artcult

E- Magazine

4 No

شرح عکس : پاریس ۱۱ می ۱۹۶۸

قضاوت انقلابي در باب هنر

گي دوبور ترجمه : اميد شمس

۱

مقاله ي چاتل درباره ي فيلم ازنفس افتاده ي گدار در مجله ي « سوسياليسم يا توحش»را مي توان به عنوان نقد فيلمي با دغدغه هاي انقلابي توصيف نمود. تحليل فيلم دورنمايي انقلابي را فرض مي كند، آن دورنما را تاييد كرده و نتيجه مي گيرد كه تمايلات حقيقي بيان سينمايي بايد بيش از ديگران مرتبط با پروژه ي انقلابي باشد. اين امر آشكارا به آن دليل است كه نقد چاتل به جاي طرح پرسش هاي گوناگوني كه جالب وبحث انگيز است، پرسش را تماماً بر كمالش استوار ميكند. خصوصاً چاتل از نفس افتاده را« مثالي ارزشمند» در تاييد تزخود محسوب ميكند كه تغيير« اشكال كنوني فرهنگ» بسته به توليد آثاريست كه« به مردم پيشنهاد» بازنمايي وجود خودشان را ميدهد.

۲

تغيير انقلابي اشكال كنوني فرهنگ چيزي جز انكار تمام خصيصه هاي زيباشناختي و اسباب تكنولوژيكي كه اجماع نمايش هاي جدا از زندگي را وضع ميكنند نيست.اين تنها در معناي ظاهري نيست كه مابايد به دنبال روابط نمايش با مشكلات جامعه بگرديم بلكه در عميق ترين سطح، در سطح كاربرد آن به منزله ي نمايش است كه بايد چنين كنيم.« روابط ميان مولفين و تماشاچيان تنها يك جابه جايي بنيادين ميان رهبران و نوازندگان است....روابط نمايش- تماشاچي در ذات خود حامل وفادار نظم كاپيتاليستي است.»

فرد نبايد نمايش را توهماتي اصلاح طلبانه معرفي كند، انگار كه ميتواند بوسيله ي متخصصين خود و تحت نظارت يك نظر جمعي آگاه ترشده خود را از درون بهبود بخشد. انجام چنين مهمي با تاييد انقلابي يك تمايل با ظهور يك تمايل به بازي كه مامطلقاً نبايد درآن شركت كنيم، برابر خواهد بود. بازي اي كه بايد آنرا در تماميت خود به نام احتياجات بنيادين پروژه ي انقلابي رد كنيم، پروژه اي كه به هيچ وجه نميتواند يك زيباشناسي توليد كند چرا كه درحال حاضر تماماً در فراسوي زيباشناسي قرار دارد. هدف به كار گرفتن بعضي گونه هاي نقد هنري انقلابي نيست، بلكه ارائه ي نقدي انقلابي از كل هنراست.

Mišel Mur, Mišel Bernštajn, Gi Debor
Kadar iz filma *Prolazak...*, 1959.

۳

اتصال ميان تسلط نمايش در زندگي اجتماعي و تسلط يك طبقه ي قانونگذاران (هردو مبتني بر نياز متناقض هواخواهي انفعالي) صرفا يك ناسازه ي سبك شناختي هوشمندانه نيست. بلكه يك همبستگي حقيقي است كه به طور عيني دنياي مدرن را

توصيف مي كند. اينجاست كه يک نقد فرهنگي ناشي از خودويرانگري كامل هنر مدرن با نقد سياسي ناشي از ويراني جنبش كارگران بدست سازمانهاي از خود بيگانه ي خودشان تلاقي ميكند. اگر كسي بر يافتن چيزمثبتي در فرهنگ مدرن اصرار ورزد بايد بگويم تنها خصيصه ي مثبتش خود انعطاف پذيري ، خشكيده شدنش و خود گواه خود بودنش است.
به لحاظ عملي، آنچه درمتن مطرح شده روابط يک سازمان انقلابي با هنرمندان است.
نواقص سازمانهاي بروكراتيک و همقطارانش در فرمول بندي و استفاده از چنين روابطي معلوم است. اما به نظر مي رسد كه سياست انقلابي آگاهانه ومنسجم بايد به طرز موثري اين فعاليتها را متحد نمايد.
۴
بزرگترين ضعف نقد چاتل اينست كه اوبدون حتي اشاره اي به امكان هرگونه بحث درباب موضوع از همان آغاز يک جدايي بسيار ريشه اي را ميان خالق اثر هنري و تحليل سياسي كه ميتوان از اثر بدست داد قائل ميشود. تحليل چاتل از گودار نمونه ي قابل توجهي از اين جدايي است. اين نكته را دليلي براي تصديق اين امر كه خود گودار در فراسوي هر تحليل سياسي باقي مي ماند، درنظر گرفته است. چاتل زحمت ذكر اين مساله را به خود نميدهد كه گودار مستقيماً « هذياني را كه ما درآن زندگي مي كنيم» نقد نكرد و دانسته « مردم را با زندگيهاي خودشان مواجه نكرد». گودار همچون يک پديده ي طبيعي، يک مصنوع فرهنگي مورد بحث قرار ميگيرد.فرد همانقدر كه موضع ايدئولوژيک طوفان را جستجو ميكند همانقدر هم به مواضع احتمالي سياسي، فلسفي و... گودار فكر ميكند.
چنين نقدي درست در حوزه ي فرهنگ بورژوازي قرار دارد- خصوصاً در بخش « نقد هنري»- چرا كه آشكارا در « سيل واژگاني كه هر خصيصه فردي واقعيت را استتار ميكند » مشاركت مي نمايد. اين نقد تفسيري است از ميان تفسيرهاي ديگراز اثري كه ما برآن اقتداري نداريم. متن از همان ابتدا فرض ميكند كه بهترا از خود مولف ميداند كه منظور او چيست.اين گستاخي آشكار در حقيقت نهايت تواضع است: ناقد جدايي خود از متخصص هنرمند را با طرح نااميدي خود از عمل بر يا با او (كه آشكارا نيازمند آنست كه آنچه را هنرمند مستقيماً در جستجويش بوده در كانون توجه خود قرار دهد) كاملا مي پذيرد.
۵
نقد هنري يک نمايش درجه دو است. ناقد كسي است كه نمايشي را از دل شرايط خاص خود به عنوان يک تماشاچيِ متخصص و ازاينرو ايدئال پديد مي آورد. با بيان ايده ها و احساسات خود در باب اثري كه واقعاً درآن مشاركتي نداشته، عدم مداخله ي خود را باز- نمايي و باز- صحنه آرايي ميكند. ضعف قضاوتهاي دلبخواهي وسيعا قرار دادي و تكه تكه در باب نمايشها كه واقعاً مارا نگران نميكند ضعف همه ي ما در بحثهاي پيش پا افتاده دربارهِ ي زندگي خصوصي است. اما ناقد هنري نمايشي از اين نوع ضعف برپا ميكند و آنرا نمونه وار عرضه ميكند.
٦
چاتل فكر ميكند اگر بخشي از مردم خود را در يک فيلم بازشناسي كنند - در هر مورد براي استفاده از تصاويري كه روي پرده عبور ميكنند به دليل نيازهايشان- قادرند كه به خود بنگرند، خود را تحسين كنند، خود را نقد كنند و خود را رد كنند. اول از همه اجازه دهيد اشاره كنيم كه يک راز حقيقي در انديشه ي استفاده از چنين جرياني از تصاوير براي ارضاي نيازهاي معتبر وجود دارد. اينكه چطور از اين تصاوير استفاده مي شود زياد واضح نيست. به نظر مي رسد ابتدا بايد مشخص كنيم كدام نيازها براي تعيين اينكه اين تصاوير واقعاً مي توانند آن نيازها را ارضا كنند مورد نظر است. به علاوه هرچه ما درباره ي سازوكارهاي نمايش مي دانيم، حتي در ساده ترين سطح سينمايي آن با نسخه ي چكامه وارِ آزادي برابر مردم براي تحسين يا نقد خود از طريق بازشناسي خود در شخصيتهاي يک فيلم تناقض دارد. اما به شكل بنيادي تري ، پذيرفتن جدايي كار ميان متخصصين غيرقابل كنترل ارائه دهنده ي نسخه اي از زندگيهاي مردم به آنها و مخاطبيني كه خود را در آن تصاوير بازشناسي ميكنند ناممكن است. نائل شدن به يک دقت مطلق در تبيين رفتار مردم لزوماً قطعي

نيست. با وجود اين حتي اگر گودار مردم را با تصويري از خودشان نشان دهد كه در آن به طور غيرقابل انكاري بيش از فيلمهاي فرناندل بازشناسي كنند باز او آنها را با تصويري نادرست نشان مي دهد كه در آن مردم خود را به طور نادرستي بازشناسي مي كنند.

۷

انقلاب « نشان دادن» زندگي به مردم نيست. بلكه آوردن آنها به زندگي است. يک سازمان انقلابي بايد هميشه به ياد داشته باشد كه هدفش بدست آوردن هواخوهاني براي گوش سپردن به حرفهاي متقاعدكننده ي رهبران خبره نيست، بلكه بدست آوردنشان براي صحبت كردن براي خودشان و رسيدن يا كوشش براي رسيدن به درجه ي برابر مشاركت است. نمايش سينمايي يكي از اشكال رابطه نمايي (گسترش يافته در ازاي ساير امكانات و از طريق تكنولوژي طبقاتي امروز) است كه در آن هدف مذكور به طور ريشه اي ناممتمل است. براي مثال در يک شكل فرهنگي مثل يک سخنراني دانشگاهي همراه با پرسشهايي در انتهاي آن كه اگرچه در آن مكالمه و مشاركت مخاطب درشرايطي نامطلوب قرار دارد، مطلقاً بيش از(شكل سينمايي) آن مستثني نيست.

هر كسي كه بحثي در يک كلوپ فيلم را ديده باشد فوراً متوجه خطوط متمايزكننده ميان اداره كننده يک بحث، عضوي فعال كه هر جلسه به طور منظم صحبت مي كند ، و مردمي كه بنا به مناسبتها نقطه نظرات خود را بيان ميكنند ، ميگردد. اين سه دسته به وضوح با درجاتي كه از طريق آن واژگان تخصصي خود را فرا ميگيرند متمايز مي شوند، واژگاني كه جايگاهشان را درون يک بحث رسمي تعيين ميكند. اطلاعات و تاثير به طرز بي همتايي انتقال مي يابد، از بالا به پايين هرگز نه از پايين به بالا. باوجود اين، اين سه دسته در ناتواني مغشوش عموميشان به عنوان تماشاچياني كه نمايشي از خودشان ترتيب ميدهند در رابطه ي واقعي با خطوط متمايزكننده ميان آنها و كساني كه حقيقتاً فيلمها را ميسازند كاملاً به ديگري شبيه هستند. بي همتايي تاثير در رابطه با اين جدايي دقيق تر است. تفاوتهاي قابل توجه در ميان مهارتهاي گوناگون تماشاچيان در(استفاده از) ابزارهاي مفهومي براي بحثهاي كلوپ فيلم نهايتا با اين حقيقت كه اين ابزارها همه به طرزبرابري بي تاثيرند،كاهش مي يابد. بحثي در كلوپ فيلم خرده نمايشي است كه فيلم را همراهي ميكند. اين بحث بيدوام تر از نقد نوشتاري است اما نه كمتر و نه بيشتر جداشده است. بحث به ظاهر تلاشي درجهت يک مكالمه يک مواجهه ي اجتماعي است درحاليكه افراد به طرز فزاينده اي از طريق محيط مدني منزوي ميشوند. اما در حقيقت اين نقيض چنين مكالمه ايست چرا كه مردم كنار هم جمع نشده اند كه راجع به چيزي تصميم بگيرند بلكه جمع شده اند تا بحث را حول محور يک پيش متن غلط و با ابزارهاي غلط نگهدارند.

۸

همزمان با رها كردن تاثيرات بيروني، تمرين اين نوع از نقد سينمايي دو خطر را پيش روي سازمان انقلابي مي گذارد.

خطر اول اينست كه رفقاي حقيقي ممكن است به سوي فرمولبندي نقدهاي ديگري هدايت شوند درحاليكه قضاوتهاي متفاوتشان در باب فيلمهاي ديگر يا حتي همان فيلم را ارئه ميكنند. با اينكه نقطه ي شروع همان مواضع مربوط به جامعه در حكم يک كل است، تعدد قضاوتهاي متفاوت ممكن درباره ي از نفس افتاده، اگرچه آشكارا نامحدود نيست اما به طرز منصفانه اي گسترده است. براي دادن يک مثال، شخص ميتواند نقدي به همان خوش ذوقي نقد چاتل دقيقا با همان سياست انقلابي ارائه دهد، اما مشاركت خود گودار در كل بخش اسطوره شناسي فرهنگي حاكم نشان دهد: (مشاركت او) در سينما(شاتهاي تيت آ تيت با عكس همفري بوگارت، كات به كافه ناپلئون). بلموندو- بالاي كاخ اليزه در كافه پرگولا در تقاطع رو وون- ميتواند به عنوان تصويري درنظر گرفته شود (وسيعاً غيرواقعي و البته ايدئولوژيک شده) كه خرده جامعه ي تحريريه ي كايه دو سينما (و نه حتي كل فيلمسازان فرانسوي سربرآورده از دهه ي پنجاه) از وجود خودشان نشان ميدهند: با رويا هاي ناچيزشان از بي اختياري نمايش داده شده، با سلايقشان، با نادانيهاي واقعيشان، اما همچنين با تعصب فرهنگيشان.

خطر ديگراينست كه تاثير قطعيت ناشي از تجليل چاتل از ارزش انقلابي گودار ممكن است ساير رفقا را به سوي مخالفت با بحث هر متن فرهنگي رهنمون شود ، آنهم به سادگي براي دورماندن ازخطر فقدان جديت. درمقابل يك جنبش انقلابي بايد جايگاه مركزي نقد فرهنگ و زندگي روزمره را بپذيرد. اما هرگونه محك زدن اين پديده ها اول از همه بايد غلط زدايي شود، نه مودبانه به سمت مدهاي ارتباطي داده شده حركت كند. بنيادهاي واقعي روابط فرهنگي موجود بايد با نقدي به پرسش درآيد كه جنبش انقلابي واقعاً نيازمند آنست تا برپايه ي آن تمام خصايص زندگي و روابط انساني را ايجاد كند.

در خصوص روشها و چشم اندازهاي ما

Asger Jorn **ترجمه: ناهيد ولي زاده**

سه سندي كه در ادامه ارائه مي شوند يادداشت هاي يك مناظره ازاد هستند كه توسط كنستان(Constant)در .l`I.S در ماه سپتامبر منتشر شده است.متن دوم در پاسخ موقعيت هيئت تحريريه اين نشريه را پس از بحث و مناظره با اسگر جورن(Asger Jorn) مشخص مي كند.

۱

با بازخواني نوشته هاي جورن ("عليه منصب گرايان "contre le fonctionnalisme ,"ساختار و دگرگونيStructure et changement " , غيره)اين مسئله به خوبي اشكار مي شود كه ايده هاي مطرح شده در ان بايد مستقيما مورد حمله قرار بگيرند.به عقيده من اين ايده ها همانند فعاليت تصويري (نقاشي) در مقابل مفهوم انچه كه مي تواند شهرسازي وحدت گرا ناميده شود غير قابل دفاع هستند.جورن اهميت سازنده دادائيسم را در قبال تاريخ هنر مدرن دست كم گرفته ومتقابلا در نقش رمانتيك ها در بوئوس(Bauhaus) قديم مبالغه مي كند. رويكرد او در قبال فرهنگ صنعتي ساده لوحانه است و از نظر او تخيل به فرد تنها اختصاص دارد.

من علاقه چنداني به بدوي گرايي فردي در نقاشي(نقاشي رنسانس فرد گرايانه) و همينطوربه هنر انتزايي و معماري موسوم به سرد ندارم هر چند كه مايلم بر اختلاف جزئي اين دو گرايش كه غير واقعي و تصنعيست تاكيد نمايم.

فرهنگ صنعتي و ماشيني امري مسلم است و فرايند ها ي صنعت گرايانه , كه شامل نقاشي در هر دو گرايش ميشود(مفهوم هنر" آزاد" يك خطاست), مردود مي باشند.

ماشين ابزاري ضروري براي همه است ,حتي هنر مندان, و صنعت تنها راه تامين نيازها ي ,حتي زيبايي شناختي, بشريت در مقياس جهان كنوني است.

اينها ديگر براي هنرمندان " معضل " نيستند بلكه واقعياتي هستند كه انان بدون در نظر گرفتن ضرر نمي توانند ناديده بگيرند.

كسانيكه نسبت به ماشين بد گمانند و انان كه ان را مي ستايند, هر دوبه يك ميزان عجز و ناتواني در استفاده از ان را نشان مي دهند.
كار ماشيني و توليد در مجموع امكانات ابتكار و خلق بديع را پديد مي اورد, و انانكه بتوانند اين امكانات را در خدمت تخيلي بي باك و جسور قرار دهند, خالقان اينده خواهند بود.
وظيفه هنرمندان است كه به ابداع تكنيك هاي جديد بپردازند و از نور, صدا, حركت ودر كل از تمامي نو اوري هايي كه مي توانند فضا را تحت تاثير قرار دهند, استفاده نمايند.
در غير اين صورت جايگيري هنر در ساخت زيستگاه انساني همچون گزاره هاي زيل ايون(Gilles Ivain) موهوم مي ماند .
ده سال از كبرا(Cobra)مي گذرد و هنر به اصطلاح تجربي خطا ها را بر ما اشكار مي سازد.
من پيامد ان را شش سال پيش با چشم پوشي از نقاشي و درگير تجربيات موثرتر شدن و متناسب با ايده زيستگاه واحد دريافته ام.
به باور من مباحث بايد به سوي نقطه اي كه پيشرفت .I.S`l قطعيست روي اورند.

۲

هيچ نقاشي از نظر موقعيت گرايان قابل دفاع نيست. چنين مسئله اي ديگر مطرح نيست. حداكثر از نقاشي مطرح شده اي سخن گوييم كه قابل استفاده در چنين ساختاري است. ما بايد فراسوي اصطلاحات طبقه بندي شده ,حتي فراسوي هر گونه نمايشي (هر قدرهم كه پيچيده باشد) جستجو كنيم.
بي شك نمي توان عمل كرد مگر از طريق واقعيت فرهنگ حاضر , خطر اشتباه , سازش و شكست وجود دارد. اگرفعليت هنري به احاطه كردن برخي از ارزش هايش در. S .I`l نائل ايد, تجربه هاي واقعي فرهنگي معاصر جاي ديگري اغاز خواهد شد.
هر هنري كه به ازادي پيشه ورانه منسوخ بچسبد, از پيش از دست رفته است (جورن در جايي بر اين جنبه ارتجاعي در بوئوس (Bauhaus) تاكيد كرده است) . هنر ازاد , در اينده , هنري است كه تمام تكنيك هاي جديد را تحت نفوذ خود در اورده و انان را بكار برد . جدا از اين چشم انداز , چيزي جز بردگي ايام گذشته و تجارت نيست كه به طرز ساختگي دامن زده شده است.
ظاهرا همه ما موافق نقش مثبت صنعت هستيم . پيشرفت مادي معاصر است كه بحران عام فرهنگ و امكان سرنگونيش را در ساختار واحد زندگي عملي بوجود اورده است.
ما عبارت كليشه اي " كسانيكه نسبت به ماشين بد گمانند و انان كه ان را مي ستايند, هر دوبه يك ميزان عجز و ناتواني در استفاده از ان را نشان مي دهند" را تصديق مي كنيم . اما اضافه خواهيم كرد : " و نوعي عجز در تغيير شكل ان". بايد رابطه ديالكتيك را در نظر گرفت. ساخت محيط ها تنها بكارگيري در زندگي روزانه ي يك سطح نيست.

هنر توسط يك پيشرفت تكنيكي قابل اجراست. اين همچنين تغييري كيفي از زندگي است كه مستعد به بار اوردن تطابق دائمي با شيوه هاي تكنيكي مي باشد.

گزاره هاي زيل ايون(Gilles Ivain) به هيچ وجه مغاير با اين ملاحظات در خصوص محصول صنعتي مدرن نيست . به عكس اين گزاره ها بر روي اين قاعده ي تاريخي ساخته شده اند. اگر انها موهوم هستند اين بدان علت است كه ما شيوه هاي تكنيكي امروز را به طور محسوس و عيني مهيا نساخته ايم (در واقع مي توان گفت در معياري كه هيچ فرمي از سازماندهي اجتماعي هنوز قادر به استفاده تجربي "هنري" از اين شيوه ها نيست); ونه به اين خاطركه اين راه ها وجود ندارند و يا به اين دليل كه ما از انها غفلت كرده ايم . در اين معنا ما ارزش انقلابي چنين ادعاهاي موقتا واهي را باور داريم.

شكست جنبش كبرا (Cobra) همچون اعتباري كه پس از مرگش در نزد برخي از عموم يافت , با عبارت" هنر به گفته ي خود تجربي" به بيان خود مي پردازد.كبرا معتقد است كه داشتن حسن نيت به عنوان شعار هنر تجربي كافيست . اما در واقع مشكلات زماني اغاز مي شوند كه انسان با چنين شعاري روبرو مي گردد: هنر تجربي عصر ما چه مي تواند باشد و چه طور محقق مي شود؟

اظهارات موثرتر در رابطه با يگانگي هاي گذراي رفتار به سوي يك زيستگاه واحد و نه منفرد و استاتيك متمايل مي شود.

نمايندگان گروه هايي كه به زودي .L`I.S را تاسيس مي كنند در كنگره ALBA گرد هم امده اند .

" انان اثار بازاري زيبايي دارند , متقابلا به تمجيد يكديگر مي پردازند, افراد را شيفته و مشتاق مي گردانند و زنان و استادان كوچك را در احزابشان مي گنجانند. انان متكبران حقيري بيش نيستند.

۳

تصور مي كنم نقطه اوج بحث ما در كاربردي قرار مي گيرد كه ما از فرهنگ حاضر در نظر داريم.

به عقيده من ويژگي زننده اي كه ساختار(تركيب)فضاها را مي طلبد هنرهاي سنتي همچون نقاشي و ادبيات به كنار مي گذارد. اين هنرها دمده شده اند و ديگر قادر به هيچ گونه كشف و شهودي نيستند. اين هنرهاي پيوسته به نوعي حالت عارفانه و فرد گرا براي ما غير قابل استفاده اند.

بنا براين بايستي به خلق تكنيك هاي جديد در تمام زمينه هاي بصري , گفتاري , روانشناسي بپردازيم تا بتوانيم در اينده ي نزديك انها را در حرفه اي مركب و پيچيده گرد هم اوريم . حرفه اي كه شهرسازي واحد(وحدت گرا) را بوجود مي اورد.

ايده ي جايگزيني هنرهاي سنتي بوسيله ي فعاليتي بزرگ تر و گستاخانه تر بر تمامي جنبش هاي هنري اين قرن دلالت مي كند.

از زمان (ready made) دو شاپ (Duchamp) (از سال ۱۹۱۳به بعد) يك سري موضوعات (نيات) بي جا و بيخود كه ابداعشان به صورت تنگا تنگي با رفتار تجربي پيوند خورده است تاريخ مكتب هاي هنري را بارها قطع كرده است.

دادا سورئاليسم "دواستيل (de Stijl)" ,ساختار گرايي (كنستروكتيويسم) ,كبرا, لتريست بين الملل ,همگي در جستجوي تكنيك هايي بوده اند كه بر اثر هنري برتري داشته باشد.

در ميان تضادهاي ظاهري جنبش هاي مختلف اين قرن اين تنها چيزي نيست كه مشتركا دنبال مي كنند واين جاست توسعه ي واقعي فرهنگ حاضر, فرهنگي كه بواسطه هيا هوي دست يافتن به شبه موفقيت هايي در حوزه هاي نقاشي و ادبيات سركوب شده است.

تاريخ هنر مدرن به خاطر منافع تجاري تا حد غيرقابل باوري تحريف شده است. ما ديگر نمي توانيم شكيبا باشيم . واما درباره ي هنر مدرن حتي اگر ان را به اجتماعش بازگردانيم باز بايستي با جديت مرز ميان دروغ وحقيقت انچه كه هم اكنون قابل استفاده است وانچه كه مايه بدنامي است را مشخص كنيم.

گمان مي كنم پژوهش هاي منحصرا صوري بسيار قابل استفاده هستند , اگر بتوانيم به منظور دست يافتن به هدفمان بر انها چيره شويم.(غلبه كنيم)
كار غم انگيز خاكسپاري اجساد اصطلاحات تصويري و ادبي را به گوركن هاي رسمي واگذار مي كنيم . بي اعتباري انچه كه ديگر به كار ما نمي ايد مشكل ما نيست؛ ديگران به ان خواهند پرداخت.

بازنمايي رنج

امين قضايي

براي مسيح اين بدن است كه مصلوب مي شود. براي فريدا صليب خود بدن اوست . صليب ستون فقرات فريداست. مريم كنار صليب مسيح وارفته و غش كرده در حاليكه مريم اهل مجدليه او را پرستاري مي كند، گويي مريم پوست ماري است كه مسيح جوان آنرا به دور افكنده است. مادر چروكيده و بي حال كه تنها تقدس باكره وار خود را حفظ كرده است دقيقا تنها چيزي است كه تاريخ عضله به زنانگي بخشيده است. نقاشي رنسانس بارها از اين واقعيت تجسم خدا در بدن عكاسي كرده است. هميشه يكي از مدعيات پوچ عكاسي ثبت وقايع بوده است . عكاسي همواره اين ادعا را داشته كه واقعيت را در لحظه ثبت مي كند. هرقدر هم كه عكاسي در واقعيت دستكاري كند ، بازهم او تنها واقعيتِ در لحظه را ثبت مي كند. تصوير نقاشي رنسانس هم عكاسي از واقعيت است اما همواره به از دست رفتگي واقعيت اذعان دارد و اين تصوير بعد از حادثه ، گور تهي بعد از رستاخيز مسيح همواره منطق نظام متافيزيك را در خود دارد. يعني اين منطق كه واقعيت همواره پيشتر از دسته رفته است ، تقدير هميشه پيشتر نوشته شده است و نهايتا تنها كار ما حفظ تصوير هاي بعد از رخدادگي است. ما در دنياي پس از

واقعيت زندگي مي كنيم . بنابراين هميشه پيشتر مرتكب گناه شده ايم . گناهي كه سبب هبوط گشت و به سبب هبوط تكرار مي شود. در تصاوير روايي نقاشي رنسانس مسيح از آغوش مادر به سوي صليب برمي خيزد ، از اختگي به سوي بلوغ . مادر بدن انكار شده ، پوست در آورده ، آغوش گناه آلوده اي است كه به دور افكنده مي شود و در مسير تكامل مسيح مي بايد دست وپاي خود را با رنج = ميخ به صليب بياويزد. صليب فريدا ستون فقراتي است كه از ميان بدن دو شقه شده او نمايان است و ميخ = رنج ، (كه بيشتر ميخي از نوع كفش هاي مياكوفسكي است تا ميخ هاي مسيح) به دهها ميخ بزرگ و كوچك مبدل شده است. تاريخ مردانگي با انكار بدن و امكان ناپذيري زايش باكره آغاز مي شود با تبديل بدن به عضله اي كه نماينده رنج است به استعلا مي رسد. رنج در اينجا ديگر عضله اي نيست كه بدن را انكار مي كند.
رنج اينجهاني بازخريد وامي انجهاني نيست بلكه در اينجا تمامي مكانيزم بازنمود رنج و از دست رفتگي واقعيت در دوتايي من / بدن و برون / درون صورت مي گيرد. برخلاف تمايز بدن و روح كه با مصلوب شدن بدن و رستاخيز روح تاكيد مي شود در اينجا با تمايز نامعلوم و مبهم من و بدن مواجه مي شويم. انچه فريدا را تهديد مي كند يك گسستگي دروني است. فريدا مي دروني نيست كه از طرف برون تهديد شود. منِ فريدا در مرزهاي درون و بيرون قرار گرفته است و ما مي توانيم اين من را تنها در اشك هاي او ببينيم. برخلاف مسيح ما با يك انسان كامل و استوار كه توسط صليبي بيروني مصلوب شده باشد روبرو نيستيم. تفكر رايج متافيزيك من را در تماميت خود به تصور در مي آورد ، فريدا به طرز عجيبي هويتي سايبرگي دارد. موجوديت او وابسته به درمان هاي پزشكي (نوارهايي كه بدن او را نگاه داشته اند) است. در پرتره هاي وي ميمون هايي هم ديده مي شوند. هنري كه نقطه نهايي گسست از من اومانيستي و مسيحي تفكر غربي است. در مسيحيت تمايز لاهوتي / ناسوتي در خداي مصلوب به موقعيت پارادوكسيكال مي رسد تا بتواند تصوير حقيقت باشد . در اينجا نيز همين رويه ميان تمايز من / بدن و درون / برون ، پوست / ابزار صورت مي گيرد تا در اين موقعيت پارادوكسيكال (از اين لحاظ كه در اين وضعيت زنده بودن فريدا غيرممكن است) تصويري از حقيقت ايجاد شود. اگر تصويرگري مسيح تصوير واقعيت از پيش رخ داده است . نقاشي فريدا از خود در موقعيت متناقض بدني گسسته و پوست از هم دريده شده نشانه كدام واقعيت است؟ اگر پارادوكس مسيح به مثابه خداي متجسم نماينده نظام استعلا است. پارادوكس فريدا به مثابه بدني گسسته از درون و زنده از بيرون نماينده سياست بقا است. مسيح برخاسته است و ما بايد دوباره منتظر بازگشت او باشيم. بدن فريدا گسسته شده است ، رنج فرودستان بر زنان ، كارگران ، بردگان ، به حاشيه رانده شدگان در سراسر تاريخ حاكم بوده است و ما پرولتاريا بايد به سياستهاي بقاي خود بيانديشيم. انچه فريدا به ما نشان مي دهد ، ضرورت بقا براي ماترياليست هاست . درست به مانند ضرورت استعلا از اين جهان خاكي براي مسيحيان. ما به تصوير رنج خود نيازمنديم.
بدن رنجور و پراكنده شده ي فريدا در درون خود خلايي مي يابد. اين خلا بدن ، نشان از بي هويتي و ناتمامي من دروني ما دارد. ما نيازي به هويت هاي كامل و مطلق خود در اين جهان نداريم. به جاي من اوديپي كه به جستجوي پركردن عواطف ناخوداگاه خود بر مي ايد تا خويشتن را كامل گرداند با مني رودررورييم كه موجوديتش تنها يك ماندگاري و بقا در تصوير و در بازنمايي است. فريدا رنج بي پايان خود را كه از سانحه اي متحمل شده بود به ما نشان مي دهد ، اما در اين بازنمايي ، او نشانه هاي مردانه ي رنج مسيحي/ اوديپي را با نشانه هاي سايبرگي تعويض مي كند. اشك به جاي عضله ، درون به جاي برون ، ستون فقرات به جاي صليب ، ديگر اين صليب نيست كه بدن را مي كشد بلكه اين باندها هستند كه گسستگي بدن را نگاه مي دارند. نتيجه نهايي كاملا اميد بخش است : بازپس گرفتن بازنمايي رنج

باختين و فرهنگ خنده آور مردمي
(قسمت پاياني)

وحيد ولي زاده

نظريه ي كارناوال باختين و كاستي هاي آن:

مطابق نظر باختين در سده هاي ميانه مردم از طريق كارناوال كه نوعي مكان-زمان مقاومت مردمي در برابر قدرت مسلط بوده ، نوعي جهان بيني غير رسمي را شكل داده اند كه در دوره رنسانس توانسته است از لايه هاي زيرين جامعه عروج كرده و در شكلگيري جامعه جديد نقش تاثير گذاري داشته باشد .او رمان را ژانري مي داند كه عناصر كارناوالي را در خود جذب كرده و در دوره مدرن كاركرد آن را بر عهده گرفته است. كارناوال تصوير فرهنگ مردم عامه است كه با زندگي، خنده و چندگونگي و تنوع پيوند داشته و عميقا ماتريالیست است و در برابر هرگونه فرهنگ ايده آليستي، مقدس، خشك و جدي مقاومت كرده و در برابر آن مي ايستد.

گرچه ماتريالیسم عميق فرهنگ عامه و جلوه ي آن در كارناوال را باختين به خوبي رد يابي كرده و نشان داده است اما در ارائه ي تبييني ماتريالیستي از پيدايش و ابقاي اين شكل هاي فرهنگي بازمانده است.باختين دلالت هاي نشانه ها و عناصر كارناوال را وامي كاود تا به معناي آن از منظر مردم آن دوران پي ببرد .اما چگونگي شكل گرفتن اين نظام دلالتي را و دلايل آن را ناديده مي گيرد .او به ريشه هاي شكل گيري كارناوال نميپردازد.

در همين راستا پير زيما به مشابهت هاي ميان دوگونگي كارناوال و بازار در جامعه مدرن اشاره مي كند .وي با ذكر پاره نوشتاري از دستنوشته هاي فلسفي و اقتصادي ماركس به نقش مهم ارزش مبادله در چندگونگي مورد بحث اشاره مي كند .در آنجا ماركس مي نويسد:

> »از آنجا كه پول به عنوان بيان ارزشي كه وجود دارد و خود را تجميل مي سازد همه چيز را در هم مي آميزد و مبادله مي كند، در حكم در هم آميزي و مبادله همه چيزها، و در نتيجه دنيايي وارونه، درهم آميزي و مبادله تمام صفات طبيعي و انساني... آشتي آشتي ناپذير هاست و اضداد را به اتحاد وامي دارد) «ماركس، دست نوشته ها(

زيما معتقد است دوگونگي و كارناوال سازي فرهنگ، پديده ي جامعه بازار و نتايج مستقيم و غير مستقيم ميانجي ارزش مبادله است.در نتيجه وي مي گويد ممكن نيست شكل هاي مدرن دوگونگي حاصل مستقيم يا غير مستقيم جشن مردمي باشد .در مورد فرهنگ و ادبيات مدرن كارناوال به بيان كنايي بازار بدل مي شود .چنين تحليلي را مي توان و بايست در مورد سرچشمه هاي نخستين كارناوال نيز انجام داد).زيما ، ۱۳۷۳(

نكته ديگر نگاه غير انتقادي و شيفتگي باختين به فرهنگ مردمي است.اگر تصوير وي از عوام را در سده هاي ميانه بپذيريم آنگاه جاي تعجب خواهد بود كه سده هاي ميانه به

عنوان يكي از تاريك ترين اعصار تاريخ بشري مدتي اينچنين دراز در سايه حاكميت كليسا دوام آورد و با هيچ حركت و مقاومت عمده اي كه بناي آن را به لرزه در آورد رو به رو نشد .در واقع وي اجتماعي را ترسيم مي كند كه در آن حاكمان با نظام ارزشي اخروي، جدي، انحصارطلب، ايده اليست و مبلغ رياضت جويي بر مردماني كه شوخ طبع، مادي گرا و لذت جو هستند حكم مي رانند .اما ثبات و در حقيقت ركود سده هاي ميانه با چنين تصويري سازگار نيست.

آلتوسر، نظريه پرداز فرانسوي به درستي دو دسته نهاد را براي ابقاي هر حكومتي تشخيص مي دهد .نهاد هاي سركوب و نهاد هاي ايدئولوژيك .نهاد هاي سركوب نهادهايي هستند كه توسط آنها حكومت بر مردم تحت حاكميت اعمال مستقيم زور مي كند تا آنگونه كه حكومت مي خواهد عمل كنند .نهاد هايي همچون دادگاه ها، پليس، ارتش و نظاير آنها .و دسته دوم نهادهايي كه از طريق آنها رضايت از وضع موجود را در مردم تحت سلطه درونی مي كند .نهاد هايي همچون نهاد آموزش، مذهب، خانواده و ... اين نهاد ها كمك مي كنند تا نظام ايدئولوژيكي كه منافع طبقه حاكم را حفظ مي كند در اشخاص دروني شده و بدون نياز به اجبار آشكار، رفتار مورد نظر طبقه حاكم شكل بگيرد.

همانطوركه آنتونيو گرامشي، نظريه پرداز و فعال ماركسيست و انقلابي ايتاليا خاطر نشان مي كند هر حاكميتي به حدي از توافق و رضايت گروه هاي تحت سلطه دارد و بدون اين رضايت، حاكميت ثبات و استحكامي ندارد و نظام مستقر در خطر فروپاشي خواهد بود .در نتيجه نمي توان ادعا كرد كه در دوره مستمر و راكد سده هاي ميانه فرهنگ مردم و فرهنگ طبقه حاكم در تضاد مستقيم با يكديگر بوده و يك دو قطبي را شكل مي داده اند. چنين فرضي گرچه آرماني به نظر مي رسد اما در تقابل با واقعيت هاي تاريخي است.

شايد اين نظر گرامشي كه او نيز مطالعات زيادي را در مورد فرهنگ عامه انجام داده است را هگشا باشد كه فرهنگ مردم عوام را آميزه اي مي داند كه از دو منبع سرچشمه مي گيرد .فرهنگي كه توسط نهادهاي فرهنگ ساز طبقه حاكم و نخبگان فرهنگي نظام حاكم به او تزريق مي شود و ديگري فرهنگي كه ريشه در زندگي روزمره و فعاليت هاي مادي و معيشتي وي دارد .به اين ترتيب گرچه مردم عوام هميشه نوعي آگاهي ماتريالیستي و زندگي باور داشته اند كه نمودهاي آن را در اشكالي چون كارناوال به لطف بررسي هاي باختين مي بينيم اما رويه ي گذشته گرا ,ايده آليستي و مرگ انديش در آگاهي مردم عوام را نبايد از نظر دور داشت.

باختين با مبالغه كردن درباره سويه برانداز كارناوال كه سلطه طبقه حاكم را به چالش مي كشد به دام نوعي پوپوليسم رمانتيك مي افتد كه نقش قدرت و سياست را در بررسي فرهنگ مردمي ناديده مي گيرد(□□□□□□,۲۰۰۳,۱۸۴) .

نگرش باختين به كارناوال و نقش آن در مقاومت فرهنگي ,مقاومت را از نهادهاي مادي آن منتزع كرده و به آگاهي صرف تقليل مي دهد .بنابراين به نظر مي رسد كه باختين خود نيز به دام ايده آليسم ,كه سعي در مبارزه با آن داشت مي افتد .به نظر مي رسد اين خطاي نظري ريشه در متدولوژي باختين دارد كه از توجه به چرايي و چگونگي پيدايش نظام هاي دلالتي غافل است و با كنار گذاردن اقتصاد سياسي، تنها فهم تفسيري پديده را كافي مي داند .

منابع

در تولید این مقاله از منابع زیر بهره گرفته شده است

نوشته هایي از باختین در کتاب درآمدي بر جامعه شناسي ادبیات، گزیده و ترجمه ي محمد جعفر پوینده ، ۱۳۷۷، نقش جهان

مقاله ي زبان، تاریخ و مبارزه ي طبقاتي نوشته ي دیوید مک نالي ترجمه ي پرویز صداقت در کتاب پسامدرنیسم در بوته ي نقد)مجموعه مقالات،۱۳۸۰،(نشر آگه

Turner,graeme, british cultural studies: an introduction, 2003, routledge

---

آرت کالت را مي توانید در سایت هاي ذیل بیابید :
www.parham.ir
www.eshterak.org

در صورت ارسال آدرس الکترونیکي خود به ایمیل نشریه (artcult@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 در صورت اطلاع این نشریه و با ذکر ماخذ بلامانع است.