



ARTCULT

TIPU TTUM

E- Magazine

9 No

- سورنالیست ها ، استالینیست ها و تروتسکیست ها / هلنا لوییس/ گراناز موسوی
 - یک سه گانه / امین قضایی
 - Self Timer / همایون عسگری سیریزی
-

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.eshtarak.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
مشترك 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.

سورنالیست ها، استالینیست ها و تروتسکیست ها

هلنا لویس

ترجمه: گراناز موسوی

تئوری های هنر و انقلاب در فرانسه

پس از سالهای جنگ جهانی اول و انقلاب روسیه، هنر با قبول درون مایه اجتماعی حضور هنرمند در مسائل سیاسی روز را پذیرفت. چپ عموماً بر این باور بود که اگر چه اثری می تواند آشکارا سیاسی نباشد اما جایی برای مباحثی همچون هنر برای هنر وجود ندارد چرا که همانگونه که روشنفکر کمونیست، لویی آراگون اظهار داشت: "آثار غیر سیاسی در واقع آثاری اند که در جهت منافع بورژوازی حاکمه پیکار می کنند." (1) هنرمندان فرانسوی با گرایش های مختلف مشتاقانه صحت اظهارات متملقانه استالین را که هنرمندان و نویسندگان را "مهندسین روح" میدانست تصدیق کردند. (2) چنین اظهاراتی مسرت بخش بود چرا که برای هنرمندان چون جامعه بورژوا دیگر نقشی حاشیه ای قائل نبودند بلکه بر عکس حال می توانستند نقشی حیاتی در به ثمر رسیدن انقلاب ایفا کنند.

چنین تعریفی از نقش هنرمند مشکل پیش بینی نشده ای را در پی داشت زیرا با پذیرفتن تاثیر هنر بر آگاهی اعطاء اختیار تام به آن بسیار مهم بود. در اواسط دهه 30 حزب کمونیست فرانسه به بهانه رئالیسم سوسیالیستی سعی در تحمیل فرم و محتوا به هنرمندانی داشت که در این حزب عضویت داشتند. قطعنامه بین الملل کمونیست در سال 1932 که با تزه های "خارکف" در کنگره نویسندگان شوروی در سال 1934 تشدید شد، به تعریف متد رئالیسم سوسیالیستی انجامید که به لحاظ تاریخی تجسم درست و عینی واقعیت با تاکید موضوعی بر انقلاب آینده بود. مهمترین وظیفه آن آموزش کمونیستی توده ها بود که امری بسیار حیاتی بود بنابراین هنرمندان می بایست از تعهد خود نسبت به پرولتاریا آگاه می شدند. این مفاهیم پیوسته در میان نویسندگان و هنرمندان جناح چپ در دهه های 20 و 30 مورد بحث قرار می گرفت. برای حل تناقض ذاتی حفظ آزادی هنری و هدایت هنر به کانال های انقلابی، تلاش های بی نتیجه ای صورت گرفت.

در اینجاست مجله را مورد بحث قرار خواهیم داد انقلاب سورنالیستی (1924-1928)، سورنالیسم در خدمت انقلاب (1930-33) claret، (1919-23)، کمون (1933-39) (3) و cle (1938-39)، که هریک پاسخ های ایدئولوژیکی متفاوتی در مجادله چپ پیرامون رابطه میان هنر و سیاست ارائه دادند. دو مجله سورنالیستی از بی اعتنائی کامل به سیاست تا دفاع از ماکسیزم پیش رفتند. تصمیم رهبران سورنالیست در پیوستن به حزب کمونیست فرانسه، هر چند برای مدتی کوتاه، گویای این حقیقت است.

مجله صلح طلب clarte در ابتدا با سورنالیست ها هم صدا بود اما طولی نکشید که برای نزدیک تر شدن به حزب کمونیست فرانسه با آنها به مخالفت برخاست و در نهایت به نشریه بین الملل چهارم تروتسکیست ها بدل شد. Commune نمونه ای از موضع حزب کمونیست فرانسه در برابر مسأله ی هنر بود که عملاً به معنای تلاش برای ارائه ی رئالیسم سوسیالیستی بود. از نقطه نظر ایدئولوژیکی، cle مهم ترین این نشریات بود که توسط لئون تروتسکی، دیگو ریورا و آندره برتون اداره میشد. این مجله که به فدراسیون جهانی هنر مستقل انقلابی یا FIARI تعلق داشت در پی اتحاد نیروهای چپ ضد استالینیست و ارائه زیبایی شناسی نوینی به منظور



پاسداری از آزادی هنرمندان بود. نشریه ی انقلاب سورنالیستی از 1924 تا 1929 به طور نامنظم منتشر می شد و هرگز در صدد این نبود که نشریه ای هنری قلمداد شود، گرچه بیش از اندازه با تصاویری از تمام گرایشات مدرنیست به علاوه سورنالیسم آراسته شده بود. در میان مهمترین متون آن هنرمندان چه در شکل نوشتاری و چه تجسمی رویاهای خود را تصویر می کردند. اساساً هنرمندانی که با این نشریه همکاری می کردند با برداشت رایج از هنر مخالف بودند و دیدگاهی انقلابی بر ضد سنت و ارتدوکسی را حفظ کرده بودند که نشأت گرفته از گذشته ی دادانیستی سورنالیسم بود. در تلاشی حساب شده برای پیشی جستن از بیان جدی مجلات علمی، طرح روی جلد آن با حروف austere که با کلاژهای دواری از مطالب متضاد متنی ترکیب شده بود، نمادی که به متد ایجاد تصادف دادانیست ها طعنه می زد و از آنجاکه حقیقت اهداف سورنالیستی را چیزی کمتر از انقلاب آگاهی نمی دانستند سردبیر و روزنامه نگاران آن نمی خواستند به عنوان گروهی شاعر و هنرمند سبک مغز مطرح شوند.

ماهیت شبه علمی و عینی جنبش سورنالیسم در تاسیس "دفتر مطالعات سورنالیستی" آشکار بود که در آن نمونه هایی از رویاها، تصادفات عجیب و اتفاقات غیر عادی جمع آوری شده بود. به گفته برتون رهبر و نظریه پرداز جریان این حرکت دغدغه زیبایی شناسی ندارد و فقط در جست و جوی "شگفتی" است و مقصود نهایی جایی است که دو قطب مخالف رویا و واقعیت به هم می پیوندند. سورنالیست ها در پی معرفی نگرش جدیدی به جهان بودند. برای نمونه با تغییر شکل یک صفحه از فهرست سخت افزاری به یک اثر انتزاعی با دادن شرحی به آن و قرار دادن آن در یک بافت جدید.

مسئله ی دیگر که برای چپ بسیار مهم نیز بود این بود که سورنالیست ها اظهار می کردند که نبوغ مسأله ای نامربوط است و هنرمند صرفاً یک "ماشین کپی" است و هر کسی می تواند هنرمند باشد. (4)-- موضعی که به نحوه قابل قبولی با فراخوان ایجاد هنر کارگری مطابقت داشت. هنر، آنچنان که سورنالیست ها آن را تعریف می کردند، قدرت تغییر جهان را داشت و در مجله انقلاب سورنالیستی به آثار بسیاری از هنرمندان پرداخته می شد. علاوه بر ماکس ارنست، جین آرپ، مارسل دوشام، فرانسیس پیکابیا، من ری، آندره مسون و یوتانگی مدرنیست هایی چون جورجو دی کایروکو، پل کلی و پابلو پیکاسو همزمان با نویسندگانی که دست به آزمون کلاژ می زدند مطرح شدند.

سورنالیست ها مصمم بودند فرهنگ سنتی را اگر شده با تمسخر و در غیر اینصورت با خشونت نابود کنند. آنها به امید تحریک خشم عمومی بیانیته ای تحت عنوان "خطاب به پاپ" منتشر کردند و کلیسای کاتولیک را مورد اهانت قرار دادند و در "نامه ای به رئیس دار المجانین" خواستار آزادی بیماران روانی شدند و طی اولتیماتومی به دولت فرانسه خواستار "انحلال ارتش و آزادی زندانیان از زندان ها" شدند. نفرت سورنالیست ها از جنگ، ناسیونالیسم و مواضع ضد روحانی و تحقیر ارزش های سنتی توسط آنها با انتشار جزوه ی جنازه به اوج خود رسید که در آن سوگواری ملی برای آنتول فرانس نویسنده محبوب و سمبول فرهنگ فرانسه را مورد حمله قرار دادند.

برتون در مقاله ی تأثیرگذار سورنالیسم و نقاشی که در جولای 1925 در انقلاب سورنالیستی به چاپ رسید تاکید می کند که سورنالیست ها پیشگامان مبارزه برای آزادی غایی انسان ها هستند چرا که معتقدند "برای رسیدن به تجدید نظر نهایی در ارزش های واقعی هنرمند باید به تنهایی به مدل درونی/ذهنی خود بپردازد." (5) از این رو در یک اقدام منسجم سورنالیسم آثار نقاشان شی گرایبی چون ارنست و یا دالی و غیر شی گرایانی چون میرو و آرپ را با وجود سبک متضادشان پذیرفت زیرا در این آثار ناخود آگاه نقاشان مستقیماً با ناخودآگاه بیننده سخن می گفت.

به تدریج که سورنالیست ها آگاهی سیاسی کسب کردندو معنی انقلاب روسیه آشنا شدند، دریافتند که آنها اکثراً افرادی صلح جو و ضد امپریالیسم و مارکسیست هستند. شماره اکتبر 1925 *la revolution surrealiste* این آگاهی تازه بدست آمده که به ندرت در اظهارات آنها به چشم می خورد در اظهارات مسون هنرمند سورنالیست هنرهای تجسمی دیده می شود. مسون می نویسد: "من معتقدم هر کس خواهان انقلاب است .. ضروری است توجه کند که تنهاطغیان اجتماعی ارزشمند زمان ما دیکتاتوری پرولتاریا است همانطور که مارکس آن را ممکن دانست و لنین آن را تحقق بخشید." (6)

نقطه نظر وی مدرک روشنی از تاثیر گاهنامه مارکسیستی *claret* است تنها گروهی که غیر از سورنالیست ها بزرگداشت با شکوه آنتول فرانس را مورد حمله قرار داد که سبب نزدیکی سورنالیست ها به آن ها شد. *clarte* نشریه ای دست چپی بود که از 1919 تا 1928 منتشر می شد و در این مدت دستخوش دگرگونی های ایدئولوژیکی بسیاری شد. در ابتدا ارگانی بین المللی با همین نام بود که توسط نویسنده ضد جنگ هنری باربوس که با انتشار رمان نیش دار *le feu* (در انگلیسی *under fire* ترجمه شد) دادگاه نظامی را به مخاطره انداخته بود، تاسیس شد. هم ارگان و هم نشریه که توسط بر جسته ترین روشنفکران عصر اداره می شد میخواستند نماینده "خرد جهانی"

باشند و از نفوذ خود برای تحت فشار گذاشتن مقامات در حفظ صلح استفاده می کردند. clarte در سالهای اولیه انتشار خود گرایشات کمابیش سوسیالیستی، اومانیستی و صلح طلبانه داشت. در 1924 باربوس شورای سردبیران را ترک گفت و گروهی از مارکسیست های جوان مانند جین برنیه، ویکتور کراستر و مارسل فوریر هدایت نشریه را در دست گرفتند. مدیریت جدید دست به انتشار مقالاتی پیرامون اقتصاد، فاشیسم، ظهور موسولینی و بی عدالتی های معاهده ورسای و همچنین مقالات پراکنده ای پیرامون هنر و ادبیات زد. clarte تحت رهبری سردبیران مارکسیست جدید به صف حزب کمونیست پیوست اما هرگز به ارگان حزب کمونیست فرانسه تبدیل نشد. در سال های 1925 تا 1927 clarte و سرنالیست ها در مبارزه علیه جنگ، ناسیونالیسم و کاپتالیسم متحد شدند. در 1925 با آغاز جنگ استعماری نو که فرانسه با شقاوت هر چه تمام تر جنبش های استقلال طلبانه در مراکش را سرکوب کرد با ابراز انزجار از این اقدام بیانیه مشترکی تحت عنوان "la revolution d'abord et toujours" را منتشر کردند که در claret و « سرنالیسم در خدمت انقلاب » به چاپ رسید و در آن دولت فرانسه را بخاطر تجاوز امپریالیستی مورد حمله قرار دادند و "لنین را بخاطر نمونه خیره کننده ای از خلع سلاح فوری که در برست لیونسک به جهانیان نشان داده بود ستودند." (7)

این بیانیه حاکی از سیاسی شدن سرنالیست ها بود و سرآغاز نزدیکی هر چند کوتاه ان ها با claret شد. برنیه و سپس سردبیر clarte برنامه مشترکی که موقتاً بر سر آن تفاهم داشتند را منتشر کردند:

« ما خواهان الغای سیستماتیک بورژوازی هستیم به دلایل بسیاری این کار از عهده حزب کمونیست فرانسه خارج است..... ما دو هدف را دنبال می کنیم: بیان تخریب فضاقت بار آنچه که خودبینانه عقیده فرانسوی ها خوانده می شود به خوانندگان پرولتاریا و برخورد با تاثیر مذبحخانه نوشته های روشنفکران ضد انقلابی (عملاً تمامی آن ها) در نهایت ما بذر شک را در ذهن های تربیت یافتگان بورژوازی خواهیم کاشت که به تدریج و غیر مستقیم به پیشبرد اندیشه های انقلابی کمک خواهد کرد. » (8)

دو گروه برای مدتی بر روی نکات مشترکی چون تحقیر فرهنگ بورژوازی و نفرت از جنگ مراکش تاکید داشتند. سرنالیست ها که به تازگی به سیاست های رادیکالی علاقه مند شده بودند غرق در دکترین مارکس شدند. همزمان اعضای claret از نفوذ خود در حزب کمونیست فرانسه برای پذیراندن سرنالیسم استفاده می کردند و از هرکار سرنالیست ها تفسیری مارکسیستی ارائه می کردند. سردبیران دو نشریه برای انتشار نشریه ای مشترک به نام la guerre civile /جنگ داخلی، برنامه هایی داشتند که هرگز ممکن نشد چرا که دو گروه فراتر از نابودی هژمونی فرهنگ کاپتالیستی آرزویی نداشتند. در 1927 clarte در پاسخی روشن به فشارهای حزب تصمیم به قطع رابطه با سرنالیست ها گرفت تا تبدیل به "بازوی حقیقی طبقه کارگر" شود. (9) بعدها claret تن به تجدید نظر ایدئولوژیکی دیگری نیز داد و تحت عنوان la lutte des classes /مبارزه طبقاتی، نظرات تروتسکی را اقتباس کرد. جالب است که حتی در دوران همکاری نزدیک که آرگون، برتون، پل الوار، رابرت دسنو و سایر سرنالیست ها مقالات خود را اغلب در claret چاپ می کردند تأثیری سرنالیستی در مطالب آن مشاهده نمی شد. هنرمندانی که آثار آن ها در این مجله چاپ می شد از اعضای حزب کمونیست فرانسه چون آندره لوت، جین لورکا، و آلبرت گلیرس و اعضای کمتر شناخته شده ای چون لیدف، ادی لگارد، ملا موترو جین مارشاند بودند. اکثر آثار دوره کلاسیک بیکاسو و مقالات متعددی از ژرژ گروس را با تصویرگری های طنزآمیزش چاپ می کردند. اما سلیقه claret ظاهراً به شدت متمایل به چهارچوب سانتی مانثال مادر و فرزند وار نسبت به موضوع پرولتاریا بود که کاملاً با سرنالیسم سوسیالیستی که بعدها تعریف شد، مطابقت داشت.

بسیاری از سرنالیست ها از جمله برتون در دوران رادیکال گرایی به حزب کمونیست فرانسه پیوستند، در پی این اقدام سایرین نیز به او پیوستند.

از آنها انتظار میرفت از موضع های حزب کمونیست حمایت کنند و هر کس که لب به اعتراض میگشود، فوراً اخراج می شد. سرنالیست ها به امید ارتباطی هماهنگ با حزب انتشار « انقلاب سرنالیستی » را متوقف و دست به انتشار « سرنالیسم در خدمت انقلاب » زدند. مجله جدید از 1930 تا 1933 انتشار یافت و دیگر چه در عنوان و چه در طرح جلد علناً به مسائل سیاسی می پرداخت. با اصلاح طرح گذشته، نشریه جدید نمادی با معنای دو گانه را جایگزین طرح کلاژ گذشته کرد. یک طرح هیرولگلیف برگرفته از کیمیاگری باستان به عنوان کلید " دانش جهانی ". نماد جدید افزایش علاقه مندی سرنالیست ها را به شبه علمی چون کیمیاگری و طالع بینی را نشان می داد. صرف نظر از سمبل کیمیاگری به داس وچکش کمونیست ها نیز شبیه بود که در واقع دو هدف را دنبال می کرد: ضمن ارائه متدهای سنت شکنانه سرنالیست ها را متحد حزب کمونیست نشان می داد. انتخاب سمبل کیمیاگری اقدامی محرک و انقلابی نبود. در این برهه سرنالیست ها چیزی جز نظر مساعد کمونیست ها نمی خواستند با انتشار مقالات چپی و مانیفست هایی درباره شعر های

سورنالیستی اهمیت رویا و نگارش خودکار با موضع جدید کنار آمدند. در شماره نخست آثاری از سالوادور دالی و فیلم *l'age d'or* /عصرطلائی، بونوئل چاپ شده بود که جنجال بسیاری به پا کرد عصر طلائی شدیدا" ضد روحانی و شهوانی بود و ماهیتی بی منطق داشت. وقتی چندتن از سورنالیست ها مورد ضرب و شتم قرار گرفتند و چند نقاشی آن ها را اوباش فاشیست از بین بردند و اکران *l'age d'or* ممنوع شد با افتخار این حوادث را اعتبار نامه انقلابی خود بر شمرند. حزب در برابر این وقایع موضع محتاطانه ای را در پیش گرفت. *l'Humanite* /اومانیته، روزنامه حزب کمونیست نوشت: "*l'age d'or* فیلمی برای پرولتاریا نیست اما در جهت تصدیق آن است و به جرئت می توان گفت اهداف انقلابی طبقه کارگر را در خود دارد." (10)

مقاله ای دیگر ساختار شکنی بی دلیل در نقاشی را سرزنش کرد و به تمجید آثار ارنستو میرو پرداخت و آثار سالوادور دالی را به طور ویژه مورد توجه قرار داد: "بی نهایت رقت انگیز و رنج آور " که" تضاد بین خودآگاه انسان و جامعه را روشن می کند که بر رویکردی انقلابی که می بایستی نتیجه جامعه بورژوایی ما باشد تاکید می ورزد." (11)

با این وجود سورنالیست ها هرگز مورد حمایت و اعتماد کامل حزب کمونیست فرانسه نبودند و فعالیت های آن ها به دیده تردید نگریسته می شد. حزب بی نظمی و هنر مبتذل آن ها را که با سمبل های رویا پردازانه و بی پروایی جنسی همراه بود نکوهش می کرد. برتون همچنان قویا" بر این عقیده بود که حتی اگر سورنالیسم تمام آداب رنالیسم سوسیالیستی را زیر پا گذاشته باشد باز هم حقیقتاً انقلابی بوده است. پیش از کمیته رسمی حزب بارها و بارها به توجیه محتوای *le surrealisme au service de la revolution* پرداخت:

به هیچ چیز شباهت زیادی ندارد.....مانند بازجویی پلیس.....چیزی که آن ها را جز به جز در کنار هم قرار می دهد بعضی از تصاویر است...مخصوصاً آثار پیکاسو. مواجه با این مسائل سبب شد تا در نیش و کنایه زدن با هم رقابت کنند: چطور ممکن است کسی این را گفته باشد؟ می شود از آن ها خواست این را نشان دهند؟ وقت دارم به این مزخرفات خرده بوژوائی بپردازم؟ می شود این ها را انقلابی دانست؟ (12)

در نهایت توضیحات برتون پذیرفته شد اما کمیسیون جدید به زودی تشکیل می شد و قبل از آن او می بایست مجدداً فرا خوانده می شد سوالی که اینجا مطرح است زمان قبل از قطع رابطه نهایی است در 1931 آراگون "قائم مقام" سابق برتون با او قطع رابطه کرد و به برجسته ترین روشنفکر حزب کمونیست تبدیل شد، دیگران نیز از او تبعیت کردند. پس از انتشار شماره دسامبر 1931 مجله « سورنالیسم در خدمت انقلاب » حزب از آن ها خواست دالی را به خاطر ارائه آثار مستهجن طرد کنند. نقاشی *le grand mastibateur* /استمناء بزرگ، که در شماره نوامبر 1931 به چاپ رسید بسیاری را مبهوت کرد و از آن بدتر انتشار نوشته بی پرده و شوک آور *Reverie* /رویا، که یک خیالبا فی جنسی، استمناء در مقابل دختر بچه ای را توصیف می کرد. یکی از اعضای حزب با نفرت می گفت: "بوی گند فساد و بورژوازی می دهی." (13)

با این وجود برتون دالی را طرد نکرد و عجیب آن که یک سال بعد به خاطر این سود جوئی بی شرمانه اخراج شد. سورنالیست ها بیشتر و بیشتر از سیاست دور افتادند اما هرگز از تکاپو برای پیوستن به جنبش های سیاسی باز نایستادند. بعد از 1933 دیگر نشریه ای نداشتند و با چند نشریه همکاری می کردند اما اکثراً با مجله هنری جذاب *minotaure* مینوتور (1933-39) کار می کردند.

از 1933 تا آغاز جنگ جهانی دوم منتشر می شد نشریه ای فرهنگی که ارگان *Communist Association des Ecrivains et Artistes Revolutionnaires* (موسسه هنرمندان و نویسندگان انقلابی) *AEAR* بود. همانطور که از نامش پیدا بود در پی این بود تا همه هنر ها را شامل شود و مقاله هایی درباره معماری، فیلم، نمایشگاه ها، کنسرت ها و نقد کتاب را دربرداشت اما به جز تعداد محدودی تصویر، کارهای گرافیکی زیادی در آن دیده نمی شد و حتی تا زمانی که خوانندگان درخواست نکرده بودند تهیه گزارش از نمایشگاه ها در دستور کارش قرار نداشت. موضوع اصلی *commune* ادبیات و نقد ادبی بود. ترجمه آثار کمونیست های روسی و چینی را چاپ نمی کرد و در عوض آثار اعضای عادی حزب که به صورت حرفه ای به نویسندگی اشتغال نداشتند را چاپ می کرد. در حقیقت یکی از مهمترین اهداف کنگره خارکف در 1930 افزایش گرایش کارگران به هنر و ادبیات بود تا نسل آینده نویسندگان و هنرمندان، برخاسته از پرولتاریا باشد که این تلاش با شکست بزرگی مواجه شد. در واقع هدف *commune* حل مساله رنالیسم سوسیالیستی بود که دیگر رسماً به عقیده ای جزئی تبدیل شده بود. هنر جدید چه ادبی و چه تجسمی می بایست در فرم رنالیست و در درونمایه سوسیالیست می بود از قهرمانان انقلابی بت می ساخت و نقش تاریخی حزب را به ثبوت می رساند و اهداف حزب را پیش می برد. "ژدانف" کمیسر فرهنگی شوروی اعلام داشت که "هنر جدید بایست بازتاب واقعیت باشد نه واقعیتی که باید وجود داشته باشد" و به آن لقب رمانتیسم انقلابی داد و اضافه می کند "هنر آن نیست که آینه ای در برابر جامعه قرار دهد بلکه باید تجسمی از آینده درخشان باشد".

14) به دنبال دستور العمل حزب کمونیست فرانسه *commune* به نقد و بررسی آثار هنرمندانی چون لورکا، لوت و نقاشان قرن نوزدهمی که آثارشان به همدردی با فقر شهرت داشت مانند آثار میلث و بالاخص کوربت که به خاطر مبارزاتش در 1987 در کمون پاریس ستایش می شد، پرداخت. برای مثال بررسی نمایشگاه نقاشی ادوارد پینون یکی از اعضای حزب کمونیست فرانسه که در آوریل 1939 منتشر شد با تاکید بر گذشته کارگری هنرمند و صرف نظر از این که وی معدنچی، کارگر کارخانه و یا حرفه‌چین بوده تنها نگاهی گذرا به کیفیت آثار وی انداخت. همچنان که در بررسی بیوگرافی مارسل پروست زندگی بی تفاوت، ستایش اشرافیت و فقدان آگاهی سیاسی و اجتماعی وی را سرزنش کرد. در نقد مجموعه شعر *Hourah l'oural* شادی هایی برای اورال، به "لویی آراگون"، این نویسنده سورئالیست کمونیست شده هشدار داده شد از نوشتن رمز آلود پرهیزد و برای توده ها بنویسد. از سورئالیسم دائماً انتقاد می شد. پل نیزان که خودش مدتی بعد از حزب کمونیست اخراج شد، می نویسد: "شکاف بین سورئالیست ها و توده های انقلابی در حال عمیق تر شدن است" (15) و همچنین به شماره آخر *le surrealisme au service de la revolution* تاخت و *Minotaure* را به خاطر چاپ آثار سورئالیست ها ی بعد از سال 1933 مورد حمله قرار داد و در نقدی کنایه آمیز سورئالیست ها را متهم به نگرانی برای مشکلات بعد از انقلاب کرد. مشکلاتی که نباید قبل از حصول انقلاب به آن پرداخته شود. دیگران سورئالیست ها را به ریا کاری متهم می کردند چرا که به جای این که به آثارشان صادقانه محتوایی مبارزاتی دهند از اتحاد با پرولتاریا سر باز زدند. گرچه پیکاسو را گاهی می ستودند پیکاسو از چپ ها حمایت می کرد گرچه پیوستن به رئالیسم سوسیالیستی را نپذیرفت. *commune* سرسختانه با مدرنیسم ضدیت داشت و آن را نمایش خطرناک ایدئولوژی بورژوازی می دانست.

در مقابل *commune* که از موضع استالینیست ها حمایت می کرد *cle* قرار داشت که از سال 1939 با آغاز جنگ جهانی دوم شروع به کار کرد. *FIARI* ماهانه آن را منتشر می کرد سازمانی که لئون تروتسکی دیگو ریورا و برتون در 1938 به امید آن که مجمعی برای گردهمایی چپ های ضد استالینی باشد تشکیل دادند. بر طبق اصول انترناسیونالیستی اش *FIARI* در مکزیک شکل گرفت جایی که ریورا *clave* / کلید (1930-1940) نشریه جدید گروه مکزیک را سردبیری می کرد و در انگلستان بخش دیگری توسط بولتن سورئالیست های لندن (1936-40) شکل گرفت. همتای *cle* در آمریکا *Paristan* (1934-65) بود که نه تنها نخستین مانیفست *FIARI* بلکه نامه هایی از تروتسکی که اهداف تازه را تشریح و از آن حمایت میکرد را به چاپ رساند. *FIARI* امید داشتند که *cle* جبهه سومی (نه کاپتالیسم غربی و نه کمونیست شرقی) از هنرمندان و روشنفکران چپی ضد استالینیست باشد. سردبیران *cle* خوشبینانه اعلام کردند: "رشته پیوند آرمان هنر انقلاب و مردم را حفظ خواهند کرد". (16) انتشار مانیفست *pour un art revolutionnaire independent* / برای هنر مستقل انقلابی، تنها به امضای ریورا و برتون رسید چرا که تروتسکی از سوی مقامات مکزیک از هرگونه فعالیت سیاسی منع شده بود. مانیفست گویای اعتقاد تروتسکی و برتون در دفاع از هنرمند به عنوان هم پیمان واقعی انقلاب بود و هیچ حزب انقلابی را محق تحمیل فرم و محتوای آثار هنری نمی دانستند و همزمان برای "آزادی کامل هنر" و "وظایف والای هنردر دوره ما که باید حضوری فعال در آماده سازی انقلاب داشته باشد اصرار می ورزیدند". (17) اما هنرمندان در تنگنا قرار گرفته بودند، از یک سو هرگونه گرایش مترقی در هنر به دست فاشیست ها و به نام انحطاط نابود می شد و از طرف دیگر هر آفرینش آزادی از سوی استالینیست ها فاشیسم خوانده می شد و "هنرمندان هیچ راهی نداشتند". (18) با بی اعتنائی جوامع کاپیتالیستی هنرمندان انقلابی برای در انزوا نماندن به حزب کمونیست پیوستند که جز با دلسردی و فرمانبرداری کامل همکاری با آن ها میسر نبود. موسسین *FIARI* امید داشتند که بتوانند آلترناتیوی قابل قبول برای نویسندگان و هنرمندان چپ گرا باشند. *cle* از آغاز نشریه ای سیاسی بود و موضع ستیزه جویانه آن از طرح روی جلد نخستین شماره آن آشکار بود. نخستین سرمقاله آن قانون جدید علیه خارجیان مقیم فرانسه را که حتی برخی اعضای *FIARI* را تحت تاثیر قرار داده بود را نکوهش می کرد. این قوانین "سیاست های ناشی از ترس" بود. برای انکار حق پناه جویان معیار های فاشیستی وجود داشت که اهمیت پاریس را که نسل ها خانه آوانگارد های انترناسیونال بوده را نادیده می گرفت. "رفقای خارجی هنرمند تهدید می شوند همان اندازه که رفقای خارجی کارگر ما". (19) *cle* همچنین احیا ناسیونالیسم و ملیتاریسم را در فرانسه که به غایت بیگانه ستیز شده بود را به شدت استالین و استالینیزم محکوم می کرد. سردبیران آن از موضع *Spanish Popular Front* پیشروان ملی اسپانیا حمایت می کردند و در شکست آن ها از ژنرال فرانکو سیاست عدم مداخله فرانسه را سرزنش می کردند. برای حمایت از جنگ داخلی اسپانیا در برابر آلمان و ایتالیا که دولت فرانسه با وجودی که بازگرداندن آن ها مساوی با امضای حکم مرگشان بود آن ها را عودت داده بود، اعتراضی سراسری بر پا کردند. با این حال آزادی هنر یکی از دغدغه های اصلی *cle* بود و این در طرح روی جلد دومین و آخرین شماره آن آشکار بود نقاشی "*le the chez Franco*" / چای در جوار فرانکو، از مسون که با اقتباس از نگاره های دالی، آرپ، تانگوی، فرانکو را در سمت راست و در حال نوشیدن چای با دو

سرباز ناقص و اسکلتی یکی نازی و دیگری از فاشیست های اسپانیا که پاهایشان به هم زنجیر شده بود. با انتخاب آثار سورنالیست ها در طرح روی جلد سردبیران cle نشان دادند که با خلاقیت هنری و مدرنیسم مخالفتی ندارند تا آن زمان چنین تساهلی در چپ بعید بود زیرا احزاب تروتسکیست نیز بیشتر از احزاب استالینیست برای مدرنیست احترام قائل نبودند. اما هنگامی که تهدیدات جنگ افزایش یافت هربرت رید از اعضای FIARI در انگلستان صحبت از حس بدبینی جهانی کرد که هنرمندان و روشنفکران بسیاری را در جهان پاکسازی می کند:

در جامعه رو به زوال ما هنر باید به فاز بی پیرایه خود وارد شود.

هنر امروز باید فردگرا و حتی هرمنوتیک باشد ما همه باید از این توهم احمقانه که هنر دوباره بتواند کارکردی اجتماعی داشته باشد دست بکشیم. در روسیه و غرب نیز چنین شده است. هنر به مشتى چرندیات بدل گشته زیرا که اهمیتی ندارد ارتش شما نظامی باشد یا صنعتی به هر حال یک ارتش است و تنها هنر مناسب یک ارتش مارش نظامی است. (20) تلاش cle در ایفای نقش نگاهبان در همه زمینه ها چه هنر چه سیاست ستودنی است اما جو سرکوبگرانه اواخر دهه 30 فرانسه تلاش های آن را کاملاً بی ثمر کرد. متأسفانه اظهارات رید کتیبه گور ایده آل های سورنالیست ها شد.

نکته جالب توجه در آنالیز این دو گاهنامه این بود که درباره مسائل هنری هر دو محتاطانه کمونیست بودند. clarte بیشتر چهارچوب های پیش پاافتاده و اقتباسی را برای مطالبش انتخاب می کرد. commune هیچ کار گرافیکی نداشت و برای هنرمندان فقط یک مجله بود همانطور که برای نویسندگان. محتوای آن ها در تضاد کامل با کارهای تجربی که در دو نشریه سورنالیستی و cle چاپ می شد بود. در مقابل اصرار کمونیست ها بر ساده ترین رئالیسم که برای کارگران بی سواد نیز قابل درک باشد برتون به تندی پاسخ می داد که پیام انقلابی را در فرم های محافظه کارانه نمی توان مطرح کرد. برای تمام معترضین سورنالیست که انقلابیونی حقیقی بودند و به دکترین مارکس معتقد اخراج از حزب کمونیست فرانسه قابل درک بود.

ضرورت درک مقررات حزب باشکست مواجه شد و هنرمندان به حفظ آنچه که منتقدین کمونیست با جدیت تمام "حس بورژوازی آزادی" می نامیدند اصرار داشتند. (21) برای حزب نافرمانی اعضا غیر قابل قبول بود و از آن ها خواست با هنر خود در خدمت منافع حزب باشند. حزب همواره به هنرمندان و روشنفکرانی که به حزب پیوسته و مدیریت و مقررات آن ها را زیر سوال می بردند بدبین بود.

در این گزارش دو رویکرد کاملاً متفاوت نسبت به هنرمند و نقش آن در جامعه به چشم می خورد. بین الملل کمونیست دکترین رئالیسم سوسیالیستی را ترویج می کرد که معتقد بود هنر باید در خدمت آرمان های انقلاب باشد. سورنالیست ها و خود تروتسکی در سال های آخر عمرش دغدغه حفظ آزادی مطلق هنرمند را داشتند و آن را از پیش شرط های خلاقیت می دانستند.

با اعتقاد به این که هنر می تواند در خدمت انقلاب باشد حتی اگر آشکارا درون مایه ای انقلابی نداشته باشد سعی می شد با اعمال هر گونه سانسور هنر را تحت کنترل خود در آورند حتی به نام مارکسیزم آزادی بیان را زیر پا می گذاشتند. در سال های جنگ سرد کشمکش بین آزادی خلاقیت و دکترین رئالیسم سوسیالیستی افزایش یافت و دو گروه بیش از پیش مقابل هم قرار گرفتند. هنر رسمی حزب معیارهای زیبا شناسی بورژوازی قرن نوزدهمی را می پسندید که کنایه از شفافیت هر چه بیشتر آن است. برتون و متحدینش از منتقدین سرسخت این ایده کوتاه بینانه درباره هنر بودند و هنگامیکه در حزب عضویت داشتند از آن انتقاد می کردند و حتی پس از اخراجشان با موافقت و همکاری تروتسکی با تکیه بر هنرمندان و روشنفکران مخالف که در cle و FIARI گرد آمده بودند به انتقادات خود ادامه دادند.

1. Louis Aragon, "Pour qui écrivez-vous?" [For whom do you write?~, Commune |Commune~, no. 5 (December 1933): 329.
2. Quoted in Commune, no. 24 (July 1936): 1354.
3. The title evoked the radical uprising of the Paris Commune of 1871, which was an important part of the revolutionary legacy of the Left.

4. Andre Breton, Manifestes du surrealisme |Manifestos of Surrealism~ (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962), 56-57.
5. Andre Breton, "Le Surrealisme et la peinture" |Surrealism and painting~, La Revolution surrealiste |The Surrealist revolution~ (July 1925): 26-27.
6. Andre Masson, letter, in "Correspondance," La Revolution surrealiste (October 1925): 30.
7. "La Revolution d'abord et toujours" |The revolution first and forever~, La Revolution surrealiste (October 1925): 31-32.
8. Jean Bernier, "Ou nous en sommes" |Where we are~, Clarte |Clarity~, no. 78 (November 30, 1925): 5-6.
9. Pierre Naville, "L'Activite de Clarte" |The activity of Clarte~, Clarte, n.s. no. 9, (July 15, 1927): 20.
10. L'Humanite |Humanity~, December 7, 1930, 4.
11. L'Humanite, December 13, 1930, 4.
12. Andre Breton, Entretiens, 1913-1952, avec Andre Parinaud |Interviews, 1913-1952, with Andre Parinaud~ (Paris: Gallimard, 1952), 126-27.
13. Ibid., 167.
14. A. A. Zhdanov, "Soviet Literature--The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature," Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress, ed. H. G. Scott (New York: International Publishers, 1935), 250-52. For a more detailed discussion of these issues, see Helena Lewis, Dada Turns Red: The Politics of Surrealism (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990), chaps. 6 and 7.
15. Paul Nizan, "Revue des revues" |Review of reviews~, Commune, no. 1 (July 1933): 86.
16. Maurice Nadeau, Histoire du surrealisme suivie de documents surrealistes |History of Surrealism, followed by Surrealist documents~ (Paris: Editions du Seuil, 1964), 2:478.
17. Leon Trotsky, Culture and Socialism and a Manifesto: **Art** and Revolution (London: New Park Publications, 1963), 37-39.
18. Ibid., 39.
19. Yves Allegret et al., "Protestation contre la xenophobie" |Protest against xenophobia~, Cle |Key~, no. 1 (January 1939): 1.
20. Herbert Read, "L'Artiste dans le monde moderne" |The artist in the modern world~, Cle, no. 2 (February 1939): 7.
21. Nizan, "Revue des revues," 87.

HELENA LEWIS is a research affiliate of the Harvard University Center for Literary and Cultural Studies. Her Politics of Surrealism (1988) was recently reprinted as Dada Turns Red (Edinburgh, 1990).

یک سه گانه

امین قضایی

قلب مولوخ



دموکراسی چیست؟ بهترین طریقه انتخاب ارباب خوب. جایی که توده ها به درون پیچ و مهره های یک نظام بوروکراتیک فراخوانده می شوند تا خود مستقیماً در تشکیل پرونده های جنایی روزمره دخالت کنند. درون قلب مولوخ، خداوند فرزند کش کنعانیان به درون پیچ و مهره ها، و این یعنی نقاشی "قلب مولوخ" اثر چارلز الکساندر موفات.

توده ها وانمود می کنند که تکنیسن هایی خوبی هستند و عموماً توانایی قابلی در شناخت مدیران و تکنوکرات های لایق برای اداره مملکت شان دارند. "قلب مولوخ" موفات، نشان خواهد داد که جنایت یک فرآیند اداری است. قلب خدایان جامعه طبقاتی پایان

دنیاست. پایان زیبایی شناسی و نهایتاً نهیلیسم فن آورانه خود را رسوا خواهد نمود. طبقه برتر فن آوری را دزدید و از درون آن نهیلیسم را به توده ها ارزانی کرد. فن آوری در جامعه طبقاتی تنها و تنها تولید نهیلیسم می کند. "کار" صدای همیشگی چرخ و دنده ها بر روی یکدیگر است، توالی بی وقفه جریان های اداری که نهایتاً هیچ ارزش مصرفی برای توده ها تولید نمی کند. "کار" توده ها به پوچی زندگی شان است. و این فقط نتیجه ناکارآمدی یک سیستم نیست بلکه قلب جامعه طبقاتی است. این قلب مولوخ است که با صدای جیر جیر پوچی کار و جان کندن توده ها به تپش در می آید.

چرخ دنده های کوچک چرخ دنده های بزرگ را به حرکت در می آورند. انسان های کوچک انسان های بزرگ را سرپا نگاه می دارند. همه میمونهای ما میمونهایی دارند. صحبت از مکانیکی شدن زندگی مدرن و امثال این چرندیات نیست. طبقه برتر فن را از توده ها گرفت و به بندگان به جای ثروت و لذت و آگاهی، پوچی می بخشد. جامعه طبقاتی نهیلیسم را از درون فن آوری می زاید تا بندگان با این پوچی به مبادله مرگ تن بدهند. این هیچ ربطی به زندگی مدرن مسخره شما ندارد. این یک مبادله مرگبار است به قدمت خود نظام طبقاتی. مولوخ بندگان را به عبادت خود وانی دارد بلکه آنها را می بلعد. ما همه در درون قلب و معده مولوخ هستیم و با مشتکی پیچ و مهره سرو کار داریم.

چه گوارا دیه گو ریورا را ملاقات می کند.



در نقاشی موفات با نام "چه گوارا به ملاقات دیه گو ریورا می رود" ما با یک جامعه نمایشی تمام عیار روبرویم. چه گوارا چیزی نیست جز مصرف چه گوارا. چه گوارای اصیل کجاست؟ هیچ انحرافی در کار نیست. در جامعه طبقاتی همه چیز کژدیسسه می شود. این کژدیسگی نتیجه انحراف بندگان از ارزش مصرف خویش است. تولید به جای تحقق میل و ارزش مصرف به قربانی کردن آنها منجر می شود. لذت از سرکوب میل جای لذت بردن از خود میل را می گیرد. این کژدیسگی را می توان تا بی نهایت ادامه داد. مصرف نمایش مصرف جای خود مصرف را می گیرد. "زندگی تا

مرگ" به "مرگ برای زندگی بهتر" کژدیسه می شود. چه گوارا بر روی تی شرت نیز چیزی جز یک کژدیسی نیست. چه گوارا توسط خود سرمایه داری مصرف می شود. هیچ چیزی خارج از صحنه نمایش وجود ندارد.

توده ها خود به گالری های سیار مبدل می شوند. بدین ترتیب علاوه بر پروژه موفقیت آمیز زیبایی شناسی کردن یا نمایشی کردن زندگی توده ها ، فضاهای سنتی زیبایی شناسی نیز با فضای زیبایی شناسی توده ای مانند مد وارد یک دیالوگ مضحک خواهد شد . دیالوگی که در عنوان نقاشی مو فات کاملا آشکار می شود. هنر پست مدرن با استقبال از کالای تکثیر شده و روزمره فضای این دیالوگ را در ذهن خود بازسازی می کند. موزه ها می توانند به فضای چیزهای پیش پا افتاده مبدل شوند. توده ها دیگر وارد کلیسا های با شکوهی نمی شوند که با محیط زندگی آنها فاصله متافیزیکی پیدا می کند بلکه برعکس رفتن به سراغ یک محیط هنری و یا شرکت در یک مراسم فقط یک دیالوگ میان زیبایی شناسی روزمره توده ها با زیبایی شناسی سنتی طبقه برتر است.

مصرف به مصرف نمایش مصرف کژدیسه می شود . ما تلویزیون هایمان را برای همین کار می خریم. اما نباید اشتباه کرد که مد زبان توده هاست . توده ها دیگر با مد و یا چیزهای دیگر سخن نمی گویند. پوشیدن تی شرت چه گوارا دیگر نمی تواند سخن یک فرد معترض باشد. توده ها با مد سخن نمی گویند بلکه فقط منعکس می کنند. توده ها شاید در برخی از نقاط جهان سرمایه داری دیگر موجودات خاکستری رنگ خیابان های شلوغ نباشند که با فرارسیدن شب غیبتان می زند. آنها امروز با مد سخن خدایان جامعه طبقاتی را منعکس می کنند. آنها تقلید می کنند و هر چه به آنها بتابید به سرعت باز می گردانند. در واقع توده ها این بار با آینه ای شدن خود همچنان ناشناختنی باقی مانده اند.

انفجار فرویدی



انفجار فرویدی اثر چارلز الکساندر مو فات ، رسوایی جامعه طبقاتی است . جایی که دیگر نمی توان توده ها را از میل خود بازداشت . بنابراین باید توده ها را در ضیافتی بزرگ شرکت جست . از این رو سلیمان عیاش پست مدرن دوباره پادشاه جهان می شود و همه توده ها را از مورچه گرفته تا نهنگ به میهمانی فرویدی خود دعوت می کند. توده ها به ارزش مصرف خود رسیده اند. زنان آزاد اند. نفت ملی شده است . مستعمرات استقلال پیدا کرده اند . سیاه و سفید برابراند. اما بندگان همچنان بنده اند. چرا که گرچه همه کارت دعوت میهمانی را در دست دارند اما آنچه تقدیم شان می شود میل و ارزش مصرف نیست ، نمایش آن است.

لی لیت در دورست ها شاهد این انفجار است . جایی که شاید آدم و حوا منجر شده اند و دیگر دوگانگی مضحک انسان در برابر غرایز جواب

نمی دهد. بندگان این اجازه را دارند که از میل خود سخن بگویند و آنرا نمایش دهند. "چارلی و کارخانه شکلات سازی" بهترین فیلمی است که می تواند در این مورد ساخته شود. این فیلم مانیفست پسا عیاشی جامعه طبقاتی در هزاره سوم است. کارخانه سرمایه داری که نماد تولید برای سرکوب ارزش مصرف است اینک به نمایشگاهی مبدل می شود تا از آنهایی که کارت دعوت دارند پذیرایی کند. این پذیرایی با شرکت همه نوع توده میسر می شود. میل و ارزش مصرف توده ها به نمایش گذاشته می شوند. تلفیق بدویت و فن آوری جامعه طبقاتی پست مدرن در کوتوله های تکسین اما گنگ و بدوی عیان است. ما امروز با چنین تکنوکرات هایی سرو کار داریم . از بدویان نوپروتستانی نمایشگاه کاخ سفید گرفته تا بربرهای تروریست در خاورمیانه که برای ابراز وجود رسانه ای خود حمام خون براه می اندازند. به همه شکلات داده می شوند بهترین و بی ارزش ترین چیزی که می توان بندگان را به بندگی شان راضی نمود. شاید انقلاب فرویدی نشانگر دگرگونی استراتژیک در سرکوب ارزش مصرف توده ها باشد. تصویر سنتی از سرمایه داری با کارخانه و کارگرانش جای خود را به تلفیق دهشتبار فن آوری و کوتوله های بربر می دهد. تروریسم شاید تنها اولین فرزند ناقص الخلقه ای است که جای نیروهای مقاومت مردمی در دوران استعمار قدیم را گرفته است.

Self Timer

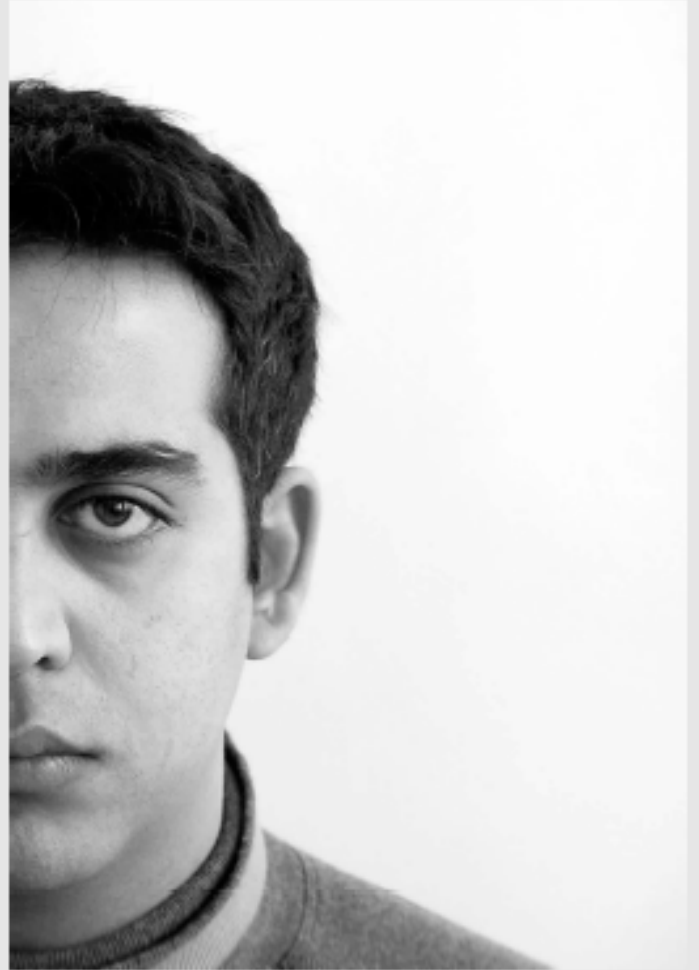
کاری از : همایون عسگری سیریزی

ابداع انسانیت

زادینکال بودن به معنی فهم ریشه‌های امور است. اما برای انسان، ریشه خود انسان است.

(کارل مارکس)

پارتنون، معبد باستانی الهه جنگجوی آتنا که بر پرنگاه آهنی آکروپولیس در آن مسلط است، قطعاً یکی از برجسته‌ترین بناهای موجود در جهان است. از میان عکس‌های بی‌شمار این ویرانه معروف یکی از آنها بسیار به یاد ماندنی است. در این عکس، در پس‌زمینه بنا، نمای شرقی معبد بزرگ با هشت ستون دورلیسی و سه گوش شکسته‌ای دیده می‌شود که نخستین پرتوهای خورشید بر آن تابیده است، و در غرب آن طرح کمربندی از حومه‌های آن و تپه‌های آگالین در مه رفیق به چشم می‌خورد. در پیش‌زمینه، بر اشکوب مدفونی که زمانی معبد آگوستوس، امپراطور رم، بر آن ساخته شده بود، مردانی با اونیفورم نظامی در اطراف یک میله پرچم موقت ایستاده‌اند، و پرچم بزرگی را که به آرامی در نسیم صبحگاهی تاب



... ۱ ثانیه از زندگی هنرمند
"1/2000" of Artist's Life

جوانی مانند جان آردن، آرنولد و سکر، شلاف دیلانی و ادوارد بوند صدایی عمومی پیدا کردند؛ نسلی که کاپوس های خواب و بیداری اش در تخیل شمایل های نقره انگیز و هداانسانی قرن بیستم، یعنی اردوگاه های مرگ و تبع اتمی بود. در این میانه بخصوص ادوارد بوند، مبشر نومی سونیالیسم اومانیستی است که در اعتمادش به کلیت انسان و اعتقاد ترزاگ ناپذیرش به قدرت خرد پیشرونده، یادآور گفتمان جهانشمول روشنگری است:

هنرمند نمی تواند در خدمت ارتجاع یا فلیسیسم به آفرینش هنری بپردازد، یا حقیقت عینی خود را به منصفه ظهور درآورد. چون هنر صرفاً کشف حقیقتی تازه یا جنبه های تازه حقیقتی کهن نیست، بلکه تجلی نیاز انسان به خردمندی نیز هست. هنر کشف حقایقی خاص به شیوه علمی نیست بلکه نشان دهنده راه حل عملی نیاز انسان به حقیقت نیز هست. (۱۹)

از نظر بوند «نیاز به عقلانی بودن» امری بنیادی و زیست شناختی است؛ و مبارزه انسان برای رهایی خود که موضوع حقیقی همه هنرهای اصیل است، همان تاریخ است؛ مفهومی که به گونه ای مثبت از هدفمندی و عقلانیت هگلی بهره مند است:

به این دلیل است که درک ما از هنر گذشته غالباً بهتر از معاصران هنرمند است. حقیقت هنر را می توان نوعی «ماندگاری» توصیف کرد. جباریت و بی عدالتی «ماندگار» نیستند؛ می توان با آنها زندگی کرد، اما در هنر با رضایت و قبول خاطر بیان نمی شوند. یعنی دستوری می شوند. در این بافت، ماندگاری به معنی بیان عقلانیت تاریخ است.

(همان اثر، XVIII)



۱/۵۰۰ ثانیه از زندگی هنرمند

"1/500" of Artist's Life

جمعی ادراک و مسئولیت بشر، «حتی منافع شخصی روشنگران»، چگونه می‌توان این خطر را از میان برداشت؟

فیلسوف یهودی ایمانوئل لویناس دربارهٔ امکان نوعی «اومانسیم انسان دیگری»^۱ صحبت می‌کند؛ نوعی مفهوم و عملی انسانی که بخلاف «می» خوداندیش دکارت یا ذهنیت متعالی کانت از یک خود متمرکز شدهٔ اولیه به سمت شناخت و تصرف جهان حرکت نمی‌کند، بلکه از نوعی «دیگری» غیرقابل تقلیل نشأت می‌گیرد؛ نه منی که مرا برای خودم تعریف می‌کند. در اینجا لویناس کار آن دسته از متفکران ساختارگرا و پسااومانست از قبیل سوسور، لوی استراوس، فوکو و ژاک لاکان راونکاوارا دنبال می‌کند که «من» خودآگاه و ناطق را همواره موقت و فرج بر نظام‌های زبان و معنای اجتماعی می‌دانند که «من» در پارچوب آنها ساخته می‌شود. اما نوشتهٔ او، هر چند به گونه‌ای دلچسب‌حاری از پارمایی انسان‌دوستانه و خودپسندانهٔ بخش اعظم اومانسیم معاصر است، فحوائی اخلاقی دارد که در نظریه‌هایی که انسان را صرفاً معلول ساختار یا گفتمان می‌دانند دیده نمی‌شود. انسانیت نه جوهر است نه هدف، بلکه فرایندی مستمر و مظاهره‌آمیز از انسان شدن است؛ فرایندی منظم پذیرش گریزناپذیر این مطلب که انسانیت ما دقیقاً به میزانی که بر وجود آن در دیگران اعتراف می‌کنیم، به عاریت گرفته شده از دیگران است. برای آن دسته از «غریب‌هایی» که انسانیت‌شان در گرو رنج و زحمت خیل بی‌شمار «دیگران» است، پذیرش این مطلب نمی‌تواند راحت یا صرفاً عکس‌العملی باشد. انسانیت پراسپر و کالین^۲، تعریف، اعطاء و مشروط

1. *Humanisme de l'Autre Homme*

2. در آن از شخصیت‌های نمایشنامهٔ «طرفانه» شکسپیر پراسپر و کالین یک شاعرانهٔ پادوگر و کالین یک بردهٔ وحشی و گریه‌است. م



۱/۶۰ ثانیه از زندگی هنرمند

1/60" of Artist's Life

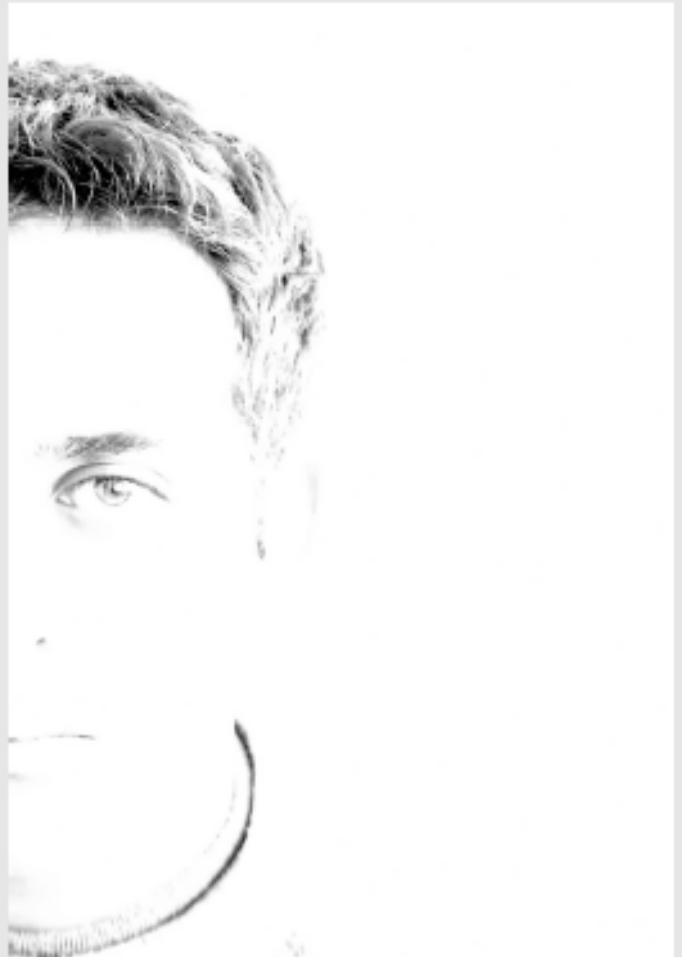
به نیروهای تاریخی و غیرشخصی مبارزه طبقاتی و ایدئولوژی هستند، ریشه‌ای‌ترین چرخش ضداومانیستی در آثار هم‌پیمان او میشل فوکو دیده می‌شود. زیرا آلتوسر نه تنها می‌پذیرد که زبان فردیت و یگانگی انسان باید دست‌کم اثباتی عملی خود را به طور نامحدود حفظ کند، بلکه نوشته‌های خود او نیز به رغم خشکی نظری آنها آشکارا در خدمت مقاصد اومانیستی روشنگری و رهایی‌بخشی قرار می‌گیرند. اما از دیدگاه فوکو، اومانیسم نه تنها فلسفه‌ای محدود و منسوخ است، بلکه مفهوم محوری آن یعنی «انسان» - که اکنون روشن شده هیچ‌گاه چیزی بیش از یک موهبت دستوری نبوده است - به درد زیبایی‌دانی می‌خورد.

در هر حال، یک چیز قطعی است، انسان نه‌کهن‌ترین و نه پایدارترین مسئله‌ای است که در مقابل معرفت بشر مطرح شده است. با در نظر گرفتن یک نمونه تلویحی بسیار کوتاه، در یک ناحیه جغرافیایی محدود - فرهنگ اروپایی از قرن شانزدهم به بعد - می‌توان اطمینان یافت که انسان اختراع جدیدی در این محدوده است. همان طور که باستان‌شناسی اندیشه ما به آسانی نشان می‌دهد، انسان اختراعی اخیر است، و اختراعی که شاید به پایان خود هم نزدیک می‌شود.

(فوکو، ۱۹۷۰، ۲۸۶-۷)

این مطلب در صفحات پایانی اولین کتاب او، نظم اشیاء^۱ درج شده که رساله‌ی دکترای جسورانه و غیرمتعارف او است. فوکو در نوشته‌های بعدی خود نقد مفهوم «انسان» را بسط می‌دهد، و این کار را از طریق

1. *The Order of Things*



۱. ثانیه از زندگی هنرمند
1st of Artist's Life

کافی دقیق هستند، لیکن برای کارهای دقیق عکاسی باید از نورسنج استفاده کرد. به کمک نورسنج که تنها می‌توان نور کلی یک صحنه و تغییرات جزئی آنرا اندازه گرفت، بلکه می‌توان دامنه کمتر است. سوزه را با اندازه‌گیری نور روشن‌ترین و تاریک‌ترین نقاط آن تعیین کرد و در صورت لزوم (هنگام عکاسی در داخل استودیو) نور را تنظیم کرده سایه‌ها و زمینه تاریک را یکسره لایسهای سایه بر کن روشن ساخت. و نور نقاط پر نور را تعدیل کرد.

طرز استفاده صحیح از نورسنج انعکاسی

ابتدا سرعت فیلم را روی صفحه نورسنج بیانه کنید. سرعت فیلم‌های ارتوکروماتیک در نور روز و نور لایسهای تنگش یکسان نیست. بنابراین هنگام تنظیم صفحه نورسنج به این نکته و نیز مطابقت واحد سرعت فیلم و درجه بندی نورسنج توجه داشته باشید. (در صورت لزوم DIN را به ASA و یا بالعکس تبدیل کنید).

اندازه‌گیری نور کلی سوزه^۱: برای اندازه‌گیری نور کلی سوزه باید نورسنج را از موضع دوربین بسوی سوزه نشانه رفت. باید بخواهر داشت که هر نقطه‌ی پر نور یا منبع نوری که بین دو ضلع زاویه پشیرش نور نورسنج قرار گیرد، روی عدسی که نورسنج باید نشان دهد تأثیر خواهد گذاشت. همینطور در عکاسی خارج از استودیو برای جلوگیری از افزایش مجازی عدد نورسنج تحت تأثیر نور اضافی آسمان، هنگام اندازه‌گیری نور کلی سوزه باید نورسنج را به طرف نقطه‌ای به فاصله مساوی از افق (یا سوزه) و زمینه جلو جکس نشانه رفت. این مسأله بویژه در روزهای آبری یعنی مواقعی که نور آسمان بنحوی شیر عادی از نور عناصر دورنما بیشتر است اهمیت پیدا می‌کند. چنانچه نور منظره‌ی که دارای توامی وسیع پوشیده از برف، انعکاس‌های درخشان آب یا منابع نور قوی (مناظر شبانه شهر و یا صحنه‌های ضد نور-صحنه‌هایی که نور از پشت به آنها می‌تابد) ... هستند صحیحاً اندازه‌گیری نشود. عددی که نورسنج نشان میدهد، واقعی نخواهد بود.

اندازه‌گیری نور نقاط مختلف سوزه^۲

مزیت عمده نورسنج‌های انعکاسی بر نورسنج‌های تابشی آنست که با نورسنج‌های انعکاسی میتوان نور نقاط مختلف سوزه را اندازه گرفت. این مسأله بویژه هنگام اهمیت پیدا می‌کند که کنتراست سوزه بعدی زیاد است که از دامنه کنتراست فیلم تجاوز میکند و در نتیجه عکاسی دقیق و واضح از روشن‌ترین و تاریک‌ترین نقاط سوزه را غیر ممکن میسازد. در چنین شرایطی با اندازه‌گیری نور

1-over-all reading 2-selective reading

...زندگی هنرمند

...Artist's Life