

وقتی ون گوگ صدای بوق در می آورد  
آن وودز در سالن گریگ آندره  
برتون  
باختین و فرهنگ خنده آور مردمی  
به سوی سرزمین نازک بالسم تاریخی  
(درباره نقاشی پروکلا، منظره و سفرها  
اینگروس)



راهروهای ماریپچ، دالان های تو در تو، تالارهای بزرگ، اتاق هایی کوچک، اشباحی که در حال راه رفتن و مکث های مداومند. تابلو هایی اجدادی که به دیوار آویخته شده اند و اشباح با احترام از برابرشان عبور می کنند. همه چیز حکایت از وهمی تاریخی. چشمان مراقب همانگونه که در خیابان، خانه، اداره و . . . اینجا نیز مراقب رفتار انسانی و غیر انسانی توست. پلیس دوباره با شکل و شمایل و ادبیاتی ابلهانه تر حضور دارد. گویی اینبار با آدم هایی کمی محترم تر سر و کار دارند. اینجا جایی است که هنر مدرن به نمایش گذاشته شده است.

## وقتی ون گوگ صدای بوق در می آورد کاوه عباسیان

نروید. هر حرکت شما در دادگاه بر علیه شما استفاده خواهد شد.»

اینجا، موزه ی هنرهای معاصر، جایی است که شما به عنوان یک « انسان مخاطب شده» به تماشای آثار هنری می روید و عملیات تزریق ایدئولوژی همچون هر لحظه که در هر جا در اینجا به بهترین وجه بر شما اعمال می شود. البته دست اندرکاران موزه لطف کرده اند و توالت های مدرنی را در این مکان راه اندازی کرده اند که به راستی نیاز انسان های شرافتمندی که به دیدن آثار هنری مدرن می آیند را به نحو احسن بر طرف می کند. جا دارد در همین جا از مسئولین موزه ی هنرهای معاصر نهایت تشکر و قدر دانی را بابت این لطف بزرگی که در حق انسان و انسانیت کرده اند به جا آوریم.

\* \* \*

هاله ی تقدس ، هاله ی کثافت



مگر نه اینکه این تابلو ها و مجسمه ها قبل از به نمایش گذاشته شدن در این نمایش گاه بار ها و بار ها از برابر چشمانمان گذشته بودند. چه خبر شده است که این بار اهمیتی صد چندان پیدا کرده و خیل دوست داران هنر و

با کمی تفاوت اینجا تابلو ها صدا دارند. اگر لحظه ای شخص غیر محترمی از حریم مقدس و از خط قرمز مالکیت تابلو ها عبور کند، تابلوهای هنر مدرن از خود صدای بوق در می آورند. صدای مالکیت. و سریعاً صدای پلیس (حافظ نظم مالکانه) که: « لطفاً از خط قرمز عبور نکنید.» و دوباره پای غیر محترمی که از خط قرمز عبور می کند و دستی و اندیشه ای که بوق های ممتدی را به صدا در می آورند. تمامی جنبش هنر مدرن به یکباره به صدا در آمده است: بووووو.....ق. وه که چه صدای مدرنی که نمایانگر تمامی شکوه و عظمت هنر مدرن است. دیدن چهره ی برافروخته ی پلیس که سعی می کند همچنان محترمانه برخورد کند به راستی دیدنی است. » مگر صدای مالکیت و تقدس را نمی شنوید. لطفاً حرمت موزه را حفظ کنید ..... « ولی افسوس که هیچ انسان باسرفی پیدا نشد که با لگد تابلوی گنده ی جکسن پولاک یا هر احمق دیگری را درب و داغان کند.

اینجا، موزه ی هنرهای معاصر



اینجا موزه ی هنرهای معاصر است. چند دقیقه پیش هنگام ورود، هویت شما به نمایندگی یک عدد بر ورودی شماره انداز موزه ثبت شد. چشم مراقب به سمت شما گشت: « از این لحظه شما تحت نظرد. حواستان باشد که از حدود خود فراتر

کثافت را به سمت خود می کشانند. این پیکاسو همان پیکاسو است که ما نه فقط یک تابلو بلکه صدها تابلویش را بارها دیده ایم. حال چه شده است که این بار در برابر تابلوی تکراری اش اختیار از کف می دهیم. خیلی ساده است، این بار یک صدای بوق به این تابلو اضافه شده است. صدای بوقی که در کله ی بی خبران فریاد می زند: « این تابلو اصله» و در همین لحظه است که هاله ی تقدس اثر هنری شکل گرفته، مخاطبان مسخ و بیچاره می شوند. آیا به راستی نیاز است که دوستانه به نقد هاله ی تقدس اثر هنری بپردازیم. آیا ما نیازی به قانع کردن بورژوازی داریم و آیا بورژوازی با ما سر میز مذاکره خواهد نشست. نه اینبار ...

هنر به راستی انقلابی قابلیت به نمایش گذاشته شدن ندارد. همانگونه که موقعیت گرایان نیز به این نتیجه رسیدند هنر انقلابی هنری موقعیت گرایانه و ناپایدار است که در هیچ موزه و گالری ای نمی توان آن را به نمایش گذاشت. و از همین جاست که شما در این موزه اثری از بزرگترین آثار هنری قرن بیستم نمی بینید. اثری از تئاترها و فیلم های خیابانی و نقاشی های دیواری نمی بینید. اثری از شلوغ کاری های سوررئالیست ها نمی بینید و ... در حالیکه همه ی اینها از مهمترین جنبه های هنر مدرن محسوب می شوند. در این نمایشگاه این طور به نظر می رسد که هنر مدرن خلاصه می شود در تعدادی تابلو و مجسمه که به طرز مضحکی تعداد بسیار زیادی از آنها متعلق به هنر پاپ آرت است که اصلا مربوط به هنر مدرن نیست. موزه ی هنر های معاصر نمیخواهد و قادر هم نیست که شمایی کلی از هنر مدرن به دست دهد. چرا که بخش عظیمی از هنر مدرن شامل هنر انقلابی می شود که هیچ کس خوش ندارد چنین نگاهی به هنر دوباره رواج پیدا کند. در واقع موزه ی هنرهای معاصر اقدام به نمایش تهوع هنر مدرن کرد برای انسان هایی که دائما تحت تهوع بورژوازی قرار دارند.

یک مرثیه

دیگر ضرورتی ندارد که برای ژوکوند سبیل بگذاریم. اکنون زمان به مضحکه گرفتن مارسل دوشان است.

یک تالار از تالار های موزه ی هنر های معاصر در اشغال هنرمندانی چون ماکس ارنست، خوان میرو، سالوادور دالی و من ری است ، یعنی به اصطلاح سوررئالیسم .....  
سوررئالیسم بزرگ، سوررئالیسم آشوبگر، سوررئالیسم انقلابی ،

سوررئالیسم پاک ترین احساسات، سوررئالیسم ... اکنون به صورت تفاله ای هنری که مهر تقدس بر آن خورده در گوشه ای از یک موزه به معرض دید عموم علاقه مندان گذاشته شده. سوررئالیسمی که روزگاری آرزوی تخریب موزه ها را در سر می پروراند اکنون تبدیل به بازیچه ی یک موزه شده است. سوررئالیسمی که تفکر اعتراضی در هنر بعد از آن وارد مرحله ای جدید شد. سوررئالیسمی که نقش بزرگی در شکل گیری اندیشه ی مدرن در هنر انقلابی داشت اکنون به عنوان مکتبی از مکاتب هنر مدرن با نمایندگی چند تابلوی بی خاصیت شده (که به راستی آثار بی ارزشی در میان آثار سوررئالیستی محسوب می شوند) به دیوار آویزان شده. چگونه تفکری که زمانی نماینده ی حد اکثر رادیکالیسم در هنر بود به اینجا می رسد؟ چگونه اعتراض، مضحکه شده به نمایش در می آید؟

سوررئالیست ها با وجود معترض بودن، رادیکال بودن، آوانگارد بودن، انقلابی بودن و ... فعالیتشان در درون قالب جهانشمول هنر و به عنوان مکتبی هنری شناخته شد. جدا از فعالیت های موقعیت گرایانه شان، آثاری که امروز از سوررئالیست ها به جا مانده آثاری است که مانند دیگر آثار هنری ، به منظور نمایش داده شدن برای مخاطب تولید شده. یعنی سه تایی هنرمند، اثر هنری، مخاطب با همان خصایص سنتی و ارتجاعی اش این بار نیز در این آثار بازتولید شده. موقعیت گرایان نیز با تمام ارزشی که برای سوررئالیسم قائل بودند (همانطور که ما نیز هستیم) هیچ گاه از نقد آن دست نکشیدند. چرا که سوررئالیسم علی رغم ادعای انقلابی گری اش به خصوص در دوره ی فعالیت موقعیت گرایان به مکتبی نخبه گرایانه تبدیل شده بود. از همین روست که می توان در اینجا اعلام کرد که هر مکتب و اثر هنری، علی رغم ظاهر انقلابی و رادیکالش اگر قابلیت به نمایش گذاشته شدن داشته باشد به هیچ وجه نمی تواند تاثیری انقلابی داشته باشد. تنها هنر موقعیت گرا در عرصه ی عمومی و در لحظه ی انفجار است که پدید آورنده ی روشنایی انقلابی است .

آدرس ایمیل جدید آرت کالت

[artkult@gmail.com](mailto:artkult@gmail.com)

جدا می کرد و بونوئل با مشت‌هایش از او قدردانی به عمل آورد.

بونوئل برخلاف دالی، ضد طبقه‌ی حاکم و ضد مذهب و کلیسا بود. از لحاظ سیاسی بونوئل نزدیک به آنارشیزم می‌ایستاد. آنارشیزم عقیده‌ای است که شاید نزدیکترین جهان‌بینی سورئالیسم را منعکس می‌کند. اما با برتون سورئالیسم به مارکسیسم نزدیک شد. در سال ۱۹۳۷، برتون بیانیه‌ی مشترکی را با عنوان «پیش به سوی هنر مستقل انقلابی» به همراه تروتسکی نوشت که هنوز اعتبار و صحت خود را حفظ کرده است.

در این هنر عناصر دیگری هم وجود دارند: ایده‌ای که همه‌ی پدیده‌ها را ناپایدار، بی‌ثبات و تغییرپذیر می‌داند. این دلیلی است بر این که چرا مرگ و دگرگونی نقشی مرکزی را در این هنر بازی می‌کنند. اینجا ما حضور ایده‌ی



بنیادین دیالکتیک را مشاهده می‌کنیم: ایده‌ی تغییرات پیوسته که در آن پدیده‌ها به ضد خود تبدیل می‌شوند. مکانی که تضادها در قلب هر پدیده‌ای وجود دارند و پدیده‌ها هیچ زمان آن که به ظاهر هستند نیستند.

این تصادفی نیست که سورئالیسم بر روی آلودگی‌ها و چرک‌های کلیسای کاتولیک اسپانیا، ایتالیا و فرانسه ظهور کرد. به خوبی مشخص است که کاتولیسیسم متعصب، متضاد خود را در قالب جنبش ضدروحانی می‌سازد. در هر قیام انقلابی بزرگی که در این کشورها روی داده است، همیشه ظهور ناگهانی فعالیت‌های ضدروحانی وجود داشته است. آن چنان تجلی‌ای که هیچ زمان نمی‌تواند در کشورهای پروتستان اروپای شمالی متجلی شود، جایی که انقلاب بورژوازی تسویه حساب خود را با کلیسای کاتولیک قبل‌تر انجام داده است. منطق خشک بورژوازی، ناعقلانیت کلیسا را از خود دور کرد، اما در کشورهای جنوبی اروپا، این بتی است که هنوز لزوم ویران کردن آن وجود دارد.

همان طور که نام سورئالیسم بیان می‌کند، سورئالیسم به جست و جوی آن سوی پوشش پدیده است تا به فراسوی تجلی آن نفوذ کرده و ماهیت آن را درک کند. برخلاف آن،

ما امروز سالگرد مرگ آندره برتون، یکی از شاخص‌ترین نماینده‌های ادبی سورئالیسم را گرامی می‌داریم. کسی که تلاش کرد تا میان هنر و سیاست انقلابی ارتباط برقرار کند و برای مدت زمانی با لئون تروتسکی همکاری کرد.

امروز هنگامی که سیستم کاپیتالیستی در بن‌بستی کامل گرفتار آمده و در وضعیت پیری و تباهی قرار گرفته است، بحران سیستم تمامی مناظر و نمودهای زندگی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. اخته شدن نیروهای تولیدی، بیکاری و اخراج‌ها میلیون‌ها نفر را تحت تأثیر قرار داده است و نابرابری، فاصله‌ی طبقاتی را بی‌سابقه افزایش می‌دهد. تروریسم و جنگ‌ها دیگر جزو استثنائات نیستند و بدیهی محسوب می‌شوند. المان‌های بربریت در همه جای جهان، حتی در کشورهای پیشرفته در حال آشکار ساختن خود هستند، همان طوری که چندی پیش در نئو اورلئان دیدیم.

تداوم نظام کاپیتالیستی، خبر از ویرانی بنیان‌های فرهنگ و تمدن می‌دهد. در جهانی این‌چنینی، هنر و ادبیات چگونه می‌توانند تحت تأثیر واقع نگردند. ایده‌ی مرتبط ساختن هنر و انقلاب توسط برتون و تروتسکی پروراندن شد و کماکان حقانیت خود را حفظ کرده است.

سورئالیسم منظره‌ای متناقض (غیرمنطقی) از واقعیت را شرح می‌دهد. سورئالیسم به جست و جوی تشریح عناصر خشونت و توحشی که زیر لایه‌ی تمدن بورژوازی کمین کرده‌اند می‌پردازد. شیوه‌های مؤدبانه و خوش‌مذاق جامعه‌ی بورژوازی درواقع روکشی است که عذاب، استثمار، سرکوب و محدودیت‌ها را پنهان می‌کند. سورئالیسم نقاب ریاکاری مؤدبانه‌ای را که واقعیت شنیع و نفرت‌انگیزی پشت آن دروغ‌پردازی می‌کند را می‌برد.

سالوادور دالی، مردی که نامش اغلب با این مکتب انقلابی تداعی می‌شود، ستایش‌گر و مدافع کاسه لیس هیتلر و فرانکو و یک سلطنت طلب و نوکر حلقه به گوش طبقه‌ی حاکم بود. در مقایسه با دالی، لوئیس بونوئل یک انقلابی اصیل بود. بونوئل بستری برای ساختن فیلمی آتئیست بود که دالی خود را از آن

ذهن بی‌احساس و مرده‌ی اروپای شمالی با پیشینه‌ی طولانی تفکرات تجربی کپک زده و با «مفروضات» و «چیزها آن‌طور که هستند» خرسند و قانع شده است. «چیزها آن‌طور که هستند» غالباً به چیز بسیار متفاوت دیگری از آن‌چه به نظر می‌رسند تبدیل خواهند شد.

بله، دنیای سورئالیسم دنیای غربیه‌ای است که اجسام و روابط نرمال بر روی سر خود ایستاده‌اند. اما در واقع این کاپیتالیسم است که هر ارتباط طبیعی و ذاتی را به ضد خود مبدل می‌کند. کاپیتالیسم شخصیتی متناقض و ناعقلانیتی ذاتی در خود دارد. این تضادها به خوبی در هنر سورئالیسم شرح داده می‌شوند، اما فقط توسط یک انقلاب سوسیالیستی برطرف می‌گردند.

نقش هنرمند در جامعه‌ی امروزی چیست؟ به نظر بیان معکوش راحت‌تر است. نقش هنرمند واقعی این نیست که در حاشیه‌ی نبردهای بزرگی که برای روح و آینده‌ی انسانیت در می‌گیرند متوقف شود. هنری که خود را از جامعه جدا کند و به سرنوشت جامعه بی‌اعتناء باشد، نمی‌تواند سودای عظمت در سر بپروراند. این چنین هنری صرفاً در تپه‌های کوه تاریخ تحلیل می‌رود و هیچ وقت نمی‌تواند در اوج به پرواز درآید.

هنر عظیم باید خود را با مسائل عظیم درگیر کند. هنرمند واقعی نمی‌تواند به سرنوشت مردان و زنان بی‌اعتناء باشد.



او یک انقلابی به ذات است. محافظه کاران و بله‌قربان-گویان و کسانی که از دنباله‌روی عوام خرسند می‌شوند هیچ‌گاه نخواهند توانست هنر و ادبیات توانمندی ارائه کنند.

هنر وظیفه دارد تا بر علیه ستم، استثمار، دروغ و تزویر در تمامی تجلیاتش خشمگینانه و شجاعانه فریاد زند و به امکان زندگی بهتر و دنیایی بهتر اشاره کند. مهم نیست که پیامش فاقد وضوح و شفافیت باشد، این ناکامل و ناقص است و فقط با این یا آن موضوع خاص سروکله خواهد زد. هنر سیاست یا

علم نیست، هنر هویت خود را دارد و با زبان خود سخن می‌گوید. هنگامی که در برابر موضوعات بزرگ که نمایشگر انسانیت هستند موضعی خشمگین اتخاذ می‌کند باید به آن وفادار بماند.

هنر می‌تواند پارتیزان و انقلابی باشد بدون آن که به شعارهای توخالی محض سقوط کند. هنر باید از تمامی قید و بندها رها باشد. هنر نباید هیچ کارفرمایی خواه کلیسا یا مسجد، خواه دولت یا گول‌های بازرگانی را به سروری بپذیرد. هنرمند باید آزاد باشد تا به دنبال احساسات و عقاید خود برود. چنین آزادی هنری‌ای با رژیم کاپیتالیستی در تضاد است. رژیمی که بانک‌ها و انحصارها در همه‌ی موارد از تولید تی‌شرت تا تولید موسیقی، نقاشی و ادبیات با تمایل سود تصمیم‌گیری می‌کند.

هنر فقط در جامعه‌ای آزاد می‌شود که مردان و زنان آزاد هستند و جایی که روابط مزدی با روابط واقعاً انسانی جایگزین شده باشد. این جامعه فقط یک جامعه سوسیالیستی است. فقط در جامعه‌ای که بر پایه‌ی برنامه‌ریزی دموکراتیک و همساز نیروهای تولیدی است که مردان و زنان می‌توانند بر زندگی و سرنوشت خود کنترلی عقلانی را حاکم سازند. فقط در چنین جامعه‌ای هنر سرانجام می‌تواند لباس بردگی را از تن به در

کند و مقام انسانی‌اش را به دست آورد.

در جامعه‌ی طبقاتی هنر ماهیتی طبقاتی دارد. هنر آمادگی آن را دارد که از جامعه بیگانه شده و غربیه و منزوی، دور از اکثریت مردم تلقی شود. تنها

با لغو پایه‌های عینی از خود بیگانگی می‌توان «دیوار چین» را که هنر را از جامعه جدا می‌کند نفی کرده و درهم کوبید.

تروتسکی زمانی نوشت: «چه تعداد ارسطوها که به خوک‌چرانی مشغولند؟ چه تعداد خوک‌چران که بر تخت نشسته‌اند؟» با درهم کوبیدن تفاوت کار یدی و ذهنی، سوسیالیسم یک بار برای همیشه درهائی را می‌گشاید که دسترسی مردم به فرهنگ، هنر، علم و دولت را سلب کرده بود. این رنسانسی جدید خواهد بود که دستاوردهای یونان باستان و فلورانس

قرون پانزدهم و شانزدهم را به سایه خواهد راند.

پیشرفت هنر به منتهی درجه‌ی خود با تمامی مظاهر یکجانبه‌گرایی که شامل یکجانبه‌گرایی ناسیونالیستی نیز هست در تضاد است. سورنالیسم واقعاً گرایشی بین‌المللی بود که وجود احساسات و معضلات عام را در مقیاسی بین‌المللی منعکس می‌کرد. اکنون هم پیشرفت آینده‌ی فرهنگ و هنر اصیل جهانی را تحت سوسیالیسم می‌بیند.

میراث بزرگ فرهنگ اروپایی به کوچه‌ای بن بست رسیده که منعکس‌کننده‌ی زوال کاپیتالیسم اروپایی است. دنیای کهن سخن جذابی برای عرضه ندارد. نقطه‌ی مرکزی تاریخ جهان همان طور که تروتسکی پیش‌بینی می‌کرد از مدیترانه به آتلانتیک گذر کرد و اکنون در حال عبور از آتلانتیک به پاسیفیک است، جایی که سرنوشت کل جهان در آن رقم خواهد خورد.

مرزهای قدیمی و منسوخ‌ی که بدنه‌ی حیات بشر را تکه‌تکه می‌کند، ثمربخشی‌های تاریخی‌اش را از دست داده. این مرزها همان‌گونه که مرزهای محلی تخت حاکمیت فئودالیسم در برابر پیشرفت بشر ضعیف بودند، ضعیف هستند. سرنوشت این مرزها این است که دورریخته شوند و دورریخته خواهند شد. این امر خصوصاً در امریکای لاتین لازم است، قاره‌ی حیرت‌انگیزی که تمامی امکانات لازم را برای برپا ساختن بهشتی در این دنیا را در اختیار دارد، اما دویست سال است که کاپیتالیسم او را به بردگی و فقر فراخوانده است.

در دنیایی سوسیالیستی، استعداد و نبوغ مردم آمریکای لاتین به جزیی حیاتی و بسیار مهم از فرهنگ مشترک جهانی تبدیل خواهد شد، روزگاری که بشریت اختلافات و نفاق‌ها را شکست می‌دهد و تماماً موجود دیگری خواهد شد. رسوم با شکوه

مایاها، آزتک‌ها، اینکاها و دیگر مردم قاره تولدی تازه از لحاظ کیتی را در سطحی بالاتر تجربه خواهد کرد.

ماهیت هنر سوسیالیستی جدید چه خواهد بود؟ جواب دادن به این سؤال غیرممکن است و درست نیست که در این زمینه به نسل‌های پس از خود درس دهیم یا نصیحت کنیم. هنر همیشه از قوانین ذاتی خود پیروی خواهد کرد. قوانینی که با پیش‌انگاره‌های تئوری‌ها مطابقت نمی‌کند، اما خواسته‌ها و نیازهای هر نسل را منعکس می‌کنند. تنها چیزی که از آن مطمئن هستیم، این است که دیگر کمبود تنوعی وجود نخواهد داشت. صدها مکتب مختلف فکری که ضامن شرکت میلیون‌ها نفر نه فقط تنی چند از هنرشناسان فخر فروش است در مدرسه‌ای پرشور و حرارت به بحث و رقابت خواهند نشست. از این میان فرهنگی والاتر زاییده می‌شود که از تمامی آن چیزهایی که در گذشته دیده‌ایم، پیشی خواهد جست.

این آینده‌ای است که برای آن پیکار می‌کنیم، و در این مبارزه هنرمندان باید در جای مناسب خود در جلوی خط نبرد برای سوسیالیسم قرار بگیرند.

با نقل قولی عبارتی از مانیسفست برتون-ترتسکی خاتمه می‌دهیم:

«هدف‌های ما:

استقلال هنر برای انقلاب

انقلاب برای آزادی کامل هنر»

**Monday, October 31, 2005**

۰۴:۴۵:۵۸

وحید ولی زاده

باختین و فرهنگ خنده آور مردمی (بخش نخست)

بررسی ریشه‌های مردمی آثار رابله توسط میخائیل باختین از برجسته‌ترین تحلیل‌ها از فرهنگ مردم عامه است. اگر نگاه بسیاری از منتقدان و نظریه پردازان صاحب نام تنها به فرهنگ نخبه‌گان و محصولات هنری و فرهنگی آنها که از دسترس مردم به دور بوده است معطوف بوده، باختین در کتاب رابله و جهان او به مردم و اشکال فرهنگی آنها می‌نگرد. بررسی فرم‌های فرهنگی مردم عامه در سده‌های میانی و دوران رنسانس و نقش چنین اشکالی در مقاومت فرهنگی در برابر نظام سرکوبگر، رابطه میان فرهنگ عامه و ادبیات والا، رابطه میان





کارناوال با زمینه تاریخی اجتماعی آن و موارد دیگری که می توان از تحلیل درخشان او درباره رابله استخراج کرد، بررسی نظریات او را به امری جذاب و گیرا، و در عین حال فوری برای نقد انقلابی فرهنگ نموده است.

باختین در آثار رابله، فرهنگ خنده آور مردمی سده های میانه را می بیند که به عالی ترین شکل در ادبیات بزرگ جهان به بیان می آید. فرهنگی که در تمام سده های میانه حیات داشته و در عرصه های غیر رسمی و در فضاهای متعلق به مردم عامه به بیان می آمده. این فرهنگ با خنده، لذت مادی و جسمانی و کارناوال به مثابه فرم فرهنگی آنها، همراه است. فرهنگی که در تقابل با فرهنگ رسمی حاکم در سده های میانه وجود داشت و نشان دهنده آن بود که مردم هیچ گاه تسلیم محض اندیشه حاکم نبودند.

باختین می گوید: « مردم برای هزاران سال این تصاویر کمیک و شاد را برای بیان انتقاد و سوء ظنشان به حقیقت رسمی و بالاترین امیدها و آرزوهایشان به کار برده اند. » [کارناوال] زبان هزار ساله بی پروایی بوده است. زبانی که هیچ چیزی را درباره جهان و قدرت از قلم نمی اندازد و کتمان نمی کند. این زبان که از نشانه ها و سمبل های کلامی و غیر کلامی تشکیل می شود، از استعاره و سایر ابزار بیان سرشار است و درخور اجتماع بی واسطه انسان هاست. » این سمبل ها، نشانه ها و استعاره ها، به عنوان مثال، جایگاه غذا، اشیائی که در طی جشن در معرض فروش قرار می گیرد و یا نقل ها و آوازهایی که در فضا شنیده می شود، بصورتی آشکار از طریق روایت های متناقض، متمایز و ناهمخوان، هویت متنوع فرهنگی را بازمی نماید که نظام انحصاری و تک صدایی را به چالش می طلبد و آلترناتیوی برای آن ارائه می کند.

ایدئولوژی رسمی و والا در سده های میانه که در آیین های دینی، تشریفات فئودالی، آداب اجتماعی و امثال این موارد تجلی میافت با ترویج ریاضت پیشگی، باور به تقدیر شوم و نقش مسلط مقوله های مسلطی چون گناه، رستگاری، رنج و همچنین سرشت خود نظام فئودالی و شکل های سرکوب و ارباب افراطی آن، که این ایدئولوژی به تقدیسشان می پرداخت، دور از هرگونه خنده، شادی، لذت زمینی بود و با لحنی جدی، خشک و منجمد به بیان حقایق مورد ادعای خود می پرداخت.

چنین ایدئولوژی مسلطی که نمود بارز آن در دستگاه کلیسای سده های میانه در اروپا بود، هیچ مشروعیتی برای شکل های متنوع خنده، لذت های جسمانی و مادی قائل نبود و چنین اشکالی را از تمام عرصه های رسمی و والای فرهنگ اخراج

کرد و این اشکال از حضور در حوزه های رسمی، ادبیات والا، مراسم دولتی و آیینی منع شدند.

حذف شادی و خنده از حوزه کلیسا و حوزه رسمی باعث شکل گیری شکل های خنده آور در بیرون از آیین ها و آداب و تشریفات رسمی و مقدس شد. به قول باختین: « سده های میانه که دستیابی خنده به تمام عرصه های رسمی زندگی و اندیشه ها را ممنوع ساخته بود، در مقابل آنرا از امتیازهای استثنائی جواز عبور و مصونیت در بیرون از این منطقه ها برخوردار کرده بود. خنده در مکان های عمومی، در جریان جشن ها و در ادبیات سرگرم کننده آزاد بود و از این امتیازها بهره ای ژرف و گسترده می برد. » (باختین، ۱۳۷۷)

جشن، زمان-مکانی بود که فرهنگ مردمی خنده آور خود را در آن متجلی می کرد. در جریان جشن ها مردم با لطفه های خنده آور، ژست ها و نمایش های خنده دار، می خندیدند، می رقصیدند، می نوشیدند، می بلعیدند، با یکدیگر عشق می ورزیدند و در یک کلام با پشت پا زدن به اندیشه های رایج، جسم و بدن را ارج می نهادند و تمام لذت های زمینی نكوهیده توسط حاکمان را سرخوشانه و سرکشانه انجام می دادند.

باختین جشن ها را صورتی آغازین و برجسته از تمدن بشری می داند. او می گوید نباید جشن ها را آفریده شرایط و هدف های عملی کار جمعی دانست یا گفت که جشن آفریده نیاز طبیعی و جسمانی به استراحت ادواری است، بلکه جشن ها همواره محتوایی اساسی و معنایی ژرف دارند و همیشه نوعی جهان نگری را بیان می کنند. باختین می گوید هرگز هیچ عملی برای تنظیم و تکمیل فرآیند کار جمعی، هیچ بازی ای در طول کار، هیچ استراحت یا وقفه ای در کار، به خودی خود به جشن بدل نشده است. بلکه برای تبدیل این پدیده ها به جشن، عنصری از عرصه دیگر زندگی روزمره یعنی عرصه ذهن و اندیشه ها بر می آید تا به آنها بپیوندد. او تاکید می کند که تصدیق و تثبیت جشن ها باید نه از دنیای وسایل و شرایط ناگزیر بلکه از دنیای هدف های برتر زندگی انسان، یعنی از دنیای اندیشه ها و آرمان ها ناشی شود.

باختین به ویژگی هایی اشاره می کند که رانده شدن از حوزه رسمی به خنده اعطا کرد. اول فراگیری آن است. « خنده سده های میانه تمام موضوعات فرهنگ جدی را نشانه می گیرد. نه فقط در تمام چیزهای برتر هیچ استثنائی قائل نمی شود بلکه برعکس در وهله نخست به تمام آنها می تازد. به علاوه، مورد یا بخشی خاص را هدف قرار نمی دهد بلکه کل جامعه و زندگی دنیا و جهان را نشانه می گیرد. در برابر دنیای رسمی،

دنیای خاص خود را می آفریند، در برابر کلیسا و دولت رسمی، کلیسا و دولت خود را برپا می کند.» (باختین، ۱۳۷۷) ویژگی دوم پیوند ناگسستنی و اساسی آن با آزادی است. در حقیقت جشن زمانی بود که خارج از زندگی روزمره و محدودیت ها و تحمیل های آن تجربه می شد. نوعی رؤیا بود که در مدت کوتاهی تحقق مادی می یافت. و در نتیجه عرصه آزادی تخیلی و رادیکال زمانه خود بود. ویژگی نمایان دیگر آن پیوند اساسی با حقیقت مردمی غیر رسمی بود. حقیقت رسمی لحنی جدی، آمرانه و سرکوبگر داشت و رنگ از خشونت، ممنوعیت و محدودیت گرفته بود. اما خنده در جشن ها مردم را بصورت موقت از ترس هایشان رها می کرد و ذهن آنها را روشن کرده و جهان های ممکن و دیگرگونه را بر آنها آشکار می کرده است. اگر چه باختین نیز اشاره می کند که این

لحظات گذرا بوده و بلافاصله پس از جشن ستم و ارباب ادامه پیدا می کرده اما باختین همین لحظات را زاینده نوعی حقیقت غیر رسمی و متفاوت در باب جهان و انسان می داند که

در آگاهی مردم سده های میانه تدریجا شکل گرفت و منجر به نوزایی (رنسانس) در اروپا شد.

در کارناوال اصل زندگی مادی و جسمانی تسلط استثنائی دارد. این اصل در آثار رابله به بهترین وجه بازنمایی شده است. تصویر های پیکر آدمی، خوردن، نوشیدن، ارضای نیازهای طبیعی و زندگی جنسی. این تصویر ها را باختین میراث فرهنگ خنده آور مردمی، میراث نوع خاصی از تصاویر و به طور وسیع تر میراث نگرش زیبایی شناختی ویژه زندگی عملی می داند که مشخص کننده فرهنگ مردمی است و با نگرش های قرن های بعد آشکارا متفاوت است. باختین این نگرش را رئالیسم گروتسک می نامد.

صورت گروتسک کارناوالی، گستاخ ابداع را بر می انگیزد، تجمع عناصر ناهمگن و نزدیکی به چیزهای دور را امکان پذیر می سازد، به رهایی از دیدگاه حاکم درباره جهان و هر قرارداد و هر آنچه مبتذل، مرسوم و پذیرفته همگان است، یاری می رساند و سرانجام امکان آن را فراهم می کند که نگاهی تازه به

جهان بیفکنیم و دریابیم که تمام چیزهای مرسوم تا چه حد نسبی هستند و در نتیجه نظم جهانی سراپا متفاوتی امکان پذیر است. به این ترتیب گروتسک امکان جهانی دیگر، یک ساختار زندگی دیگر را عرضه می کند و مرزهای وحدت، بحث ناپذیری و تغییر ناپذیری دنیای موجود را در می نوردد.

باختین به فراگیری اصل مادی و جسمانی و تعلق آن به مجموعه مردم اشاره می کند و مخالفت آن را با هرگونه گسست از ریشه های مادی و جسمانی دنیا، با



هرگونه انزوا و در خود فرو رفتگی، با هرگونه خصلت آرمانی انتزاعی و هر ادعایی که در مورد معنایی جدا و مستقل از زمین و پیکر آدمی نشان می دهد.

کارناوال دو ویژگی اساسی دیگر نیز دارد. دو گونه ای و چند آوایی. دوگونی اشاره به جمع ارزش های دوگانه و متضاد و حضور همزمان

این تضادها و تناقض ها در کلام ها، آوازها، عناصر تزئینی و ژست های رفتاری دارد. چند آوایی اما در تقابل با تک صدایی به حضور سخن های مختلف گروه های متفاوت بدون غلبه پیدا کردن یک سخن بر دیگر سخن ها اشاره دارد.

دوگونی کارناوال در تقابل با هرگونه ارزش مطلق است. فرهنگ رسمی برای توجیه سلطه طبقاتی خود پدیده ها را از هم جدا می کند. اما دو گونه ای کارناوال این پدیده ها را به هم پیوند می دهد و در نتیجه تمام ارزش ها را نسبی می سازد. «چهره دو لحنی و دو زبانه ای که ستایش ها و دشنام ها را با هم جمع می کند می کوشد تا خود لحظه دگرگونی را، گذار کهنه به نو را و گذار مرگ به زندگی را دریابد. این چهره در آن واحداث بخش و تاج گیر است. در جریان تکامل جامعه طبقاتی این جهان نگری نمی توانسته جز در فرهنگ غیر رسمی جلوه گر شود، زیرا در فرهنگ طبقات مسلط که در آن ستایش ها و دشنام ها کاملاً جدا و تغییر ناپذیر بودند هیچ جایگاهی نداشته است.» (باختین به نقل از زیما، ۱۳۷۷)





عامل دیگر چند آوایی است. میان دوگونگی و چند آوایی نسبتی وجود دارد و آن دیالوگ است. موجود یا شیء دوگونه که در بر دارنده جنبه های آشتی ناپذیر است فرضیه های متضادی را طرح می کند که با هم به رقابت بر می خیزند و ممکن است به دیالوگ با هم بپردازند. متن رابله با دوگونگی و عناصر کارناوالی مکان های عمومی، چند آوایی خرده فرهنگ مردمی یعنی چند سخنی آن را جذب می کند. همراه با ارزش های متضاد جمع شده در کارناوال، سخنان آشتی ناپذیر زاده ی این ارزش ها به هم می پیوندند، با هم به رقابت و ستیزه بر می خیزند و ساختاری باز و چند آوایی را می آفرینند. باختین با نشان دادن کاربرد گزاره های دوگونه بسیاری که بخشی از خرده فرهنگ مردمی است در آثار رابله، کارناوال را سرچشمه چند آوایی رمان می داند.

چند آوایی کارناوال که به رمان نیز به ارث رسیده است ( در واقع باختین رمان را گونه ادبی کارناوالیزه می داند ) پیامد های مهمی دارد. پایان ناپذیری و گشودگی ( باز بودن ) ضرورت چند آوایی است. چرا که هیچ سخنی حرف آخر را نمی گوید و نمی تواند بر سخن های دیگر غلبه کند بلکه سخن های چند گانه با یکدیگر در مکالمه ای پایان ناپذیر سهیم اند. همچنین در اینجا با شناسایی دیگری از طرف هر سخن رو به روییم و برخلاف حالت تک آوایی که مبتنی بر نادیده انگاشتن دیگر سخن ها از جانب سخن تک آوا است، هر سخنی برای به بیان در آمدن و شنیده شدن محتاج سخن های دیگر است. همچنین با از هم پاشیدن هرگونه اقتدار مرکزی مواجهیم و مرکز زدایی و تمرکز زدایی صورت می پذیرد.

برآمدن فرهنگ خرده دار مردمی به عالی ترین شکل های هنری و سپس افول آن را باختین به تحولات تاریخی- اجتماعی مرتبط می کند که در پایان سده های میانی تا سده هفدهم رخ می دهد. فروپاشی نظام فئودالی و دینی سده های میانه به درهم شکسته شدن مرزهای میان ادبیات رسمی و غیر رسمی کمک کرد. همچنین باختین فروپاشی اقتدار زبان لاتین به عنوان زبان غالب رسمی و پذیرفته شدن زبان های عامیانه در ادبیات و بخش هایی از ایدئولوژی در مخدوش شدن مرزهای میان ادبیات رسمی و غیر رسمی سهیم می داند. این مسائل باعث شد تا برای مدتی شکل های فرهنگی عامیانه به ادبیات بزرگ و والا راه یابند و در آثار نویسندگان بزرگ نمایان شوند.

اما با تثبیت نظام جدید در قرن هفدهم، نظام سلطنت مطلقه، مرزهای جدید شکل قطعی به خود می گیرند و ایدئولوژی

جدید حاکم ادبیات رسمی را در تسلط خود می گیرد. خرده ، پیوند اساسی خود را با جهان نگری از دست می دهد و « به بدگویی جزمی می گراید، به عرصه امور خاص و معمولی محدود می شود، رنگ تاریخی خود را از دست می دهد، پیوند آن با اصل مادی و جسمانی در واقع هنوز وجود دارد، اما این اصل نیز به عرصه فرودست امور روزمره پس رانده می شود.» ( باختین، ۱۳۷۷ )

ایدئولوژی نظام جدید بر پایه فلسفه عقل باور دکارت و زیبایی شناسی کلاسیسیسم مستقر می شود. این ایدئولوژی که با ایدئولوژی کلیسا متفاوت است، لحنی جدی و آمرانه، اخلاقیاتی غیر منعطف، و تصویری ثابت و یکنواخت و دور از چندگونگی و پویایی دارد. در چنین دستگاهی خرده تنزل می یابد و به حاشیه ها تبعید می شود.

با آغاز عصر روشنگری این تبعید تشدید می شود. باختین با بررسی قرائت فیلسوفان روشنگری از رابله، کاستی های مهم آنها را نشان می دهد. فیلسوفان روشنگری رابله را مظهر سده شانزدهم وحشی و بربر قلمداد می کردند. فقدان درک تاریخی، خیال پردازی انتزاعی و عقلانی، درک مکانیستی از ماده، گرایش به تعمیم و نمونه پردازی انتزاعی، عقل باوری انتزاعی، نفی تاریخ، گرایش به عامیت انتزاعی و فقدان دیالکتیک از جمله ضعف هایی بودند که به زعم باختین آنها را از دریافت «خرده دوگونه جشن مردمی» و مشاهده « سیمای روزمره ای که در میان تضادها شکل می گرفت و هیچگاه کاملا تمام شده نبود» ناتوان می کرد چرا که عقلانیت روشنگری قادر به معنی کردن آن نبود.

برخورد رمانتیک های فرانسه با رابله متفاوت بود. از مهمترین مفاهیمی که آنها مطرح کردند مفهوم « نبوغ» و « نابغه مادر» بود. نویسندگان بزرگ این موهبت را دارا بودند و از نظر رمانتیک ها در تمام جهان تعداد آنها بیش از ۵۶ نفر نیست و یکی از آنها رابله است. باختین مفهوم نابغه مادر را که رمانتیک ها طرح کرده بودند حامل این دستاورد می داند که نطفه های آینده را در گذشته بجویند و گذشته را نیز از نظر گاه آینده ای ارزیابی کنند که بارگرفته از گذشته و زاینده آن است. همچنین مفهوم دیگری را که مطرح کرده اند این است که گذشته چراغ راهنمای بشر است و این مفهوم باعث می شود تا در آثار گذشتگان نه تنها چیزهایی را ببینیم که در آنها موجود، حاضر و آماده کاملا شناخته و محدود است و به روزگار نویسنده تعلق دارد، بلکه باید در جستجوی نطفه ها و جوانه های آینده این آثار باشیم.

رمانتیک‌ها بر آن بودند تا با برداشتی گسترده‌تر از واقعیت، بیشترین چیزها را در آثار ادبی بیابند، گرایش‌های آینده، نطفه‌ها، جوانه‌ها، کشف و شهودها و آینده‌نگری‌ها. در حالیکه عقل برون تاریخی فیلسوفان روشنگری بر آن بود که در این آثار چیزهای زاید، بی‌فایده و درک‌نشده بسیاری وجود دارد که باید آنها را پیراسته و مختصر کرد. اما ایده آلیسم رمانتیسیسم باعث شد تا آنان چیزهایی را به واقعیت بیافزایند که خود واقعیت در بر نداشته باشد. در نتیجه به گفته باختین خیال بافی به عرفان بافی تنزل یافته و آزادی انسانی از ضرورت جدا گشته و به نیرویی فوق‌مادی بدل می‌شود.

باختین در بررسی خود بر روی آثار رابله به جستجوی معنای کارناوال به مثابه تبلور فرهنگ مردمی در سده‌های میانه می‌پردازد و دلالت‌های مختلف آن را می‌کاود. بررسی او دستاورد‌های مهمی چه به لحاظ یافته‌ها و استنتاجات او و چه دستاورد‌های روش‌شناختی او به بار آورده است. اما کار وی نیز همانگونه که خود در مورد هر متنی قائل بود حرف آخر را در خود ندارد و برای اصلاحات یا تعدیل بر روی نقد‌های دیگران گشوده است و بایست به یاری گفتگو با آثار او از او فراتر رفت. در بخش بعدی این مطلب در شماره بعد به کاستی‌هایی که بر نظریه او وارد است می‌پردازم.

## در سرزمین ماتریالیسم تاریخی

### امین قضایی



غروب است. پس ایکاروس به سوی کدام خورشید پرواز کرده؟ خورشیدی که بالهای او را سوزانده خود در حال غروب است. شخصیت‌های اصلی تابلوی بروگل، نه ایکاروس، نه روشنفکر، نه متفکر انتزاعی که در اندیشه اش به سوی حقیقت بلند

ایکاروس در «منظره و سقوط ایکاروس» اثر بروگل به زحمت دیده می‌شود. او در آب حال دست و پا زدن ترسیم می‌شود و تقریباً یک موضوع کاملاً حاشیه‌ای و فرعی در تابلوی بروگل است. اما تابلو از این هم مضحک‌تر است، خورشید در حال

پروازی کرده است، نه هگلی که به قول باتای با اندیشه عمودی اش ستون های کاخ فلسفی اش را بنا کرده است، بلکه سه شخصیت عادی است: یک کشاورز در جلوی تابلو، یک چوپان کمی عقب تر و یک ماهیگیر در پشت آنها. یعنی طبقه فرودست. اندیشه های انتزاعی ایده آلیسم آلمانی نیز در چنین سرزمینی سقوط کرد: در سرزمین ماتریالیسم تاریخی.

ایکاروس = هگل با استفاده از نقشه های دیدالوس یعنی دیالکتیک برای رهایی پرواز می کند اما او در این پرواز مفاهیم انتزاعی را به کار می گیرد و می خواهد به سوی خورشید حقیقت و سوژه ی مطلق پرواز کند. پس او در سرزمین ماتریالیسم تاریخی سقوط کرد. ایکاروس سقوط نمود و دیالکتیک واژگون شد و بر روی زمین جای گرفت. بروگل نقاش رنسانس شمالی است و او برخلاف دیگر همعصرانش، در بیشتر موارد توده ها را نقاشی می کرد. نقاشی های او نشان دهنده کار و زندگی و تفکرو حتی کوتاه فکری دهقانان است. او رو به سوی واقعیت انسانها نمود. ایکاروس برآستی چهره ای ندارد ایکاروس نباید دیده شود. همه آنچه اسطوره ها با ابهت تمام نقل می کنند تنها یک شیرجه مسخره است. انسان های واقعی و عقلانیت های واقعی در گرو تولید و کار است. آنها برای بروگل برجسته تر اند. اثر او نمونه یک رئالیسم ماتریالیستی تمام عیار است. تبدیل شخصیت اسطوره ای به یک موضوع فرعی در یک منظره واقعی.

در تمام مدتی که کشاورز و چوپان بروگل از صبح تا غروب جان می کنند، ایکاروس در هوا سیر می کرده است. رنگ زرد تابلو بر روی غروب خورشید تاکید می کند. خورشیدی که اینک همراه با ایکاروس سقوط کرده است. روز سکوت و کار کشاورز همچنان ادامه دارد. و هر سه ی کشاورز ، چوپان و ماهیگیر بی تفاوت به سقوط ایکاروس به کار خود مشغول اند. این به معنای مرگ اسطوره و مرگ خورشید و حقیقتی است که این اسطوره مدعی به چنگ آوردن آن است .

حرف من فقط یک جمله است : عقلانیت واقعی ، عقلانیت مبتنی بر تولید است. آنچه انسان را با طبیعت گره می زند کار بر روی طبیعت است و رهایی در گرو عقلانیت همین تولید است. رهایی در گرو رسیدن به حقیقتی نیست که همچون خورشید بالای سر ما گذارده اند. پرواز ایکاروسی هگل برای طی به سوی حقیقت در نهایت به عقلانیتی مبدل می شود که محصول کار و تولید است. تاریخ دیگر سیر استعلایی از زمین به خورشید نیست . تولید نیازی به خورشید حقیقت ندارد. خورشید غروب می کند و دهقانان همچنان مشغول کاراند .

چه عقلانیت و تدبیری سعادت بشری را رقم خواهد زد؟ به کار گیری چند اندرز بودا؟ دستورهای مذهبی ادیان؟ پیروی از متافیزیسم ها در رسیدن به حقیقت؟ کمونیستها مانند هر اندیشمند مدرنی معتقدند که عقلانیت، به پیشرفت سعادت بشر کمک خواهد نمود اگرچه نه یکبار و برای همیشه و یا با رسیدن به حقیقت مطلق و....

آنچه کمونیستها را از دیگر مدرنها متمایز می سازد، آن است که ایشان نشان می دهند عقلانیت با رسیدن به حقیقت مطلق و اندیشه عمودی و پرداختن به امور انتزاعی و پادرها و صعود استعلایی ایکاروسی به دست نمی آید. چنین اندیشه هایی هرگز نمی توانند از جبر محیط خود فراتر روند و در همان منظره بروگلی سقوط خواهند کرد. ما معتقدیم، ما عمیقا به این حرف معتقدیم که عقلانیتی که بشر را رهایی بخشد عقلانیتی است که از همان کار و تولید انسانها برای تغییر محیط خود به دست می آید. ما از عقل حمایت می کنیم، اما نه آن عقلانیتی که رویای بال در آوردن انسانها را در سر داشته باشد و بخواهد ایشان را از محیط و زندگی واقعی خود جدا کند. عقلانیت واقعی عقلانیت مبتنی بر تولید است. تولید کار و زندگی پرولتاریا است و از این رو بورژوازی فقط با اندیشه های استعلایی و حقیقت یاب خود می خواهد از این تولید و عقلانیت آن فراتر رود. اما عقلانیت پرولتاریا، از کار او و تغییر وضعیت موجود برای بهتر شدن کار و تولید او ناشی می شود.

بروگل با ترسیم یک رخداد اسطوره ای در بطن منظره ای واقعی، موقعیت ایدئولوژیکی اسطوره و اندیشه های استعلایی را نشان می دهد. موقعیت آنها کاملا مشخص است، آنها هرگز تغییر واقعی در محیط خود اعمال نمی کنند. خورشید غروب می کند و ایکاروس هم سقوط می کند. یک اتفاق همیشگی. این سرنوشت هر تفکر انتزاعی و روشنفکری است، آنها بالاخره سقوط خواهند کرد. آنها نمی توانند از وضعیت مادی و تاریخی خود فراتر روند. واقعیت با عقلانیت مبتنی بر تولید تغییر می کند. چراکه واقعیت چیزی است که تولید می کند. تغییر واقعی جهان همان کاری است که کشاورز در منظره بروگل به کمک گاو آهن خود انجام می دهد. منظره واقعی کار و سقوط اسطوره ای ایکاروس، همان داستان عقلانیت واقعی مبارزه و سقوط روایی ایدئولوژی ها و دروغ هاست. آیا مسئله این نیست که خورشید امپراتوری سرمایه داری نیز غروب خواهد کرد؟