چگونه فرهنگ، اشکال متمایز هویت و عضویت گروهی را شکل می دهد و همچنین به ارزیابی پتانسیل اعتراضی خرده فرهنگ های متعدد جوانان پرداخت. مطالعات فرهنگی توجه خود را بر این نکته متمرکز کرد که چگونه گروه های خرده فرهنگی در برابر اشکال مسلط فرهنگ و هویت مقاومت می کنند و سبک و هویت خود را می سازند. کسانی که خود را با رمزهای مد و لباس مسلط و رفتار و ایدئولوژی سیاسی مسلط تطبیق می دهند هویت خود را در درون گروه های اصلی به عنوان اعضاء گروه های معین اجتماعی می سازند. (به عنوان مثال آمریکایی های سفید، طبقه متوسط و محافظه کار). در مقابل، اشخاصی که با خرده فرهنگ ها هویت می یابند، همچون فرهنگ پانک یا خرده فرهنگ ملی گرایان سیاه به شکلی متفاوت از جریان اصلی به چشم می آیند و عمل می کنند و نتیجتاً هویت های اعتراضی می سازند که آنها را در تقابل با مدل های استاندارد تعریف می کند. از نظر پژوهشگران این مکتب مصرف خاصی از فرهنگ و هنر می توانست انقلابی باشد. جوانان از طریق گزینش محصولات فرهنگی و هنری و ترکیب خاصی از آنها می توانستند علیه فرهنگ غالب بشورند و هویت شورشی جدیدی را خلق کنند. اگر چه عرصه ی هنر و فرهنگ محل تاخت و تاز کمپانی های بزرگ شده بود و همه جا پر بود از فیلم های هالیوودی، موسیقی عامه پسند، مدهای مختلف تجاری پوشاک، تلویزیون، کوکاکولا، و مواردی مشابه، اما با پوشیدن لباسی خاص، آرایش مو به سبکی خاص، گوش دادن به موسیقی ای خاص، و تلفیقی خاص از این مصارف فرهنگی امکان مقاومت فرهنگی در برابر نظام سلطه به وجود می آمد.

این مرحله را من مرحله ی "مصرف انقلابی هنر" می نامم. به صورتی مشابه می توان طیف وسیعی از تلاش هایی که به چگونگی دریافت در نقد ادبی و نیز بر رنگ شدن مسأله ی مخاطب را می توان جزئی از این مرحله دانست. همچنین مفهوم پردازی فردریک جیمسون از "ناخودآگاه سیاسی" متون ادبی و هنری گام نوینی بود که می توان آن را در چهارچوب شرایط جدید حاکم بر فعالیت های هنری درک نمود. او با گذشتن از سطح آشکار آثار ادبی و یا فیلم ها و تحلیل سطوح نهانی آنها توانست از دل آثار تولید شده در هالیوود، تنازعات و مجادلات طبقاتی جامعه ی جدید را ردیابی کند و حین مصرف آنها، تفسیری انقلابی و رادیکال ارائه دهد.



آغاز مرحله ی چهارم؟

به نظر می رسد انقلاب تکنولوژیک و گسترش فن آوری اطلاعات و ارتباطات، حامل بذرهای مرحله نوینی اند. مرحله ای که گرچه نقش مصرف در آن بسیار پر رنگ است اما ارزان شدن و همگانی شدن بسیاری از عوامل تولید هنر، برای مثال رواج دوربین های فیلم برداری دیجیتال ارزان قیمت و یا گسترش کامپیوتر و اینترنت و فراگیری آنها و بسیاری موارد مشابه، بار دیگر امکان مشارکت فعال هنرمندان مستقل و بیرون از روابط تجاری سیستم را در تولید هنر امکان پذیر کرده است. تجربه هایی همچون فیلم "11 سپتامبر" اثر کن لوچ که با پیوند دادن حادثه 11 سپتامبر 2001 به 11 سپتامبر دیگری که در آن آمریکا به وسیله ی ژنرال جنایتکاری با نام پینوشه حکومت مردمی شیلی را سرنگون کرد، نشانگر گوشه ای از توانایی های



تکنولوژی های جدید است. اکنون می توان به کمک یک دوربین دیجیتال اثری تکان دهنده پدید آورد، آنرا از طریق اینترنت در سراسر جهان توزیع کرد، در سینماهای کوچک و ارزان قیمتی که قابلیت برپا شدن در دورترین دهکده های آمریکای لاتین را دارند به نمایش گذاشت.

آیا تکنولوژی های نوین به تنهایی می توانند به اوجگیری مجدد تولید هنر انقلابی بیانجامند؟ یا سرمایه داری متأخر آنها را هضم خواهد کرد؟ جنبش ضد جهانی سازی توانایی آن را دارد که موتور هل دهنده ی هنر انقلابی نوین باشد؟ می توان هنر انقلابی نوینی را بدون انقلاب های پر شکوه کارگران تصور کرد؟ من بعید می دانم. هنوز تا مرحله ی نوینی از تولید هنر انقلابی یک گام فاصله داریم.

ساندویچ انسان وحید ولی زاده

شعر در برابر دلآرام علی و دیگر مددکاران چه دارد؟

ورقه ی نازکی از گوشت
استخوان را می پوشاند

و در زورقی از پوست

ساندویچ انسان

سرو می شود

سه خانواده در خانه ای با سه اتاق با سقف های تاریک و دیوارهای نزدیک 15 بچه از شیرخوار تا 15 ساله از سر و کول فلاکت بالا می روند و صدای جیغ و جاروی مادران در گلوی رادیو ضبط کوچکی تشدید می شود که تلاوت قرآن را با عربده های شوهران مست یا نشئه به تصنیف مجازی درباره ی عشق تحویل می دهد سراچه ی فقر به حیاط کوچکی متصل است که انبار کله گنده ی خردی است و دائم بار در آن تخلیه می شود یا بار گرفته می شود و بچه ها در لابه لای کار و عرق و دشنام می لولند و پول در حجره های نهانی آن طرف تر دست به دست می شود پامناز و ناصر خسرو دل و روده ی شهری است که همه چیز را می بلعد و هضم می کند و دفع می کند

« کارآیی به معنای جستجوی بهترین وسایل دستیابی به هدف ها است. در رستوران غذای سریع، ارائه ی غذا از پنجره ی اتوموبیل، مثال خوب تشدید کارآیی در دستیابی به غذا است. پیش بینی پذیری به معنای جهان بدون غیر مترقبه ها است. رستوران بیگ مگ در لوس آنجلس تفاوتی با همین رستوران در نیویورک ندارد. به همین سان، آن چیزی که ما فردا یا سال دیگر مصرف خواهیم کرد، درست مانند همان چیزی خواهد بود که امروز مصرف می کنیم. نظام های عقلانی گرایش به تأکید بر کمیت و معمولاً کمیت های بزرگ دارند تا کیفیت.

رستوران های بیگ مگ نمونه ی خوبی از این تأکید بر کمیت به جای کیفیت، را نشان می دهد. رستوران های غذای سریع به جای استفاده از ظرفیت های انسانی. سرآشپزها، از تکنولوژی های غیر انسانی و آشپزهای غیر ماهری استفاده می کنند که از دستورهای مشخص و روش های خط تولید آشپزی و ارائه ی خوراک پیروی می کنند » (جورج ریترز، نظریه های جامعه شناسی در دوران معاصر، محسن ثلاثی، ص 781)

سطح خاک خراش خورده است

و سفیدی استخوان زمین

پیداست