



**You**

**Who**

**are**

*do you think you are?*

*seduced by the sex appeal of the inorganic*

E- Magazine

# artcut



شرح تصویری: "فکر می کنی کی هستی؟ کسی که توسط جذبه ی جنسی غیرارگانیک اغوا می شود" باربارا کروگر

#### فهرست مقالات

امر شخصی سیاسی است..... آنجلا کلی/ امین قضایی  
مصاحبه نیولفت ریویو با جرج لوکاچ ..... وحید ولی زاده  
آلودگی گوارشی ..... بابک سلیمی زاده  
هنر و سیاست در زمانه ی ما ..... لئون تروتسکی/ گراناز  
رستمی  
نقدی بر تئاتر "نمایش"..... صمد شمس  
چند فتمونتاز..... هومن کاظمیان

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.ws](http://www.artcult.poetrymag.ws) •  
[www.mindmotor.com](http://www.mindmotor.com) •  
[www.eshtarak.org](http://www.eshtarak.org) •  
[www.hezartou.blogspot.com](http://www.hezartou.blogspot.com) •

- در صورت ارسال آدرس الکترونیکی خود به ایمیل نشریه ([artkult@gmail.com](mailto: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.

**artcult** e- magazine

## امر شخصی ، سیاسی است تصویر شخصی

آنجلا کلی  
ترجمه : امین قضایی



این مقاله فرصتی است برای زدودن طلسم چند اسطوره و طرح سئوالاتی درباره ی پرتره های شخصی عکاسی. چالشی که من با خویشتم دارم بررسی استفاده و سوء استفاده از پرتره ی شخصی و تعیین رابطه ی کنش خصوصی با یک مخاطب عمومی است. نگاه و بازنگری بر اینکه پرتره شخصی چه چیزی را برای مصرف عمومی فراهم می آورد و تلاش برای تحلیل آن از موضع انتقادی ( یک عکاس پرتره ی شخصی ) ، حائز اهمیت است.

پرتره ی شخصی عکاسی تا حالا به صورت جدی مورد تحلیل قرار نگرفته است. پیش انگاره ها مانند اغلب موارد عکاسی ایجاد شده و سئوالات اساسی به ندرت پرسیده می شوند. تصاویر را نمی توان ساده گرفت. عکاس ها باید نسبت به اینکه در ارتباط با مردم هستند و اینکه نیات اصلی کارشان چگونه تحت تاثیر زمینه ای قرار می گیرد که تصویر در آن ملاحظه می شود ، آگاه تر باشند. با پذیرش انفعالی عبارات بصری به منزله ی آثاری که برای خود "سخن می گویند" این خطر وجود دارد که ایده های نهفته ای بدون چون و چرا پذیرفته شود.

یکی از ایده هایی که باید به چالش کشیده شود این تصور پایه ای است که یک هنرمند منفرد در حال خلق تجربه ی یکتای خویش است ؛ باید تصدیق کرد که هنر زبانی از فرم است که درون پارامترهای فرهنگی معنی می یابد.

از مشاهداتم به نظرم می آید که اصطلاحات "خودبیانگری" و "پرتره ی شخصی" هم معنی اند. این مفهوم خود بیانگری را هم باید مورد بررسی قرار داد. سنتا فعالیت و اصطلاح "پرتره ی شخصی" از نقاشی روی سه پایه می آید. از رامبراند تا وار هول ، پرتره ی شخصی به عنوان یک فعالیت معتبر برای هنرمندان آزادانه پذیرفته شده است. در حالیکه پرتره شخصی برای هنرمند نقاش مقبول بوده اما عکاس ها هرگز چنین مجوزی نداشتند. ثبت تصویر خویش بوسیله ی یک دوربین مستلزم قواعد نانوشته ای است. عکاس معمولا در نقش هنرمند یا به صورت یک وضعیت پیشنهادی از طریق ابژه های حرفه ی خاص خود، خویشتم را معرفی می کند.

همبستگی بین پرتره ی شخصی یا غرور و تکبر هنوز مستولی است. رابطه ای که می تواند بین پرتره ی شخصی و خود آگاهی وجود داشته باشد به ندرت درک می شود.

یک تعریف ساده از پرتره ی شخصی این است که هنرمند/ عکاس تصویری ایجاد می کند تا شخصیت درونی مدل را در تقابل با ظاهر آشکار کند. Steichen و Coburn وقتی که هنوز Stieglitz بر سر اینکه عکاسی یک هنر است یا خیر بحث می کرد ؛ هر دو خود را ترسیم ، نقاشی یا چاپ دستی کردند و به عنوان هنرمندان الهام های خود را با استعدادهایی در تقابل با هم و در عین حال مشابه نمایش دادند.

رامبراند ، با پرتره های شخصی خود ، نه تنها مهارتش را در هنر و پیشه اش به اثبات رساند بلکه این خالق کار هنری موضوع نقاشی هم بود. عکاسان اوایل قرن بیستم ، که نسبت به اعتبار هنری خود حساسیت داشتند و رویکرد نقاشان را برگزیدند و محتوای هنری خود را تجلی و بیان هنرمند ساختند ، فاقد این درک بودند که آثار کسانی مانند رامبراند هم فهرستی از پرتره های شخصی متغیر را نشان می داد.

عکاسان هنرمند همچنین این ایده که را می توانند از طبیعت به عنوان استعاره ای برای خویشتن استفاده کنند وام گرفتند. در عکاسی از یک طبیعت که هنرمندان جزئی از آن هستند این معنا را داشت که جهانی را آشکار می کند که تاکنون پنهان بوده و تنها بصیرت خلاق می تواند آنرا نشان دهد. پس نتیجه پایانی اینکه تصویر برای خود سخن گفتن را رها کرده و به ما می گوید که چگونه روح و روان هنرمند به طریقی به طبیعت تحول یافته است.

"تعریف آنچه در تصویر زندگی می کند دشوار است ... نهایتاً چیزی می شود و رای آنچیزی که به تصویر کشیده شده است ... بخشی از روح هنرمند که از او جدا شده و به شکل تصویر بیرون می آید..."  
فرانسیس بروجیر ... عکاسان درباب عکاسی (ed. N.Lyons)

اگر عکاس ها به روش شناسی بروجیر متکی باشند ، تصاویر همیشه مبهم خواهند شد . پیش انگاره این است که عکاسان جنبه هایی از دیدگاه یکتای خود را بیان می کنند حتی وقتی ایده ها اساساً بخشی از تجربه ی جمعی هستند ، تجربه ای که ما همگی در آن شریک هستیم. تجربه ی شخصی را باید در رابطه یک زمینه گسترده تر دید . همانطور که دوریس لسینگ Doris Lessing در آغاز دفتر طلایی Golden Notebook می نویسد :

"به هیچ وجه هیچ چیز کاملاً سوژکتیوی وجود ندارد. در نهایت راه رسیدن به این معما را یافتیم ، کاربرد نوشتار درباره مسائل کوچک شخصی تصدیق این امر است که هیچ چیزی به آن معنایی که منحصر به خود فرد باشد شخصی نیست. نوشتار درباره ی خود نوشتاری درباره ی دیگران است."

ما به عنوان افراد هرچه قدر منزوی تر باشیم شانس کمتری برای پیشرفت اعتماد و کار با یکدیگر داریم و همکاری فردی گرانبها تر می شود.

اما موضع "هنرمند منفرد خود-بیانگر" موضعی کنایه دار است. توهم اینجاست که هنرمند خود را بیان می کند. واقعیت اینجاست که هر تلاشی در بررسی انتقادی یک مفهوم از خویشتن در یک زمینه ی اجتماعی وسیعتر تابو و خودبزرگ بینی محسوب می شود. ما تنها برای کنترل وضع ظاهری مان می توانیم در آینه نگاه کنیم و نه برای دیدن از طریق آن.

استفاده از خود-بیانگری در عمل با نگاه عکاسانه ( راه نظم بخشیدن ، برگزیدن و پراکنده کردن جهان از طریق دوربین ) نیز مترادف شده است . یک نگاه فردگرا بدون هیچ چشم انداز وسیعتری مانع دیدگاه ها به عنوان واقعیت های مجزا می شود. این رویکرد درباره جهان واقعی حرف کمتری برای ما دارد و بیشتر درباره جهانی است که عکاسانه به آن نگاه شده است. موضوع عکس ها خود عکسبرداری می شود.

کافی نیست که مثل فردلندر **Friedlander** در کتاب خود درباره پرتره شخصی روش های غیرمعمول از عکس برداری را ترویج کنیم ، و یگانگی آنها را به یک نگاه فردی نسبت بدهیم. هر کسی می تواند از این رویکرد فرمول بندی شده تقلید کند. اما عکس ها درباره عکسبرداری به درک این نکته کمک می کنند که نگاه دوربین پنجره ای جهانشمول به سوی جهان نیست و این درک باید بخشی از محتوای اثر باشد. عکاسانی که روش های اصیل عکاسی را فرمول بندی می کنند در رویکرد خود ، خود بیانگر در نظر گرفته می شوند. در واقع عقیده ای میان عکاسان شایع است که هرکسی که از خودبیانگری استفاده می کند هر عکسش یک پرتره ی شخصی است. این ادعا به عکاسان این اجازه را می دهد که بدون آنکه اصلا با مفهومی از خود سرو کار داشته باشند خودبیانگر باشند.

به نظر می آید که این تصور از خودبیانگری را نباید تنها ضابطه برای پرتره ی شخصی دانست . چه استفاده های دیگری می توان از پرتره ی شخصی کرد ؟

\*\*\*

## پرتره شخصی و تصویر شخصی .

یکی از عکاسان و نویسندگانی که اثر او در سطحی سیاسی تر عمل می کند **Jo Spence** است. **Jo** فمینیستی است که همراه با گروهی از عکاسان به نام **Hackney Flashers** کار می کند و با کار در کرانه شرقی جنبه هایی از فرهنگ طبقه کارگر را مستند می کنند. او ( زن ) به کار خود عنوان "خط سیر زندگی بصری" را می دهد و در مقاله ای در **Spare Rib** در مارس ۱۹۷۸ روش کار خود را با خلاصه ای از آثار آلبوم عکاسی اش مورد بحث قرار داد. این مقاله که "خوابیده به پشت در مقابل خود" خوانده می شود تلاشی است برای بررسی اینکه او چگونه جهان را از طریق عکس هایی که از هشت ماه پیش تا کنون از خود می گرفته نشان می دهد. او با دقت

عکس ها را از گذشته تا حال کنار هم قرار داده تا خاطر نشان سازد که چگونه تصویر کلی از طریق حرکت در این مراحل ساخته می شود. تصاویر او نشان می دهند که ما چه موقعیت های ( یا پزهای) قراردادی و کلیشه ای جلوی دوربین داریم که این موقعیت های کلیشه ای توسط رسانه تشویق و تقویت می شود. تصویر و مقاله او همراه با یکدیگر درک بینندگان از خودشان را به چالش می کشانند. **Jo Spence** شکافی را که بین نحوه ظاهر شدن زنان در رسانه وجود دارد و تصاویر فعال تر و مثبت تری که زنان از خودشان می گیرند را نشان می دهد.

تصاویر او تلاش می کنند تا این شکاف را پر کنند. بدون متن تصاویر او در مقاله تنها مجموعه ای از عکس های یک آلبوم خواهند بود. متن برای درک ایده ضروری و اساسی است. چون عکس ها در خود کافی نیستند و به عنوان توضیحاتی برای متن به کار می روند؛ عکاسی اغلب پیش پا افتاده است، و بیشتر لفظی است و تا بصری.

عکاسی برای نمایش زندگی به مثابه یک ثبت زبانی مورد استفاده قرار می گیرد و مسئله ی تحریف ذاتا موجود در مدیوم را در هنگام استفاده از عکاسی برای ایجاد توضیحاتی درباره واقعیت و حقایق ابژکتیو نادیده می گیرد.

عکس هایی با عنوان "پرتره ی فمینیستی" با ملاحظه به رویکرد فمینیستی که مسائلی را پیش می کشد. این واقعیت که یک فمینیست از فمینیست دیگری عکسبرداری می کند به سختی می تواند محتوایی فمینیستی داشته باشد. آنها تا جایی فمینیست دیده شوند که هم موقعیت و هم بیان **Jo Spence** خنثی و بی طرف باشد چیزی که در تقابل با موقعیت های پر زرق و برق رسانه قرار دارد. بیش از یک تصویر فراهم می شود که در مقابل با یک تصویر ایستای منفرد قرار می گیرد، و نهایتا دیالوگی فعال میان شخصی عکاسی شده و عکاس از طریق رفتار ایجاد می شود، شخص عکاسی شده مانند عکاس کنترل اوضاع را در اختیار دارد.

مسئله مرتبط با پرتره ی شخصی برای من این است که آیا من اکنون می توانم فمینیسم را به موضوع اصلی تبدیل کنم و چگونه این مسئله را در عکس هایم نشان بدهم. با استفاده از صنایع و تصاویر کلیشه ای و جنس گرا می توان از ایدئولوژی جنس گرا همیشگی سوء تعبیر کرد. به سختی بتوان با استفاده از رسانه ای که هر روزه از ما بهره برداری می کند ستم زنان را بیان نمود. واژگونی نقش مرد/زن از طریق عکس ها به ما کمک می کند تا نشان دهیم که زنان نباید به صورت کلیشه های رسانه ای تعریف کرد. عکس گرفتن از یک مرد به صورت تحریک کننده مسخرگی چنین رفتارهایی را نشان خواهد داد.

از معانی نقش جنسی خنثی زدایی شده و جداسازی جنسها و نقش ها آشکار می گردد. چون نقش زنان وابسته به هویت جنسی شان است و برعکس، بسیاری از زنان تصورات شهوانیت زنانه را به چالش کشانده اند.

زنان بسیاری مانند لوسی لیپارد Lucy Lippard در From the Centre ( مقالات فمینیستی در باب هنر زنان) تصورات جنسی در آثار خود را خاطر نشان می سازند : "وقتی زنان از بندهای در آثار هنری شان استفاده می کنند از خودشان استفاده می کنند. یک عامل روان شناختی مهم این بدنها یا چهره ها را از ابژه به سوژه تبدیل می کند. اما این روش ها هستند و روش هایی استفاده از بدن خود زنان و هنرمندان زن همیشه از خود- استثمارگری برکنار نیست."

میان استفاده ی مردان از زنان به منظور تحریک جنسی و استفاده ی زنان از زنان برای افشای این بی احترامی شکاف ظریفی وجود دارد. بدیهی است زنی که از خویشتن در عکس استفاده می کند نارسیسی است . زنان در عکاسی با نیت بسیار متفاوتی نسبت به مردان از خویشتن استفاده می کنند. آنها آنچه را که به خود تعلق دارد باز پس می گیرند یعنی حق تعریف تمایل جنسی بوسیله خویشتن.

در کار من ، که در ابتدا خیلی از عکسهای دیگر متفاوت به نظر نمی رسد ، من کنش جدیدی را پیشنهاد می کنم -یک ماهیت رادیکال در موارد زیر وجود دارد :

- ۱/ در رابطه بین تصاویر منفرد
- ۲/ در ارزش و اطلاعات که از آنها استخراج می شود.
- ۳/ در زمینه ای که این تصاویر ارائه و نگریسته می شوند.

اینها مواردی هستند که فمینیستها به طور کلی با جوانب تجربه ی زنان سر و کار دارند. آنها با مجموعه ای از ظواهر ، تصاویر شخصی زنان و تمامی پیچیدگی های مربوط به آن شروع به کار می کنند . اولین پرتره ی شخصی که من گرفتم بیشتر نگرانی من نسبت به عکاسی است تا یک تصویر شخصی دگرگونه. وقتی من تصاویر را در مجاورت یکدیگر قرار دادم و آنها را با متن ترکیب کردم که می توانستم آگاهی رو به رشد از خویشتن را ببینم ، فقط نگاهی به گذشته بود. وقتی مجموعه ها را شروع کردم ، که کاری پیوسته است ، دوست داشتم از دوربین اجتناب کنم تا اینکه روبروی آن قرار گیرم تا اینکه توانستم روشی برای بیان خود از طریق یک چشم انداز فمینیستی بیابم. مسائلی که من دلمشغول آنها هستم این است که زنان چگونه خودشان را می بینند و تصویر شخصی تا چه حد رفتار و حدود نقش آنها را تعریف می کند. گرایش زنان به مدل کردن تصویر خود به طوری که از لحاظ اجتماعی قابل پذیرش باشد ، عموماً مفهومی مردانه و تحریف شده از زنانگی است. تصاویر کمی از زنان وجود دارد که احساسات مردانه ی تایید ، تعرض ، فعالیت و اعتماد به نفس را بیان کنند. با این حال این تصاویر مثبت از زنان ( گرچه برای زنان دیگر مفید است) اختلاف بین واقعیت وجودی زنان و نحوه انعکاس آنها را در رسانه خاطر نشان نمی کند. تصاویر فعال همخو با خود ، مدل های مناسبی هستند که زنان به آن نیاز دارند اما برای ارائه ی تصاویری ایده آلیستی تر از خودمان کافی نیستند. آنچه باید به چالش کشیده شود تصاویر و کلیشه های نقش جنسی است که هر روزه از طریق رسانه بر آنها تاکید می شود. عکس های من تلاشی است برای به چالش کشاندن با این کلیشه های رسانه ای باشد و می توان آنرا گامی مثبت در جهت

تصویر تمایل جنسی خویشتن دانست که نقش من را برای خودم از دیدگاه فمینیستی بازتعریف می کند.

جلوی دوربین قرار گرفتن عکاس مستلزم مسائلی است که در موارد معمول پرتره وجود ندارد. - عکاس باید جلوی خودش قرار گیرد مگر اینکه از یک آینه استفاده کند تا موقعیت خود را کنترل کند لحظه ای که در دوربین ثبت می شود احساس می شود تا اینکه از طریق دوربین دیده شود. نتیجه ی نهایی را فقط می توان دست آخر دید و اغلب نتایج تعجب برانگیز اند چرا که عنصر شانس نقش بیشتری در این فرآیند بی واسطه دارد. شخص برای عکس گرفتن از خود باید در جلوی دوربین بایستد و نه پشت آن. دوربین جلوی عکاس قرار می گیرد تا اینکه عکاس را از موضوع جدا کند. ما تمایل داریم یک دیدگاه ایستا از خودمان را در ذهن داشته باشیم، خودمان را در ناگاهی از تصویر واقعی خود در آینه درک می کنیم، ما اغلب از تصاویر خودمات شوکه می شویم و از اینکه جلوی دیگران چگونه ظاهر می شویم تصوراتی بدست می آوریم.

هنگام گرفتن پرتره شخصی خطر و ترس از خود- استثمارگری وجود دارد. عکاس اغلب در موقعیتی آسیب پذیر در توضیح چگونگی خود دارد، اما این موقعیتی است که مداوما توسعه و رشد می یابد.

زنان از طریق عکاسی به خصوص با این حیطة از هویت زنان سر و کار پیدا می کنند چرا که ما در جامعه ای زندگی می کنیم که زنان در موقعیتی سلبی قرار دارند. زبانی که ما با آن صحبت می کنیم سلطه ای مردانه دارد و هویت زنان حول یک نقش سلبی منقبض می گردد. هویت زنان وابسته به نیاز برای شخص بودن زن دارد، در جامعه ی ما، شخص خود به خود مردانه است. کار من تلاشی است برای به چالش کشاندن نقش سلبی و فکر می کنم اینرا هم نشان می دهد که یک تجربه شخصی چگونه می تواند هدف اجتماعی وسیعتری داشته باشد.



## مصاحبه نیو لفت ریویو با جورج لوکاچ منتشر شده در شماره ی جولای-آگوست ۱۹۷۱

وحید ولی زاده

حوادث اخیر در اروپا یکبار دیگر مسأله ی رابطه ی سوسیالیسم و دموکراسی را مطرح نموده است. از نظر شما چه تفاوت های بنیادینی میان دموکراسی بورژوایی و دموکراسی سوسیالیستی و انقلابی وجود دارد؟

تاریخ دموکراسی بورژوایی به قانون اساسی فرانسه در سال ۱۷۹۳ بازمی گردد که حادثترین و رادیکال ترین بیان آن بود. اصل تعریف کننده ی آن تقسیم انسان به شهروند زندگی عمومی و بورژوازی زندگی خصوصی بود- یکی با حقوق سیاسی جهانشمول مرتبط بود و دیگری بیان منافع ویژه و نابرابر اقتصادی بود. این تقسیم در دموکراسی بورژوایی به عنوان یک پدیده ی معین تاریخی اساسی است. بازتاب فلسفی آن را می توان نزد دوساد یافت. این مسأله که نویسنده ای همچون آدورنو چنین شیفته ی دوساد است بسیار جالب توجه است چرا که او معادل فلسفی قانون اساسی سال ۱۷۹۳ است.

اندیشه ی مسلط هر دو این بود که انسان برای انسان یک ابژه است- اینکه جوهره ی جامعه ی انسانی خودپرستی عقلانی است. اکنون آشکار است که هر گونه تلاشی برای ایجاد مجدد این شکل به لحاظ تاریخی قدیمی دموکراسی در سوسیالیسم یک حرکت قهقرایی و رو به عقب است. اما این مسأله بدین معنا نیست که اشتیاق به سوی دموکراسی سوسیالیستی بایست با روش های اداری سر و کار داشته باشد. مشکل دموکراسی سوسیالیستی یک مسأله ی بسیار واقعی است و تا کنون حل نشده مانده است. چرا که بایست یک دموکراسی ماتریالیستی باشد و نه ایده آلیستی. اجازه دهید برای نشان دادن مقصودم مثالی بزنم. انسانی مانند چه گوارا نماینده ی هماسی ایده آل ژاکوبینی بود. ایده های او به زندگی اش منتقل شد و آنرا کاملاً شکل داد. او نخستین مورد این چنینی در جنبش انقلابی نبود. لوینه در آلمان و یا اوتو کوروین در اینجا در مجارستان از آن جمله بودند. بایست برای شرافتمندی این دسته عمیق ترین احترام های انسانی را قائل شد. اما ایده آلیسم آنها از جنس سوسیالیسم زندگی هر روزه که تنها می تواند پایه ای مادی داشته باشد و ساختمان یک اقتصاد نوین را بسازد نبود. اما من بایست بلافاصله اضافه کنم که توسعه ی اقتصادی به تنهایی هرگز موجب سوسیالیسم نمی شود. دکترین خروشچف مبنی بر اینکه زمانی سوسیالیسم در مقیاسی جهانی پیروز می شود که استاندارد زندگی در اتحاد جماهیر شوروی از استاندارد زندگی در ایالات متحده پیشی بگیرد مطلقاً اشتباه بود. مسأله بایست به شیوه ای کاملاً متفاوت طرح شود. می توان آن را اینگونه صورت بندی کرد. سوسیالیسم نخستین شکل بندی اقتصادی در تاریخ است که

artcult

g - magazine

به صورت خودبخود "انسان اقتصادی" را برای سازگاری با خود تولید نمی‌کند. اکنون به این دلیل که سوسیالیسم نتوانسته است به صورت خودبخود انسان مطابق آن را تولید و بازتولید کند، آنطور که جامعه‌ی کلاسیک سرمایه‌داری به صورت طبیعی انسان اقتصادی خود را - بورژوا/شهروند تقسیم شده‌ی ۱۷۹۳ و دوساد را - تولید می‌کند، وظیفه‌ی دموکراسی سوسیالیستی به طور دقیق آموزش اعضاء خود به سمت سوسیالیسم است. این وظیفه کاملاً بی‌سابقه است و قابل مقایسه با هیچ چیزی در دموکراسی بورژوایی نیست. روشن است که آنچه امروزه ضروری است نوزایی شوراها است - یعنی آن نظام دموکراسی طبقه‌ی کارگر که زمانی هربار که یک انقلاب کارگری اتفاق افتاده است برپا شده است، در کمون پاریس در سال ۱۸۷۱، انقلاب روسیه در ۱۹۰۵ و خود انقلاب اکتبر. اما این امر یک شبه اتفاق نمی‌افتد. مسأله اینجاست که کارگران در اینجا به این امر بی‌اعتنایند. آنها بدواً به هیچ چیز معتقد نخواهند بود.

## گسستگی در تاریخ

یک مسأله از این جنبه، نگران بروز تاریخی تغییرات ضروری است. در میاخذ فلسفی اخیر در اینجا، مباحث قابل توجهی درباره‌ی مسأله‌ی تداوم و گسستگی در تاریخ وجود دارد. من بر گسستگی پا برجایم. شما در آثار دوتوکویل (De Tocqueville) و تینه (Taine) این تز محافظه‌کارانه‌ی کلاسیک را خواهید یافت که می‌گوید انقلاب فرانسه دگرگونی بنیادینی در تاریخ فرانسه نبود به این دلیل که تنها سنت متمرکز کردن دولت فرانسه را تداوم بخشید، سنتی که در رژیم کهن و لویی شانزدهم بسیار قوی بود و توسط ناپلئون و پادشاهی دوم بصورت شدیدتری دنبال شد. این دیدگاه بصورت قاطع توسط لنین در درون جنبش انقلابی رد شد. او هرگز دگرگونی‌های اساسی و حرکت‌های نوین را تنها تداوم و پیشرفت‌گرایش‌های قبلی نظاره نمی‌کرد. برای مثال او زمانی که سیاست نوین اقتصادی (نپ) را اعلام کرد هرگز اظهار نکرد که این سیاست "توسعه" یا "تکمیل" کمونیسم جنگی است. او کاملاً رک و پوست‌کنده توضیح داد که کمونیسم جنگی اشتباهی قابل درک در آن شرایط بود، و اینکه نپ تصحیح آن اشتباه و البته تغییری کامل است. این روش لنینیستی از سوی استالینیسم کنار گذاشته شد. استالینیسم همواره تلاش داشت تغییر در سیاست را، حتی تغییرات بسیار شدید، به عنوان نتیجه منطقی و بهبود خط سیاسی قبلی ارائه کند. استالینیسم تمام تاریخ سوسیالیسم را به عنوان رشدی مداوم و صحیح ارائه می‌کرد و هرگز گسستگی‌ها را نمی‌پذیرفت. امروزه دقیقاً در ارتباط با مسأله‌ی مواجه شدن با ابقای استالینیسم، این مسأله بیش از هر زمان حیاتی است. آیا بایست بر پیوستگی با گذشته در درون چشم اندازی از پیشرفت تأکید کرد و یا اینکه بر عکس بایست این مسیر گسستگی قاطع از استالینیسم باشد؟ من بر این باورم که گسستگی کامل ضروری است. مسأله عدم تداوم در تاریخ به این دلیل است که چنین اهمیتی برای ما دارد.

آیا شما نیز این مسأله را در توسعه ی فلسفی خود وارد کرده اید؟ امروز شما چگونه آثار خود را در دهه بیست ارزیابی می کنید؟ ارتباط آنها با آثار اخیرتان چیست؟

در دهه ی بیست، کورش، گرامشی و من هر یک سعی کردیم به شیوه ی خود با مسأله ی ضرورت اجتماعی و تفسیر مکانیستی از آن که میراث انترناسیونال دوم بود دست و پنجه نرم کنیم. ما این مسأله را به ارث بردیم اما هیچ یک از ما - حتی گرامشی که شاید بهترین ما بود- نتوانست آن را حل کند. ما همه به اشتباه رفتیم و امروزه کاملاً اشتباه خواهد بود اگر دوباره به آن آثار بازگردیم آنطور که گویی هنوز معتبرند. در غرب این تمایل وجود دارد که آن آثار را به عنوان آثار کلاسیک ارتداد علم کنند، اما ما به آن امروزه نیازی نداریم. سالهای بیست دورانی سپری شده است. این مسائل فلسفی دهه ی شصت است که بایست برای ما اهمیت داشته باشد. من اکنون در حال کار بر روی هستی شناسی وجود اجتماعی هستم که امیدوارم مسائلی را که به صورت کاملاً نادرستی در آثار اولیه ام، به خصوص تاریخ و آگاهی طبقاتی، طرح شده بودند را حل کند. اثر جدیدم بر مسأله ی رابطه ی میان ضرورت و آزادی، یا آن طور که من آن را بیان می کنم غایت شناسی و علیت، متمرکز است. به صورت مرسوم، فیلسوفان همیشه نظام های خود را بر شالوده ی یکی از این دو قطب بنا کرده اند، آنها یا ضرورت را و یا آزادی بشر را انکار کرده اند. هدف من نشان دادن رابطه ی متقابل هستی شناختی این دو و رد کردن دیدگاه های یا این یا آن است که فلسفه بصورت سنتی به انسان ارائه کرده است. محور تحلیل من مفهوم کار است. کار به لحاظ زیستی تعیین شده نیست. اگر یک شیر به بزی کوهی حمله می کند رفتارشان تنها و تنها توسط ضرورت زیستی تعیین شده است. اما زمانی که انسان بدوی با توده ای سنگ روبه رو می شده، می بایست از میان آنها با در نظر گرفتن اینکه کدام یک از آنها به عنوان ابزار برای او قابل استفاده تر است انتخاب می کرده است. او از میان بدیل ها انتخاب می کند. مفهوم بدیل ها برای معنای کار انسانی، که در نتیجه همیشه غایت شناسانه است، حیاتی است. هدفی را معین می کند که نتیجه ی یک انتخاب است. در نتیجه آزادی انسان را بیان می کند. اما این آزادی تنها از طریق معین شدن در نیروهای عینی و فیزیکی پویا وجود دارد که مطیع قوانین علی جهان مادی است. در نتیجه غایت شناسی کار همعرض با علیت فیزیکی است و در واقع نتیجه ی هر کار فردی لحظه ای از علیت فیزیکی برای جهت یابی غایت شناسانه ی هر فرد دیگری است. این باور در غایت شناسی طبیعت، خداشناسی بود، و این باور در غایت شناسی فراگیر تاریخ بی پایه بود. اما غایت شناسی در تمام کار انسانی وجود دارد که به صورت حل نشدنی درون علیت جهان فیزیکی قرار گرفته است. این وضعیت، که هسته ی اصلی کار کنونی ام است، بر تناقض کلاسیک ضرورت و آزادی غلبه می کند. اما بایست تأکید کنم که من سعی ندارم یک نظام فراگیر و همه-شمول را بسازم. عنوان اثر من - که تکمیل شده است اما اکنون در حال بازبینی فصول نخست آن هستم - *Zur Ontologie des Gesellschaftlichen Seins* است و نه *Ontologie des Gesellschaftlichen Seins*. شما تفاوت را درک خواهید کرد. کاری که من در پیش گرفته ام به فعالیت جمعی متفکران زیادی

به منظور پیشبرد آن نیاز دارد. اما امیدوارم که این اثر پایه های هستی شناسانه ی آن سوسیالیسم زندگی هر روزه را که از آن سخن گفتم نشان دهد.

## فرهنگ رادیکال انگلیس

انگلستان تنها کشور مهم اروپایی است که فاقد یک سنت فلسفی مارکسیستی بومی است. شما به طور گسترده ای درباره ی یک لحظه از تاریخ فرهنگی آن - اثر والتر اسکات، نوشته اید. اما شما توسعه ی گسترده تر تاریخ فکری و سیاسی بریتانیا را، و رابطه ی آن را با فرهنگ اروپایی از زمان روشنگری چگونه می بینید؟

انگلستان قربانی آن چیزی شده است که مارکس آن را قانون توسعه ی ناموزون نامیده است. رادیکالیسم حاد انقلاب کرامول و سپس انقلاب سال ۱۶۸۸، و موفقیت آنها در تضمین کردن روابط کاپیتالیستی در شهر و حومه، علت عقب افتادگی بعدی انگلستان شد. من فکر می کنم تأکید شما بر اهمیت تاریخی کشاورزی کاپیتالیستی در انگلستان، و نتایج متناقض آن برای توسعه ی بعدی انگلستان کاملاً صحیح است. این مسأله را به وضوح می توان در توسعه ی فرهنگی انگلستان نگرید. چیرگی تجربه گرایی بعنوان ایدئولوژی بورژوازی تنها بعد از سال ۱۶۸۸ آغاز می شود اما از آن پس قدرتی عظیم کسب می کند و به طور کامل تمام پیشینه ی قدیم هنر و فلسفه ی انگلستان را قلب می کند. برای مثال باکون (Bacon) را در نظر بگیرید. او متفکری بسیار بزرگ بود، بسیار بزرگتر از لاک که بورژوازی بسیار بعدتر پروراند. اما اهمیت او به کلی توسط تجربه گرایی انگلیسی پنهان شد. و امروزه اگر بخواهید آنچه را که باکون از تجربه گرایی ساخته است مطالعه کنید بایست در ابتدا بفهمید که تجربه گرایی از باکون چه ساخت، که چیزی کاملاً متفاوت است. می دانید که مارکس ستایشگر بزرگ باکون بود. همین مسأله در مورد متفکر مهم دیگر انگلستان یعنی ماندویل اتفاق افتاد. او خلف بزرگ هابز بود. اما بورژوازی انگلستان او را نیز فراموش کرد. هر چند که شما نقل قول هایی از او در کتاب نظریه های ارزش اضافه ی مارکس خواهید یافت. این فرهنگ گذشته ی رادیکال انگلستان پنهان ماند و نادیده گرفته شد. به جای آن، الیوت و دیگران به شاعران متافیزیکی همچون دون که اهمیت بسیار کمتری در کل تاریخ پیشرفت فرهنگ بشری داشتند اهمیت اغراق آمیزی دادند. رخداد فاش کننده ی دیگر سرنوشت اسکات است. من درباره ی اهمیت اسکات در کتاب درباره ی رمان تاریخی نوشته ام. شما می بینید که او نخستین رمان نویسی بود که مشاهده کرد انسان ها توسط تاریخ دگرگون می شوند. این کشفی شگرف بود و بلافاصله مورد توجه نویسندگان بزرگ اروپایی همچون پوشکین در روسیه، مانزونی در ایتالیا و بالزاک در فرانسه قرار گرفت. در نتیجه گسستی در کل توسعه ی فرهنگ انگلستان وجود دارد که در نویسندگان رادیکال متأخری همچون شاو بسیار قابل مشاهده است. شاو هیچ ریشه ای در گذشته ی فرهنگی انگلستان ندارد، به این دلیل که فرهنگ انگلستان در قرن نوزدهم از پیش تاریخ رادیکال خودش منقطع شده است. بدیهی است که این مسأله وضعی اساسی در شاو است.

امروز روشنفکران انگلستان نباید تنها مارکسیسم را از بیرون وارد کنند. آنها باید تاریخ جدیدی از فرهنگ خودشان را بازسازی کنند. من درباره ی اسکات و اگنس هلر درباره ی شکسپیر نوشته ایم. اما ضروری است که انگلیسی ها انگلستان را دوباره کشف کنند. ما نیز در مجارستان همچون شما در انگلستان سردرگمی هایی درباره ی "منش ملی" خود داریم. یک تاریخ حقیقی از فرهنگ شما این سردرگمی ها را از بین خواهد برد. در این راه شاید عمق بحران سیاسی و اقتصادی انگلیس به یاری شما بیاید که محصول قانون توسعه ی ناموزونی است که من از آن سخن گفتم. ویلسن بدون شک یکی از مکارترین و فرصت طلب ترین سیاست مداران بورژوازی در این زمانه است با این حال دولت او مهلک ترین و مصیبت آمیزترین شکست ها را داشته است. این مسأله نیز نشانه ای از عمق بحران انگلستان است.

**شما اکنون اثر اولیه ی انتقادی-ادبی خود "نظریه ی رمان" را چگونه می بینید؟  
معنای تاریخی آن چه بود؟**

نظریه ی رمان بیانی از نا امیدی من در خلال جنگ جهانی اول بود. هنگامی که جنگ شروع شد گفتم احتمالا آلمان و اتریش-مجارستان، روسیه را شکست خواهند داد و تزاریسم را نابود می کنند: این مسأله ای خوب بود. فرانسه و انگلستان احتمالا آلمان و اتریش-مجارستان را شکست خواهند داد و خاندان هوهنزولرن و هابزبورگ را از بین خواهند برد: این مسأله هم خوب است. اما در آن زمان چه کسی از ما در برابر فرهنگ فرانسه و انگلستان دفاع خواهد کرد؟ نا امیدی من در برابر این پرسش پاسخی نمی یافت. و این پس زمینه ی نظریه ی رمان بود. البته اکثر پاسخ آن را داد. انقلاب روسیه راه حلی جهانی در برابر مسأله ی من بود. این انقلاب از پیروزی بورژوازی فرانسه و انگلستان که من از آن وحشت داشتم جلوگیری کرد. اما بایست بگویم که نظریه ی رمان، با تمام اشتباهاتش، فراخوانی برای سرنگونی جهانی بود که فرهنگی را که این کتاب تحلیل کرد تولید می کرد. این کتاب ضرورت یک دگرگونی انقلابی را شناخته بود.

**در آن زمان شما دوست ماکس وبر بودید. اکنون درباره ی او چه قضاوتی دارید؟  
همکار او یعنی سومبارت به تدریج به یک نازی تبدیل شد. آیا فکر می کنید اگر  
وبر زنده می ماند ممکن بود ناسیونال سوسیالیسم را تأیید کند؟**

نه. به هیچ وجه. شما باید بدانید که وبر انسانی مطلقا صادق بود. برای مثال او به شدت امپراتور را تحقیر می کرد. او عادت داشت در خلوت به ما بگوید که بیچارگی آلمان بزرگ این بود که هیچ هوهنزولنی برخلاف استوارت ها و یا بوربون ها گردن زده نشدند. شما می توانید تصور کنید که کسی که می توانست چنین چیزی را در سال ۱۹۱۲ بگوید یک استاد معمولی آلمانی نبود. وبر کاملا برخلاف سومبارت بود. - او هرگز هیچ امتیازی به ضد یهودی ها نداد. بگذارید داستانی برای شما بگویم که خصلت نمای او بود. یک دانشگاه آلمانی از او خواسته بود تا توصیه نامه ای برای یک کرسی استادی در آن دانشگاه بنویسد- آنها قصد داشتند کرسی جدیدی را افتتاح کنند. او بر اساس شایستگی سه نام را فرستاد. سپس او افزود که هر یک

از این سه گزینه های کاملاً مناسبی خواهند بود. هر سه ی آنها فوق العاده هستند. اما شما هیچ یک از آنها را انتخاب نخواهید کرد. چرا که آنها یهودی هستند. در نتیجه من سه نام دیگر را به لیست اضافه می کنم. البته هیچ کدام از آنها به ارزشمندی آن سه نفری که توصیه کرده ام نیستند، اما بدون شک شما یکی از این ها را خواهید پذیرفت. چرا که یهودی نیستند. با این همه باید به یاد بیاورید که وبر عمیقاً امپریالیست بود و لیبرالیسم او تنها نتیجه این باور او بود که به یک امپریالیسم کارآ نیاز است و تنها لیبرالیسم می تواند این کارآیی را تضمین کند. او دشمن قسم خورده ی انقلاب های اکتبر و نوامبر بود. او هم یک محقق فوق العاده و هم شخصی عمیقاً محافظه کار بود. آن غیرعقلانیتی که با شیلینگ ساخورده و شوپنهاور آغاز شد یکی از مهم ترین بیاناتش را در وی یافت.

### او به تغییر گرایش شما به سمت انقلاب اکتبر چگونه واکنش نشان داد؟

از او نقل کرده اند که گفته بود درباره لوکاچ این تغییر تحولی عمیق در ایده ها و ... درحالیکه درمورد تولر تنها درهم آمیختگی احساسات بود. اما من از آن زمان به بعد هیچ رابطه ای با او نداشتم.

پس از جنگ، شما در کمون مجارستان بعنوان کمیسر آموزش مشارکت داشتید. اکنون، پس از پنجاه سال، چه ارزیابی ای از تجربه ی کمون ممکن است؟

باعث اصلی کمون ویکس نوت و خط مشی انتننه در مورد مجارستان بود. از این زاویه، کمون مجارستان قابل مقایسه با انقلاب روسیه بود، که مسأله ی پایان بخشیدن به جنگ نقشی مهم در وقوع انقلاب اکتبر داشت. بعدتر سوسیال دموکرات ها ما را به دلیل ایجاد کمون مورد حمله قرار دادند اما در آن زمان و پس از جنگ، امکان ماندن درون محدودیت چهارچوب سیاسی بورژوازی نبود. منفجر کردن آن ضروری بود.

### رهبران بلشویک

پس از شکست کمون شما در کنگره ی سوم کمینترن در مسکو نماینده بودید. آیا شما در آنجا با رهبران بلشویک برخورد داشتید؟ احساس شما نسبت به آنها چه بود؟

شما بایست به خاطر داشته باشید که من عضو کوچکی از یک هیئت کوچک بودم. من به هیچ وجه در آن زمان چهره ی مهمی نبودم. در نتیجه طبیعتاً مکالمات طولانی ای با رهبران حزب روسیه نداشتم. با اینحال من از طریق لوناچارسکی به لنین معرفی شده بودم. او کاملاً مرا مسحور کرد. من می توانستم او را هنگام کار در کمیسیون های مختلف نیز ببینم. بایست بگویم در برابر دیگر رهبران بلشویک نظر خوبی نداشتم. تروتسکی بلافاصله مورد تنفر من قرار گرفت. من او را یک متظاهر می دانستم. می دانید که پاراگرافی در خاطرات گورکی از لنین وجود دارد که در آن لنین پس از

انقلاب و درحالی که دستاوردهای سازمانی تروتسکی را در طی جنگ داخلی تصدیق می کرد، می گوید که او خصلت هایی از لاسال را نیز دارد. زینوویف که بعدها نقش وی را در کمینترن بهتر شناختم، یک هدایت کننده ی صرف سیاسی بود. ارزیابی من از بوخارین را می توان در مقاله ای یافت که در سال ۱۹۲۵ منتشر کردم و مارکسیسم او را مورد انتقاد قرار دادم. در آن زمان او پس از استالین دومین مرجع روسی در مسائل نظری بود. استالین را من اصلا در کنگره به خاطر نمی آورم. همچون بسیاری از کمونیست های خارجی من از میزان اهمیت او در حزب روسیه آگاه نبودم. من با رادک صحبت کردم. او به من گفت که فکر می کند مقاله ی من درباره ی اقدام مارس در آلمان از بهترین مطالبی بوده که درباره ی آن نوشته شده است و اینکه او کاملا آنرا تأیید می کند. البته بعدها او زمانی که حزب اقدام مارس را محکوم کرد عقیده ی خود را تغییر داد و آشکارا آن را مورد حمله قرار داد. در مقابل همه ی اینها، لنین تأثیر عظیمی بر من گذاشت.

**واکنش شما هنگامی که لنین مقاله ی شما درباره ی مسأله ی پارلماناریسم را مورد حمله قرار داد چه بود؟**

مقاله ی من کاملا اشتباه بود و من تزه های آن را بدون هیچ گونه تردیدی رها کردم. اما باید اضافه کنم که من **کمونیسم چپ: یک بیماری کودکانه** را قبل از نقد وی بر مقاله ی من خواندم و از قبل کاملا توسط استدلالش درباره ی مسأله ی مشارکت پارلمانی قانع شده بودم. در نتیجه نقد او بر مقاله ی من چیز چندانی را برای من تغییر نداد. من پیشاپیش متوجه شده بودم که نظر من اشتباه بوده است. شما به خاطر می آورید که لنین در کمونیسم چپ گفته بود که پارلمان های بورژوازی در مفهوم تاریخی-جهانی آن با تولد ارگان های انقلابی قدرت کارگری، یعنی شوراها، ملغی شده اند، اما این مسأله به این معنا نیست که آنها در معنای سیاسی بلافصل نیز ملغی شده اند. بویژه آنکه توده ها در غرب به شوراها باور ندارند. در نتیجه کمونیست ها باید در درون پارلمان نیز همانند بیرون آن فعالیت کنند.

در ۱۹۲۸ و ۱۹۲۹ شما در تزه های معروف بلوم در سومین کنگره حزب کمونیست مجارستان مفهوم دیکتاتوری دموکراتیک کارگران و دهقانان را به عنوان هدفی استراتژیک برای این حزب در آن زمان مطرح کردید، در . این تزه ها به عنوان تزه های فرصت طلبانه رد شد و شما به خاطر آن از کمیته مرکزی کنار گذاشته شدید. اکنون چه قضاوتی درباره آنها دارید؟

تزه های بلوم اقدام مستدل من علیه فرقه گرایی دوره بین الملل سوم بود که بر دوقلو بودن سوسیال دموکراسی و فاشیسم پافشاری می کرد. این خط خطرناک همانطور که می دانید با شعار طبقه علیه طبقه و مطالبه ی برپایی بلادرنگ دیکتاتوری پرولتاریا همراه بود. من با احیا و اخذ شعار لنین در سال ۱۹۰۵ - دیکتاتوری دموکراتیک کارگران و دهقانان - تلاش داشتم راه گریزی در مقابل خط کنگره ششم کمینترن بیابم، که به واسطه آن می توانستم حزب مجارستان را به سیاستی واقع

بینانه تر جذب کنم. من موفق نشدم. تزه‌های بلوم توسط حزب محکوم شد و بلاکون و فرقه اش مرا از کمیته مرکزی اخراج کردند. من در آن زمان درون حزب کاملاً تنها بودم. بایست توجه کنید که من حتی نتوانستم آلهایی را که تا آن زمان در دیدگاه های من در مبارزه علیه فرقه گرایی بلاکون درون حزب سهم بودند را متقاعد کنم. در نتیجه من درباره این تزه‌ها از خودم انتقاد کردم. این مسأله به واسطه شرایط آن زمان به من تحمیل شد. من در واقع عقاید خود را تغییر ندادم و حقیقت این است که من متقاعد شده‌ام که در آن زمان کاملاً بر حق بوده‌ام. در طول سالهای ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۸ در مجارستان به صورت عینی دیکتاتوری دموکراتیک کارگران و دهقانان متحقق شد که من در سال ۱۹۲۹ از آن بحث کرده بودم. البته پس از ۱۹۴۸ استالین‌یسم چیزی کاملاً متفاوت را ایجاد کرد- اما آن داستان دیگری است.

## روابط با برشت

ارتباطات شما با برشت در دهه ۳۰ و سپس پس از جنگ با برشت چگونه بود؟ مقام او را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

برشت شاعری بسیار بزرگ بود و نمایشنامه های متأخر او - مادر دلیر، زن خوب سزچوان و برخی دیگر- فوق العاده هستند. البته نظریات دراماتیک و یبایی شناختی او کاملاً مغشوش و اشتباه هستند. من این مسأله را در «معنای رئالیسم معاصر» توضیح داده‌ام. اما اینها ماهیت آثار متأخر او را تغییر نمی‌دهند. در سالهای ۱۹۳۱ تا ۱۹۳۳ من در برلین بودم و با اتحادیه ی نویسندگان کار می‌کردم. تقریباً همان زمان- در میانه ی دهه ۳۰- برشت مقاله ای علیه من نوشت و از اکسپرسیونیسم دفاع کرد. اما بعدها هنگامی که من در مسکو بودم برشت در سفر خود از اسکاندیناوی به ایالات متحده به دیدن من آمد - او در این سفر از شوروی گذر کرد - و به من گفت: کسانی وجود دارند که تلاش می‌کنند من را علیه تو برانگیزانند، و کسانی نیز هستند که سعی می‌کنند تو را علیه من برانگیزند. بیا توافق کنیم تا توسط آنها تحریک نشویم و دچار اختلاف نشویم. در نتیجه ما همیشه روابط خوبی با یکدیگر داشتیم. پس از جنگ هر وقت که من به برلین می‌رفتم - که بسیار اتفاق می‌افتاد- همیشه به دیدن برشت می‌رفتم و بحث های طولانی ای با هم داشتیم. در پایان مواضع ما با یکدیگر بسیار نزدیک بود. می‌دانید که من یکی از کسانی بودم که توسط همسرش برای سخنرانی در مراسم تدفین او دعوت شدم. من همیشه احترام زیادی برای برشت قائل بودم. او بسیار زیرک بود و درک گسترده ای از واقعیت داشت. در این مسأله او کاملاً برخلاف کرش بود که او را به خوبی می‌شناخت. زمانی که کرش حزب آلمان را ترک کرد، پیوند خود را با سوسیالیسم قطع کرد. من این مسأله را درک می‌کنم، چرا که برای او همکاری با اتحادیه نویسندگان در مبارزه ی ضد فاشیستی در برلین در آن زمان ممکن نبود چرا که حزب این اجازه را نمی‌داد. برشت کاملاً متفاوت بود. او می‌دانست که نبایست علیه اتحاد جماهیر شوروی اقدام کرد، باوری که در تمام طول حیاتش به آن وفادار ماند.



آیا شما والتر بنیامین را می شناختید؟ آیا فکر می کنید اگر او زنده می ماند درگیر تعهدی کاملا انقلابی به مارکسیسم می شد؟

نه، به دلایلی من هرگز بنیامین را ملاقات نکردم. هرچند آدورنو را در ۱۹۳۰ هنگامی که در حال رفتن به اتحاد جماهیر شوروی بودم در فرانکفورت دیدم. بنیامین استعدادی خارق العاده داشت و بسیاری از مسائل کاملا نوین را عمیقا زیر نظر داشت. او این مسائل را به شیوه های متفاوت کشف کرد اما هرگز راهی برای خروج از آنها نیافت. من فکر می کنم که علی رغم دوستی او با برشت پیشرفت او، اگر زنده می ماند، کاملا نامعلوم بود. باید به خاطر داشته باشید که زمانه تا چه حد دشوار بود - تصفیه های دهه سی، و سپس جنگ سرد. در این فضا آدورنو به نماینده ی نوعی از "همنوایی غیر همسان گرا" مبدل شد.

پس از به قدرت رسیدن فاشیسم در آلمان، شما در روسیه و در مؤسسه ی مارکس-لنین همراه با ریزانوف فعالیت می کردید. شما در آنجا چه فعالیت هایی را انجام دادید؟

وقتی در سال ۱۹۳۰ در مسکو بودم، ریزانوف دستنوشته هایی را به من نشان داد که مارکس در سال ۱۸۴۴ در پاریس نوشته بود. شما می توانید هیجان مرا تصور کنید: مطالعه ی این دستنوشته ها کل رابطه ی مرا با مارکسیسم تغییر داد و دیدگاه فلسفی مرا دگرگون کرد. یک محقق آلمانی در شوروی بر روی دستنوشته ها کار می کرد و آنها را برای انتشار آماده می کرد. موشها آنها را جویده بودند و جاهای زیادی از دستنوشته بود که حروفی از کلمات آن و یا یک کلمه ی آن از بین رفته بود. من بدلیل دانش فلسفی ام با آن محقق کار می کردم و تعیین می کردم که چه حروف و یا کلماتی جا افتاده است. اغلب پیش می آمد که کلمه ای مثلا با ج شروع می شد و مثلا با س ختم می شد و بایست حدس می زدیم که بین این حروف چه بوده است. من فکر می کنم که آن اثر که به تدریج آماده شد بسیار خوب از کار درآمد. من به دلیل همکاری در ویراستاری آن این را می دانم. ریزانوف در مقابل کار خود مسئول بود، و همچنین او یک لغت شناس بسیار بزرگ بود. نظریه پرداز نبود اما لغت شناسی بزرگ بود. پس از تصفیه ی او، فعالیت های مؤسسه کاملا افت کرد. من به خاطر می آورم که او به من گفت در آنجا ۱۰ جلد دستنوشته های کاپیتال مارکس وجود دارد که هرگز منتشر نشده است. انگلس در مقدمه اش بر جلد دوم و سوم کاپیتال می گوید که آنها تنها گزیده ای از دستنوشته های مارکس هستند که مارکس برای کاپیتال نوشته بود. ریزانوف تصمیم داشت تمام این نوشته ها را منتشر کند. اما تا این زمان آنها پیدا نشده اند. البته در اوایل دهه ۳۰ مباحثی فلسفی در اتحاد شوروی وجود داشت اما من در آنها مشارکت نداشتم. بحثی بود که آثار دبورین را مورد انتقاد قرار داده بود. شخصا بسیاری از آن انتقادات را صحیح می دانستم اما هدف آنها تنها استحکام مقام استالین به عنوان یک فیلسوف بود.

اما شما در مباحث ادبی در شوروی در دهه ۳۰ شرکت داشتید؟

من برای شش یا هفت سال با مجله نقد ادبی (literary kritik) همکاری کردم، و ما خط مشی استواری علیه جزم گرایی آن سالها داشتیم. فادیف و برخی دیگر در روسیه با RAPP مبارزه کردند و شکست خوردند اما تنها به این دلیل که اورباخ و دیگران در RAPP تروتسکیست بودند. آنها پس از پیروزی، گسترش رپیسیم نوع خود را دنبال کردند. مجله نقد ادبی همواره در برابر این گرایشات مقاومت می کرد. من در این مجله مقالات بسیاری نوشتم، که در تمام آنها نقل قول هایی از استالین وجود داشت که در روسیه آن زمان اجتناب ناپذیر بود، و تمام آن مقالات برعلیه مفهوم استالینیستی از ادبیات بود. محتوای آنها همیشه علیه جزم گرایی استالین بود.

## زندگی سیاسی لوکاج

شما برای ۱۰ سال از زندگی خود یعنی از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۹ فعال سیاسی بودید و سپس کاملاً فعالیت سیاسی را ترک کردید. این تغییر بسیار بزرگی برای هر مارکسیستی است. آیا شما احساس می کردید که با این دگرگونی شدید در زندگی خود سال ۱۹۳۰ محدود شده اید؟ (یا شاید بالعکس آزاد شده اید؟) این مرحله از زندگی شما چگونه با جوانی و جوانی شما مرتبط است؟ در آن زمان چه کسانی بر شما تأثیر گذار بودند؟

من درباره هر آنچه به زندگی سیاسی من پایان داد متأسف نیستم. نگاه کنید، من متقاعد شده بودم که موضع من در مشاجرات درون حزبی در ۱۹۲۸/۱۹۲۹ کاملاً صحیح بود. هیچ چیز باعث نشد که من در این مورد افکارم را تغییر دهم. با این حال من در پذیراندن دیدگاهم به حزب کاملاً شکست خوردم. در نتیجه به خودم گفتم که اگر حق کاملاً با من است و با اینحال کاملاً شکست خورده ام، این مسأله تنها به این معناست که من قابلیت های سیاسی چندانی ندارم. در نتیجه فعالیت عملی سیاسی را بدون هیچگونه مشکلی کنار گذاشتم. اخراج من از کمیته مرکزی حزب مجارستان به هیچ وجه این باور مرا تغییر نداد که علی رغم سیاست های مصیبت آمیز فرقه گرایانه در دوره سوم حزب، تنها در درون تشکیلات جنبش کمونیستی می شد به طور مؤثری با فاشیسم مبارزه کرد. نظر من در این باره هنوز تغییری نکرده است. من همیشه معتقد بوده ام که زندگی در بدترین شکل سوسیالیسم بهتر است از زندگی در بهترین شکل سرمایه داری.

بعدها، مشارکت من در حکومت ناگی در سال ۱۹۵۶ تناقضی با کناره گیری من از فعالیت های سیاسی نداشت. من در رویکرد سیاسی کلی ناگی سهم نبودم، و زمانی که در روزهای قبل از اکتبر تلاش کردند ما دو نفر را به یکدیگر نزدیک کنند من همیشه پاسخ می دادم: "فاصله ای که من باید تا ایمره ناگی بپیمایم بیشتر از فاصله ای نیست که ناگی بایست به سمت من بردارد". هنگامی که در اکتبر ۱۹۵۶ از من برای وزارت فرهنگ دعوت به عمل آمد، این مسأله برای من مسأله ای اخلاقی بود و نه سیاسی، و من نمی توانستم آن را رد کنم. هنگامی که ما دستگیر شدیم و به رومانی فرستاده شدیم، رفقای حزبی مجاری و رومانیایی به سراغ من آمدند و از من

درباره دیدگاهم نسبت به سیاست های ناگی پرس و جو کردند چرا که عدم توافق مرا با آنها می دانستند. من به آنها گفتم: " اگر من انسان آزادی در خیابان های بوداپست بودم و او نیز آزاد بود، آنگاه خوشحال می شدم قضاوتم را درباره او آشکارا و به تفصیل بگویم. اما تا زمانی که او در زندان است تنها رابطه من با او از رابطه همبستگی است."

شما از من سؤال کردید که احساس شخصی ام زمانی که از زندگی سیاسی دست کشیدم چه بود. من باید بگویم که شاید آدمی چندان معاصر نیستم. می توانم بگویم که هیچگاه احساس ناامیدی و یا هرگونه عقده ای در زندگی ام نداشته ام. من البته به واسطه ادبیات قرن بیستم و نیز خواندن فروید می دانم که این گفته ها به چه معناست. اما من خودم آنها را تجربه نکرده ام. من هنگامی که اشتباهات و یا مسیرهای نادرستی را در زندگی ام مشاهده کرده ام همواره حاضر بوده ام آنها را بپذیرم. .... وقتی ۱۵، ۱۶ ساله بودم نمایشنامه های مدرنی به شیوه ایبسن و هاپتمن نوشتم. وقتی ۱۸ ساله بودم آنها را دوباره خواندم و آنها را بی ارزش یافتم. من از آن زمان متوجه شدم که هرگز یک نویسنده نخواهم شد. آن نمایشنامه ها را سوزاندم و هیچ وقت پشیمان نشدم. آن تجربه های ابتدایی بعدها بسیار مفید واقع شدند چرا که در مقام منتقد .... این نخستین تجربه ادبی من بود. نخستین تأثیرات سیاسی من خواندن مارکس در هنگام دانش آموزی و پس از آن و از همه مهمتر خواندن آثار شاعر بزرگ مجار ادی بود. من هنگامی که نوجوان بودم در میان اطرافیانم بسیار منزوی بودم و ادی تأثیر مهمی بر من گذارد. او انقلابی ای بود که اشتیاق شگرفی به هگل داشت البته او هرگز آن جنبه ای از هگل را نپذیرفت که من همیشه از همان آغاز کنار گذاشتم، یعنی *Versöhnung mit der Wirklichkeit* ی او، مصالحه ی او با واقعیت مستقر. این ضعف بزرگ فرهنگ بریتانیا است که هگل را اخذ نکرده است. تا امروز، ستایشم از او کم نشده و فکر می کنم که کاری را که مارکس آغاز کرد - یعنی مادی سازی فلسفه هگل - بایست حتی فراسوی مارکس نیز تعقیب شود. من سعی کرده ام در بخش هایی از کتاب آتی ام هستی شناسی به آن بپردازم. هنگامی که همه چیز گفته شده و انجام شده است، تنها سه متفکر حقیقتا بزرگ در غرب وجود دارد که نمی توان آنها را با دیگران مقایسه کرد: ارسطو، هگل و مارکس.

## آلودگی گوارشی بابك سلیمی زاده



با فیلهای سفید  
و اردکهای نشسته  
من برخواهم خاست  
تام یورک

«تلاو» کوبریک را ابتدا باید از شرّ تظاهر به امر روانکاوانه خلاص کرد. هیچ انحرافی در کار نیست، چون همه ی ما منحرف هستیم. رئوس مثلث اودیپی چنان از هم فاصله می گیرند، چنان دور می شوند که دیگر هیچ راس، هیچ مثلثی باقی نمی ماند. ما درون مثلثی واقعیم که دیگر واقعا مثلث نیست.

**artcult**

E- magazine

« . . . کشف بزرگ روانکاوی ، کشف تولید میل ساز ، کشف تولیدهای ضمیر ناخودآگاه بود . اما با عقده ی اودیپ ، این کشف به سرعت با ایدآلیسمی جدید مستور ماند : به جای ناخودآگاه به منزله یک کارخانه ، تئاتر باستانی را قرار دادند . به جای واحدهای تولیدی ناخودآگاه ، بازنمایی را قرار دادند . به جای ناخودآگاه مولد ، ناخودآگاهی را که دیگر جز بیان کاری از آن ساخته نبود (اسطوره ، تراژدی ، رویا و . . . ) قرار دادند . » (آنتی اودیپ / دلوز و گتاری

(

این فیلم جدال سازمان است با بدنی در پی رهایی از نوک انگشت و یا ناف. حاکمیت خانواده است بر ناخودآگاه؛ و در زیر آن یک هیولا/کودک در انتظار رهایی. این فیلم اقتدار ساختار است؛ و در زیر آن ابژه ای کوچک در انتظار گریز. و بالاخره می توان گفت : این فیلم جدال لکان و دلوز است.

صحنه ی قدم زدن مادر و کودک در دالانهای پیچ در پیچ را به خاطر بیاورید. در برخی از این دالانهای باریک انسدادهایی وجود دارد. آیا این انسدادها یکی از نامهای پدر هستند؟ در لحظه ای پدر در درون خانه/هتل بر فراز ماکتی از دالانهای پیچ در پیچ ایستاده و همه چیز را تحت کنترل دارد؟ چنین تفسیری را باید کنار گذاشت. نقش والدین در ناخودآگاه تنها به مثابه عامل انسداد وجود دارد. دنی جز در قالب این انسدادها پدر و مادری ندارد. باید با دلوز همراه شد و نقش والدین دنی را به مثابه انسداد در دالانهای پیچ در پیچ میل دنی ، و عامل انتقال در سیلانهای میل او که در این دالانها جاری ست فهمید. برای او میل خیالی یا نمادین نیست. تنها و تنها ماشینی ست و تا زمانی که بخواهیم آن را در سطحی ساختاری یا نمادین بررسی نمائیم ، نمی توانیم ماشینهای میل ساز او را شناسایی کنیم .

فقدانی در کار نیست. میل تولیدگر است. تولیدگر ابژه ی واقعی خود . تولید " ابژه های بیمار". Danny کودکی ست متشکل از ماشینهای میل ساز . یک "شیزو"ی

تمام عیار . سوال این است : آیا شکل خاصی از وجود وجود دارد که به آن نام واقعیت را بدهیم ؟ دنی با میل خود برابر است. میل و ابژه اش دو ماشین به هم پیوسته اند . آنچه وجود ندارد سوژه است. او تولید می کند . او تولیدگر امر واقعی ست.

اگر لکان با گذشتن از دوره ی آینه ای به استعاره می رسد، در این فیلم با رجوع دوباره به همان آینه هذیان آغاز می شود. دیدن خود در هذیان دیگری. هذیان ماشینهای هذیان زده ی سادوپارائوئیک که پدر در همه جا ساخته است. باید گفت که این هذیان مبتنی ست بر سرمایه گذاری های سیاسی - اجتماعی لیبیدینال.

آیا می خواهید بگویید در انتهای فیلم پسر با گریختن از پدرش و دست به سر کردن او ، به آغوش مادر به مثابه " ابژه ی ازدست رفته ی میل" بازمی گردد؟ نه، به هیچ وجه اینطور نیست. برای "دنی" هیچ مادری در کار نیست. او هویتی سایبرگ دارد. کودکی که خود از خود زاده شده است. ارجاع دادن تولیدات میل به مثلث اودیپی پایه ی تولید کاپیتالیستی ست. دنی از چنین مثلث مسخره ای فراتر رفته است. او گریخته است. " Danny isnt here " و یا " Danny is gone away " . دوچرخه سواری او ، رکاب زدن او همان چرخه ی تولید تولید است .

" بابا ، شما هرگز من رو کتک زده اید ؟ "

" نه کی همچین حرفی رو بهت زده ؟ مامانت گفته ؟ "

اما مادر به او چیزی نگفته است . انسان شیزو فراتر از مامان - بابا - من عمل می کند . این را بی شک "تونی" ( پسر بچه ی کوچکی که در دهان او جای دارد ) به او گفته است. ولی پدر همچنان اصرار دارد که دنی را به مثلث اودیپی بازگرداند : اینو مامان بهت گفته ؟

بنا بر ضد اودیپ دلوز و گتاری ، آنچه مسلم است این است : ما اودیپی شده هستیم؛ آنچه مهم است چگونگی فراروی از چنین موقعیتی ست. و انسان شیزو که حصول اضافه و همان پرولتاریای سرمایه داری ست، به این دلیل که بدن خود را به مثابه بدن بدون اندام و شامل ماشینهای تولیدگر میل تجربه می کند ، از چنین مثلثی فرا می رود.

< رکاب زدن دنی

رکاب زدن دنی همچون کارِ یک دستگاه گوارشی ست. پدر به دنبال اوست ( اینجا پدر نه همچون راس مثلث اودیپی ، بلکه بانئ انتقال ساختارهای اجتماعی ست). او می خواهد دنی را به ساختار بازگرداند . پدر وانمود می کند که هیچ هستی بی خارج از ساختار وجود ندارد. اما در انتهای فیلم درمی یابیم که برعکس ، در درون ساختار هیچ هستی بی موجود نیست. درون ساختار تنها نهیلیسم فن آوران و وجود دارد. انسان شیزو چگونه از مسیر خارج می شود ؟ دنی در حین فرار رد پای خود را از روی برفها پاک می کند : این یک لحظه ی مهم است. لحظه ای که من خوش دارم آن را "لحظه ی التهاب" بنامم. تا قبل از این دنی در روند تولید نمادین صور خیال اش دست داشت ( با رکاب زدن ) اما وقتی که پدر تبر به دست به سراغ او می آید ، تولید نمادین به امر واقعی رجعت می کند : او از دوچرخه اش پیاده شده و شروع به دویدن می کند. انسان شیزو ردی از خود باقی نمی گذارد. دنی با پاک کردن رد پای خود ، شیوه ی تولید را آلوده ساخته و از این طریق آن را غیر قابل دسترسی می گرداند. آن دالانهای پیچ در پیچ ، قلمرو دنی اند . قلمرو ناخودآگاه یتیم . او و همچنین قلمرو محیط اجتماعی اش. او بی شک در چنین مکانی با "تونی" آشنا شده است : در یک " میدان ملتهب" . و این یک راز است.

"میدان ملتهب" آن چیزی ست که ما در "هنر مسلح" سعی در پردازش آن داریم. میدانی که در آن ابژه های آلوده با منطق سرایتی شان " دست به کار" می شوند. و در این فیلم "راز" در میدان التهاب واقع شده است. پس نقد روانکاوانه در مورد این فیلم باید دور ریخته شود؛ چرا که دنی حاصل چیزی ست که در روانکاوی هیچ کاربردی ندارد : او حاصل رازهایش است. نهادی در کار نیست. راز یک سخن ناگفته نیست. راز ( به قول بودریار ) در زیر وقاحت سخن سیلان می یابد. اندامهای دنی تماما "رازگاه"های او هستند. آن دالان پیچ در پیچ چه چیزی جز **شکم دنی** می تواند باشد؟ دستگاهی که کار آن گوارش معناست. دنی با فریب و رازداری عمل می کند. او رد پای خود را از روی برفها پاک می کند. شکم . او ماشینی ست که پدر را و تمام ساختارهای اجتماعی را در خود می بلعد. او نه با نام پدر، بلکه با نامهای تاریخ روبروست.

آمریکا ادعا می کند که هیچ آزادی یی بیرون از دموکراسی وجود ندارد. گویی دموکراسی آخرین و حتی نخستین چیزی ست که ما به عنوان یک انسان به آن نیاز داریم. طبق تحلیل بالا، آیا این بدین معنی نیست که در درون دموکراسی آنچه موجود نیست آزادی ست؟ آیا میل را می توان بر اساس فقدان آنچه در مثلث ادیپی تعریف می شود بررسی کرد؟ آیا میل همان ابژه ی خود نیست؟ و آیا دموکراسی به صورت [این بار] فن آورانه، نهیلیسم را به ما هدیه نمی کند؟ دموکراسی تلویزیون است. تو آزادی هر کانالی را که خواستی انتخاب کنی!

دموکراسی همواره از کسانی که به آن ایمان دارند انتقام می گیرد. این یک اصل کلی را بازمی نماید: دیگر ما نیازی به تطبیق خود با دموکراسی نداریم. این دموکراسی ست که باید با ما تطبیق پیدا کند. دموکراسی ما را گیج می کند. دموکراسی رفته رفته در می یابد که دیگر دموکراتیک نیست.

در دالانهای پیچ در پیچ، دنی برابر است با میل خود. رازها به جای دلالت ها می نشینند. درکِ میل از طریق فقدان به معنای مرگِ رازها است. میل توسط فقدان ابتدا شناسایی و سپس نابود می گردد. دنی در راهروهای هتل رکاب می زند. این راهروها همان پیچ و تاب حلقه ی اودیپی، و سلطه ی آن بر ناخودآگاه است. دنی یک جستجوگر است. جستجوگر "نقطه ی التهاب".

ساختار به ما تمایل می شود. و نظام سرمایه داری وانمود می کند که خارج از ساختار، هیچ چیز نیست. همین امر فمنیستهای کمپین یک میلیون امضا را فریب داده است. آنها به دنبال نظمی نوین، قوانین فاقد اصول تبعیض آمیز، آن هم با وفاداری به کلیت ساختار هستند. اگر با تمرکز بر فمنیسم، حتی با نام "تغییر قوانین تبعیض آمیز" آنچه در انتها از دست می دهیم خودِ فمنیسم باشد چه؟ اگر فراروی از لوگوس تحت نام "تغییر" به تحقق میل نیانجامد، ما از کدامین تغییر سخن به میان آورده ایم؟ تغییر در درون ساختار؟ اما آیا چون در درون ساختار هیچ هستی یی وجود ندارد، آیا اجازه دارم شما را نا امید کرده به این نتیجه برسم که هیچ تغییری در درون ساختار امکان پذیر نیست؟ نیاز ما بر ساختن یک بدن فاقد جنسیت است. کودکی فاقد معصومیت. یک هویت نا امن. یک هیولا/کودک.



موجودی که با مرگ خود برابری می کند. من راه گریز را یافته ام. فقط کافی ست که این کودک را از شکم خودش بیرون بکشم.

يك " جنبش " به خودی خود حاصل شعارها و حرکتهای افراد در درون ساختار نیست. جنبش تنها با " رازهایی " که ابژه های آن ، " ابژه های بیمار " آن ، " ابژه های آلوده " میان خود دارند حرکت می کند. يك جنبش واقعی حرکت دسته جمعی رازهای ابژه های آن خواهد بود. رازهایی که خارج از ساختار تعریف می شوند. ما تنها وقتی با هم همراز خواهیم بود که هم بستر باشیم. همبستری دنی و تونی بی شك در "دالان پیچ در پیچ" اتفاق می افتد : یعنی در شکم دنی .

دنی از این منطق دیالکتیک خودویرانگر می گریزد. او از ساختار خارج می شود . اکنون پدر ( که جگ نیکلسون نقش او را بازی می کند ) تیر به دست دارد. او می خواهد تمام نشانه های خشونت خود را ، با خشونت از میان بردارد . تلفن ها را قطع می کند . تمامی راههای ارتباطی بسته است . هیچ راهی به "بیرون" وجود ندارد. او بر این نکته تاکید دارد که بیرون از Overlook Hotel هیچ هستی یی در کار نیست. اما یک جا هست : دالانهای پیچ در پیچ . میل . دنی.



#### < دالانهای پیچ در پیچ میل دنی

دنی در دالانهای تولید رکاب می زند. تصویرگر امیال دنی نه در ناخودآگاه او ، بلکه در شکم او پنهان شده است و وقتی این تصاویر به سخن در می آیند در دهان او لانه می کنند. وقتی پزشک به دنی می گوید "تونی الان کجاست؟" ، دنی پاسخ می دهد "توی شکم قائم شده". در واقع شیزوفرنی آنجاست که بدن از خود می گریزد. تصویری چندظرفیتی از

بدن. از اجزای آن. اجزای ماشینهای میل ساز . کودک انگشت سبابه ی خود را بر اساس یک اندام چند ظرفیتی که مبتنی ست بر صورت خیال او ، تجربه می کند . انگشت او بر اساس الگویی از شدت ها فهمیده می شود. انگشت ، دهان ، شکم و . .

. تمام اعضای بدن دنی بر اساس صور خیال او رمزگشایی شده اند. نزد دنی چشم تنها اندامی که باید چیزهایی را ببیند نیست. چشم او چیزهایی که نباید دید را نیز می بیند: فضای خارج از گفتمان را . چشم او ( به قول فوکو) " شکلی از بودن است که حد و مرزهای خود را زیر پا می گذارد." صحنه ی رویارویی دنی با آینه، صحنه ی تقابل دوتایی چشم/آینه نیست. بلکه تقابل شکم / معناست. مرگ معنا رهایی دنی از راه سوراخ نافش است. (آیا ما از وقتی که نافمان بریده شد به ساختار وارد نشدیم؟! )

در انتهای فیلم پدر به دالانهای پیچ در پیچ دنی یورش می آورد. بی شک تونی آنجا پنهان شده است. پدر می خواهد از منشا رازهای دنی ، از تونی سر در بیاورد و سپس این ماشین را متوقف کند.

اما دالان پیچ در پیچ میل ، همان راه خروج هیولا/کودک است . راه خروج او از ساختار . نزاع بر سر تغییرات در درون ساختار ، نزاع بر سر تغییر قوانین درون ساختاری ، امضا جمع کردن انتخاباتی و حمایت از گزینه های مسخره ، هیچ کدام از اینها مسئله ی ما (یعنی دنی) نیست. مهمترین وظیفه ی ما ( اگر وظیفه ای داشته باشیم که داریم ) نه شرکت در چنین خیمه شب بازی هایی ، بلکه دوری از آن است .

در يك مدرسه ، آنچه ناظم همیشه از آن هراس دارد نه اتحاد کودکان ، بلکه "رازها"یی ست که آنها میان یکدیگر و در روابطشان دارند. رازی که دنی در دهانش دارد ( تونی ) با حضور پزشک در شکم او پنهان می شود. شکم دنی دستگاه گوارش معناست. دستگاه تولید میل او ؛ و مخفیگاه آن. و آنجا که " رازها" همچون يك "سلاح" در جریان کنش استفاده شوند مسلما به يك بیماری ، به يك جریان آلوده به "عمل" ابژه هایش بدل می شوند. پرسش این است : "چه باید کرد؟" البته شما همیشه پرسیده اید چه باید کرد ! به غیر از بعضی ها که اصولا معتقدند اصلا چرا باید چه کاری کرد ؟! همین يك پرسش نشان دهنده ی بدترین وضعیتی ست که ممکن است ما در آن واقع شده باشیم . این "چه باید کرد" لعنتی. ( بگذریم از اینکه فرد سعی می کند خود را از " انجام کار" ، از "عمل" معاف کند : او نمی پرسد " چه باید بکنم ؟" )



اگر قرار است سئوالی در کار باشد این خواهد بود : " چه باید می کردیم و نکردیم ؟ " ابژه هایی که ما در گذشته از دست داده ایم کدامند ؟ آیا در گذشته ابژه های ما بی راز نبودند ؟ و آیا آنچه ما امروز نیاز داریم يك همبستری - همرازی ، يك بازی با راز ، بازی با رازهای بازی نیست؟ يك همبستری دسته جمعی که تنها حاصل اش يك بیماری ست : آلودگی گوارشی .

این سوال بازگشتی ست برای شناسایی نقاط التهاب . در این نقطه فرد نشانه های رازهایش را جابجا می کند و ابتکار عمل را بدست می گیرد. در واقع فرد با رازها بازی می کند تا با گوارش معنا ، به دفع آن برسد. این لحظه لحظه ی سرایت است. لحظه ی آلوده شدن. ابژه های يك جنبش بیمار . نوعی تجهیز قوا و وارد عملی کثیف شدن . این همان لحظه ای ست که ما همیشه از دست داده ایم . اما فرصتهای از دست رفته هیچگاه از دست نمی روند. آنها در زیر لایه های کنش ، درونی می شوند. شناسایی این لحظه و بیرون کشیدن آنها همان نقطه ی التهابی ست که دنی کشف می کند. دنی در همین لحظه "وارد عمل" می شود : او رد پایش را در يك لحظه ی بخصوص از روی برفها پاک می کند. در واقع فاکت های امر واقع را ( همان لحظه ی دویدن را ) به هم می ریزد.

پدر سردرگم در دالان میل دنی آلوده به همان چیزی می گردد که خود تبر به دست بدان مجهز است : خشونت. او در پی از بین بردن این ماشین عظیم میل ساز (دنی) و رازهایش (تونی) است . اگر پدر عامل سرایت ساختارهای اجتماعی ست ، دنی ماشین فراروی از چنین ساختاری ست : با منطقی سرایتی.

روند خشونت پدر سریع و سریع تر می شود. آنقدر سریع که به پایانش نزدیک و نزدیکتر می شود. به موازات آن ، چرخه ی ماشین میل ساز دنی سرعت می گیرد. او

سریع تر رکاب می زند . دالانهایش پیچیده تر می شوند . پدر پایانِ خویش را با خشونت انکار می کند و همین کار ، همین خشونت به او پایان می دهد . پدر جایی در گذشته پسر را مجروح کرده است. او نشانه هایی از خشونت خود را بر بدن پسر نگاشته است. ما نمی توانیم از این نشانگان بگریزیم. ما باز می گردیم اما : پدر به بازگشتی سادوپارانوئیک تن می دهد و پسر توسط "ماشینهای میل ساز" اش بازگشت خود را به یک آلودگی گوارشی مبدل می کند. او گذشته را دستکاری می کند ؛ و از این طریق از ساختار فراتر می رود.

لکان تصور می کرد که میل همیشه میل دیگری ست. از نظر او واسطه ی میل دلالت است. امروز ما می گوئیم که در یک ابژه ی آلوده همچون دنی ، واسطه ی میل سرایت است ( و نه دلالت ). این نکته ی بسیار مهمی ست برای کشف رازی که دنی در شکمش پنهان کرده است. برای یک ابژه ی آلوده ، فقدان به این دلیل معنایی ندارد که ابژه سازی او در کارخانه ی شکمش نه از منطق تولید و مبادله ، که از منطق شیوع و سرایت پیروی می کند. سرایت رازها در میان انبوه ابژه های آلوده. بدین ترتیب آیا نمی توان دنی را یک هیولای سایبرگ دانست ؟ کودکی که از خود به دنیا آمده و بدن خود را بر اساس سازمانی زیست شناختی تجربه نمی کند. کودکی که به کودکان دیگر، به هیولاهای دیگر متصل است.

در واقع دنی دگردیسی کنایه آمیز واقعیتی ست که در آن واقع شده . او فریب می دهد . او فرا می رود . او رکاب می زند . او تولید تولید را تولید می کند . او به واقعیتی " از مدار خارج شده " ( نگاه کنید به بودریار) بدل می شود . دنی از مدار خارج شده است . "Danny is gone away" این را " تونی" می گوید .

## هنر و سیاست در زمانه ما

لئون تروتسکی

ترجمه : گراناز رستمی

یادداشت: متن پیش رو نامه ای است از لئون تروتسکی که در سال ۱۹۳۸ در یکی از نخستین شماره های **پارتیسان رویو** به سردبیری دوایت مکدونالد منتشر شد. امید تروتسکی به این نشریه که نقشی " در ارتش پیروز سوسیالیسم" داشته باشد در ارزیابی متعاقب آن در نامه دوم نمود پیدا نمی کند. روشنفکران سرخورده **پارتیسان رویو** از "ارزیابی مجدد" مارکسیسم و نفی بولشویسم تا دغدغه بی ثمر مسئله زیبایی شناسی ناب و تکنیک های ادبی پیش رفتند و از پایگاه اجتماعی شان فاصله گرفتند و در کنار آن با نقطه نظرات حامیان لیبرال سیاست های امپریالیستی انطباق پیدا کردند. در این روند مکدونالد از شورای سردبیران جدا شد و نشریه جدیدی با عنوان **سیاست** منتشر کرد که پس از اینکه در سردرگمی های سیاسی، فرهنگی و زیبایی شناسی به زحمت به کار خود ادامه داد اخیراً تعطیل شد. پس از آن دیگو ریورا با استالینیسم از در آشتی درآمد قدمی که پیشرفتی چه در هنر و چه در سیاست برای او به دنبال نداشت. با وجود تغییر جهت این روشنفکران به کاپیتالیسم و استالینیسم، اظهارات تروتسکی درباره ارتباط هنر و سیاست ارزش و ضرورت خود را همچنان حفظ کرده است. بیش از هر زمان دیگر امروز "کارکرد هنر در رابطه اش با انقلاب تعیین می گردد."

بسیار لطف کردید که از من دعوت کردید تا نظراتم را درباره وضعیت هنر و ادبیات امروز بیان کنم. این کار را با اندکی تردید انجام دادم. از زمان کتاب، ادبیات و انقلاب (۱۹۲۳)، تاکنون به مسئله آفرینش هنری نپرداخته بودم و تنها گاه گذاری توانسته بودم پیشرفت های اخیر این حوزه را پیگیری کنم و ابداً مدعی ارائه پاسخی جامع نیستم. هدف این نامه طرح پرسشی معقول است. به طور کلی، هنر ابراز نیاز بشر برای یک زندگی متوازن و کامل است، به عبارت دقیق تر، نیاز او به آن مزیت های عمده هنر که جامعه طبقاتی او را از آن محروم ساخته است. به همین دلیل است که هر اعتراضی بر علیه واقعیت چه آگاهانه و چه ناآگاهانه، فعالانه یا منفعلانه، خوشبینانه یا بدبینانه همواره بخشی از اثری واقعاً خلاقانه را شکل می دهد. آغاز هرگرایش نوین هنری با طغیان همراه بوده است. جامعه بورژوازی قدرت خود را در طول تاریخ نشان داده است، این امر آمیخته با سرکوب و تشویق، بایکوت و تملق توانسته تا هر حرکت "طغیانگر" هنری را تحت کنترل در آورده و آن را به سطح "پذیرش" رسمی برساند. اما پناه جستن به این پذیرش رسمی تنها زمانی ست که هر حرفی زده شده و هر کاری انجام شده، دست یازیدن به این مایه دردسر. پس از آن است که از سو یا تحت نظارت جناح چپ مکتبی آکادمیک یعنی از صفوف نسل نو هنرمندان بوهمی، طغیانی نو روی داده تا پس از وقفه ای مناسب در نوبه خود به مدارج دانشگاهی دست یابد. کلاسیسیسم، رمانتیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سمبولیسم، امپرسیونیسم، کوبیسم و فوتوریسم

نیز از این دالان گذشته اند. با این اوصاف، اتحادیه هنر و بورژوازی پابرجا باقی می ماند، اگرچه مادامی که خود بورژوازی ابتکار عمل را بدست نگیرد و قادر به حفظ رژیمی هم از نظر سیاسی و هم اخلاقی "دموکراتیک" نباشد، خرسند نیست. این مسئله ای است که نه تنها هنرمندان را کاملاً آزاد می گذارد و با همه شیوه های ممکن چاپلوسی آنان را می کند بلکه مسئله اعطاء حقی ویژه به لایه بالایی طبقه کارگر و سلطه و غلبه بوروکراسی اتحادیه ها و احزاب کارگری است. تمامی این پدیده ها در یک پلان تاریخی قرار دارند.

### اخطاط جامعه کاپیتالیستی

روی گردانی از جامعه بورژوائی به معنای رنجش تحمل ناپذیر از تناقضات اجتماعی است که ناگزیر به تناقضات فردی تغییر شکل یافته و بیش از هر زمان نیاز به هنر آزاد را بر می انگیزاند. افزون بر این، کاپیتالیسم اخطاط یافته قبلاً خود را در ارائه شرایط حداقلی هر چند اندک، به زمانه ما، برای تکوین گرایش های هنری سازگار با خود، کاملاً ناتوان یافته است و به طرز خرافی از هر واژه جدید می هراسد. مسئله کاپیتالیسم دیگر مسئله تصحیح و اصلاح نیست بلکه پای مرگ و زندگی اش در میان است. توده های تحت ستم زندگی خود را دارند. بوهمی گرایی اساس اجتماعی بسیار محدودی عرضه می کند. از این رو گرایشات نوین بیش از پیش شدت عمل به خود می گیرد که میان یاس و امید دست و پا می زند. مکاتب هنری دهه های اخیر همچون کوبیسم، فوتوریسم، دادائیسم، سورئالیسم بدون دست یابی به تکوینی غایی از پی هم آمدند. هنر که پیچیده ترین جزء فرهنگ است حساس ترین و در همان حال آسیب پذیرترین بخش آن نیزهست که بیش از همه از پس زدن و زوال جامعه بورژوائی صدمه می بیند.

یافتن راهی از طریق خود هنر برای گذر از این بن بست غیر ممکن است. این بحرانی است که فرهنگ را به تمامی با آن درگیر می کند، از مبانی اقتصادی گرفته تا بالاترین حوزه های ایدئولوژی آن. هنر نه قادر به گریز از این بحران است و نه می تواند از آن دوری جوید. هنر نمی تواند خود را نجات دهد. بی تردید فاسد خواهد شد همانطور که هنر یونان با نابودی فرهنگ مبتنی بر برده داری نابود شد. مگر این که جامعه امروز بتواند خود را از نو بسازد. این وظیفه ضرورتاً دارای سرشتی انقلابی است. به همین دلیل کارکرد هنر در این زمانه در ارتباطش با انقلاب تعیین می گردد.

اما درست در همین راه، تاریخ دامی هولناک برای هنرمند گسترده است. تمام نسل روشنفکران چپ چشم های خود را به ده، پانزده سال اخیر شرق دوخته اند و سرنوشت آن را در مراتب مختلف به سرنوشت انقلاب ظفرمندان و در شاید هم به سرنوشت پرولتاریای انقلابی مرتبط دانسته اند. حالا این دو به هیچ وجه یکی نیستند. در این انقلاب ظفرمندان نه تنها انقلابی رخ نداد بلکه طبقه مرفه جدیدی از شانیه های انقلاب بالا رفت. در واقعیت روشنفکران چپ کوشیدند تا اربابان خود را تعویض نمایند. چه سودی عایدشان شد؟

انقلاب اکتبر خیزشی خیره کننده به انواع رشته های هنری شوروی بخشید. در مقابل واکنشی بوروکراتیک با دستانی انحصارطلب گلوی آفرینش هنری را فشرده. هیچ چیز

عجیبی اینجا نیست. هنر اساساً نتیجه عمل اعصاب است و صداقتی ناب را می طلبد. حتی هنر درباری سلطنت مطلقه نیز بر آرمان گرایی استوار است و نه تحریف. هنر رسمی شوروی- در واقع چیزی غیر از این وجود ندارد- مشابه عدالت تمامیت خواهانه است، به عبارت دقیقتر، مبتنی بر دروغ و نیرنگ. هدف این عدالت همچنان که در هنر، ستایش " رهبری" و ساختن قهرمانی اساطیری از اوست. تاریخ بشر هرگز شاهد چنین چیزی در این حد و به این وقاحت نبوده است. ذکر چند نمونه ضروری به نظر می رسد.

نویسنده مشهور روس و سواد ایوانف اخیراً سکوت خود را برای اعلام همبستگی اش که با عدالت ویشینسکی شکست. ژنرال قتل عام بلشویک های قدیمی، " آن تجلی های گنبدیده کاپیتالیسم، " " انزجار خلاقانه" در هنرمندان را سبب شده است. ایوانف رمانتیک، محتاط، احساساتی و نه زیاد صریح اللهجه گورکی را در بسیاری جهات به خاطرمان می آورد البته در مقیاسی کوچکتر. او طبیعتاً خود را نفروخت و ترجیح داد تا جایی که ممکن است سکوت اختیار کند اما در این زمان سکوت به معنای نابودی حقوق مدنی و شاید حذف فیزیکی است. دست به قلم بردن این نویسنده نه به خاطر اعلام " انزجار خلاقانه" بلکه به سبب همین ترس خفه کننده بود.

الکسی تولستوی که عاقبت به یک روسپی درباری اجازه داد هنرمندان را تحت کنترل خود بگیرد، رمانی نوشته و در آن صریحاً از اشغال نظامی دوره استالین و ورشیلف در تزاریتزان به نیکی یاد کرده است. در حقیقت به استناد مدارک معتبر ارتش تزاریتزان یکی از ارتش های شرکت کننده در انقلاب، نقش تاسف باری را ایفا کرده است. دو قهرمان آن از مسئولیت های خود بر کنار شدند. اگر چاپایف ساده و صدیق یکی از قهرمانان حقیقی جنگ های داخلی، در فیلم های شوروی ستوده می شود تنها به این دلیل است که " زمانه استالین" را ندید و الا تحت عنوان عامل فاشیست به ضرب گلوله به قتل می رسید. همان الکسی تولستوی هم اکنون در حال نوشتن نمایشنامه ای با پی نوشت سال ۱۹۱۹ است: "نبرد چهارده قدرت". قهرمانان اصلی این بخش بر اساس گفته های نویسنده آن لنین و استالین و ورشیلف هستند. تصاویر آنان (استالین و ورشیلف!) در هاله ای از شکوه و دلاوری بر سرتاسر نمایشنامه سایه افکنده است. بنابراین یک نویسنده با استعداد که عنوان بزرگترین و صدیق ترین رئالیست روسی را به دوش می کشد سفارشی به خالق اسطوره مبدل گشته است.

مدتی پیش ، ۲۷ آوریل همین ماه نشریه **Izvestia** کپی نقاشی جدید از تصویری را به چاپ رساند که در آن استالین سازمان ده اعتصاب تفلیس در مارس ۱۹۰۲ نشان داده می شد. هرچند از مدارک مستندی که از مدت ها پیش در اختیار است همه می دانند که در آن هنگام استالین در زندان به سر می برده، آن هم نه در تفلیس که در باتوک. اکنون دیگر این دروغ خیلی شاخدار است. **Izvestia** مجبور شد فردای آن روز برای این گاف منزجر کننده عذر خواهی کند. هیچ کس نمیداند سر آن تصویر بیچاره که از وجوه دولتی هزینه های آن را پرداخته شده چه بلایی آمد؟

دهها، صدها و هزاران کتاب، فیلم، نقاشی و مجسمه از چنین " اپیزود های " تاریخی تمجیدکرده و آن را زنده نگه می دارند. به همین منوال تصاویر بسیاری که به انقلاب اکتبر اختصاص داده شده هرگز فرصت نمایش تصویر "مرکز" انقلابی که استالین در راس آن است را از دست نداده است، چیزی که هیچ گاه وجود نداشته است. ذکر نکاتی در ارتباط با این آمادگی تدریجی برای چنین تحریفی ضروری ست. لنوید

سربریاکوف که پس از محاکمه پیاتاکوف-رادک کشته شد توجه مرا به اعلانی در پراودا در سال ۱۹۲۴ جلب کرد که بدون هیچ توضیحی گزیده ای از صورت جلسات کمیته مرکزی در اواخر سال ۱۹۱۷ را به چاپ رسانده بود. سربریاکوف، منشی پیر کمیته مرکزی تماس های پشت پرده زیادی با سازمان سیاسی حزب داشته، او از نیت این اعلان ناگهانی به خوبی آگاه بود: این گام نخستین بود البته محتاطانه در راستای افسانه اساسی استالینیست که هم اکنون جایگاه رفیعی در هنر شوروی اشغال کرده است.

## "مرکز" خیالی

از این فاصله تاریخی به نظر می رسد قیام اکتبر پیش از آنچه در واقعیت ثابت شده برنامه ریزی شده و یکپارچه بوده است. در حقیقت کاستی هایی در آن بود، در تردیدها، یافتن راه حل وهم درآغاز سائقه وار آن که به هیچ کجا نرسید. بنابراین در میتینگ ۱۶ اکتبر کمیته مرکزی که یک شبه و در غیاب فعال ترین رهبران شورای پتروگراد سر هم بندی شد، تصمیم بر آن شد تا حزب کادر اصلی قیام را با نام یدک "مرکز" ایجاد کند که متشکل از اسوردولف، استالین، بابنف، اوریتسکی، دژینسکی بود. در همان زمان در میتینگ پتروگراد کمیته انقلابی نظامی تشکیل شد و از لحظه تشکیل کارهای بسیاری که در جهت آمادگی برای قیام که "مرکز" یک شب قبل بدان اذعان کرده بود توسط همه افراد حتی خود اعضای آن به فراموشی سپرده شد. و در واقع چیزی جز بداهه گویی در آن تند باد نبود. استالین هرگز به کمیته انقلابی نظامی تعلق نداشت در اسملنی، ستاد کادرهای انقلاب حاضر نبود و با آمادگی عملی برای قیام هیچ کاری نداشت، می بایست پروادا را ویرایش می کرد که مقالات ملال آوری در آن می نوشت که خوانندگان اندکی داشت. یک سال بعد از آن کسی حتی یک بار هم کسی نامی از "مرکز عملی" به میان نیاورد. در گزارشات شخصی شرکت کنندگان قیام- که البته کم هم نیست- حتی یک بار هم نامی از استالین برده نشده است. استالین خود در مقاله ای در پراودا در ۷ نوامبر ۱۹۱۸ تمام افراد و گروه های شرکت کننده در انقلاب را بر می شمرد و در آن هیچ نامی از "مرکز عملی" به میان نمی آورد. با وجود این صورت جلسات قدیمی که تصادفاً در سال ۱۹۲۴ پیدا و به اشتباه تفسیر شد، مبنای برای افسانه های بوروکراتیک قرار گرفته است. در تمامی تالیف ها، راهنماهای کتابشناسی حتی در کتابهای تازه ویرایش شده مدارس "مرکز" انقلابی جایگاهی برجسته دارد که استالین در راس آن است. علاوه بر این هیچ کس تا کنون حتی نکوشیده خارج از اصول توضیح دهد این "مرکز" مقررش کجا بوده به چه کسانی فرمان می داده و آن فرامین چه بوده است و این که آیا صورت جلسات به محلی که در آن یافت شدند برده شده اند یا نه؟ ما در اینجا تمام ویژگی های محاکمات مسکو را می بینیم.

هنر به اصطلاح شورایی که سرسپردگی وجه متمایز آن است این اسطوره بوروکراتیک را به یکی از موضوعات مورد علاقه آفرینش های هنری تبدیل کرده است. اسوردولف، دژینسکی، اوریتسکی در نقاشی های رنگ روغن یا رنگ لعابی نشسته یا ایستاده در اطراف استالین به تصویر کشیده شده در حالی که مجذوب سخنان استالین شده



اند. بنایی که کانون مقرش را در آن بنا کرده بود تماماً به شیوه ای مبهم به تصویر کشیده شده تا سوال آزار دهنده " آدرس این محل در کجاست؟" به ذهن ها خطور نکند. از هنرمندی که مجبور شده با قلمویش خطوطی را ناشیانه به تصویر بکشد که خود می داند جعل تاریخی است دیگر چه امید و انتظاری می توان داشت؟ سبک رسمی نقاشی امروز شوروی را "رئالیسم سوسیالیستی" می نامند. از خود همین نام پیدا است که توسط چند مامور رده بالای دپارتمان هنر ابداع شده است. این رئالیسم مبتنی بر تقلید از عکس های لوحی بومی سه ربع قرن اخیر است. خصلت "سوسیالیستی" مشخصاً مبتنی بر نمایش حوادثی است که هرگز روی نداده، در شکل عکاسی متکلف. خواندن اشعار و نثر های شوروی بدون نشان دادن انزجار آمیخته با ترس غیر ممکن است و یا نگرستن به باز تولید نقاشی ها و مجسمه هایی که در آن مزد بگیران مسلح به قلم، قلمو، و قیچی تحت نظارت مزدبگیران مسلح به اسلحه موزر رهبر بی نظیر و معظم را ستایش می کنند و حقیقتاً خالی از ذره ای نبوغ و بزرگی ست. هنر دوره استالین همچنان صریح ترین ابزار عدم پذیرش قطعی انقلاب پرولتاریاست.

این وضعیت پنهانی نیست. در حدود مرزهای اتحاد شوروی، جناح چپ روشنفکر مابان غربی در ظاهر تایید با تاخیر انقلاب اکتبر در مقابل بوروکراسی شوروی به خاک افتاده است. چون یک قانون هنرمندان متشخص و با استعداد منزوی شده اند. در ظاهر امر و در رده نخست شکست، جاه طلبان و آدم های بی سر و پا بدشانس تر بودند. بلبشویی از مراکز و کمیته های مختلف در گرفته، منشی های زن و مرد، نامه های دائمی از رومن رولان، دادن سوبسید به نشر، ضیافت و کنگره ها که در آن ها تمایز میان هنر و GPU (پلیس مخفی شوروی) ناممکن است. علی رغم این حجم عظیم فعالیت این جنبش میلیتاریست نتوانسته یک اثر تولید که نویسنده خود یا کرمیلین را جاودان سازد.

### ریورا و اکتبر

در هنر نقاشی، انقلاب اکتبر بزرگترین مترجمین خود را نه در شوروی که در جایی بسیار دورتر در مکزیک یافته است و نه در میان "دوستان" رسمی بلکه در میان کسانی که به اصطلاح "دشمن خلق" نامیده می شوند. همان ها که انترناسیونال چهارم به حضور آنان در میان خود می بالد. دیگو ریورا پرورش یافته فرهنگ هنری توده ها در همه دوران ها، در ژرفترین تار و پود نبوغ خود همچنان یک مکزیکی باقی مانده اما آنچه که الهام بخش او در این دیواره نگارهای خیره کننده بوده است و وی را فراتر از سنت هنری، فراتر از هنر معاصر و در معنایی خاص فراتر از خودش به اوج رسانده غرش پر صلابت انقلاب پرولتاریاست. بدون اکتبر قدرت وی در نفوذ خلاقانه در حماسه کار، ستم کشیدگی و قیام نمی تواند چنین گستره و ژرفایی داشته باشد. آیا نمی خواهید با چشم های خود بهار پنهان پرولتاریا را ببینید، دیواره نگارهای ریورا را ببینید. می خواهید ببینید هنر انقلابی چگونه است؟ دیواره نگاره های ریورا را ببینید.

کمی نزدیک تر آید به وضوح خراش ها و سوراخ های خرابکاران را روی آن خواهید دید: کاتولیک ها و دیگر واپسگرایان که مطمئناً استالینیست ها را نیز شامل می شود. این خراشیدگی ها به زندگی جاری و ساری در آثار ریورا عمق بیشتری بخشیده

است. تو در مقابل خودت هستی نه در مقابل یک نقاشی یک شیء از تامل زیبا شناختی منفعلانه بلکه بخش زنده پیکار طبقاتی و در عین حال یک شاهکار .  
تنها جوانان تاریخی کشوری که هنوز از مرحله نبرد برای استقلال ملی خارج نشده به قلموی انقلابی ریورا اجازه داده تا روی دیوارهای ادارات دولتی مکزیکو نقاشی کند. در آمریکا این کار دشوارتر بود. درست مثل راهبه هایی قرون وسطی که آثار ادبی قدیمی را از روی پوست پاک می کردند تا آنان را چرندیات جزم اندیشانه خود پر کنند. نوکران خیلی مرتب راک فلر اما این بار مغرضانه دیواره نگارهای این مکزیکی با استعداد را با آذین های مبتذل خود می آراستند. این داستان چند لایه یقیناً سرنوشت هنر بی اعتبار شده جامعه رو به زوال بورژوازی را به نسل های آینده می نمایاند.

با وجود این شرایط در کشور انقلاب اکتبر بهتر از این نیست . در نگاه نخست باور نکردنی به نظر می رسد، اما هیچ جایگاهی برای هنر دیگو ریورا نه در مسکو و نه در لنین گراد و نه سایر بخش های کشور شوراها وجود ندارد. در جایی که بوروکراسی زاده شده از انقلاب کاخ های عظیم بنا کرده و بنای یادبود خود است. چطور دارو دسته کرمیلین در امپراطوری خود هنرمندانی را تحمل کنند که نه شامیل رهبر را نقاشی می کنند و نه پرتره هم قد اسب ورشیلف را؟ درهای بسته شوروی به روی ریورا با شرمی فراموش نشدنی برای همیشه داغ ننگی ست بر آن دیکتاتوری تمامیت خواه .

این وضع خفه کننده و ملال آور زیر چکمه هایی که آینده هر آنچه که انسانیت بدان وابسته است را تیره و تار کرده است، بیش از این قادر به ادامه خواهند بود ؟ سرخ های معتبری می گویند نه! فروپاشی شرم آور و حقارت بار سیاست های بزدلانه و واپس گرایانه جبهه خلق اسپانیا و فرانسه از یک سو و پرونده سازی های دادگاه مسکو از سوی دیگر حکایت از تغییر جهت های بزرگی تنها حوزه سیاست بلکه در حوزه ایدئولوژی انقلابی دارد . حتی در میان "رفقای" نگون بخت- اما از قرار معلوم نه در میان روشنفکران و بی مایه های اخلاقی جمهوری و ملت نوین - بیزاری از یوغ و تازیانه در حال شکل گیری است. هنر، فرهنگ، سیاست نیازمند چشم انداز جدیدی است. و بدون انسانیت به تعالی نخواهد رسید. این منظره هرگز تا کنون چنین تهدیدکننده و فاجعه بار نبوده است. و این همان دلیل غلبه وحشت بر ذهن روشنفکران آشفته است. آلهایی که با شکایت غیر مسئولانه در برابر یوغ مسکو قرار می گیرند در ترازو تاریخ سنگینی نمی کنند. شک ورزی تنها شکلی دیگری از نا امیدی و نه بهترین شکل آن است. پشت صحنه انزوای بی طرفانه از دستگاه بوروکراسی استالینیستی و در همان حال دشمنان انقلابی آن که امروز بسیار رایج است غالباً تسلیم مفلوکانه در برابر سختی ها و خطرات تاریخ نهفته است. ترفندهای کلامی و مانورهای کوچک سودی نخواهد داشت. هیچ کس تاسفی نمی خورد و مهلتی نمی دهد. در مواجهه با دوران جنگ و انقلاب که دیگر نزدیک شده است هرکس باید پاسخی بدهد: فلاسفه، شعرا، نقاشان همانند هر موجود دیگر.

در شماره ژوئن نشریه شما از سردبیر جمله شیکاگو نامه ای دیدم بی آن که از آن اطلاعی داشته باشم که عنوان کرده بود ( به اشتباه البته امیدوارم) که از طرفداران نشریه شماست وی نوشته بود " من هیچ امیدی ندارم [؟] به تروتسکیست ها و سایر انشعابیون کم رمق که هیچ پایگاه توده ای ندارند" . این کلمات

خودخواهانه چیزهای بیشتری راجع به نویسنده اثر بیش از آنچه که خود می خواست بگوید در اختیار من گذاشت. این گفته ها مخصوصاً نشان دادند قوانین تکوین جامعه برای او چون کتابی که ۷ بار مهر وموم شده، بسته باقی مانده است. هر ایده مترقی که با پایگاه توده ای آغاز شده است از جهاتی دیگر ایده ای مترقی نبوده است. تمامی جنبش های بزرگ تحت نام انشعابی از جنبش های قدیمی آغاز شده است. در آغاز مسیحیت تنها یک انشعاب از یهودیت بود، پروتستانیسیم که به آن انخطاط مسیحیت گفته می شود به عنوان انشعابی از کاتولیسیم به وجود آمد، گروه مارکس و انگلس در هیئت انشعابی از چپ های هگلی پا به میدان گذاشت. انترناسیونال کمونیست در دوران جنگ و از دل انترناسیونال سوسیال دموکراسی منشعب شد. اگر این پیش آهنگان خود را در ایجاد پایگاه توده ای قادر یافتند دقیقاً بدین خاطر است که از انزوا نمی هراسیدند. آنها بیش از همه می دانستند که کیفیت ایده هایشان ممکن است به کمیت تغییر شکل یابد. این انشعاب ها از کم رمقی متضرر نمی شود در عوض به همراه خود جرم های جنبش های انقلابی بزرگ فردا را به دوش خواهد کشید.

### انشعابیون و پیش آهنگان

بسیار مشابه همین وضع و به تکرار جنبشی مترقی در هنر روی می دهد. انشعابیونی خلاق که قادرند با دیدی نوبه جهان بنگرد آن هنگام که گرایش هنری از منابع سازنده اش خسته شد از آن می گسلند. هرچه پیش آهنگان در ایده ها و اعمال شجاع تر، بسیار تلخ تر خود را در برابر قدرت کهنه متکی به پایگاه توده ای محافظه کارانه می یافتند. این سنتی ترها، شکاک ترها و متفرعن ترین ها می خواستند پیش آهنگان را نا متعارفینی عاجز و یا انشعابیون کم رمق قلمداد کنند اما در تحلیل نهایی این افراد سنتی، شکاک و متفرعن بودند که اشتباه می کردند و چیزی از زندگی عایدشان نشد.

برای کسانی که نمی توانند هم منکر حس آشکار یک حیوان در حال خطر و هم حس ذاتاً قوی حفاظت از خود شوند، این بوروکراسی ترمیدور به هیچ وجه تمایلی ندارد تا دشمنان انقلابی خود با چنان نفرتی از اعماق قلب ببینند. درحاکمات مسکو استالین که مهره فطرتاً بی باکی نیست مبارزه با تروتسکیسم را علنی کرد. چطور می شود این حقیقت را توضیح داد، مبارزه بین المللی بی امان بر علیه تروتسکیسم حال آن که یافتن نمونه ای مشابه آن در تاریخ دشوار است. اگر انشعابیون سرشار از زندگی نیستند، این مسئله غیر قابل توضیح است. آن که این را امروز نمی بیند فردا آن را بهتر خواهد دید.

انگار که پرتره خود را با یک چرخش عالی قلم تکمیل می کند مخاطبان شیکاگو خواهند گفت عجب شجاعتی! دیدن شما در آینده در اردوگاه کار اجباری فاشیستی یا "کمونیستی". یک برنامه عالی! لرزه بر اندام افتادن بابت اندیشیدن به اردوگاه کار اجباری مطمئناً قابل ستایش نیست اما بسیار بهترین است که از پیش خود و عقیده خود را در این مهمان نوازی رعب آور شکست خورده بدانید. آمورالیسم بلشویکی مشخصه ماست، ما آماده ایم که به جنتلمن هایی که به هیچ وجه کم رمق هم نیستند و پیش از جنگ و بدون جنگ تسلیم شدند اعلام کنیم که استحقاق چیزی بهتر از اردوگاه های کار اجباری را ندارد. این می تواند موضوع متفاوتی باشد اگر

مخاطبان شما به راحتی بگویند: در حوزه ادبیات و هنر ما آرزومند قیومیت" تروتسکیست ها" بیش از استالینیست ها نیستیم. این اعتراض در ذات می تواند کاملاً عادلانه باشد می توان به تندی پاسخ گفت برای رسیدن به این هدف آنانی که تروتسکیست نامیده می شود در میان درهای باز خرد خواهند شد. مبنای ایدئولوژیک تضاد بین چهارمین و سومین بین الملل تضادی شدید است نه فقط درباره وظایف حزب بلکه تمام ابعاد زندگی مادی و معنوی بشر.

بحران واقعی تمدن بیش از همه بحران رهبری انقلابی است. استالینیسم بزرگترین عامل واکنش در این بحران است. بدون پرچم جدید و برنامه جدید انقلاب توده ای غیر ممکن است. نتیجتاً رهایی جامعه از تنگنا غیر ممکن است. اما یک حزب انقلابی حقیقی نه قادر است و نه می خواهد وظیفه رهبری و حتی امر و نهی به هنر را داشته باشد چه قبل و چه بعد از قدرت گیری. چنین ادعایی تنها به ذهن رهبری بوروکراسی می رسد. جاهل، وقیح و سرمست از قدرت تمامیت خواهانه اش که دیگر به آنتی تز انقلاب پرولتاریا بدل گشته است. هنر مانند علم نه تنها دنبال پیروی نیست بلکه در ذات خود نمی تواند وجود آن را تاب آورد. آفرینش هنری قوانین خاص خود را دارد حتی آن هنگام که آگاهانه جنبشی اجتماعی را دنبال می کند. آفرینش روشنفکرانه با دروغ، ریاکاری و تایید ناسازگار است. هنر می تواند متحد قدرتمند انقلاب باشد تا آنجاکه به خود وفادار بماند. شعرا، نقاشان، مجسمه سازان و موسیقی دانان شیوه و متد خود را خواهند یافت، اگر نبرد برای رهایی طبقات استثمار شده و توده ها ابرهای تردید و بدبینی که افق زندگی بشر را پوشانده، کنار زند. نخستین شرط این تجدید حیات سرنگونی سلطه بوروکراسی کرمیلین است. ممکن است این جمله جایگاه خود را در ارتش پیروز سوسیالیسم بیابد و نه در اردوگاه کار اجباری.

## نقدی بر تئاتر « نمایش » به کارگردانی سیروس کفایی

صمد شمس

هزاران سیاره تنیده درهم و هزاران سفیدی که در دل تاریکی می درخشند. اما بدون خورشیدی و همراه با چترهای پاره پاره و جای جای سوخته. صدای ضربان قلب زندگی و این انسان که همیشه به دنبال حقیقت می گردد. اما گاه با بن بست های دردناک که از مجاری پوچی و خود کشی می گذرد. در این نمایش اما این بار انسان دستخوش ناملایمات درونی و اجتماعی خویش است. با این وجود هنوز در پی کشف روح اجتماعی و هستی خویش می باشد و می رود که یاد بگیرد. همراه با نت موزیک نمایش است که موسیقی روان درونی و در عین حال وحشت افکن است.

انسان در تارهای مدرنیسمی ناقص الخلقه تنیده میشود. صدای دستفروشی که هویج مدرنیته در لفافه بیماری بیولوژیک رسته از لفاف یک کاندوم که وقیحانه در پی مقطوع النسل کردن بشر برآمده است.

نمایش از فرا مدرن شروع میشود درحالی که هنوز در تارهای گذشته دست و پا میزند. دست مذاهب و سرگیجی و دوران زنی در میان صحنه. همراه با ملودی وحشت و انعکاس سرما و یخ زدگی. زنی در انتهای وحشت به زمین سن کوبیده میشود. صدای اعتراضی که با فریاد سکوت توأم است از او بلند میشود. اما تنها سلاح او کفش اوست. افسوس نه برای گام برداشتن که برای زدن. زدن سالها رنج و سرکوبی که از سنت و مذهب تنیده شده است. زدن نمایندگان آن از روحانی خاخام تا آخوند.

سیروس با سرگیجی زن و بحث فشار اجتماعی بر او آغاز می کند و همراه آن بحث های اسکولاستیکی مذاهب و دور باطل آنرا به نمایش می گذارد. از مدرن حرف می زند و همراه با آن به گذشته ای نه چندان دور میرود. زن اما تا پایان نمایش همواره سرگردان و بی کلامی خاموش به انحاء مختلف در ستیز اجتماعی می رود که سقوط کند. همراه آن زنی است که در میان فضای صحنه ولو شده و تا پایان کار همچنان صامت به گذر نمایش چشم می دوزد. او کلامی فراتر از عشق ندارد. در کنارش اما مردی به

هنجار های اجتماعی پاسخی جز تهی شدن و مرگ خویش ندارد. اما طنز مضحک مذهب همچنان در بیغوله های سالوس به نمایش در می آید. زن اندامی برجسته برای پاسخ در ظهور جامعه است و نه انسان شدن.

اما زنی شورشگر هم وجود دارد. او در تکاپویی برای حمایت است اما عصیان در پیچ و تابهایی گم میشود و کسی را یارای ادامه آن نیست. او در ضعف است و از درون سوراخ شده، برای همین هرکس حتی مبشر دروغین صلح در فکر نخ کردن این سوراخ بر آمده است.

شاید بعهد و یا ناآگاهانه سیروس وی را از صحنه حذف می کند تا در پایان با دکلمه ای که به معرفی تقدیس ماآبانه خود سیروس می پردازد به صحنه باز می گرداند. هر چند که این حرکت به مفهوم کلی نمایش زیان می رساند اما وضوحی است بر حضور روشنفکران در صحنه مبارزات اجتماعی. من تنها فاحشه این شهر هستم.

سیروس اما بعهد در گپرو دار دستفروش سنتی که در کابوسی از مذهب همچنان عقب مانده و در بازار منشی حریص انسان و سرسام آوری سرمایه و مدرنیسم، دوران دارد به حضور صنعتی شدن و انقلاب صنعتی اشاره می کند. دستفروش سنتی در پروسه انقلاب صنعتی اینک با وجهه دیگری به نمایش بر می گردد. از آن پس است که حضور دیکتاتوری سرمایه با پوشیدن پوتین و زدن کراوات و پوشیدن کت و شلوار دگرذیسی بازار و پیوندش را با نیروی کار و حذف مذهب به ظهور می رساند. اما در پی ادامه راه ناگزیر است با مذهب بسازد و جلاد قدیم را با همان پوشش قدیش به کار گیرد.

صحنه آشفته میشود. همه به دو نیم تقسیم شده اند. بازار کار و سرمایه انسان را در این آشفتگی به ناهنجاری تمام می کشاند. جرم تعریف ندارد. خیانت در دگرذیسی ناقص باقی می ماند. اینجاست که حضور مردم و روشن فکر و خیانت و جرم از پس هم آشفته بازاری میشود که در مجموع به لقمه ای گلوگیر تبدیل می گردند. سرمایه این صدای زنگ دار شمشیر و سلاح را به میدان می کشد.

در طی این گپرو دار چه بعهد و خواست کارگردان و چه از روی تصادف و اتفاق شمشیر بیرون کشیده بر سرکوب و سر بریدن به غلاف خود باز نمی گردد. این تبدیل به پیام اصلی نمایش میشود. صدای شمشیر آخته و عریان جز با شکستنش خاموش نخواهد شد. هر

گونه توهمی به اینکه شمشیر غلاف خواهد شد بی جاست. این یک ناگزیر است. راهی جز شکستن شمشیر نیست.

در این میان سیروس در نهایت تصمیم می گیرد تا زن و مرد خواهان خودکشی را در هستی لایتناهی رها کند تا روح یابد اما... .

اما تفنگ قدیمی سیاهی به او داده است آیا این تفنگ قدیمی ، پیام یک مرگ است.!!!؟

اما کارگزارن جامعه و روحانیون در تکاپویند. آیا قرار است برای سرمایه باز هم آنها اطلاعات جمع کنند؟

به نظر می رسد که همه چیز برای سیروس انتزاعی است و جهان را از دید عینک سیاه خود می بیند. در طی نمایش بازی ها و هر عملی که می بینند به سرعت اما ناقص تقلید می شوند.

چتر های پاره پاره شده و نا منظم در فضایی که اول بار مخاطب با آن روبرو می شود. در اینجا نشانه ای از آن است که زمان بی مفهوم است و تنها سعی در حرکت دارد چون آن زن که سرگردان و گیج پا به عرصه این فضا می گذارد و بقیه سعی دارند به او القاء کنند که حرکت کن!.

نوع ایجاد فضای بی انتها توسط چترها که بر زمین نقش بسته، باعث شده قدرت و فضای حرکتی بازیگران تا حد زیادی کاهش یابد و رگه های از تئاتراستلیزه را با برداشتی آزاد به دست دهد.

سیروس در برابر تئاتر ناتورالیستی به واکنش منفی می پردازد و بر این عقیده پای می‌فشد که بازیگران بسیار بیشتر از تقلید صرف، واجد ظرفیت و قابلیت گسترش حرکات بدن هستند. و دیگر عناصر هنری مثل صحنه مو موسیقی قابلیت هماهنگی با تئاتر را دارند. اما تفاوت در این نکته است که استفاده از فرم های گوناگون به همراه موسیقی بدیع باعث ایجاد نوعی ریتم و هارمونی زیبا برای این اثر شده است.

فرم ها هر کدام نا تمیز هستند و رفتار و حرکات انسان امروزی تماما در این حرکات، نشات گرفته از طرز زندگی خود اوست. آشفته و درهم و برهم. اما صدایی است اعتراضی که از لابلای هر برش به گوش می رسد.

هر بازیگر و چتر پاره اش هر کدام گویای دور باطل و تکراری زندگی است و در این میانه آنها به دنبال چه می گردند؟ حال قرارگیری این بازیگر ها و در مخاطب قرار دادن تماشاگر هر کدام سیاره ای سرگردان در کهکشانی بی در و پیکر است که در کنار هم ایجاد فضایی مملو از سر در گمی میکند که کارگردان این فضا را به صورت کاملا انتزاعی و عاری از هرگونه پرداخت اضافی به نمایش در می آورد. سیروس از نقش دستفروش به یک حاکمیت سرمایه و مستقل از ذائقه بشری از جایی به جای دیگر سفر می کند از هرکس کاری می آموزد، خوش گذرانی را، عشق را، جنگ را، خیانت را و جرم را و یکی احساس دوست داشتن را و دیگری خشونت را تا او در خود آمیزه ای عجیب از هستی را داشته باشد.

با وجودی که دکلمه مرد آشفته و در شرف خودکشی، کشدار و تقریبا با مفاهیم اضافی است و به مجموعه نمایش لطمه می زند، اما بازگشت او به جامعه و در دست گرفتن رمانتیک دست زن ولو شده در فضای صحنه چیزی جز بازگشت به عشق و هستی درونی بشری نیست. اما کمی ناقص ارائه شده است.

با آنکه صحنه از کمبودهای فراوان رنج می برد و ابزار کار برای سیروس مهیا نیست و از کمترین امکان برای صحنه پردازی برخوردار است اما وجوه گوناگون در کلام و بازیها این نقص را می پوشانند. چتر های آفتابی پاره شده که از ابتدا وارد صحنه میشوند در پایان جمع میشوند. و این برآستی القاء آن است که باید تن به آفتاب سپرد.

اما نمی دانم چه لزومی به استفاده از تئاتر روحوضی بود. یا خواندن شعرهای اضافی. بنظر می آید که این برش تقریبا نامناسب و لطمه زننده است.

شاید بتوانم بگویم برای من پس از مدتها تئاتری را دیدم که هرچند در یک پرده خاتمه می یابد و از آشفتگی های زیادی برخوردار است اما از استواری و صلابت لازمه در محتوی برخوردار بود. به هر طریق سعی داشت تا مخاطب خود را وادار به تفکر کند. و مخاطب را در یادآوری گذر زمان و سرنوشت خویش سهیم کند. دادن شمعها و دست بدست شدن آن از بازیگران تا تماشاچیان و بنوعی یادآوری خاطره کسانی که به ناحق کشته شده اند بود و ادای احترام به خونهایی پاک که در گذر تعصب و کوری و

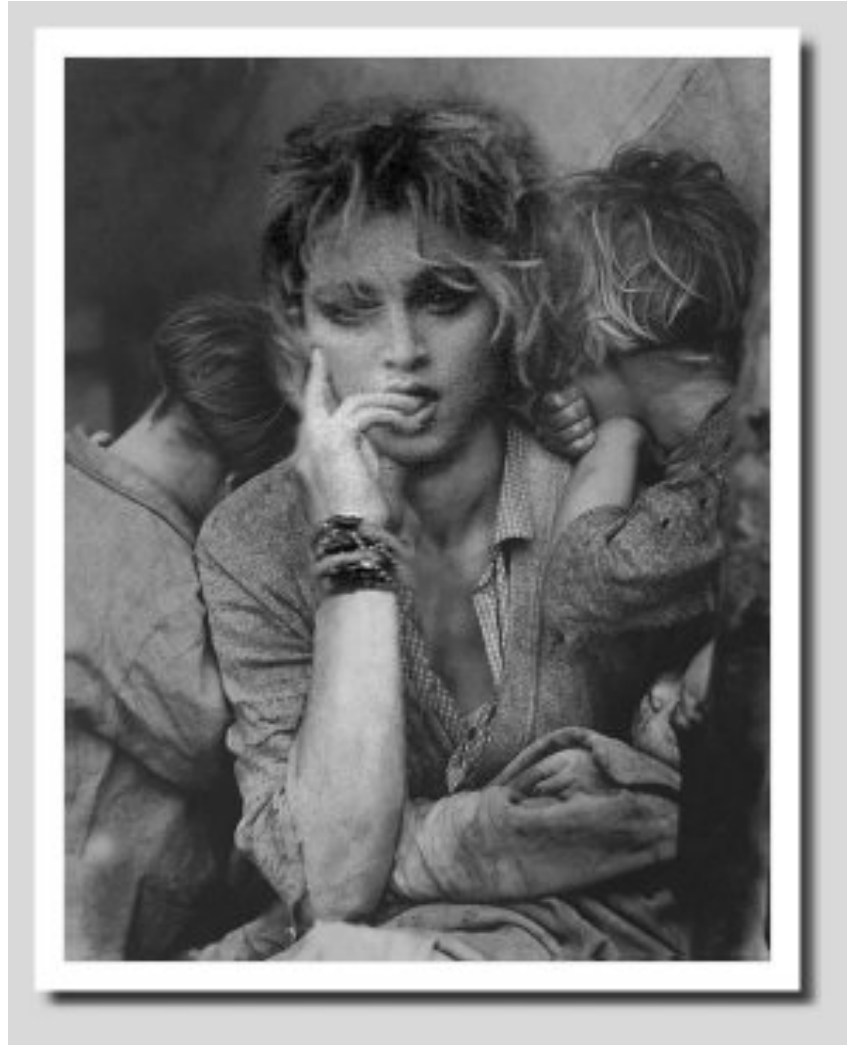


سنت پرستی ریخته شده اند. شرکت تماشگران در این امر بنوعی سهمی شدن همه در این جامعه بود و بیدار نمودن یک نوع اندیشه مسئولیت آور. با وجودیکه میتوان گفت هیچکدام از بازیگران حرفه ای نبودند و از تکنیکهای بازیگری آگاهی کامل نداشتند اما سادگی و بی پیرایگی در بازی کردن و انعکاس واقعی از تمام تلاش درونی هر کدام، به زیبایی کار می افزود. بازیگران با تمام وجود در ارائه نقش خود فعال بودند. نکته قابل تامل در این نمایش این است که مفهوم بازیگر به تفکر نزدیک تر است تا بازیگری و به سوی تئاتر زنده گام برمی دارد.

اما برای سیروس هنوز راه طولانی در پیش است. با این وجود باید گفت که او در این کار برای ارائه یک نوع دید جدید موفقیت داشته است.

۲۰۰۷/۷/۱۰ دلفت هلند

چند فتو مونتاژ  
هومن کاظمیان



**artcult**

E- Magazine



**artcult**

E- Magazine



**artcult**

E- Magazine



**artcult**

E- Magazine





**artcult**

E- Magazine