article

شرح تصویر جلد : "اگر ما او را به زیر نکشانیم ، جنگ ما را به زیر خواهد انداخت . کاری از جان هارتفیلد عکاس مونتاژ کار کمونیست . تصویر اولین بار بر روی جلد نشریه aiz درج گردید."

فهرست مقالات

- ال لیزیتسکی / مازیار سمیعی
- از جانومید تا سالو/ امین قضایی
- پی ریزی یک انقلاب/ سیمون دیویس/ گراناز رستمی
- دره ی گرگها ؛ سینمای جنگ و شیوه تحلیل ما / کاوه عباسیان و مرتضی خدمتلو
- نام چیزی که تلفن می گذاریم را چه می گذاریم؟/ بابک صلیمی ضاده
- انتخاب (داستان کوتاه)/ تهمینه رستاخیز
- بدنت را...(شعر)/وحید ولی زاده
- تئاتر بی چیز ، فاحشگی مقدس/ مهدی سلیمی

توضحیاتی 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 مي توانید در سایت هاي ذیل بیابید :
- www.artcult.poetrymag.info
- www.eshterak.org
- www.hezartou.blogspot.com
- از کلیه دوستانی که به آرت کالت لینک داده اند یا مجله را در سایت خود قرار داده اند ، کمال تشکر را داریم.
- در صورت ارسال آدرس الکترونیکي خود به ایمیل نشریه (artkult@gmail.com) مي توانید آرت کالت را به طور رایگان مشترك شوید.
- همچنین آرت کالت در انتظار نظرات ، پیشنهادات , انتقادات و مقالات ارسالي شما است.
- چاپ مطالب مندرج در این نشریه با ذکر ماخذ بلامانع است.

ال ليزيتسكي

ترجمه: مازيار سميعى

لازار ماركوويچ ليزيتسكي،مشهور به ال ليزيتسكي،طراح،عكاس،معمار و خط نگار و يكي از برجسته ترين چهره هاي هنر آوانگارد روس بود.او با همراهي دوست و استادش ،كازيمير ماله ويچ «سوپره ماتيسم» را گسترش داد و با برگزاري نمايشگاه هاي متعدد آثاري تبليغي براي اتحاد جماهير شوروي خلق نمود.آثار ليزيتسكي هنر و طراحي گرافيك قرن بيستم و به ويژه «ساختارگرايي باوهاوس» و «جنبش د استيل» را عميقا تحت تاثير قرار داد .

خط مشي كلي ليزيتسكي با اين باور شكل گرفته بود كه هنرمند مي تواند كارگزار تغيير باشد،باوري كه بعدها در فرمان «آفرينش هدفمند» او خلاصه شد.او كه يك يهودي بود،زندگي هنري خود را با طراحي كتاب كودك و در تلاش براي شناساندن فرهنگ يهودي در روسيه آغاز كرد؛روسيه اي كه در شرف تجربه تغييراتي عظيم بود و در آن مقطع قوانين ضد يهودي خود را كنار گذاشته بود.ليزيتسكي در ۱۵ سالگي به تدريس پرداخت،وظيفه اي كه بخش بزرگي از زندگي اش به آن اختصاص يافت و سال ها در مدارس و محيط هاي هنري با سرعتي زياد ايده هايش را انتشار مي داد:هنگامي كه رشته آثار متعددي از خود برجاي مي گذاشت، وقتي با ماله ويچ در راس گروه هنري سوپره ماتيستي «يونوويس» كار مي كرد، و حتي وقتي كه مقام رايزن فرهنگي در وايمار آلمان را پذيرفت،در كار مشترك و اثر عمده اش بر جنبش هاي باوهاوس و د استيل.وي نوآوري هاي مهمي انجام داد و در زمينه هاي خط نگاري،فوتومونتاژ،طراحي گرافيك و طراحي كتاب آثاري در خور احترام خلق كرد و تحسين جهاني را به دست آورد.او اين همه را تا بستر مرگ ادامه داد؛ جايي كه در ۱۹۴۱ ،در يكي از آخرين آثارش ،مردم شوروي را به ساخت تانك هايي بيشتر براي جنگ بر ضد نازي ها فرا مي خواند.

***

لازار ماركوويچ در ۲۳ نوامبر۱۸۹۰ در پوچينوك،يك شهر كوچك يهودي نشين در ۵۰ كيلومتري جنوب شرقي اسمولنسك به دنيا آمد.او كودكي اش را در اسمولنسك و ويتبسك(بخشي از بلاروس كنوني) نزد پدربزرگ و مادربزرگش گذراند و در دبيرستان اسمولنسك تحصيل كرد.از كودكي شور و شوق فراواني به نقاشي داشت و از ۱۳ سالگي نزد يك هنرمند يهودي محلي،به نام يهودا پن،تعليم ديد. دو سال بعد،يعني در ۱۵ سالگي اين ليزيتسكي بود كه خود به شاگرداني تعليم مي داد.در ۱۹۰۹ كوشيد براي ادامه تحصيل به يك آكادمي هنري در سن پطرزبورگ برود اما عليرغم قبولي در آزمون ورودي موفق به انجام اين كار نشد،چرا كه حكومت تزاري تنها به تعداد محدودي از يهوديان اجازه ادامه تحصيل در سطوح عالي آموزشي را مي داد.

مانند بسياري ديگر از يهودياني كه آن زمان در امپراطوري روسيه زندگي مي كردند ليزيتسكي روسيه را براي تحصيل مهندسي و معماري به مقصد آلمان ترك كرد.در طول بهار ۱۹۱۲ او به گفته خودش «پريشان اروپا بود!»مدتي را در پاريس به سر برد و بعد ۱۲۰۰ كيلومتر را با پاي پياده در ايتاليا پيمود و با طراحي از مناظر و بناهايي كه مي پسنديد هنرهاي تزييني را تجربه مي كرد.در همان سال بعضي از آثارش در نمايشگاهي توسط اتحاديه هنرمندان سن پطرزبورگ به نمايش در آمد،امري كه قدمي اول براي ليزيتسكي محسوب مي شد.او تا وقوع جنگ جهاني در آلمان اقامت داشت و با شروع جنگ همراه با بسياري از هم وطنانش،از جمله بعضي از هنرمندان مهاجر روسي الاصل مانند مارك شاگال و واسيلي كتندينسكي ناچار به بازگشت به روسيه شد.

ليزيتسكي به مسكو رفت و در پلي تكنيك ريگا،كه به دليل جنگ به مسكو انتقال يافته بود،مشغول شد؛ديپلم معماري گرفت و به سرعت در شركت هاي مختلف معماري مشغول به كار شد.در عين حال با اشتياق به فعاليت در زمينه فرهنگ يهودي پرداخت.با سقوط رژيم تزاري رنسانسي در حال وقوع بود.دولت جديد قوانيني كه انتشار متون عبري را منع مي كرد لغو نمود.به اين ترتيب ليزيتسكي خود را وقف فرهنگ يهود كرد.نمايشگاهي از نقاشي هاي هنرمندان يهودي محلي ترتيب داد،به ماهيليو رفت تا به مطالعه در مورد معماري و تزيينات كنيسه هاي قديمي بپردازد و هم چنين تصوير سازي چندين كتاب كودك را به عهده گرفت.اين كتاب ها اولين تجربه ليزيتسكي در زمينه طراحي كتاب بودند،عرصه اي كه او به نوآوري هايي بسيار در آن دست يافت.

اولين طرح هايش،كه در آن حروف عبري را با استعداد هنري خود آميخته بود،در كتابي به نام«يك مكالمه روزمره»در سال ۱۹۱۷ انتشار يافت.او در كتاب بعدي اش«يك بز»كه بازگويي تصويري يك آواز يهودي فراموش شده بود،شگردهايي در حروف نگاري به كار بست،تكنيك هايي كه بعدها نيز گاه به گاه مورد استفاده قرار مي داد.در اين كتاب ليزيتسكي حروف را مانند شخصيت هايي كه حروف به آنان مربوط بود رنگ آميزي كرد.در تصوير صفحه آخر او دست قوي خداوند را كشيده بود كه در حال كشتن فرشته مرگ بود،فرشته اي كه تاج تزار را بر سر داشت.اين بازنمايي با رهايي يهوديان پس از پيروزي بلشويكها در انقلاب روسيه مرتبط بود

***

Avant gardeسوپره ماتيسم

ليزيتسكي در سال ۱۹۱۹ به دعوت مارك شاگال،نقاش يهودي ديگري كه به عنوان كميسر امور هنري برگزيده شده بود ،به ويتبسك بازگشته و به تدريس گرافيك و معماري در مدرسه هنرهاي خلق پرداخت.شاگال هنرمندان ديگري را نيز به آن جا دعوت كرده بود،از همه مهمتر نقاش و نظريه پرداز هنري كازيمير ماله ويچ و همچنين يهودا پن استاد سابق ليزيتسكي را.ماله ويچ گنجينه اي از ايده هاي نو با خود داشت؛پس از امپرسيونيسم،پريميتيويسم و كوبيسم،ماله ويچ ترويج جسورانه ايده هاي خود درباره سوپره ماتيسم را آغاز كرده بود.او بازنمايي اشكال طبيعي را كنار گذاشته و به فرم هاي هندسي روي آورده بود.ماله ويچ بنا بر عقايدش به روش مدرسه باز تدريس مي كرد،شاگال اما روش هاي كلاسيك تري را مي پسنديد و ليزيتسكي بين دو هنرمند مخالف قرار گرفته بود.سرانجام ليزيتسكي مجذوب سوپره ماتيسم ماله ويچ شد و نقاشي سنتي يهودي را كنار گذاشت.اندكي بعد شاگال مدرسه را ترك كرد.

پس از آن ليزيتسكي كاملا به سوپره ماتيست ها پيوست و با هدايت ماله ويچ به گسترش آن كمك كرد.بعضي از مهمترين آثار او متعلق به همين دوره اند،از جمله شايد مهمترين اثرش،پوستري تبليغي در سال ۱۹۱۹:«سفيد ها را با تيغه سرخ خرد كن!».در آن هنگام روسيه درگير جنگي داخلي بين «سرخ ها» يعني كمونيست ها و انقلابيون،و «سفيدها» يعني سلطنت طلبان،محافظه كاران و ليبرال ها بود.تصوير تيغه سرخ،شكل سفيد را در هم كوبيده و خرد كرده بود و به ساده ترين شكل ممكن پيامي نيرومند را منتقل مي كرد كه مخاطب در درك آن نمي توانست ترديدي به خود راه دهد.اين اثر همچنين به اشكال ساده اي كه براي نقشه هاي جنگي استفاده مي شدند اشاره داشت وبا نمادگرايي سياسي اش براي ليزيتسكي گامي فراتر از سوپره ماتيسم بي طرفانه ماله ويچ بود.او خود قيد كرده است:

«...وقتي نقاش نشانه اي را با قلمش خلق مي كند،اين شكل نه نشانه اي مشخص از چيزي تمام شده يا موجود بلكه نمادي از جهاني نوين است؛جهاني كه با مشي خلق ساخته مي شود...»

ليزيتسكي به گروه هنري «يونوويس» پيوست و در آن نقشي محوري ايفا كرد.گروهي كه با عمر كوتاهش بسيار اثرگذار بود.اين گروه كه قبلا به نام«مولپوسنوويس و پوسنوويس» شناخته مي شد،كانوني سوپره ماتيستي از هنرمندان و اساتيد و دانشجويان بود كه با تشكيل مجددش به رهبري ماله ويچ نام«يونوويس» را برگزيد.گروه در ۱۹۲۰ روي باله اي سوپره ماتيستي با رقص آرايي نينا كوگان و درآمدي بر اپراي فوتوريستي مهم الكساندر كروچنيخ«پيروزي فراسوي خورشيد» كار كرد.جالب آن كه ليزيتسكي و ديگر اعضاي گروه مسئوليت و اعتبار هر آن چه در گروه انجام مي گرفت را مشتركا پذيرفته بودند.اغلب قطعات توسط يك تكخوان اجرا مي شد.با مربع سياه تنها كه بزرگداشتي براي اثري ساده از رهبر گروه ماله ويچ بود.يونوويس تا فروپاشي اش در ۱۹۲۲ نقشي محوري در گسترش سوپره ماتيسم ايفا كرد و مجسمه اي از ليزيتسكي را به عنوان يكي از آثار برجسته آوانگارد روس به جاي نهاد.

پس از اين ليزيتسكي به خلق آثا سوپره ماتيستي متفاوتي به شيوه خود پرداخت،مجموعه اي از نقاشي هاي انتزاعي و هندسي كه خودش«پرو اون» مي ناميد.**پرو اون** لازمه كنكاش ليزيتسكي در زبان تصويري سوپره ماتيسم بود،با المان هاي فضايي و چشم اندازهاي متغير و چندگانه.در آن مقطع سوپره ماتيسم عموما در سطح پيش مي رفت:با اشكال و فرم هاي ۲ بعدي.اما ليزيتسكي با طبع معماري اش كوشيد سوپره ماتيسم را تا ۳ بعد گسترش دهد.آثار **پرو اوني** وي در طي بيش از نيم دهد از نقاشي ها و ليتوگرافي هاي ساده و به آثاري كاملا ۳ بعدي تكامل يافتند..در اين آثار عناصر اساسي معماري،همچون حجم،جرم،فضا و ريتم،همراه با ايده هاي جديد سوپره ماتيستي به چشم مي خوردند.

در ۱۹۲۱ تقريبا هم زمان با انحلا «يونوويس» سوپره ماتيسم در حال تقسيم شدن به دو گروه ايدئولوژيك بود: يكي گروهي كه سوپره ماتيسم را به نوعي يوتوپيايي و روحاني مي خواستندو ديگري گروهي كه با نگاهي ابزاري آن را در خدمت جامعه مي خواستند.ليزيتسكي كه عضو هيچ يك از اين دو نبود، با پذيرش مقام رايزن فرهنگي به برلين رفت و ارتباطاتي بين هنرمندان روس و آلماني برقرار كرد و با همكاري با نشريات و مجله هاي بين المللي ،به عنوان نويسنده و طراح،آوانگارد رابيشتر به جهان شناساند.او همچنين با همكاري ايليا ارنبورگ ،نويسنده روس يهودي،گاهنامه بسيار اثرگذار «وش گرنشتاند ابژه» را به زبان هاي آلماني،فرانسوي و روسي انتشار داد.او در اولين مقاله نوشت:

*«...ما پيروزي ساختارگرايي را براي زمانمان ضروري مي پنداريم، و اين پيروزي را نه فقط در اقتصاد نوين و توسعه صنايع،كه در روانشناسي هنري معاصرانمان مي يابيم. **وش** هنر ساتارگرا را پشتيباني خواهد كرد،هنري كه نه در پي آراستن زندگي،بلكه در صدد سامام بخشيدن آن است...»*

ليزيتسكي در سال ۱۹۲۴براي معالجه سل به سويس رفت.در سويس او به شدت مشغول بود؛طرح هايي تبليغي برا ي«صنايع پليكان» اجرا كرد.(چرا كه براي درمان سل به پولش نيازمند بود) و متوني از ماله ويچ را از روسي به آلماني ترجمه نمود و به سختي بر روي خط نگاري و عكاسي متمركز شد.در سال ۱۹۲۵ كه دولت سويس با تمديد ويزاي او موافقت نكرد ،ليزيتسكي ناگزير به مسكو بازگشت وتا سال ۱۹۳۰ به تدريس طراحي داخلي،فلزكاري و معماري پرداخت.

وي سپس فعاليت در« اتحاد جماهير شوروي در سازندگي» ،يك مجله تبليغي شوروي ،را آغاز كرد،هر بار با تمركز بر روي موضوعي كه براي استالين اهميت داشت: احداث يك سد جديد،آغاز يك سري اصلاحات،ارتش سرخ و مسايلي از اين دست.در ۱۹۴۱ بيماري سل ليزيتسكي دوباره بازگشت،اما او دست از كار نكشيد،يكي از آخرين آثار او پوستري بود در زمينه جنگ جهاني دوم، با عنوان:«تانك هاي بيشتري به ما بدهيد!»او سرانجام در ۳۰ دسامبر ۱۹۴۱ در مسكو درگذشت.

از جانومید تا سالو : هذیان هزاره سوم

امین قضایی

اگر جایگاه زئوس سرور خدایان در کوهستان اولمپ باشد قاعدتا این عقاب خواهد بود که جانومید زیبا روی را به نزد زئوس دوجنسگرا خواهد برد. همجنسگرایی با فراروی و صعود انسان به جایگاه فرازمینی پیوند می خورد. زئوس عاشق جانومید ، عاشق یک موجود فانی شده است پس به عقاب دستور می دهد تا او را به نزد وی بیاورد. نقاشی کورجیو جهان زمینی را با نماد حیوانی آن یعنی سگ و جهان بهشتی و آسمانی را با نماد حیوانی (توتم ؟) آن یعنی عقاب نمایش می دهد. عقاب بلند پرواز که از همه به خورشید نزدیک تر است به شکار موشهای یهود می پردازد که در زیر زمین لانه می کنند و در شنبه سیاه بی توجه به روز مقدس به جویدن ریشه های پست گیاهان مشغول اند .و البته شما اشتباه نکرده اید این همان عقاب فاشیسم است که از روی زمین برگزیدگان را به نزد خدایان می برد و شربت جاودانگی را به آنان می خوراند. نوعی گزینش ابرانسانی هالیوودی با مشارکت توده ها که در عین حال عدم دخالت آنان را تضمین می کند. چشم انداز نظاره گرانه و از بالا به پایین عقاب برای شکار موشها بی اندازه لازم است و البته این عقاب است که از خورشید آرمان های حقیقت دفاع می کند. این عقاب با شیر چاقو کش جلوی خورشید در پرچم مقدس و کثیف ایران نیز مشابهت هایی دارد. همیشه نوعی جانور پساتوتمی با ریشه های آسمانی و خورشیدی نماد قدرت و پادشاهی است. به یاد داشته باشید که شیهه اسب و شیر گاو به ترتیب داریوش و فریدون را به پادشاهی رساند. و امروز هم عرعر خران متعصب.

در سالو (۱۲۰ روز اسارت در زندان سدوم - ساد) فیلمی از پازولینی ، رئیس جمهور فاشیست یک همجنسگراست و همواره سلیقه جنسی متفاوتی را بروز می دهد. آیا زئوس همجنسگرا و عقاب بچه دزدش با رئیس جمهور فاشیست همجنسگرای پازولینی نسبتی دارد ؟ هیچ حلقه گمشده ای این وسط وجود ندارد . متافیزیک بر مبنای همجنسگرایی استوار است . بی چون و چرا .

اسطوره جانومید و سالوی پازولینی دو اسطوره پیشا (و پسا) متافیزیکی و سکولار این روند هستند. ابتدا وانتهای متافیزیک. در چارچوب اندیشه بشری در نظام طبقاتی ، رابطه انسان با طبیعت همواره به صورت رابطه دگرجنسگرای مرد با زن رمزگذاری شده است . مرد از آغوش زن و طبیعت بر می خیزد . مرد زن و طبیعت را مصرف و مبادله می کند. مرد زن = طبیعت را تصاحب می کند. مرد برای اندو هیچ اندیشه و استقلالی قائل نیست. مرد زن و طبیعت را کم خرد و کور می داند. حتما پیش از طبیعت خدایی بوده است . حتما پیش از مریم مقدس آفرینش معجزه وار پدری مقدس در کار بوده است. در

مقابل رابطه انسان و خدایان به طرز زیرکانه ای به صورت رابطه همجنسگرایی رمزگذاری می شود. این رابطه هرگز رابطه ای زمینی نیست بلکه آسمانی و از پایین به بالاست درست مانند ابعاد تابلوی مسخره کورجیو .
بلوغ و تکامل کودک از طفلی در آغوش مادر به مردی مستقل به صورت صعود و تعالی انسان از آغوش طبیعت اسطوره ای به موجودی استعلایی و خدای گونه کژدیسه شده است. همجنسگرایی راهبان انحراف جنسی ناشی از حذف و سرکوب تمایلات جنسی نبود . این به اصطلاح انحراف جنسی سایه همجنسگرایی است که تمامی پیکره منطقی متافیزیک بر آن استوار شده است. اگرچه زئوس و رئیس جمهور فاشیست هر دو به لطف قدرت کاملا فیزیکی و سکولار خود به ساخت ابرانسان برگزیده مشغول اند اما برای جهان متافیزیکی مسیحیت این قدرت خود را در پشت اراده به حقیقت پنهان کرده است. نیچه به رغم آشکار نمودن کژدیسگی قدرت به حقیقت ، بعد متافیزیکی یعنی طبقاتی آنرا حفظ می کند وبدین ترتیب شاید سالو این بارگاه سکولار واقعی زئوس بتواند از نو شکل بگیرد. همچنان هیچ امیدی به رابطه انسان / طبیعت نیست و برای نیچه همچنان حقیقت دنیا زن است. پس انچه باقی می ماند ان است که بار دیگر خدایان ، لذت های جنسی منحط خود را برای بندگان خود آشکار کنند و مانند فاشیست های فیلم سالو ، ابژه های جنسی خود را با عقاب هایشان دست چین نمایند. با این وجود سالو همچنان هذیان هزاره سوم باقی می ماند . هذیان گویی بورژوازی از یک جامعه طبقاتی سکولار. فاشیسم اسلامی و تروریسم و از سوی دیگر بنیادگرایی نئوپروتستانی کاخ سفید ، دو هذیان بنیادین ، دو فروپاشی متافیزیکی اند. **وقتی کسی به مذهب اعتقادی نداشته باشد ، مذهب نابود نمی شود بلکه در آخرین تلالوی خشونت و مرگ ، آخرین هذیان و هراس از همجنسگرایی درونی اش باقی خواهد ماند.**ما با یک مذهب سختگیر روبرو نیستیم ما با یک مذهب منحط روبروییم . هر بنیادگرای مذهبی یک متعرض واقعی ، یک سالوی درونی شده است. بنیادگرایی اینک درونی ترین اراده های فاشیستی منحرف خود را آشکار می سازد . مسئله این است که با وجود فروپاشی گریزناپذیر متافیزیک چگونه می توان جامعه طبقاتی را حفظ نمود؟ خواست قدرت طبقه برتر به صورت چه نوعی از آگاهی کاذب در خواهد آمد ؟ آیا اجبارا سبک زندگی طبقه برتر به صورت ضیافت رسانه ای و سادومازوخیستی سالو در نخواهد آمد ؟ آیا بورژوازی مجبور خواهد شد چهره فاشیستی نظام خود را عریان کند ؟ اسلام و مسیحیت بدون متافیزیک چه خواهند شد ؟ فقط تروریسم وبنیادگرایی کور. و در نهایت این هذیان تصور وحشتناکی است : آیا روزی طبقه برتر مانند مارکی دو ساد باید اعتراف کند که لذت او جنایت است؟
متافیزیک بر مبنای سرکوب (و بنابراین تایید ضمنی) دگرجنسگرایی و انکار همجنسگرایی استوار شده است. متافیزیک دگرجنسگرایی را لگد می زند و همجنسگرایی را می بلعد. متافیزیک همجنسگرایی را انکار می کند و همزمان منطق های خود را بر مبنای سویه های قدرت وزیبایی آن استوار می سازد .متافیزیک دگرجنسگرایی را کنترل و سرکوب می کند و همزمان تمامی نهادهای اجتماعی خود را حول این رابطه و با هدف تولید مثل متمرکز می کند. بنابراین در یک بعد ، رابطه خدایان و بندگان با منطق های متافیزیکی ، سیاسی و... شکل می گیرد و در بعد دیگر رابطه بندگان و طبیعت مادی در یک نظام تولیدی واجتماعی . رابطه انسان و طبیعت هیچ نیازی به رابطه خدایان وبندگان ندارند. این کارگران به کارفرما هیچ احتیاجی ندارند . این بی نیازی عقلانیتی است که باید نابود یا پنهان شود. اگر روزی متافیزیک نابود شود خدایان باز هم مجبور اند عقاب های فاشیست خود را به بهانه شکار موش های مزاحم در آسمان به پرواز در آورند. اگر مذاهب به هذیان گویی شبیه اند به خاطر این هراس است. هراس از آشکار کردن شخصیت واقعی شان : مارکی دو ساد.

پي ريزي يک انقلاب

سيمون ديويس

برگردان:گراناز رستمي

بررسي اجمالي رابطه جنبش آوانگارد روسيه و انقلاب اكتبر

جنبش هنري آوانگارد روسيه حدوداً از سال ۱۹۱۵ آغاز گشت. سالي كه مالويچ از آثار سوپره ماتيستي خود كه نقاشي را به انتزاع محض تقليل داده بود پرده برداشت، تصاوير از هر آنچه كه متعلق به دنياي مجسم بود رهانيده شده بود. براي رسيدن به جهاني از احساسات ناب و پرشور ، دنياي مجسم به كناري زده بود. اين نخستين جنبش آوانگارد بود كه توسط روس ها آغاز گشت و تولد جنبش هاي آوانگارد ديگري را در پي داشت. شايد معروفترين اثرنمايشگاه ۱۹۱۵ تابلويي به نام "BLACK SQUARE" مربع سياه (نام واقعي اثر سوپره ماتيست) باشد. مربعي سياه روي يک مربع سفيد و كمي بزرگتر كه حاشيه اي را در اطراف آن به وجود آورده بود. اين تابلو طوري آويزان شده بود كه گويي شمايلي است در يک خانه دهقاني، در گوشه بالايي اتاق. مالويچ،سوپره ماتيسم را چون اشتياقي سرشار براي فضا ارائه كرد، حركتي براي رهايي از دنياي زميني. روحانيتي وراي همه آن چه كه تا آن زمان ديده شده بود.

در ميان شاگردان و هم عصران مالويچ اسامي چون ال ليزيتسكي، الكساندر رادچنكو و ولاديمير تاتلين به چشم مي خورد كه جريان كانستراكتيو (ساختارگرا) را در سالي كه نمايشگاه مالويچ گشايش يافت، رهبري مي كردند. تاتلين پس از تحصيل هنر در پاريس در سال ۱۹۱۳ به روسيه بازگشت، در حاليكه مجموعه آثار نقش برجسته پيكاسو را ديده بود. تاتلين به فرم و پيام بيش از بازنمايي اثر علاقه مند بود و خود به خلق مجموعه آثاري تو نشسته دست زد كه به آثار پيكاسو شباهت داشتند با اين تفاوت كه در چهارچوبي بدون قاب قرارداده شدند و پلان تصاوير تا فضاي بيننده پيش آمده بود. آن ها توجه بسياري را جلب كردند و نام كانستراكتيويسم را بر خود نهادند. تاتلين و مالويچ كه تا اين زمان دوستان يكديگر بودند بر سرايدئولوژي هنر وارد رقابتي شدند كه تا بعد از انقلاب بلشويكي ۱۹۱۷ ادامه پيدا كرد. در فوريه آن سال يک انقلاب كوچک اما كاپيتاليستي روي داد اما انقلاب حقيقي در اكتبر همه چيز را تصاحب كرد . پس از انقلاب هم تاتلين و هم مالويچ دست به تاسيس مدرسه هنري زدند.مدرسه سوپره ماتيست مالويچ در سبک و نه در ايدئولوژي شبيه مكتب Destijl (نوشكل گري) در هلند بود حال آنكه مدرسه كانستراكتيويست تاتلين با باهاوس آلمان مرتبط بود .انقلاب اكتبر مرحله اول انقلاب پرولتاريا بود كه تا حدودي به سبک هاي چالش گر، نو و راديكال نگرشي منفي داشتند، هيچ استثنايي در اين مورد وجود نداشت. هردو مدرسه در يافته بودند كه بايد ارزش هاي خود را به ثبوت رسانند بنابراين لب به سخن گشودند . نودولتمردان كمونيست هنرمندان را نخبگان جامعه مي دانستند . بروز مسائلي تغيير اين نگرش دولتمردان نسبت به هنرمندان را سبب شد.

رادچنكو از طرح اين واقعيت كه هنرمندان چپ گرا نخستين افرادي بودند كه با رفقاي بلشويک همكاري نموده اند به خود مي باليد. مانيفست كانستراكتيويست ها در ۱۹۲۲(هنگامي كه آنها روزهاي اوج خود را گذرانده بودند و رفته رفته به روزهاي

افول خود نزديک مي شدند) اين نکته را اذعان کرد که جنبش در کل در پي ساختن محصولات روشنفکري فرهنگ کمونيستي است. جو حاکم در ميان آوانگاردها کاملاً ايده آل هاي بلشويک ها را در برداشت. شايد به همين خاطر آزادي بيشتري به آنان اعطا شد. هنرمندان چپ احساس مي کردند که از هر جهت مورد حمايت دولتمردان هستند. يکي از هم قطاران چندين تن از اين هنرمندان در نامه اي در همان زمان مي نويسد ، تمام هنرمندان جوان صرف نظر از اين که تا چه حد خلاق و تجربي هستند جدي گرفته مي شوند.آن ها از تحقق بخشيده شدن رويا‌هايشان سخن به ميان مي آوردند و خشنود از عدم مداخله سياست و قدرت درکارشان بودند.اين نخستين بار بود که در ارائه آثارشان از آزادي مطلق برخوردار بودند. شايد رويايي کودکانه بود، اما بسيار آزادي خواهانه. آنان مدتي با ايده هاي نوين شان تاختند تا اينکه قدم در راهي گذاشتند تا به وسيله هنر انقلاب را ياري رسانند.

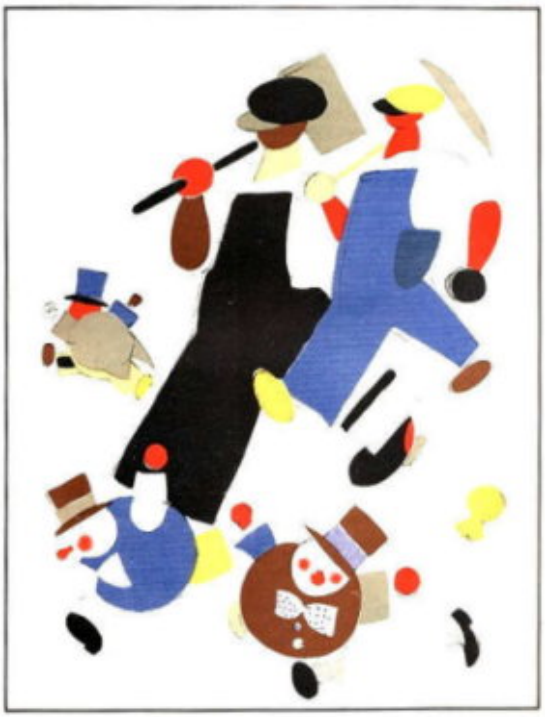
سوپره ماتيستها و کانستراکتيويسم ها روش هاي متفاوتي در پيش گرفتند . سوپره ماتيست هاي طرفدار مالويچ در تلاش براي خلق بينشي کاملاً نوين و جهاني نو ، تمامي سنت ها را شکستند و فرهنگ کهنه را به کناري زدند. مدرسه تاتلين نقاشي روي پرده را امری بورژوايي مي دانست که مي بايست کاملاً از بين برود اما با رويکرد رياضي وار و فايده گراي هنر کنار آمدند.مهندسي و معماري آموختند و دست به طراحي هنرمندانه ، کارکردي و بي تجمل ملزومات جامعه جديد زدند . شيوه آنان به کار آمد و به خاطر آفرينش هاي هنري براي توده ها بيشتر و بيشتر مورد توجه قرار گرفتند. براي دولتمردان نوپايي که با پرسش هايي چون چگونگي شکل دهي جامعه شورايي نو وچيستي نيازهاي فکري مردم (تا بدل به شهروندان آرماني حکومت شوراها شوند) دست و پنجه نرم مي کردند، به نظر مي رسيد اين هنرمندان توانايي و ذکاوت تحقق رويا‌هاي آنان را داشتند و در پي ارائه تعريفي رسمي از هنر پرولتاريا بودند . گرچه سوپره ماتيست نيز ايده هاي قابل استفاده اي داشتند اما کانستراکتيويست بهتر به نظر مي رسدند. تروتسکي ، بوخارين و لنوچارسکي و سايرين مخالف کنترل دولتي هنر بودند و مفتخر از همراهي خود هنرمندان ، مصمم به ياري آن ها ، کمپين هاي تبليغاتي به راه انداختند که براي آموزش توده ها ضروري به نظر مي رسيد.

تروتسکي معتقد بود که هنر مي بايست به حال خود گذاشته شود اما دولت نياز داشت تا طبقه کارگر را به آگاهي عمومي برساند چه از منظرسياسي و چه از نظر تکنولوژيکي.

ناتواني بسياري از مردم در خواندن جزوات سياسي واقعيتي بود که سبب بروز مشکلاتي شد . طراحي پوسترهايي با ارائه پيام هاي تصويري براي برقراري ارتباط با توده ها ضروري به نظر مي آمد.از دهه ۲۰ کانستراکتيويسم هنر غالب گشت ، در اصل به اين خاطر که قادر به ترکيب هنر پوستر با هنرهاي زيبا بود و آن را به توده ها عرضه مي کرد. سوپره ماتيسم پوسترهاي انتزاعي اندکي منتشر کرد مانند پوستر ۱۹۱۹ ال ليزيتسکي "BEAT THE WHITES WITH THE RED WEDGE.." اما در ميان قدرت تبليغاتي شاگردان تاتلين نتوانستند جايگاهي به دست آوردند.

آثار سوپره ماتيست ها ملهم بود از روحانيتي عميق که ايده آل هاي زيبا شناختي جديد را زير پا مي گذاشت و اين دليل ديگري بر عدم محبوبيت آنان بود. دولتمردان در حالي که ساير هنر ها را تنها به چشم هنر مي ديدند ، کانستراکتيو را به ديده ابزاري مي نگريستند.لنين مي گفت که نمي داند آيا اين فرم هاي هنري متعالي ترين تجلي نبوغ هنري هستند يا نه ;خيلي ساده است چرا

كه او از درک آنان عاجز بود و همچنين اظهار مي كرد از ديدن هيچ يک ازآن ها احساس لذت و رضايت به او دست نمي دهد.بعلاوه گرچه آزادي كامل حق هر هنرمندي است اما اين بدان معنا نيست كه حكومت آزاد دستوركار آن را همچنين صادر كند. استالين بعد ها اين را به معني كنترل شديد و محض هنر قلمداد كرد كه منجر به تصفيه هاي خونين بازماندگان(اين دوره) شد.



در اينجا منظور اين نيست كه كانستراكتيويسم انتزاعي نبود اما در عين حال كاركردي هم بود .آنان موفق به كنار گذاشتن سليقه شخصي شان در طراحي كالا ها شدند و شيوه اي منطقي را در طراحي هاي صنعتي برگزيدند.از سال ۱۹۲۰ تاتلين با طراحي هاي هنري خود توجه دولتمردان را جلب كرد. مثلاً بخاري را طراحي كرد كه با كمترين سوخت بيشترين گرما را توليد مي كرد. وي همچنين براي توده ها لباس كار طراحي كرد .در سال ۱۹۱۹ دايره آثار هنري كميساریاي روشنگري خلق به تاتلين ماموريت داد يادبودي براي بين الملل سوم طراحي كند.اين شايد مشهورترين اثر تاتلين باشد گرچه هرگز ساخته نشد. بسيار عظيم تر از برج ايفل بود و هزينه ساخت آن بسيار گزاف. شكل دو مار پيچ متحد المركز رو به سوي آسمان با زاويه اي ۷۰ درجه و ارتفاعي برابر ثلث مايل. نمادي از رسيدن جامعه نوين به اهداف يوتوپيايي خود. بناهاي كانستراكتيويستي به ندرت بنا شد اما طرح هاي سوپره ماتيست هرگز بنا نشد.

كانستراكتيويسم در ۱۹۲۱ به روزهاي اوج خود رسيد و مي رفت كه آرام آرام كنار گذاشته شود و تا ۹ سال ديگر يا حداكثر تا آغاز تصفيه هاي استالين در صحنه بود. محبوبيت آنان خيلي تقليل پيدا نكرد اما تاثير هنري آن ها كه در هنگامه انقلاب حياتي به نظر مي رسيد ديگر ضرورتي نداشت. جنگ جهاني اول پايان يافته بود و رهبران انقلابي ديگر دولتي رسمي بودند. تمركز از تبليغات جنگي و بناهاي يادبود به پوسترهاي تبليغاتي سياست هاي اقتصادي نوين و صنعت سينمايي شوروی تغيير يافته بود. كانستراكتيويست ها نيز ديگر مردم را به مانند انسان مي ديدند تا واحدهاي انقلابي و دست به استفاده از هنر كاربردي در نواحي شهري زدند. جورج و ولاديمير استرنبرگ معروفترين كانستراكتيو هاي اين دوره بودند. پوسترهاي سياست هاي اقتصادي را به شيوه رادچنكو و ليزيتسكي طراحي مي كردند اما شهرت اصلي آن ها به خاطر طراحي پوسترهاي فيلم بود. صنعت سينماي روسيه بسيار تجربي و راديكال شده بود، افرادي چون آيزن اشتاين و ورتفو و برادران استرنبرگ دنباله روي آن بودند. آن ها همچنين مسئول تغيير تكنيكي هنر گرافيک و عكاسي در سطح جهاني بودند; نماهاي فوق العاده نزديک.

جنبش هنري آوانگارد آرام آرام تا اوايل دهه ۳۰ كنار گذاشته شد. در ميان سبک هاي مختلف همچنان هنرمندان سوپره ماتيست و كانستراكتيو به خلق آثار قابل توجهي دست زدند اما ديگر روزهاي مستي آور انقلاب ونوآوري گذشته بود. خزانه ديگر خالي شده بود. ديگر پولي براي يادبودهاي عظيم هنري و معماري و نمونه هاي باشكوه هنر توده ها باقي نمانده بود. آثار هنري بسياري گرچه مورد پسند واقع نمي شد، خلق مي شدند. در مقايسه با آنچه كه در اين ۱۵ سال بر سر هنر آمده بود اين هنر نوپا وضعيت خوبي داشت. نقاشي روي بوم دوباره به صحنه باز گشت. مردم دوباره نقاشي ها را قاب كردند. از بسياري جهات هنر يا هنر سياسي برندگي خود را از دست داد.

استالين در قدرت بود. دهقاني از منطقه اي دورافتاده كه عقايدش درباره هنر به سان بچه گربه هايي در سبد دخترکي بود كه در مزرعه جديد خلق به رقص در آمده است. در ۱۹۳۲ استالين اتحاديه هنرمندان را در دست گرفت و ايزاک برودسكي را به رياست آن برگزيد. برودسكي دانش آموخته نقاشي مدارس پيش از انقلاب بود كه از هرگونه هنر پس از امپرسيونيست بيزار بود و اين خود به معناي فاجعه اي براي هنرمندان آوانگارد بود. استالين سخنراني هاي علني ترس آوري درباره هنرو هنرمندان ايراد كرد و اعلام كرد هنر انتزاعي بيش از اين قابل تحمل نيست. هنر بايد تصويري بوده و داراي پيام تبليغاتي باشد وي گفت خواسته فرهنگ شوروي اين است كه وقاحت و عنان گسيختگي از اركان زندگي شوروي ها ريشه كن شود. هنر آوانگارد همان هنر كاپيتاليستي قديمي است كه از درد احتضار خود مي گريد و بايد سر به نيست شودو چنين شد. در ۱۹۳۲ جورج استرنبرگ پيش از آن كه تحت تصفيه هاي استاليني قرار بگيرد در سانحه تصادف موتورسيكلت كشته شد، در سال ۱۹۳۵ مالويچ مردي كه به جنبش آوانگارد زندگي بخشيده بود در مسكو درگذشت.

آوانگارد ديگر يک پايگاه نبود. عده اي از آنها ريزش كرده و به متفكراني راست انديش بدل گشتند و عده اي به ساير كشورهاي اروپايي گريختند، يا در آن جا ماندگار شده و يا سر از آمريكا درآوردند.آنها رشد كرده وروز به روز بر تعدادشان افزوده شد. در كنار گابو، روسكو و كاندينسكي و بسياري ديگر همچنان تاثيري ژرف بر دايره هنر مي گذاشتند. مشابهت هاي زيادي بين جنبش آوانگارد روسي و دو انقلاب سال ۱۹۱۵ وجود داشت. اما تفاوت عمده آن ها در سال ۲۰۰۱ اين بود، هنر باقي ماند و شكوه بيشتري يافت و اما در طرف مقابل ، استبدادي رقت انگيز و ساختگي بدست يک جنايتكار رواني تا سالیان طولاني ادامه يافت.

" دره گرگها " سینمای جنگ و شیوه تحلیل ما

کاوه عباسیان و مرتضی خدمتلو

تحلیل هنری ، یک عملکرد سیاسی

وقتی قرار شد راجع به فیلم "دره گرگها" چیزی بنویسیم در ابتدا این سئوال پیش آمد که آیا در مقاله ای که با پیش فرض هایی قبلی و در فازی متفاوت از تحلیل های معمول نوشته می شود می توان با مخاطب ارتباط مناسبی برقرار کرد یا لازم است در همان مقاله ضمن بررسی فیلم "دره ی گرگها " مسائل پایه ای را نیز باز کنیم . در نهایت بهترین شیوه ای که به نظرمان رسید این بود که از آنجایی که این فیلم در محدوده ی سینمای جنگ می گنجد و راجع به کلیت این سینما نیز باید به توضیحاتی پرداخت ، در قالب یک مقاله قبل از مقاله ی تحلیلی "دره گرگها" بحث سینمای جنگ و شیوه تحلیل به کار رفته در مقاله را تا حدی که صفات محدود یک مقاله اجازه می دهد باز کنیم . باشد که این مقاله راهگشای ارتباط هرچه بهتر با مخاطب در مقاله ی بعدی و هم چنین مقالات تحلیلی هنری دیگر از این دست در شماره های بعدی نشریه باشد .

برای پرداختن به شیوه ی تحلیل مقالاتی از این دست لازم است تا در ابتدا نظری داشته باشیم به فضاب غالب هنری وشیوه های تحلیل برخاسته از این فضا. به محیط های هنری نگاهی بیاندازید ، به دانشکده های هنری ، گالری ها ، سالن های تئاتر ، نمایشگاه ها و ..خیل هنرها انبوهی از آدمهایی را می بینید که با هر کدامشان که به صحبت می نشینید از بدو پیدایش تا شکل گیری و حال حاضر و حتی آینده ی همه هنرها برایتان سخن سرایی می کنند ، از تجربیات بی نظیر هنری شان می گویند ، از روابط هنری حرف می زنند و... اما به محض اینکه خدای ناکرده به سراغ دغدغه های سیاسی اجتماعی بروید ، سریعا رو ترش کرده و درباب اینکه هنر امری فردی و جدای ازسیاست است ونباید با چنین مقولاتی از قداست هنر کاست شروع به فلسفه بافی می کنند، شما را دگم و متحجر و عقب مانده خوانده ، اعلام می کنند در دوره ی هرمنوتیک به سر می بریم ودر پایان نیز احتمالا شما را به یک فنجان قهوه دعوت می کنند تا در فضایی دوستانه تر این توهمات سیاسی اجتماعی را از ذهن شما پاک کنند. دانشکده های هنری پر است از دانشجویانی از طبقات فرودست (یا حداقل تا چند سال پیش) که با کوهی از درد و رنج و با هزاران دغدغه اجتماعی به دانشگاه می آیند ولی در تقابل با فضای حاکم یا سرخورده شده و دست از آرزوهایشان می کشند و یا در نهایت به صورت یک اخته ی فرهنگی برای هرچه بهتر نشخوار کردن توهمات هنری تحویل نظم حاکم می شوند. و این تاثیر رقت انگیزی است که این فضای حاکم بر تک تک اجزای خود می گذارد : "اگه می خوای تو این کار باشی باید همه چیزو فراموش کنی" تا در نهایت فضایی به وجود آید که هرگونه دغدغه ی سیاسی و اجتماعی را از ذهن کسانی که در آن حضور دارند پاک کند. چنین فضایی مسلما هنرمند ، تحلیلگر ، روزنامه نگار ، استاد ، نوچه ، دانشجو و هواداران خاص خودش را نیز تربیت می کند تا تمام اینها در کنار یکدیگر و به عنوان عاملی ایدئولوژیک در ارتباطی تنگاتنگ به بازتولید یکدیگر بپردازند و در چنین فضایی تحلیلگر هنری نیز که از صدها فیلتر آشکارو پنهان و خوداگاه و ناخودآگاه عبور کرده ، وقتی دست به قلم می برد به صورت خود به خودی تحلیلش مطلبی بی مایه و به دور از هرگونه نگاه اجتماعی خواهد بود که تنها به درد این خواهد خورد که ستونی از نشریه ای پر طمطراق را به خود اختصاص دهد تا هم از لحاظ اقتصادی فایده ای داشته باشد و هم شهوت روشنفکری مخاطبانش را به بهترین نحو ارضا کند.

همانطور که آشکار است با موضع و نگاهی سیاسی به این بحث وارد شده ایم و در نتیجه برای تحلیلگر هنری نیز نقش و موقعیتی سیاسی قائلیم ، یعنی می توان اینطور گفت که یک تحلیلگر دو راه بیشتر در پیش ندارد : یا با موضعی سیاسی اجتماعی به سراغ اثر هنری رفته و با تحلیل خود سعی کند گامی در راه آگاهی طبقاتی بردارد یا اینکه همچون توده ای فله ی تحلیلگران مد روز ، یا دروغ بگوید یا دست به تحلیل های نظاره گرایانه و صرفا آکادمیک بزند.

شاید بهتر باشد اینگونه بحث را روشنتر کنیم که در اینجا قصد داریم به توهم هنر بی طرف ، هنرمندی بی طرف و تحلیل گر بی طرف حداقل در محدوده ی تعدادی از مقالات تحلیلی مان پایان دهیم . چرا که معتقدیم هر فردی در هر جایگاهی که قرار داشته باشد بنا به موقعیت طبقاتی اش می بیند، می شنود ، فکر می کند ، تحلیل می کند ، تصمیم می گیردو.... و در نتیجه تمام آثار هنری نیز حاوی محتویاتی طبقاتی اند ، البته مطمئنا نه همیشه آشکارا ، بلکه در بسیاری موارد در لایه های زیرین و به صورت تاثیرات ناخودآگاه . شاید نمود بهترش در این جمله ی ژان لوک گدار باشد که می گوید : "در سینما حتی یک زوم بی طرف هم نداریم". پس تحلیل گری که در برابر اثر هنری ضدانسانی موضعی بی طرف می گیرد خودبه خود به عنوان عاملی ایدئولوژیک در خدمت نیروهای سرکوب عمل می کند، چرا که نه تنها ایدئولوژی کمین کرده در پس ظاهر اثر هنری را لاپوشانی می کند ، بلکه باعث می شود مخاطب اثر هنری در برخورد با اثر هنری کاملا ناآگاهانه عمل کرده تا این ایدئولوژی به آسانی و به بهترین وجهی تا پوست و استخوانش نفوذ کند.

با مطالبی که گفته شد ، هرچند بسیار کوتاه و خلاصه شده در حد یک مقدمه و پیش زمینه ، فکر کنم تا حدودی شیوه ی بحث و تحلیل ما به عنوان مثال راجع به فیلم "دره ی گرگها" روشن شده باشد . راجع به این فیلم نیز باید به همین شیوه برخورد کرد. یعنی در وهله ی اول باید اینگونه پیش رفت که مسلما نه تنها "دره ی گرگها " فیلمی بی طرف نیست ، بلکه مربوط به سینمای جنگ هم هست که می توان ردپای ایدئولوژی را به سادگی در آن جستجو کرد.

سینمای جنگ ، یک مقدمه :

وقتی راجع به سینمای جنگ حرف می زنیم در وهله ی اول راجع به سینما حرف می زنیم و مسلما راجع به فیلم هایی که در سینماها اکران می شوند ، یعنی فیلم هایی که از نظر نظم حاکم قابلیت اکران عمومی دارند (بحث ما راجع به فیلم های زیرزمینی نیست . چه بسا فیلم هایی که نه تنها در سینما ها اکران نمی شوند ، بلکه سازندگانشان نیز به وحشیانه ترین وضعیتی کشته می شوند . همچون فیلم های جنبش های چپ گرای سینمای آمریکای لاتین) پس در این قالب وقتی راجع به سینمای جنگ حرف می زنیم راجع به فیلم هایی با مجوز قانونی صحبت می کنیم . به عنوان مثال فیلم غلاف تمام فلزی که فیلمی ضدجنگی افشاگرانه نیز هست فیلمی است که به اکران عمومی در می آید. یعنی نظم حاکم آمریکا این اجازه را به این فیلم می دهد که در معرض دید عموم قرار گیرد. پس در نهایت ، سینمای جنگ در خدمت نظم حاکمه است یا آنقدر زهرش گرفته شده است که قابلیت پخش در سینماها را داشته باشد، در این محدوده فیلم های بسیار زیادی ساخته شده است ، هر جنگی فیلم های خاص خودش را بنا بر موقعیت طرفین درگیر در پی داشته است. شاید بتوان اولین فیلم های سینمای جنگ را فیلم های مربوط به جنگ داخلی آمریکا دانست . یعنی به عنوان مثال فیلم تولد یک ملت (دیوید وارک گریفیث) و چه جالب است که شروع سینمای جنگ با چنین فیلمی است ، فیلمی به شدت نژادپرستانه و ضد سیاه پوست. اما وقتی بحث سینمای جنگ به صورت کلی مطرح می شود اکثر اذهان بی اختیار به سمت فیلم های مربوط به جنگ جهانی دوم و جنگ ویتنام معطوف می شود. دو جنگی که به راستی خیل عظیمی از فیلم های متفاوت را در پی داشته است. از آنجایی که سینمای جنگ ویتنام تقریبا تنها مربوط به یک کشور (آمریکا) می شود و دسته بندی اش کلی تر و واضح تر است ما به عنوان نمونه سینمای جنگ ویتنام را مد نظر قرار می دهیم و سعی می کنیم در غالب این سینما به بررسی کلیت حاکم بر سینمای جنگ بپردازیم .

در محدوده ی سینمای جنگ ویتنام به طور کلی می توان سه دسته ی شاخص را شناسایی کرد :

- دسته اول فیلم هایی همچون "ما سربازبودیم " که به ستایش جنگ و قهرمانی های آمریکایی ها و سربازان آمریکایی که برای نجات مردم ویتنام به آنجا رفته اند می پردازد. در کارکرد ایدئولوژیک این فیلم ها هیچ جای شک و تردیدی نیست و همانطور که نشان خواهیم داد تمامی این فیلم ها بر اساس سیاست های نظام حاکم آمریکا و در راستای تحقق این سیاست ها ساخته شده اند.
- دسته دوم فیلم هایی هستند که در بسیار موارد حتی ظاهری ضد جنگ نیز به خود می گیرند ولی ضدیت این فیلم ها با جنگ نه به این دلیل که جنگ هایی از این دست ذاتا ضد انسانی اند بلکه بیشتر به این دلیل است که "اونجا برو بچه های ما دارن می میرن." و چه بسا اگر آمریکا پیروز بلامانع جنگ بود بسیاری از این فیلم ها یا ساخته نمی

شدند یا تبدیل می شدند به فیلم های دسته ی اول . چرا که اکثریت فیلم هایی از این دسته به این دلیل که کشته شدن بروبچه هایشان را بدون نتیجه می دیدند ساخته می شدند. فیلم هایی همچون " شکارچی گوزن "و "اولین خون" از همین دسته اند.

- دسته سوم نیز فیلم های ضدجنگی هستند که با تمامیت این جنگ ابراز مخالفت می کنند که اکثرا با موضعی انسان دوستانه و در بعضی موارد با مواضعی رادیکالتر مخالفت خود را مطرح می کنند.

ممکن است اگر بحث سینمای جنگ ویتنام را در همین جا خاتمه دهیم ، این ذهنیت پدید آید که " این که خیلی خوب است . هر طرز فکری راجع به جنگ ویتنام مجال بروز پیدا کرده است . از فیلم های موافق جنگ تا فیلم های مخالف همگی ساخته و اکران شده اند که این نشانه دموکراتیک بودن فضای آمریکاست". ولی مسئله اصلی تا به حال عنوان نشده است. حال می خواهیم ببینیم که در دوران جنگ ویتنام و در سالهای تب و تاب آن ، کدام دسته از این فیلم ها دارای اکثریت بودند و کارکرد سینمای جنگ در آن سالها چه بوده است ؟

در وهله ی اول باید در نظر داشت که دولتهای سرمایه داری نیاز دارند که دائما در اذهان عموم از لحاظ ایدئولوژیک خود را توجیه کنند ، به خصوص وقتی وارد شرایط ویژه می شوند ، این نیاز هرچه بیشتر احساس می شود. پس وقتی شرایط ویژه پیش می آید ، سرمایه داری سریعا دستگاه های ایدئولوژی خود را برای توجیه عملکردهای ضد انسانی اش به راه می اندازد و چه دستگاهی بهتر از دستگاه تزریق ایدئولوژی هالیوود که همواره وفاداری خود را به سرمایه داری جهانی ثابت کرده است. جنگ ویتنام نیز برای آمریکا یک شرایط ویژه بود در نتیجه هالیوود نیز سریعا دست به کار شد و به همین دلیل نیز اکثریت نزدیک به مطلق فیلم های هالیوود در دوران جنگ ویتنام مربوط به دسته اولند یا در بهترین حالت دسته ی دوم . به جز تعداد بسیار محدودی همچون فیلم "کورسوی شامگاهی" که آن هم به شدت از تحلیل سیاسی و طرح امپریالیستی بودن جنگ دوری می کند ولی با این حال باز هم تبدیل به یک شکست تجاری می شود.

کم کم که از سالهای جنگ دور شدیم ، با توجه به اینکه نظم حاکمه ی آمریکا اعتبار سیاسی اش به تمام و کمال برباد رفته بود و هالیوود نیز در عرصه سینما افتضاحی تاریخی به بار آورده بود و خطر تبلیغاتی درباره جنگ نیز دولت آمریکا را تهدید نمی کرد، کم کم ساختن فیلم های ضد جنگ دسته سوم شروع شد تا ژست دموکراتیک سرمایه داری آمریکا با وجود افتضاحی که به بار آورده بود ، همچنان حفظ شود. حتی در این فیلم ها دولتمردان و سیاست های آمریکا در جنگ ویتنام نیز به کلی نقد شد ولی همانطور که گفته شد تمام اینها مربوط می شود به بعد از سالهای جنگ و تب و تاب آن. یعنی دورانی که ساخته شدن یا نشدن این فیلم های به عنوان مثال هیچ فایده ای به حال مردم ویتنام نداشت . ساخته شدن فیلم هایی همچون غلاف تمام فلزی ، جوخه ، بهشت زمین و... همگی مربوط به این دوران می شود. (البته تمام اینها دلیل نمی شود که در این دوران نیز فیلم های دسته اول و دوم ساخته نشوند ، البته در مقیاسی محدودتر)

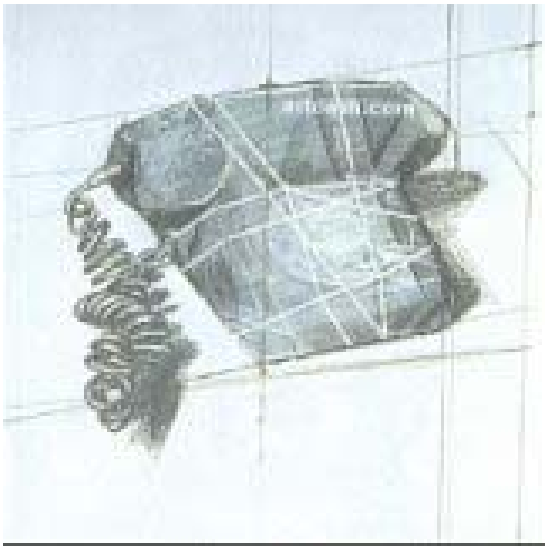
فیلمسازان زیادی متعلق به جنبش های چپ وجود داشتند که به صورت زیر زمینی دست به ساخت فیلم هایی ضد جنگ می زدند که حتی در سالهای اخیر نیز هالیوود فیلم هایی با آن قدرت انتقادی نساخته است.

حال در این روزها درگیر جنگی جدیدیم، جنگ عراق ، البته هالیوود تا به حال دستگاه مهمل پردازی خود را نه تنها درباره ی این جنگ ، بلکه درباره جنگ افغانستان که قدرت بیشتری از آن می گذرد نیز به راه نینداخته . شاید به این دلیل که آمریکا دیگر قدرتی جهانی همچون شوروی را در برابر خود نمی بیند و آنقدر در سطح جهانی خود را یکه تاز یافته که نیازی به موجه جلوه دادن خود در اذهان عمومی نیز احساس نمی کند. به هر حال فیلم بسیار پر سرو صدا درباره ی جنگ عراق ساخته شده است که ما در ادامه قصد پرداختن به آن را داریم : فیلم "دره گرگها :عراق" فیلمی از کشور ترکیه.

ادامه دارد...

نامِ چیزی که تلفن می گذاریم را چه می گذاریم ؟

بابگ صلیمی ضاده



جواشف کریستو ،تلفن بسته بندی شده،۱۹۸۹

آنگاه که می گوییم « تلفن » ، به چه می اندیشیم ؟ مسلما به چیزی که زنگ می زند و تو با برداشتنِ گوشیِ آن می تواني با کسی صحبت کنی . یا اینکه با گرفتنِ شماره ای با طرفِ ارتباط ات ارتباط برقرار کنی . حال آنگاه که می گوییم « این تلفن چیزی ست که نه می توان آن را برداشت و با کسی صحبت کرد و نه می توان شماره ای گرفت » ، شما در تلفن بودنِ آن شک نمی کنید ؟ تلفنی که در آن **امکاناتِ تلفن** وجود ندارد ، و راهِ ارتباط مسدود است . و یا شاید بهتر آن است که بگوییم امکاناتِ تلفن بودن از او سلب شده و راهِ ارتباط توسطِ دستی مسدود شده که ما به آن می گوییم « دستِ هنرمند » .

« دست هنرمند » چیزی ست که امکانات را از تلفن می گیرد . امّا برای چه ؟ برای که ؟

« ماهیتِ » تلفن اقتضا می کند که با برداشتنِ گوشی بتوانی ارتباطی برقرار کنی . امّا« وجودِ » تلفن چه ؟ آیا وجودِ تلفن تحتِ تاثیرِ ماهیتِ از پیش تعیین شده اش قرار گرفته ؟ و آیا با گرفتنِ این کارکرد می توان تلفن را به وجودِ تلفن برگرداند ؟

در واقع دستِ هنرمند با گرفتنِ این کارکرد که اقتضای ماهیتِ تلفن است ، آن را به سوی یک وجودِ خود بسنده سوق می دهد که از گزندِ کاربرد در امان باشد . در واقع او با بسته بندیِ تلفن ، آن را از بندِ ماهیت اش آزاد می سازد . و این یعنی نزدیکی ِ بیشتر به وجودِ تلفن . تلفن به مثابه ی یک چیزِ خود بسنده .

در واقع زاویه دیدِ لیبرالیسم زاویه دیدی ماهیت محور است . نگاهِ طبقاتی به چیزها نگاهی ماهیتی ست نه وجودی .

هایدگر معتقد است که تفسیرِ نخستین چیز ، بیش از حد میان ما و چیز فاصله انداخته است . طول این فاصله به اندازه ی ماهیتی ست که ذهن کاربردیِ بشر برای تلفن تراشیده است اما دستِ هنرمند در پیِ آن است که با جایگزینیِ وجودِ صِرف ، این فاصله را از میان بردارد . بدین طریق نه تنها توجه ما ، که توجهِ خودِ تلفن به تلفن بودنش باز می گردد .
پس آیا حالا که ماهیت را از تلفن گرفته ایم و آن را از شرِّ کاربردش خلاص کرده ایم ، باز هم می توانیم نامِ تلفن را بر آن بگذاریم ؟
علمِ ارتباطات و کارکردِ مخابراتیِ تلفن ، خودِ تلفن ـ آنچنان که هست ـ را از میان برده است ، و تنها راهِ بازگشت به چیز بودنِ آن ، سلبِ امکانِ مخابراتیِ آن است . با حذفِ ماهیت و توجه به تلفن بودنِ تلفن ، می توان به آن فرصتِ اندیشیده شدن داد و آن را به « حضور » دعوت کرد .
بسته بندی زاده ی مصرف است . چیزی که بسته بندی می شود ، قرار است روزی باز شود و به مصرف برسد . در واقع ماهیتِ چیزِ بسته بندی شده را مصرف تشکیل می دهد . اما مصرف چیست ؟ مصرف پیش بردنِ چیز در جهتِ ماهیتی ست که از پیش برای آن پیش بینی شده است . اما با دستکاری در آن (بسته بندی) می توان ماهیت اش را تغییر داد . (به مصرف نرسیدن) و این عکسِ روندِ دنیای تولید ـ مصرف است . (بسته بندی ـ به مصرف رسیدن)
با انجامِ این عملیات ، ما با سمبلِ مصرف گرایی (بسته بندی) به جنگِ مصرفگرایی رفته ایم .
با این عملیات تلفن دچار یک پس رفت می شود . پس رفت از حوزه ی ارتباطی ـ متافیزیکی ؛ و به سوی یک تنِ در خود شونده پیش می رود . تلفن یک تن می شود . تنی که علی رغمِ بسته شدن ، باز می شود ، و به سوی افقی گام برمی دارد که در آن هر چیز به چیزی ربط دارد که ربطی به چیز دیگر ندارد ؛ و از سوی دیگر به نوعی تن سپردن به تن لذت پرستش سوق پیدا می کند .
پس در اینجا با روندی عکس مواجهیم . بسته بندی تلفن ، باعثِ پس زدگیِ ماهیتِ آن می شود . تلفنی که کاربردی ندارد ، و این تنها کاربردش است . تلفنی برای بودن به معنای وجودی کلمه ، و تلفن نبودن به معنای ماهیتی اش .
در واقع این نوع بسته بندی نه زاده ی دنیای تولید ـ مصرفی ست ، که راهی ست برای روندِ عکس دادن به آن . بسته بندیِ چیزها برای آزاد کردنشان از بندِ ماهیت . پس شگی نیست که آنچه در مقابل خود می بینیم یک « تلفن » است . تلفنی که به حضور دعوت شده .
با ایجادِ این اختلال در نظامِ کارکردِ معناییِ تلفن ، تلفن به یک « نا سازه » بدل می شود ، که هرگونه « امرِ طبیعی » را پس می زند . کارکردی که از قبل و بدون **حضور** تلفن برای آن تعیین شده است . اختلالِ معنا درست همینجا ایجاد می شود که دستِ هنرمند این کارکرد را می گیرد و خودِ تلفن را به نام می خواند .

در مقابلِ ارتباط ، « عدمِ ارتباط » را قرار می دهیم . ـ که خود کارکردی ارتباطی دارد ـ اما عملِ بسته بندی تلفن از این ارتباط/ عدم ارتباط که خود نوعی همسازه را تشکیل می دهد شانه خالی می کند . در عملیاتِ بسته بندی بحث بر سرِ عدمِ ارتباط در میان نیست . اینجا در خودِ معنای « ارتباط » اختلال ایجاد می شود ، و ابژه ی ارتباط ، به ناسازه ای بدل می شود که عمل به امرِ طبیعی نمی کند یا به قولِ برشت « در پوششِ قاعده ـ سوء استفاده » قرار نمی گیرد .
پس اینجا با یک اتوپیا مواجهیم . اتوپیایی که در آن حضورِ تلفن با بستنِ کارکرد و پس زدنِ معنا منجر به یک بازیِ آزادانه می شود : غیابِ ارتباط که بر کلّ ترفند های همسازه گرایانه حاکم است . دوری از تظاهر به معنا . بی دلالت (عامدانه). قانون گریز . خلاف آمد . خلاف کار . عمل به عادات نکردن . استهزا .
در بسته بندی ها مخاطب با چیزهایی روبروست که کاری نمی کنند . ثابت مانده اند . انگار کسی دکمه ی توقفِ آنها را فشار داده و روی آنها را پوشانده : « تا اطلاع ثانوی تعطیل است ! » (نوعی عملیاتِ آئینی) . گونه ای توقفِ زمان . توقفّی برای بازگشت . انگار همه یی آنها بسته بندی شده اند برای یک بازنگری یا حتّی وارونگی. مثل غلط های ناخودآگاه (در صحبت

کردن ، نوشتن و . . .) دوباره برمی گردند ، می ایستند تا ببینند « درستش چه بود ؟ » یا « درست چیست ؟ » . رجوعی دوباره به ناخودآگاه .
پس این تلفن بیش از هر تلفن دیگری یک « تلفن » است . تلفنی که عمل به بازی خلاقانه ی مبتنی بر حضور خود می کند .
البته این بی ارتباطی یا بی ربطی ، به خودِ بی ربطی هم ربطی ندارد . چرا که این خود نوعی ارتباط است که خلاف آمدِ به حضور آمدنِ تلفن است . او بسته می شود تا نشانه نباشد . او بسته می شود تا حتی ارزشِ مصرفی نداشته باشد . تا حتی مصرفی برای بستن صرف نباشد . بستن نباشد . بستن اینجا عملی کلیدی نیست و بسته به حضورِ خودِ تلفن هیچ خاصیتی ندارد . اینجا نوعي **اراده** مطرح است که برای رهایی از اراده ی واقعیت (امرِ طبقاتی) سر برمی آورد . پس این تلفن لزوما به دسته ای خاص تعلّق ندارد . این تلفن زمانی به یک چیز تعلق پیدا می کند که بتواند برای خود در نظامِ سلطه ی واقعیتِ کارکردی ، جایی دست و پا کند . جایی که ربطی به واقعیتِ کارکردی نداشته باشد .
پس این تلفن یک تلفن « ناواقعی » ست . اما یک تلفن است . تلفنی که « وجود » دارد . و بسته به وجودش تعریف می شود . تعریفی که از تعریف گریزان است . تعریفی که ماهیت را تحریف می کند .
بنابراین بستنِ تلفن به معنای اسارتِ آن نیست . بلکه به معنای بستنِ راهِ هرگونه معنای از پیش تعیین شده و چسباندنِ برچسبِ هر گونه ماهیتِ همسازه گون ای ست که راهِ آزادیِ وجودِ صرف و حضورِ نابِ تلفن را می گیرد . تلفن با بستن آزاد می شود . باز می شود .
این اثر ـ تلفن بسته بندی شده ـ با تمامِ تجسمی بودن اش یک شعرِ محض است . فضایی که در آن واقعیت با خشونت پس زده می شود . و به خود به مثابه ی شیوه ای از زیست نظر دارد .
به این اعتبار این تلفن یک « حاضر و آماده » نیست . و نه به اعتبارِ « شیء بودن » ، بلکه به اعتبارِ « دیگر شیء نبودن » قابلِ بررسی ست . چرا که هر شیء یک ماهیت دارد که در آن ماهیت تعریف می شود . اما این تلفن در حوزه ی « دیگر تلفن نبودن » و « باز هم دیگر تلفن نبودن » جای می گیرد . و همین او را در جایگاهِ اقلیت قرار می دهد .
بسته بندی « باز هم » تولید می کند . و « باز هم » بسته را باز می کند . « باز » ای که کاربرد ندارد . و به سوی شیء صرف پیش می رود . شیء صرف یعنی کارخانه ای که کار نمی کند . یا کارخانه نیست که کار کند . کاری ندارد جز اینکه کارخانه باشد . کوهِ بسته بندی شده (اثر دیگری ازکریستو) کاری ندارد جز اینکه به بی دلالتی باز باشد .
دستِ هنرمند دستی ست که باز می کند . تولید می کند . بازتولید می کند . به تولید امکانِ مصرف نشدن می دهد . و بسته به دستِ سخاوتمندش آزاد می کند .

اردیبهشت ۸۵

انتخاب

تهمینه رستاخیز

می لرزید . آن روز هم می لرزید . آن روز از سرما اما این بار از ترس. همین که دید شناخت. بی یک لحظه حتی تردید یا فراموشی ... خودش بود: آن چشمانِ گستاخِ بیرحمِ آبی ... آبی آن قدر آبی که نمی شد به آن حتی چند لحظه خیره شد ... با آن لبخند مطمئن سرد. سرد و بی تفاوت .... بی تردید خودش بود ...نیازی نداشت که به حافظه اش فشار آورد تا بتواند خاطرات گذشته را مرور کند. تمام گذشته با کوچکترین جزئیات از جلو چشمانش مثل یک فیلم با دور تند می گذشتند و ناباورانه فکر می کرد که بر عکس تمام تصوراتش هیچ وقت نتوانسته او را به عنوان یک خاطره ی ممنوعه در گذشته اش دفن کند و اوهمیشه در جایی تاریک و ناشناخته از ذهنِ نافرمانش زنده بود و زندگی می کرده ...و حالا این جا در این جهنم برپا شده درزمین، حاکم مطلق مرگ و زندگی ست .... قطرات درشت آب ..باران ... باران.

آن روزهم باران می آمد . با آن دوچرخه زهوار دررفته و لباس های نازک ....وسط آن جاده ی طولانی ...آب به تمام لباس هایم نفوذ کرده بود و از سرما می لرزیدم . تمام بدنم بی حس شده بود و می دانستم اگر بخواهم خودم را به خانه برسانم حداقل یک ساعت دیگر باید رکاب بزنم.با آن تن علیل و همیشه مریض ... این دقیقا به معنای خودکشی بود. تنها راه، رفتن به کلبه بود. آنجا حداقل سرپناهی داشتم و اگر کمی شانس می آوردم و هیزمی وجود داشت می توانستم آتشی روشن کنم. به کلبه که رسیدم متوجه شدم غافلگیر شده ی دیگری هم از باران وجوددارد. در کلبه را هل دادم و بعد گرما ...با صدای در از جا پرید و با حالت تهاجمی ژست گرفت چند لحظه نگاه کرد و بعد به آرامی گفت در را ببند. مبهوت نگاهش می کردم. تا به حال انسانی به این زیبایی ندیده بودم چیزی فراتر از زیبایی ..چیزی که نمی شد توصیف کرد ... و آن چشمها... آن چشمانِ گستاخِ بیرحمِ آبی ... آبی آن قدر آبی که نمی شد به آن حتی چند لحظه خیره شد ...

-گفتم در را ببند !

بی اراده در را بستم.

-کاملا خیس شده ای. بیا این جا جلوی آتش.

آهسته رفتم و نزدیک آتش نشستم. درست روبه روی او.

چند لحظه سکوت. دست دراز کرد و کوله پشتی اش را به سمت خودش کشید. پتویی بیرون آورد.

-نمی خواهی لباس هایت را بیرون بیاوری ؟

سر تکان دادم منتظر شدم که رویش را بر گرداند. اما گستاخانه به من نگاه می کرد.

- می شود پشتتان را به من کنید؟

- نه ! محکم گفت و همچنان خیره نگاهم می کرد. و من در مقابل آن چشمان گستاخ و بی رحم آبی لخت شدم. آبی آن قدر آبی که نمی شد به آن حتی چند لحظه خیره شد ...

پتو را به رویم انداخت. سکوت. صدای باران و جرقه های آتش. او خیره به من نگاه می کرد و من بی اختیار به دستانش زل زده بودم. دستانی با انگشتانی کشیده، بی نهایت زیبا و در این حال قوی. یک باره این دستها به طرفم امد مرا به خود کشید و بعد من غرق شدم ...

-باران بند آمده .

بلند شد و لباس هایش را پوشید. من هم بلند شدم. پتو را جمع کرد و داخل کوله پشتی اش گذاشت. در آن را بست و به پشتش انداخت. تمام این کارها را با چنان آرامش و اطمینانی انجام می داد که نمی شد باور کرد که ساعتی قبل چنان وحشیانه با من همخوابگی کرده. به سمت در کلبه رفت.

- هفته دیگر همین روز این جا هستم.

در را بست و رفت.

انگار از خواب بیدار شده بود. شاید هم واقعا خواب بود .... تند تند رکاب می زد و به جلو خیره شده بود اما هیچ چیز نمی دید. مغزش به یک باره خالی از هر نوع اندیشه و فکری بود. مسخ شده بود. تنها تند تند رکاب می زد ....

هر هفته همان روز همان جا همان چشمها همان عطش همان عشقبازی همان قرار. بدون یک کلمه حرف. حتی اسمش را نمی پرسید. او هم نمی پرسید. یکی از ترس و دیگری از بی تفاوتی. حتی به اندازه کوله پشتی اش هم به او فکر نمی کرد. اما آن دیگری اگر فکر نمی کرد تنها به این دلیل بود که نمی توانست فکر کند. او چیزی فرا تر از تمامی زندگی ، انسان ها و چیز های آشنای اطرافش بود. عشق نبود. دوست داشتن هم نبود.... نه هوس هم نبود. تسلیم محض بود. درست مثل پذیرش بی چون چرای تولد ، مرگ ، جنسیت ، سرزمین ، نژاد و تمام چیزهای بی چون و چرای دیگر زندگی که حتی زحمت فکر کردن درباره آنها را به خود نداده ایم چیزهای بی چون وچرایی که همه ی زندگی ما را تعیین می کنند و شکل می دهند بی آنکه لحظه ای به طغیان فکر کرده باشیم ....او درست مثل براده ی آهنی که به سمت آهن ربا کشیده می شود هرهفته همان روزبه همان جا کشیده می شد و بعد دوباره نیروی مغناطیسی قطع می شد و به روی زندگی آشنای گذشته اش پرت می شد. نه فرشته نبود، ابلیس هم نبود بدون تردید از همین دنیا بود و در همین دنیا هم زندگی کرده بود. شامه انسانی اش قادر بود بوی انسانی دیگر را در او ردیابی کند ... بوی قدرت طلبی ، شهوت و خودخواهی محض ... بدون تردید انسان بود ولی نه برای دنیای تکرار شده و ازلی ابدی او.

باران ... بازهم باران . به سمت کلبه دویدم. همان جا نشسته بود. همان عطش همان عشقبازی .... همان برخاستن همان طمأنینه در جمع کردن پتو و بستن کوله پشتی. اما این نگاه خیره همان نگاه خیره ی ارضاء شده بی تفاوت نبود.

-این بار آخری بود که ما همدیگر را می دیدیم. خداحافظ.

در را بست و رفت.

انگار از خواب بیدار شده بود. تند تند رکاب می زد و به جلو خیره شده بود اما هیچ چیز نمی دید. مغزش به یک باره خالی از هر نوع اندیشه و فکری بود. مسخ شده بود. تنها تند تند رکاب می زد ....

باران ...باز هم باران اما این بار نه بارانی از قطرات درشت آب ... بارانی از گلوله، بمب و خمپاره ... جنگ ... آوارگی ....خون ....و سرما. سرمای مرگ.

می لرزید. نه از سرما از ترس. همین که دید شناخت. بی یک لحظه حتی تردید یا فراموشی ... خودش بود: آن چشمانِ گستاخ ِ بیرحمِ آبی ... آبی آن قدر آبی که نمی شد به آن حتی چند لحظه خیره شد ... با آن لبخند مطمئن سرد. سرد و بی تفاوت...اما اینبار نه همان روز نه همان جا نه همان عطش ونه همان قرار... در لباس نظامی و در کسوت فرمانده دشمن ....

جلو آمد . می ترسیدم و می دانستم او هم مرا شناخته. بی تردید و بدون کمترین فراموشی. ان قدر نزدیک آمد که نفس های آشنایش را احساس می کردم.

- سه ماه لذت... از بین افراد خانواده ات به غیر از خودت می توانی دو نفر دیگر را انتخاب کنی. بقیه طبق دستور ستاد تیر باران می شوند.

پشتش را به من کرد و وسط دو محافظ اش ایستاد. به خانواده ام نگاه کردم به سه دخترم و پسرک کوچکم ، به برادرجوانم ، همسر، مادرو پدرم ...

پک عمیقی به سیگارش زد و به رو به رو خیره شد ...

- انتخاب ... انتخاب ... آن هم برای موجودی که انتخاب هایش در زندگی از نوع و رنگ لباس و انتخاب اسم بچه هایش آن هم با نظارت همسرش فراتر نمی رفت ... برای کسی که نقش خواهر مهربان ، دختر دلسوز ، همسر وفادار ، مادر فداکار ، شهروند با وجدان ، مؤمن متعهد ، رأی دهنده حزب باد و تمام نقش های تعیین شده ی همیشگی را مو به مو اجرا می کرد و هرگز حتی به مغزش خطور نکرده بود که چرا؟ و هرگز حتی به احتمال وجود گزینه های دیگر ِ بودن نیندیشده بود. نه ...برای من، منی که حتی قهرمان نقش اول زندگی خودم هم نبودم ، این انتخاب فراتر از ظرفیت انسانیم بود. و حالا به یکباره تمام مسئولیت بودنم را بر رویم آوار کرده بودند.

اولین فکر این بود که جلو بروم تف به صورتش بیاندازم و خودم را از بار این انتخاب خلاص کنم. اما این کار به معنای تف کردن به صورت زندگی بود. او زندگی بود : نه مهربان و نه قابل شماتت. من زنده بودم و نمی خواستم بمیرم و این کار به معنای هدر دادن سه زندگی بود ... نمی توانستم و نمی خواستم در برابر زندگی طغیان کنم . اما آیا زندگی فقط به معنای نمردن بود؟

باید انتخاب می کردم آن هم در چند دقیقه. به چیزهایی باید فکر می کردم که دیگران در تمام طول زندگی شان به آنها فکر می کنند وباید تصمیم می گرفتم کاری که اندک انسان ها انجام می دهند.

به این فکر کردم که زانو بزنم و التماس کنم که همه ی افراد خانواده ام را زنده بگذارد. اما مگر می شود در برابر زندگی زانو زد و التماس کرد که آنچنان که می خواهیم باشد ....

به خانواده ام فکر کردم : با نجات دو زندگی ، چنگال مرگ را بر شانه های دیگران فرود می آوردم . من همزمان ناجی و پیک مرگ بودم. حتی اگر پدر و مادرم را قربانی حفظ جان موجودات جوان تر می کردم انتخاب از بین گزینه های دیگر آسان نبود و حتی اگر سنگدلانه برادر و شوهرم را قربانی احساس مادرانه می کردم قادر به انتخاب از بین بچه هایم نبودم ...اگر انتخاب می کردم به چشم آن دو نجات یافته همدست مرگ نبودم؟ ....آیا این انتخاب به معنای پذیرفتن مسئولیت زندگی ام نبود کاری که همیشه آن را به عهده ی دیگران گذاشته بودم؟ ...

انتخاب ...

سیگارش را در زیر سیگاری خاموش کرد لبخند محوی زد.

- چه قدر سخت است انسان بودن.

بدنت را دستکاری می کنم
چیزی درست کار نمی کند
اتصال کلمات به قطعات فک
هرز شده
صدای خشک
بریده بریده
بیرون می زند

احتمالا می گویی " دوستت دارم"

دست در خطوط شکسته اندامت می برم
از لای استخوان ها و شیشه ها
قطعه ای را باید تعویض کنم

حالا صدا بهتر می شود
و آلیاژ مجروح دستانم
با چند خال جوش
ترمیم خواهند شد

۴ شهریور ۸۵
وحید ولی زاده

مسأله کارخانه داران آمریکایی، حفظ تداوم کارآیی جسمانی و عضلانی-عصبی کارگر است. به سود آنهاست که نیروی کاری ثابت و ماهر، یعنی مجموعه یی همیشه منظم داشته باشند. زیرا مجموعه انسانی یک شرکت نیز ماشینی است که اغلب نمی توان بدون لطمه جدی قطعاتش را جدا کرد و آن را با قطعات جدید بازسازی کرد.
آنتونیو گرامشی نقل از رناته هالوب،۱۳۷۴ ، ۱۹۱

تئاتر بي چيز/ فاحشگي مقدس

مهدي سليمي

برای آگاهی بیشتر

"یرژی گروتفسکی به سال ۱۹۵۹ تئاتر آزمایشگاهی را در شهر اپل در جنوب غربی لهستان پایه گذاری کرد. لودویک فلاژن , منتقد سرشناس تئاتر و ادبیات و همکار نزدیک گروتفسکی در این راه یار و یاور او بود. در ژانویه ۱۹۶۵, تئاتر آزمایشگاهی به شهر دانشگاهی وروسلاو نقل مکان کرد.
خود نام نمایشگاه بیانگر ماهیت روش آن است. تئاتر آزمایشگاهی نه تئاتر به معنای معمولی کلمه که بیشتر موسسه ای است که خود را وقف پژوهش در زمینه هنر تئاتر و به ویژه هنر بازیگری می کند. همچنین آزمایشگاه همواره ارتباط تنگاتنگ خود را با متخصصان دیگر رشته ها مانند روان شناسی, آوا شناسی, انسان شناسی و ... حفظ می کند. این آزمایشگاه تئاتری به اسم "تئاتر بی چیز" را پایه گذاری کرد که کاربرد آنچه را که توسط بازیگر خلق نشده به حداقل می رساند. بازیگران حق ندارد از گریم و تغییرات لباس استفاده کنند تا نشان دهند که تغییرات در نقش و در درون شخصیتها واقع می شوند . در این راه بازیگر (یعنی عنصر عمده ی تئاتر) را به منشا اصیل خود باز پس می خواند. و بالاخره هدف نهایی او آن بود که بازیگر و تماشاگر را در تجربه ای شبیه به مذهب با خویشتن روبرو کند. **"**

به نقل از تاریخ تئاتر جهان
(اسکار براکت)

"روزگاري تئاتر بورژوايي، با صحنه آرايي هاي مجلل مي خواست بستري مناسب براي نمايش قدرتشس فراهم كند. قدرت آنها قابل دسترس نبود؛ چرا كه فاصله هايشان را با توده ها حفظ مي كردند و قدرت را تنها از پشت ديوار چهارم به نمايش مي گذاشتند. كوتاه آنكه صحنه هاي اين گونه تئاتر، تبديل به رسانه تبليغاتي قدرت از سوي طبقه بالاترمي شود.

تئاتر بی چيزتمامي امكانات تئاتر بورژوايي را كنار مي گذارد.نمايش قدرت در اين گونه اجراها تنها در شركت دسته جمعي مخاطبان اجرا و كنش هاي دوسويه اي است كه حين اجرا و به صورت پيش بيني نشده اي رخ خواهد داد.تئاتر بي چيز با برداشتن فاصله ي بين مخاطب و اجرا(فاصله طبقاتي) در تلاش رسيدن به يك اجراي توليدي مشترك است؛ كه بيشتر به انقلابي مي ماند كه توسط اجرا گران(انسانها) دراماتيزه شده و مخاطبانش را به تفكرات خود انديشيده فرا مي خواند."

ژست های بیانی (ریطورایقایی)

تئاتر بي چيز يک روش سلبی ست. او خود را فقیر می خواهد؛ چرا که به ماهیت تئاتر می اندیشد. تئاتر بی چیز به یک عریانی خالص منتهی می شود.او معتقد است هنرهای چند رسانه ای ما را از ماهیت تئاتری دور می اندازد. مبتکر این تئاتر "یرژی گروتفسکی" کارش متکی بر تجربه و جستجوی علمی و روش مند روی تکنیک های بازیگری و حضور جسمانی او در صحنه است.تمامی عوامل تئاتر (کارگردان , طراحی صحنه , نور پردازی , چهره پردازی و ...) جای خود را به حضور فعال و کنش مند و جسمانی بازیگر می دهند. این گونه تئاتر از ادبیات نمایشی نیز دور می افتد ؛ چرا که معتقد است : " واژه به ذات چیزها راه نمی برد؛ تهی از حضور است. و معنا را به تعویق می اندازد. و این مغایر با هدف رسیدن به معناهای خالص (ونه تک معنا) این شیوه ی تئاتری می باشد.

بیان در اینجا بیان نمایشی است. بیان نمایشی در حرکات و تصاویر ارائه شده ، قرار می گیرد. یعنی حضور جسمانی بازیگر که در هماهنگی کامل با کنش های روانی اوست ؛ بیان(متن نمایش) را ایجاد می کند. بازیگر مخاطب را به یک کنشی همسو دعوت می کند. و از این طریق به ریشه های تئاتری که در کنش های دسته جمعی و آئین هاست , نزدیک می شود. تئاتر بی چیز به ما یاد آور می شود که تئاتر زاده ی واکنش ها و انگیزش های انسانی و برخورد افراد با یکدیگر است. یعنی همزمانی کنش های زیست شناختی (فیزیولوژیکی – کنش های اندام وار و ارگانیکی انسان به مثابه ی یک بازیگر)با کنش های روانی (که همان محرک کنش های جسمانی است.) . کنش های روانی از بیرون حادث نمی شوند. آنها در محدوده ی جسمانی بازیگر می زیند. و همزمان با آن به صورت لحظه ای بروز می کنند.(تعریف آنتونن آرتو از تئاتر که گروتفسکی موید آن است.)

برشت در نظریات خود از ایده آلیستهایی مثل افلاطون , اسپینوزا و هگل پا فراتر نهاد. او معتقد به تفکر واداشتن تماشاگر بود نه بازنمایی زندگی. گروتفسکی نظریات برشت را از صافی خود می گذراند؛ یعنی اینکه به تفکر واداشتن مخاطب را که مد نظر برشت بود , در تعامل بین تماشاگر و بازیگر تعریف می کند. هم زیستی روانی و جسمانی تماشاگر و بازیگر. آنچنان که در زادگاه تئاتر می توان آنرا ریشه یابی کرد. (آئین ها و مناسک های دسته جمعی)

بیائید حضور بازیگر بر صحنه را به خاطر اینکه دارای ژست های بیانی است , نوشتار فرض کنیم. بازیگر بر صحنه نوشته می شود. و مخاطبش را وادار به واکنش شخصی نسبت به این بیان می کند. کنش لحظه ای بازیگرهمسو با واکنش شخصی یک به یک تماشاگران صورت می گیرد. و این یعنی تعدد و پراکندگی معنا در ژست های بیانی.
تاویل هایی از این بیان در خاطره های شخصی تماشاگران ثبت خواهد شد. خاطره های شخصی؛ تماشاگران را در طول اجرا حاضر می سازد. و آنها را به کنشی فعال فرا می خواند. عریانی بازیگر از معنا و رسیدن به ذات

مشترک معادل است با رسیدن به کنش های ناب. بازیگر ژست های بیانی یا نویسه را به سوی تماشاگر پرت می کند؛ و تماشاگر را با آنها تنها می گذارد. بازیگر، دیگرمولف نیست. او تنها یک نمایشگر است.
بعد از این گفته ها اجازه دهید واژه ی " متافیزیک حضور " را که در نظریات ژاک دریدا مطرح شده است ، در اینجا به کاربرم. چرا که بازیگر نوشتار را حاضر می کند و خود در لایه های آن قرار می گیرد. از طرفی دیگر , حضور تماشاگر مسئولیتی را بر عهده ی بازیگر می گذارد. مسئولیت دیده شدن. همان که" لویناس" آنرا متافیزیک قرن بیستم می نامد. ارتباط بین انسانها که طرفین را در جایگاه جزمی و خود اندیشیده قرار می دهد.

ژست های نمایشی (ریطور ایقایی) توسط موجود انسانی (بازیگر) خلق می شوند؛ که در مقابل انسانی دیگر (تماشاگر) به نمایش گذاشته می شوند.
پس در این جمله هم صدا باشیم که :

" تئاتر نه بازنمایی زندگی روزمره است و نه رویا؛ بل کنشی است که در ارگانیسم بازیگر در مقابل تماشاگرروی می دهد."

بدنهای عریان_ فاحشگی مقدس

بدنهای عریان زمانی رخ مي دهد که، غریزه برهنه به شکل خود جوش ابزارهای دگردیسی جادوئیش را انتخاب می کند ؛ که نیروی آفریننده تمام این ها یک انسان است؛ بازیگر.
در حقیقت تئاتر بی چیز همان راه رسیدن به یک تئاتر غنی و ثروتمند از طریق پرورش ماهیت تئاتری است. این تئاتر تمامی عوامل زائد را کنار می گذارد. برای مثال چهره پردازی در این گونه تئاتر راه به جایی نمی برد؛ چرا که معتقد است : پردازش چهره بازیگران تنها از طریق ذات کنش مند و نیروهای فی نفسه بازیگران صورت می گیرد. بازیگر عریان می شود.آنها تصاویر را در ذهن تماشاگران ایجاد می کند.تصاویر ناب و بی پرده ای که او را تا حد مرز فاحشگی پیش می راند. یک فاحشگی کام گرا.
بازیگر در کانون توجه تماشاگر قرار می گیرد و کنشها در لایه های ارگانیکی بازیگران. و این حتی کنش های جنسی را از هرزه گرایی نجات می دهد. فاحشگی او مقدس است . برای دیدن فاحشگی اش تماشاگر ملزم است بهایی بپردازد. چرا که همیشه مقدسات به ایجاد یک مانع معنایی تلاش می کند. تماشاگری که می خواهد به ذات کنش راه ببرد باید در طرف دیگر محور تعامل قرار گیرد. محور تعاملات انسانی کنش مند.

برای مثال در اجرای همیشه شاهزاده به کارگردانی " یرژی گروتفسکی " تماشاگران برای دیدن اجرا باید از سکوهایی بالا روند. آنها گویی مکان ممنوعی را تماشا می کنند. اینک خود را جای بازیگری قرارمی دهیم که از پایین به تماشاگران نگاه می کند. او کنش تماشاگران را می بیند و همچنین تسلای آنان برای رسیدن به یک ارتفاع مشخص. محرکه این آکسیون یا اتفاق دراماتیکی تنها میل درونی آنهاست. میل درونی تماشاگران که آنها را به دیدن تصاویر انسانی سوق می دهد. همان چیزی که در کنش های ارگانومی و فیزیولوژیکی بازیگر نیز آنها را دریافتیم.

آیا نمی توان گفت تماشاگران در حین اجرا خود مجموعه ای از بازیگرانند که آن سوی محور تعامل را جلوی دیدگان بازیگر قرار می دهند؟ آنها ابزار دگردیسیشان را به شکلی خود جوش ایجاد می کنند...
می گویم به شکلی خود جوش، چون حتی قبل از دیدن اجرا قدم در راه بالا رفتن از سکوها می گذارند. در حقیقت شروع کنندگان اجرا آنها هستند. در مقابل بازیگر نیز خود را به نمایش می گذارد. ولی بازیگر، تماشاگر زده نیست. او تنها در هماهنگی کامل با ذات انسانی خویش است. ذات انسانی مشترک که انسانهای دیگر را نیز در این بازی شرکت خواهد داد. بازیگر به این می اندیشد که هنرش یک کمال روحی ست؛ نه یک الهام و نه فقط حالت یک انسان. یعنی شکستن تابو و باورهای تماشاگرانی که در تئاتر دیونوسوس بر سکوهای سنگی تکیه داده و لذت تراژیکی را بین خود تقسیم می کنند. و یا تماشاگران انگلیسی که منتظر ارابه هایی هستندکه نمایشی را با خود به همراه می آورند و روایت تئاتریشان همچون خط ممتد ایجاد شده از چرخ ارابه هایشان بر جاده ها به زودی از بین خواهد رفت.(اشاره به تئاتری در انگلستان که صحنه های مختلف آن در چندین ارابه قرار می گرفت. و بازیگران در داخل ارابه نمایششان را اجرا می کردند.)
تئاتر گروتفسکی دنبال اجراهای مکان یافته است ؛ به این صورت که اجرا حاصل کنشی است که می تواند مکان مشاهده فعالانه عمومی را که پیشتر وجود نداشته است، پدید آورد. این راهبردی ترکیبی است. چرا که نوعی ویژگی کنشی را تعیین می کند که موجب پدید آوردن مکان مشاهده می شود. و توانایی این کنش هم در بازیگران و هم در مخاطبان به صورت بالقوه وجود دارد.

برای مثال تئاتری از گروتفسکی اجرا شده است که هر کسی که در این برنامه حضور داشت باید در برخی از فعالیت های آن که شامل حرکت گروهی به سوی جنگل بود و بیست و چهار ساعت طول می کشید ؛ شرکت می کرد. و در طول این مدت به بازسازی آئینهای اساطیری پایه، آرکتیپها، نمادهایی شامل آتش و هوا وخاک و آب و خوردن ، رقصیدن، بازی کردن، کاشتن و حمام کردن هدایت می شدند. یعنی کشف موجودیت حقیقی تماشاگران توسط ایجاد بستری مناسب توسط گروه اجرا کننده. رسیدن به یک عریانی، به یک فاحشگی مقدس که اینبار در تماشاگران یا بهتر بگوییم در حاضرانی کنش مند و کنش پذیر رخ خواهد داد.

تداعی های گروتفسکی

برای تشریح تداعی جسم و ذهن که به صورت همزمان ایجاد می شوند؛ باید بین جسم تکرارپذیر که حضورش تنها از مهارت و کارکشتگی است و کنش های ذهنی هیچ تاثیری در آن ندارد و جسم حقیقی که برخاسته از یک حقیقت لحظه ای و تاثیر ذهن و هماهنگی آن با جسم است؛ حد فاصلی گذارده شود. حد فاصلی از نوع فاصله بین "بازیگر فاحشه " و "بازیگرمقدس". فاحشگی درباری برخاسته از کارکشتگی است. ولی بازیگری مقدس فرایند دهش و تمکینی است که از عشق حقیقی زاده می شود. بازیگری در این نوع تئاتر زاده فرایند بازیگری مقدس است. دهش و تمکین در آن تکرارپذیر نیست. چرا که از عادت و روزمرگی فرسنگها فاصله دارد. دهش و تمکین یا کنش و

واکنش آن تنها در هماهنگی و هم زمانی ذهن و جسم ایجاد کننده اش (انسان به مثابه بازیگر) روی می دهد. انسان کنش هایی را به نمایش می گذارد. او مخاطبانش را به نمایش خویش فرا می خواند. برای مثال ما عادت کرده ایم که فکر کردن را در قالب یک "بازیگر فاحشه"،در نهادن دستانش زیر چانه و یا راه رفتن و همچنین خاراندن موهایش و ... می بینیم. ولی فکر کردن "بازیگر مقدس" بر اساس کنش لحظه ای و همزمانی جسم و کنش ذاتی اوست که منجر به گریه کردن بازیگر می شود.

در اجرای "کردیان"توسط این گروه تماشاگران دور یک میز می نشینند و در آن همه صحنه از جمله تماشاگران به صورت یک بیمارستان روانی تجسم یافته است. و بازیگری که روی میز برای کمک کردن به تداعی فضای بیمارستان روانی به اجرا مشغول می باشد. کنش های روانی انسانها را به چالش فرا می خواند. یادمان باشد که در تداعی این فضا، بازی بازیگران در اجراهای مختلف تغییر خواهد کرد. چرا که اجرای آنها در گرو عکس العمل تماشگران است. و این بازیگر را از فاحشگی و تکرار پذیری در مهارت نجات می دهد. تغییر پذیر بودن کنشهای ذاتی انسانها گروتفسکی را وا می دارد تا سایر عوامل دیگر مثل کارگردانی و ادبیات نمایشی ، طراحی صحنه، لباس و نور و... را کنار بگذارد. خصوصیات این عوامل در تکرار پذیر بودنشان هست. عواملی مثل نور همیشه ثابتند. لباس را ما بر تن بازیگر می پوشانیم. و در طول اجرا لاجرم ثابت خواهد ماند. ادبیات و دیالوگهای مشخص بازیگر را محدود خواهند کرد. در حالی که بازیگر به مثابه یک انسان فی نفسه تغییر پذیر است.حضور جسمانی او مستقل از سایر عوامل در صحنه ظاهر می شود. و فضایی را طراحی خواهد کرد که فاصله روانی مناسبی میان خود و تماشاگران به وجود آورد.

در آخر باید گفت انسان مهار نشدنی است. ذات او عصیانگر است؛ عصیان یک انسان است که بر انسانی دیگر اثر می گذارد. و این همان ماهیت عهد جدید تئاتر است.