



پیش درآمد

کتابی که پیش رو دارید چیزی بیش از یک کتاب است. این یک کتاب ثانی است. ثانیه ای که گذشته است اما همچنان می خواهیم احضارش کنیم ، مورد باز خواستش قرار دهیم تا نگذرد و بماند نه به شکل تاریخ یا حتی خاطره ای از دورانی سپری شده بلکه به شکل صریح امشب همین شبی که در آن قرار است اتفاقی بیافتد ، پس برای افتادن آن باید که آن را به بالا بکشیم به یک جرعه فرو بدهیمش و باز پشش بگیریم ، از دست تمام آنها که از دستشان داده ایم و دادنی اگر هست همه فحش است و لعن . این پیش درآمدی به این شب است به امشب که در آنیم.

همیشه روزگاری که در آن هستیم را به امروز یا امروزه خطاب کرده اند. ما از امشب و لزوم توجه به امشب که در آنیم حرف می زنیم. به جای پرسش رایج امروز چه هست و امروز چه می کنیم ما امشب را خطاب قرار می دهیم ، شب را با تمام تاریکی و یک دستی و تهی بودنش ، به سکوتش ، به تیرهای خلاصش ، به سو سو زدن های همیشه با تاخیرش و ندیدن ها و برخورد کردن ها ، به دزدی در شب و دیر رسیدن ها. چرا همیشه شب برای زنان تایمی ممنوع بوده است؟ شب بیرون ماندن ها ، شب بیرون آوردن ها و شب بیرون ریختن ها . امشب که باید بیرون ریخت در خیابان ها ، خونی که باید بیرون ریخت از رگ ها ، چهره هایی بی ریخت که ریخت شهر را عوض می کنند : جنبش بیرون ریختن بی ریخت ها.

طرح جلد

همه لبخند می زنند تا به عکس ها بقبولانند که خوشبختی جز بر روی کاغذ میسر نیست. معنای این کتاب لبخند نیست ، معنای این کتاب بعلاوه شدن چند چهره بر طرح جلد یک کتاب نیست. کدام یک از این عکس ها نمایانگر ژست ماست؟ کدام یک می تواند سخن از شبی بگوید که هنوز نگذشته است؟

تمام این عکس ها بر طرح جلد این کتاب ، داستان هم عصر بودن است که با جبری باور نکردنی ، سرنوشت های ما را به هم گره زده است. سرنوشت ها ، سرگذشت ها و سر به سر گذاشتن ها و سرآسیمه گشتن ها . جایی که سر در آن نه آن سر اندیشمند متفکر دانا بلکه سری مابین سرهاست. یادواره ای از روسری ها و توسری ها ، رو دست خوردن ها و از رو نرفتن ها ، توپیدن ها و دویدن ها ، رو به رو شدن ها ، بور شدن ها و سرافرازی ها . سر به زیرهایی که باید ازشان ترسید ؛ اگر که ترسیدن هنوز معنی داشته باشد.

جلد این کتاب ، جلد ماست. به جلادها بگویید مجلد دومی در راه است.

اهمیت این کتاب

ما اهمیت خویش را از دست داده ایم. ما صاف شده ایم ، فاقد برجستگی ها ، فاقد دندانها و دندان ها. اکنون در این سطح مسطح کجا باید سنگر گرفت و کجا می توان استتار کرد؟ تنها یک راه باقی مانده است ؛ به شکل محیط در آمدن یعنی صاف شدن و کند شدن که می تواند تیزی ها را مخفی سازد. اهمیت این کتاب اجرای ساخت و سازهایی غیر استاندارد و سرطانی بر این سطح صاف است : چیزی شبیه مسکن مهر.

مساله نه اهمیت داشتن این کتاب بلکه انگشت گذاری آن بر مفهوم از دست رفته اهمیت است. اهمیت نه در نگاه و نه در آنچه به آن می نگریم بلکه در خود قائل شدن به مساله ای به نام اهمیت است. همین به پرسش گرفتن اهمیت آنچه نوشته ایم یا خوانده ایم ، اهمیت این کتاب است.

پرسش های این کتاب

چرا ما نمی توانیم به هم ارجاع بدهیم؟ چرا در متون ما هیچ کلید و پلی برای اتصال ما به یکدیگر مگر به واسطه ی نام های غیر نیست؟ ما صرفن با نام های بزرگان و آن هم صرفن در نام های آنها به هم مربوطیم و بیشتر از آنکه این ربط را جدی بگیریم این ربط مبنای بی ربطی مان شده و به جنگ و جدال های مان بر سر نام های غیر ختم می شود.

چه چیز از نظر ما مهم و تاثیر گذار بوده است؟ این پرسش بار دیگر ما را متوجه خود می سازد متوجه معنای منحرف شده اهمیت و متوجه این موضوع که گویی ما با گم کردن واژه ی اهمیت صرفن می نویسیم تا نوشته باشیم. چرا آنچه برای ما مساله می شود بسیار شخصی و زودگذر است؟ چرا نوشتن در این معنا صرفن گویی نوعی شغل و خود دغدغه است. چرا نوشته های ما کسی را نمی ترساند؟

چرا باید همواره به گذشته برگشت؟ همچون قاتلی که به صحنه جنایت خود بر می گردد. چرا باید نوشته های خود را دوباره خواند ، نوشته های دیگران را دوباره خواند و مهم تر از آن ، خطر کرد و دست به انتخاب زد. چرا باید نسبت به خود و دیگری ، نسبت به آنچه می نویسیم و آنچه می خوانیم حساسیت عجیبی داشته باشیم.

مساله نه جدی گرفتن خود یا دیگری برای عدم مداخله در امور شخصی یکدیگر بلکه ساختن فضایی جعلی برای بده بستان های معرفتی است . نه بساز و بفروش های دانش محور و نه داد و ستدهای بنگاه محور که حول و حوش نام های غیر می چرخد و نه هر چیز پیچیده و مبتذل دیگر. چرا همواره خود را آنقدر جدی می گیریم که چیز جدی دیگری جز خود برایمان بوجود نمی آید؟

چرا نباید لحظه ای ایستاد ، سر بلند کرد به اطرف گردن گرداند و دوباره حرکت کرد؟ آیا این دوباره خوانی گذشته کاری جز همین ایستادن و سرپا شاشیدن نیست؟ این جُنگی برای چفت شدن نام ها نیست ، جَنگی برای رها شدن از این اسلوب های نخ نمای رهایی است.

مخالفت این کتاب با مساله نقد

نقد به گمانم چیز مسخره ای نیست ، اما ژست انتقادی امری کاملن مسخره و هزل است. تمنای نقد شدن هم به همان میزان ابلهانه و پست است. همه می خواهند نقد شوند تا مشهور شوند. در اینجا نقد صرفن می تواند یک وسیله منحرف کننده ، یک بازار اصلی در کنار سایر بازارها باشد.

جالب است که در این بازار فورن هر انگلی منبع تغذیه و محل فروش مدفوعش را پیدا می کند. همه چیز در این بازار قابل نقد و خُرد شدن است. درشت ترین اندیشه ها به راحتی به پول خُردی صدقه خور می شوند. نقد وسیله و ابزار نظام جهت کالبدشکافی ایده ها و گنجاندن آن در ژانرها و طبقه بندی ها و قفسه های از قبل موجود می گردد . خلاق ترین ناقدان کسانی هستند که قفسه و قفس تازه ای خلق می کنند.

نقد ، منش و خویی حکومتی دارد ، یک برتری تحسین برانگیز بر لخت کردن ایده ها و رقاصاندن آنها در سطح شهر با جارچیان پر نفس که مسوول مستقیم تبلیغات نظم موجود هستند. امیدوارم نگویند که نقد چیز دیگری است یا چیز دیگری می تواند باشد با تعریف دیگری و مدرنیته یک از ارکانش همین نقد بوده است. من با نقد موجود کار دارم ، با همین ایده خام نقد که مثل سرطان روده همه چیز را هضم نکرده دفع می کند. با همین وسایل زایمان فوری با طیبیان حاذق زنان و زایمان که مهارتشات در بریدن بند ناف هاست.

با این حال موافقم نقد را با تشدید تلفظ کنیم. و معنایی دوباره به آن بدهیم. نقد (نقد مشدد) نه در معنای جدا کردن سره از ناسره بلکه تولید کردن و به تولید واداشتن متن در جهت چفت و بست دار کردن آن است. وادار کردن متن به سخن گفتن از آنچه بعید است ، به گذاشتن حرف خود در دهان دیگری ، به از طریق زبان دیگری حرف خود را زدن ، این نقدی است که من شیفته و دل فریفته ی آنم. (می خواهم نگویم اما فریبندگی فاش گویی وادارم می کند چنین بگویم ، گور بابای نقادی که بخواهد از این حرف من علیه من استفاده کند ، منظور من از نقدی که شیفته آنم کاری است که دلوز با لایب نیتس می کند ، کاری که فوکو با نیچه می کند ، کاری که کانت با هیوم می کند ، کاری که لاکان با فروید می کند ، کاری که آگامبن با فوکو می کند، کاری که هیچ کس با من نمی کند ! و من هم تا به حال جرات نکرده ام با کسی از این کارها بکنم. بله منظور من از اون کارهاست . از اون کارهایی که به زاد و ولد ختم می شود نه مرگ و میر. من شیفته /اون کارها هستم. از اون نقدها و نه از این نقدها.)

چگونگی شکل گیری این کتاب

این کتاب با نوعی سماجت که از من بعید بود بوجود آمد. با همه کسانی که به من با ربط و یا بی ربط بودند، ارتباط گرفتم. از آنها خواستم که از سال 89 تا امروز دو مقاله یا یادداشت مهم و تاثیرگذار را از کارهای دیگران و نیز دو مطلب از کارهای خودشان برایم انتخاب کرده و بفرستند. این پروسه حدود سه ماه به طول انجامید از من اصرار و از بعضی انکار و از بعضی استقبال و از بعضی ناز و از بعضی فراموشکاری و از بعضی «ببخشید برای چه کاری؟» و از بعضی «خیلی وقت است چیزی ننوشته ام» و از بعضی «خیلی وقت است چیزی به فارسی نخوانده ام» و

به این یک بار قناعت نکردم، دوباره پرسیدم. برای بعضی ها کابوس هفتگی شدم و برای بعضی کابوس شبانه، به ارتباط های خودم قناعت نکردم از بقیه هم خواستم این سوال را با هر کسی که صلاح می دانند در میان بگذارند و در میان گذاشتند و بماند که در این میان گذاشتن ها چه کیفی گاه به گاه دست می داد. قسمت جالب ماجرا مواجهه من با تنوع انتخاب ها بود، جدی بودن بعضی ها و سرسری و آبکی بودن بعضی دیگر.

من تمام این انتخاب ها را با اسم افراد و نام انتخاب هایشان در همین کتاب در قالب جدولی آورده ام تا شما هم بتوانید در این لذت پیش گفته سهیم شوید. احتمالان مطالب نادیده ای را ببینید و دنبال کنید.

مجبور بودم همه این نوشته های ارسال شده را بخوانم و من نیز انتخاب های خودم را کردم. این کتاب با مطالبی که در آن در قالب چند بخش آمده است انتخاب های من هستند. برای هر یک از این بخش ها تیتر و عنوانی گذاشتم و صرفن آنها را با شماره متمایز ساختم. در پایان هم برای چیزی به نام قدردانی تکه هایی از همه مطالب (تا آنجا که چیزی از قلم نیفتد) را آوردم.

کسانی از حق دو انتخاب تجاوز کردند و سه، چهار یا پنج مطلب فرستادند، کسانی از زمان مورد اشاره یعنی سال های 89 و 90 تخطی کردند که همه ی این ها را پذیرفتم، چون هیچ تقدسی نه در عدد 2 می یافتم و نه در این سال ها، این صرفن نوعی تحدید روش شناسانه بود، پس خودم این تخطی را کامل کردم و بیش از همه انتخاب کرده و سلیقه خودم را شرط شکل گیری کتاب ساختم.

طرح پژوهشی کتاب

پیشنهاد می‌کنم به این جدول پیوست که شرح عناوین و اسامی افراد منتخب و منتخب آورده شده است دقت فرمایید. کسی که حوصله داشته باشد می‌تواند به کمک نرم افزار تحلیل آمار یا به صورتی کیفی از دل این داده ها حرف های بسیاری را بسازد و بزند.

یکی از مشکلات ما نداشتن داده برای برآزش دادن ایده بر روی آن است . به همین دلیل اکثر ایده های مان انتزاعی و به دور از دستکاری در واقعیت موجود است. چیزی که در غرب به وفور پیدا می شود دنیایی از کتابخانه ها و اطلاعات در مورد ساخت اولین قاشق استیل تا ساخت اولین زندان روباز است. پس اگر کسی حوصله اش را دارد می تواند از این داده ها به نحو مقتضی استفاده کرده و ایده ای درخور بر آنها برآزش دهد.

من در ابتدا قصد داشتم به تحلیل کیفی انتخاب ها و نوشته ها با یافتن ارتباط های درون متنی و نیز تناقض های انتخاب های فرد با نوشته های خودش یا تشابه موضوع ها و چگونگی مطرح شدن موضوعات و ... پردازم. اما از این حق گذشتم و حق انحصاری آن را به عموم واگذار می‌کنم.

آینده این کتاب

شاید دو سال بعد دوباره از همه خواستم در پروژه ای مشابه دست به انتخاب بزنند ، پس گوش به زنگ باشید. شاید خوب باشد هر سال چنین کتاب مضاعفی در آید تا جمع بندی و گمانه زنی ای از سالی که گذشت را به دست دهد. (مطمئن این کار سریع آن را به مناسک احمقانه ای تبدیل می سازد. شاید گاهی اوقات باید به صورت ادواری احمق بود یا تمارض به حماقت کرد.)

شاید با الگویی جدید یا سوالات جدید ، نمی دانم . شاید باید این بار منتظر باشم کسی از من بپرسد یا بخواهد.

این جدول ممکن است دارای نواقصی باشد. اما تا حد امکان سعی شده است همه مقالات انتخابی در آن گنجانده شود.

ردیف	نام مقاله	نویسنده	به انتخاب	تعداد تکرار	شماره صفحه
1	متافیزیک گروه دیگر نمی توان نگران بود	ابوالفضل گرمایی	ابوالفضل گرمایی	1	316
2	خوانش نقاشی چهاربند درباره ی رنج	ابوالفضل گرمایی	ابوالفضل گرمایی	1	317
3	علیه ترجمه نویسی انتزاعی	حسین ایمانیان	ابوذر کریمی	1	---
4	شمس لنگرودی و «ساده نویسی»	حسین ایمانیان	ابوذر کریمی	2	231
5	ترجمه و رازهایش	روزبه گیلانیان	ابوذر کریمی	3	97
6	یوتوپیا سیاست	یوسف اباذری	ابی محمودی	1	170
7	تزهایی درباره ی اجتماع: درآمدی بر اجتماع ضدتولیدی	پیمان غلامی - ایمان گنجی	البرز محبوب خواه	1	19
8	کافکا و پروبلمای مکان یهودی	افشین توحیدی	البرز محبوب خواه	1	215
9	ترجمه و رازهایش	روزبه گیلانیان	البرز محبوب خواه	3	97
10	نامه های ضیاء نبوی از زندان	ضیا نبوی	الهه سروش نیا	2	329
11	آنچه در سال 90 خواهد آمد	روزبه گیلانیان	الهه سروش نیا	1	357
12	ترجمه و رازهایش	روزبه گیلانیان	الهه سروش نیا	2	97
13	هنر جمعی: مبانی و ایده ها	کیوان مهتدی - ایمان گنجی	الهه سروش نیا	2	279
14	اگر واقعیت حقیقت باشد چه؟	الهه سروش نیا	الهه سروش نیا	1	134
15	پانوشتهایی برای تئاتر و علیه آن	امیر کیانپور	امیر کیانپور	1	246
16	دولت انقلابی یا وقتی قاعده، وضعیت استثنائی است...	امیر کیانپور	امیر کیانپور	1	142
17	ارزش مصرف	امین قضایی	امین قضایی	1	319
18	بینش تاریخی	امین قضایی	امین قضایی	1	320
19	تجزیه و تحلیل: میراث فلسفه ی بورژوازی	امین قضایی	امین قضایی	1	321

ردیف	نام مقاله	نویسنده	به انتخاب	تعداد تکرار	شماره صفحه
20	خشونت یا قهر انقلابی	امین قضایی	امین قضایی	1	162
21	دیکتاتوری قضایی و دکترین دموکراسی	امین قضایی	امین قضایی	1	322
22	واقعیت استثمار	امین قضایی	امین قضایی	1	323
23	واقعیت های گولاگ	امین قضایی	امین قضایی	1	324
24	یادبود زندگی زیباشناختی	امید شمس	امید شمس	1	325
25	اراده ی معطوف به مرگ (بام نمادین شهر)	امید شمس	امید شمس	1	326
26	سرمقاله ی مجله ی دستور چهارم	امید شمس	امید شمس	1	225
27	حکایت سکوت غلام و مثلث سرکوب	روح الله حاتمی	امید شمس	1	---
28	بازنویسی بوف کور	رضا براهنی	امید شمس	2	---
29	امر نیندیشیده زلزله	امین بزرگیان	امین بزرگیان	1	380
30	درباره مکانیزم حذف وادغام و مساله تاریخ	امین بزرگیان	امین بزرگیان	1	296
31	ترجمه و رازهایش	روزبه گیلاسیان	ایمان گنجی	3	97
32	تاریخ به مثابه شوک	امید مهرگان	ایمان گنجی	2	---
33	نوشتن یک نسل	ایمان گنجی	ایمان گنجی	1	114
34	درباره عشق	ایمان گنجی	ایمان گنجی	1	381
35	تجاوز کتاب کثیف یادداشتی بر مجموعه شعر «ظل الله» اثر رضا براهنی	آرش الله وردی	آرش الله وردی	2	84
36	به سوی یادخوانی نظریه درمان گاه فوکو نقادی رمان رود راوی نوشته ابوتراب خسروی	خلیل درمنکی	آرش الله وردی	1	318
37	تاریخ ویرایش نشده: بازسازی گذشته	آرش ویسی	آرش ویسی	1	291
38	رمز طبیعت	آرش ویسی	آرش ویسی	1	382
39	لیبرال های وطنی و اسطوره هایک (گفتگو)	یوسف ابادری	آرش ویسی	2	314
40	پانوشتهایی برای تئاتر و علیه آن	امیر کیانپور	آرش ویسی	2	246

ردیف	نام مقاله	نویسنده	به انتخاب	تعداد تکرار	شماره صفحه
41	تاریخ بی سر و ته یا تاریخ بی بدن : امتناع مانیفست نویسی در تاریخ ما	روزبه گیلاسیان	آوات عبداللهی	1	303
42	مقدمه ای بر کتاب عاشقانه های زندان مارکی دوساد	پیمان غلامی	آوات عبداللهی	2	65
43	دیالکتیک، پرولتاریا و مبارزه اش!	آوات عبداللهی	آوات عبداللهی	1	58
44	جنبش دانشجویی مُرد...	آوات عبداللهی	آوات عبداللهی	1	383
45	خشونت نظری	مهدی سلیمی	بابک سلیمی زاده	1	269
46	انشعاب از روشنفکری: چگونه روشنفکر بمانیم	روزبه گیلاسیان	بابک سلیمی زاده	1	165
47	بحران نثر و فلسفه امروز : علیه شعر	روزبه گیلاسیان	بهمن تمدن	2	209
48	نسخه ی دکتری که تمام بیمارها جوابش کرده اند	پدرام یگانه معافی	پدرام یگانه معافی	1	---
49	تجاوز کتاب کثیف یادداشتی بر مجموعه شعر «ظل الله» اثر رضا براهنی	آرش الله وردی	پدرام یگانه معافی	2	84
50	مقدمه ای بر مارکی دوساد	پیمان غلامی	پدرام یگانه معافی	2	65
51	جنبش سبز بت واره ای دیگرپوش!	پویا عزیزی	پویا عزیزی	1	384
52	تاریخ به مثابه شوک	امید مهرگان	پیمان غلامی	2	---
53	و فلسفه غیر تولیدی و	پیمان غلامی	پیمان غلامی	1	---
54	از رادیکالیسم بابی ساندز ایرانی	علی علیزاده	حسام امیری	2	158
55	همه ی دوستی ها از آن او باد	پیمان غلامی	حسام امیری	1	385
56	بحثی با رنگین کمانی ها	حسام سلامت	حسام سلامت	1	386
57	فوکوی ما و فوکوی آنها	حسام سلامت	حسام سلامت	1	81
58	از نگاه خیره ی ندا	رضا فرخ فال	رضا قاسمی	1	387
59	چرا می نویسم؟	رضا قاسمی	رضا قاسمی	1	388
60	معماری سکوت	رضا قاسمی	رضا قاسمی	1	389
61	مهمان عزیز ینگه دنیایی	محمد قاعد	رضا قاسمی	1	390

ردیف	نام مقاله	نویسنده	به انتخاب	تعداد تکرار	شماره صفحه
62	استراتژی دست بالا	روزبه گیلاسیان	سحر بیانی	1	360
63	مکان - زمان	امین منصوری	سحر بیانی	1	301
64	تجاوز یک مرد معلول به یک زن شرور	سعید آکسته	سعید آکسته	1	393
65	دستگاهی، با دست گاهی و بی دست گاهی...	سعید آکسته	سعید آکسته	1	327
66	هوموفوبیا، فاشیسم، و آزادی جنسی گفتگوی حمید پرنیان با عبدی کلانتری	عبدی کلانتری	سعید آکسته	1	391
67	درباره ی فیتیشیزم در سینما؛ پاهای برهنه ی زنان	محمد علی کریمی (افغانستانی)	سعید آکسته	1	392
68	انقلاب سیاسی در زبان	روزبه گیلاسیان	صالح نبی	1	358
69	نامه 15 نوری زاد	محمد نوری زاد	صالح نبی	1	328
70	نامه های ضیا نبوی از زندان	ضیاء نبوی	صالح نبی	2	329
71	از رادیکالیسم بابی سازندز ایرانی	علی علیزاده	طاهر احسانی	2	158
72	سیاست طبقاتی و مفهوم مردم	امید مهرگان	طاهر احسانی	1	---
73	مادر	عابد توانچه	عابد توانچه	1	136
74	نقد خطوط کلی دفاع طرفداران حمله خارجی از دخالت بشردوستانه	عابد توانچه	عابد توانچه	1	332
75	این نوشته انتحار اندیشه است به حکم قلب، علیه سکوت عقل به حکم ستم	عابد توانچه	عابد توانچه	1	53
76	رنجنامه فرزند کمانگر	فرزاد کمانگر	عابد توانچه	1	330
77	طرح بحثی برای آغاز تدوین و ارائه ی تحلیل جامعی از وضعیت ایران	محسن یوسفی اردکانی	عابد توانچه	1	331
78	سبک هندی مظهر مقاومت منفی	قهرمان شیری	علی سطوتی قلعه	1	340
79	مخاطب شناسی حافظ در سده های هشتم و نهم هجری بر اساس رویکرد تاریخ ادبی هرمنوتیک	دکتر محمود فتوحی محمد افشین وفایی	علی سطوتی قلعه	1	341
80	نگاهی به دو زبانگی در واژه های مرکب خاقانی	دکتر محمود فضیلت	علی سطوتی قلعه	1	342
81	الهیات شکنجه	محمد رضا نیکفر	علی کاظمی	2	343

ردیف	نام مقاله	نویسنده	به انتخاب	تعداد تکرار	شماره صفحه
82	خرده رسانه ها	علی کاظمی	علی کاظمی	1	344
83	ساده نویسی	علی ثباتی	علی ثباتی	1	179
84	[باباچاهی]	علی ثباتی	علی ثباتی	1	336
85	[ایمانیان]	علی ثباتی	علی ثباتی	1	74
86	[روزنامه نگاری و نظریه]	علی ثباتی	علی ثباتی	1	337
87	[خستگی]	علی ثباتی	علی ثباتی	1	338
88	الهیات شکنجه	محمد نیکفر	علی ثباتی	2	343
89	حرفهای همسایه گزارش از دل رویداد - سیزده آبان	امیر سجاد حکیمی	علی ثباتی	1	333
90	گفتگوی حسین بشیریه با نشریه «لوگوس»	حسین بشیریه	علی ثباتی	1	334
91	لیبرال های وطنی و اسطوره هایک (گفتگو)	یوسف اباذری	علی صادقی	2	314
92	تاریخ مفهوم ها	محمد رضا نیکفر	علی صادقی	1	315
93	تأثیر خارج بر هنر معاصر ایران	باوند بهپور	علی کاظمی	1	257
94	بابل، بابل و یک جعبه شکلات	محمد قائد	علی کاظمی	1	345
95	داستان کوتاه امری ژرف ساختی است و نه روساختی نگاهی انتقادی بر دو اثر از ابراهیم گلستان	غلامرضا صراف	غلامرضا صراف	1	346
96	به خود آگاهی رسیدن شخصیت و عنصر "تغییر" در داستان کوتاه با بررسی سه نمونه: تحول (1886) نوشته آنتون پاولوویچ چخوف آدمکشها (1928) ارنست همینگوی چاق (1983) ریموند کارور	غلامرضا صراف	غلامرضا صراف	1	347
97	جغرافیای روایا	امین قضایی	فرنوش رضایی	1	348
98	تاریخ	فرنوش رضایی	فرنوش رضایی	1	349
99	تراژدی شخصی	فرنوش رضایی	فرنوش رضایی	1	351
100	دیالکتیک تن	فرنوش رضایی	فرنوش رضایی	1	350

ردیف	نام مقاله	نویسنده	به انتخاب	تعداد تکرار	شماره صفحه
101	بازنویسی بوف کور	رضا براهنی	فریبا فیاضی	2	---
102	یک استراتژیست جدید	بابک سلیمی زاده	کیانوش دل زنده	3	37
103	[فانتزی انتخابات]	علی ثباتی	کیانوش دل زنده	1	---
104	من کس دیگر است درباره فیسوک و سلطه	کیانوش دل زنده	کیانوش دل زنده	1	310
105	عشق افلاطونی، از خودبیگانگی استمناء	کیانوش دل زنده	کیانوش دل زنده	1	355
106	هنر جمعی: مبانی و ایده ها	کیوان مهتدی - ایمان گنجی	کیوان مهتدی	1	279
107	سعادت همواره سعادت است جمعی	کیوان مهتدی	کیوان مهتدی	1	---
108	فیس بوک: سمفونی هیولاها	کیوان مهتدی	کیوان مهتدی	1	352
109	زیدان: پرتو ای از قرن بیست و یکم	کیوان مهتدی	کیوان مهتدی	1	353
110	حوزه های نقد: 2- کتاب	کیوان مهتدی	کیوان مهتدی	1	354
111	الهیات بردگی: جنبش اصلاحات لائیک	امید سهرابی	محسن حبیب خو	1	---
112	فرایند مدرنیته و تعجیل در فرج ...	امید سهرابی	محسن حبیب خو	1	---
113	نقد سیاست مشرکانه حاکم ...	محسن حبیب خو	محسن حبیب خو	1	---
114	اینترنت ملی ما را ازاد خواهد کرد	روزبه گیلاسیان	محسن رضوی	1	359
115	اینترنت و مازاد آن	البرز محبوب خواه	محسن رضوی	1	308
116	یلدا	محسن رضوی	محسن رضوی	1	361
117	پز دادن	محسن رضوی	محسن رضوی	1	362
118	شدت چیست	محمد ایزدی	محمد ایزدی	1	109
119	رشدیاد، اندیشه گری مدرن و دقیق	محمد ایزدی	محمد ایزدی	1	363
120	نثر فروغی، ابزاری استاندارد در شناخت مساله	محسن خیمه دوز	محمد ایزدی	1	364
121	روایتی که از خوابها گریخت تحلیلی درباره ای اجرای نوشتار مفهومی / تعاملی امرء القیس	محمد آرم	محمد آرم	1	365

ردیف	نام مقاله	نویسنده	به انتخاب	تعداد تکرار	شماره صفحه
122	یک اجرای از پیش اعلام نشده خوانش کتاب‌های عباس کیارستمی	محمد آرم	محمد آرم	1	366
123	اسلام؛ دین شمشیر یا دین قلم؟	محمد امین قانع‌راد	محمد حسن خدایی	1	---
124	یک استراتژیست جدید	بابک سلیمی زاده	مریم شیخ	3	37
125	درون و بیرون بیل	بابک سلیمی زاده	مریم شیخ	1	234
126	فیلم و فلسفه هانکه	مهرداد پارسا	مهرداد پارسا	1	367
127	پینوشت کتاب تن بیگانه	مهرداد پارسا	مهرداد پارسا	1	---
128	تلویزیون ندیدن	نادر فتوره چی	نادر فتوره چی	1	369
129	عشق نورزیدن	نادر فتوره چی	نادر فتوره چی	1	368
130	تکرار کمیک تاریخ	ارسلان ریحان زاده	نادر فتوره چی	1	---
131	جناب ساختار	نیما صفار	نیما صفار	1	372
132	سرحدات تقدیر	نیما صفار	نیما صفار	1	373
133	آغاز همراه با پایان	محمد قانده	نیما صفار	1	370
134	خشونت دینی و خشونت سکولار	محمد رضا نیکفر	نیما صفار	1	371
135	ما همه بیماریم	هژیر پلاسچی	هژیر پلاسچی	1	44
136	فجر ما زجر آنها	هژیر پلاسچی	هژیر پلاسچی	1	374
137	شانه تکان دادیم و زخم شانه ها را تکاندیم	هژیر پلاسچی	هژیر پلاسچی	1	375
138	شصت و هفتی از آن خودشان	هژیر پلاسچی	هژیر پلاسچی	1	376
139	بحران نثر و فلسفه امروز : علیه شعر	روزبه گیلاسیان	یاسر خسروی زاده	2	209
140	درباره نیپیلیسم	مراد فرهاد پور	یاسر خسروی زاده	1	379
141	شریعت اسلام را باید فراموش کرد نه اصلاح	فرخ نگهدار	یاسر خسروی زاده	1	---
142	وجود (esse) در قرون وسطای متقدم	محمد ایلخانی	یحیی شعبانی	1	395

ردیف	نام مقاله	نویسنده	به انتخاب	تعداد تکرار	شماره صفحه
143	رد بر فراز تقابل های دوگانه در اندیشه ژاک دریدا	مهدی خبازی کناری	یحیی شعبانی	1	394
144	اهمیت آل احمد بودن : سیاست نویسنده	حسین ایمانیان	حسین ایمانیان	1	---
145	علیه ادبیات بی چیز : رو به زبانیت شعر	حسین ایمانیان	حسین ایمانیان	1	---
146	ژانر همچون پروژه حقیقت : رجعتی ابدی به نوشتن «سنگی بر گوری»	علی سطوتی قلعه	حسین ایمانیان	1	---
147	مانیفست حادیانگری	علی سطوتی قلعه	حسین ایمانیان	1	198
148	فعالیت دانشجویی مرزها و مختصات	یاسر خسروی زاده	یاسر خسروی زاده	1	377
149	برای «نسلی که عاشق نمی شود»	سارا شریعتی	یاسر خسروی زاده	1	378
150	نقد و نظری بر لیبرال دموکراسی	یاسر عزیزی	سیمین روزگرد	1	396
151	یک استراتژیست جدید	بابک سلیمی زاده	سیمین روزگرد	3	37
152	زنان کارگر روزمزد، فراتر از استثمار	محمد غزنویان	سیمین روزگرد	1	397
153	شکنجه سفید حد فاصل امر امکانی و ضروری	سیمین روزگرد	سیمین روزگرد	1	398

این جدول ممکن است دارای نواقصی باشد . اما تا حد امکان سعی شده است همه مقالات انتخابی در آن گنجانده شود.

1

تزهایی درباره‌ی اجتماع: درآمدی بر اجتماع ضد تولیدی

پیمان غلامی و ایمان گنجی

درآمد:

سیاست وضعیتی استثنایی نیست که از آکسیوماتیک‌هایی متعین آغاز کند و در آکسیوماتیکی محقق به انجام برسد، بر عکس، سیاست پروبلماتیک‌دانستن زندگی‌ست، به عبارت دیگر، سیاست به معنای امکان و شیوه‌های تفکر کردن است، چون این شیوه‌ی تفکر است که زندگی را ذاتاً سیاسی در نظر می‌گیرد یا خیر. تفکر به زعم ما درون‌ماندگاری زندگی-سیاست به نحوی است که آکسیوماتیک‌ها را به کل نادیده می‌گیرد. زندگی-سیاست یک ادعا بیش‌تر ندارد: پرتاب‌شدن به جهان آغاز تفکر است، چراکه تفکر خود پروبلماتیزه کردن جهان است. معتقدیم که حتا نمی‌توان دیگر از ترکیب تفکر پروبلماتیک سود جست، چراکه ذاتی تفکر پروبلماتیزه شدن فضا-زمان تفکر است. تفکر ضرورتاً بر پایه‌ی دوستی-ست (ر.ک. تز 4 و 5)، و دوستی نخستین گام در فرآیند برساختن اجتماع است. اما اگر زندگی این‌همان تفکر است و تفکر ذاتاً سیاسی‌ست، و نیز اگر سیاست ذاتاً پروبلماتیک است، پس مسئله‌ی کلیدی برای ما شیوه‌ها و امکان‌های تفکر است، خود کلید این مسئله ضرورتاً در درون‌ماندگاری زندگی و سیاست نیز نهفته است: زندگی-سیاست، یا، ترسیم مسئله‌ی «چگونه می‌توان تفکر کرد؟».

تفکر نمی‌تواند امری انتزاعی و غیر انضمامی باشد. تفکر نمی‌تواند از واقعیت واقعاً موجود و نیز وضعیت تاریخی مفاهیم و چیزها جدا شود. از این-رو، تفکر بحرانی‌شدن مکان سوژه درون موقعیت‌های پرتاب‌شدن نابه‌نگام او درون جهان است. حال اگر سوژه موضع تفکر است، لذا باید وضعیت سوژه در هستی را نیز شناسایی کرد. اگر ادعای هیوم را بپذیریم که انسان ذاتاً گونه‌ای اجتماعی، ایجابی، و ابداع‌گر است، گامی مهم در قبال سوژه را پیش برده‌ایم. سوژه همواره رو به خارج دارد، رو به یک دیگری، رو به چیزها، رو به سوژه‌های دیگر، رو به نابه‌نگامی‌ها و وضعیت‌های متفاوت و گونه‌گون هستی. سوژه نمی‌تواند جز درون امر اجتماعی واقع شود. تنها ادعای ایقانی‌ای که در قبال خارج می‌توان داشت پیش‌بینی‌ناپذیری آن است. خارج سوژه نه چیزی خارجی بل تمامی عدم تعین‌های هستی در بیرون از درون سوژه است که سوژه به صورت بی-وقفه با آن‌ها مواجه می‌شود. از این‌رو وضعیت سوژه و درون او همواره وضعیتی بحرانی‌ست. اگر جهان کارمایه‌ای از انرژی‌های در حال سیلان و نیروهای در حال شدن باشد، اگر هستی پیش‌بینی‌ناپذیری محض باشد، پس انسان همواره در موقعیت‌های بحرانی‌ای واقع می‌شود که هم سابژکتیویته و هم درون او را تهدید و تحدید می‌کنند. از این‌رو آن‌چه ما به شیوه‌ی تفکر نام بردیم درست در همین دقیقه بروز می‌کند: آیا تفکر

از خلال درون و سوژه‌ی متعین فردی ممکن است، یا برخلاف، تفکر فقط تفکر-از-خلال دیگری، از خلال عشق، و از خلال درون‌ماندگاری دوست و دوستی در کثرت اجتماع است؟

1. اجتماع تعین‌ناپذیر است.

[Community is undeterminable.]

اجتماع اساساً از هر تعینی طفره می‌رود. هر شبه‌اجتماع‌ای که تا کنون تشکیل شده و نام «اجتماع» را خرج خود کرده، با جایگاه متعالی سازش کرده است. شبه‌اجتماع‌های سرتاسر تاریخ بدون این سازش کاری امکان تحقق نداشتند و دال‌های اعظم قرار گرفته در آنها نشان دادند که مساله هرگز صرف مرگ خشک و خالی **خدایی** نبوده که یک خدا ست، بلکه باید جایگاه **واحد** را از اساس ویران کرد؛ چرا که نشستن هر دالی در این جایگاه لاجرم به منطقی طرد و سرکوب می‌انجامد. این جایگاه، این حفره‌ی دال اعظم، همواره به شکلی منفی پیوندهای شبه‌اجتماع را تولید کرده و پس از هژمونیک شدن شیوه‌ی تولید کاپیتالیستی، پیوندهای محکم جماعتی میان افراد آن را از فردیت جامعه‌ی مدرن، به مناسبات توده‌ای همسان‌سازی‌شده‌ی یک شبه‌اجتماع استحاله داده است. وجود هر مکانیزم همسان‌سازی ناگزیر منطقی طرد را در خود می‌گنجاند. هیچ متنی بدون شکاف حضور ندارد (ر.ک. تز 2)

از سوی دیگر، این دال‌های اعظم گستره‌ای از مفاهیم انتزاعی/مادی و لاهوتی/ناسوتی را تشکیل می‌دادند. شبه‌اجتماع یونانی دمواس را در این جایگاه نشانده و طرد بردگان و زنان نتیجه‌ی بلافصل آن بود. شبه‌اجتماع یهودی به یهوه اقتدا کرد و یهودی‌زاده‌نشدگان قادر به انتصاب یهودیت به خود نبودند. شبه‌اجتماعی مسیحی گوشت خدا، مسیح را، بر تخت امر متعالی نشاند. شبه‌اجتماع استالینیستی نیز کار را در مرکز نشانده و به این اعتبار، شباهت فرمال غریب خویش با جامعه‌ی بورژوازی را — که بر حول کار ساخت می‌یابد — حفظ کرد. شبه‌اجتماع نازی‌ها چیزی به جز خون را جای خدا نگذاشت. مه 68، تجربه‌ی نشانده مخدر یا سکس در این جایگاه بود.

اگر اجتماع از هر تعینی طفره می‌رود، برای نیفتادن به دام ترکیب‌بندی شبه‌اجتماع‌ها است. این طفره‌روی، ویران کردن مداوم جایگاه متعالی است. اجتماع اساساً از آن رو نامتعین است که سودای خویش را، تحقق بدون سازش با امر متعالی قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، اجتماع باید بتواند درون‌ماندگار خویش پیوندها را تشکیل دهد، به منطقی **واحد** تن نسپارد، مرکزی نداشته باشد، و کثرت را در دل خویش که یک کثرت است، حفظ کند. اگر دوشقی شبه‌اجتماع و جامعه تا کنون دوگانه‌ی توده و فردیت را پیش کشانده است، اجتماع تنها منطقی تکینگی را می‌پذیرد: نه الغای تفاوت‌ها، نه همسان‌سازی، که تشدید تفاوت، که آری‌گویی به کثرت.

2. نابجایی معنا موتور محرکه‌ی ایجابی اجتماع شدن است.

[Dislocation is the positive vehicle of becoming-community.]

هیچ متن همگون‌ای وجود ندارد. از همین رو، اجتماع قطعاً با ایده‌ی شعر نسبت دارد. اگر شعر نابجایی یا ازجادررفتگی [dislocation] نهایی معنا، آن هم به‌شکلی اجتناب‌ناپذیر باشد، اگر شعر گواه سرسخت ناممکن بودن متن بدون شکاف است، اجتماع بیش از هر چیز دیگری در زبان متناظر با شعر است. با این حال، نابجایی و شکاف را نباید منفی در نظر گرفت. به‌خاطر داشته باشیم وجه مشخصه‌ی شبه‌اجتماع این است که از دل یک حفره — جایگاه متعالی دال اعظم که از تمام مدلول‌ها تغذیه می‌کند — به‌شکلی منفی پیوندهای خود را برمی‌سازد. اما اجتماع نیاز به آفرینش دارد؛ و آفرینش درونماندگار تنها و تنها ایجابی است.

پس باید ایده‌ی نابجایی را به درستی تدقیق کرد. یکی از اصول خواص فیزیکی مواد در کریستالوگرافی این است: هیچ کریستال بی‌عیبی وجود ندارد. نه تنها هر کریستالی، هرچقدر هم خالص باشد، قطعاً درصدی از عیب دارد، بلکه حتی بدون وجود این عیب یا نقص هیچ کریستالی به وجود نمی‌آید. نام این عیب‌ها در کریستالوگرافی نابجایی [dislocation] است. نابجایی شرط لازم و موتور محرکه‌ی رشد کریستال است. نابجایی به شکلی شماتیک را می‌توان با چنین مثالی فهمید: ستونی هشت‌مولکولی در شبکه‌ای از ستون‌های ده مولکولی. اختلاف دانسیته میان این ستون و ستون کناری به «حرکت» و «جنبش» و در نتیجه رشد کریستال می‌انجامد. آن دو مولکولی که انگار غایبند، شرط لازم به‌وجود آمدن سرتاسر این شبکه‌ی مولکولی است.

پس آیا نابجایی بر اساس فقدان، بر اساس کمبود و در نتیجه بر اساس منفیت تعریف می‌شود؟ آیا پیشتر ادعا نکرده بودیم که نابجایی معنا ایجابی و نه سلبی تدقیق خواهد شد؟ ما به این ادعا پایبندیم. آنچه در مثال کریستال آمد، ابدأ کیفیتی منفی ندارد. سنخ‌شناسی منفی و مثبت باید بر اساس هستی‌شناسی نیچه‌ای، یعنی استفاده از «نیرو» و «ارزش» فهمیده شود. تبیین منفیت و ایجابیت بر اساس نیروها، طبق روش‌شناسی نیچه‌ای، سراسر است: هر نیرویی که از کنش‌گری خویش جدا افتاده باشد، سلبی یا منفی و هر نیرویی که با کنش‌گری خود جفت باشد، مثبت یا ایجابی است (ایده‌ی جفت و بست‌شدن تئوری و پراکسیس را نیز باید بر همین اساس، یعنی نیروشناسی نیچه‌ای قرائت کرد). نابجایی کریستال بلافصل به کنش‌گری خود وابسته است؛ کنش‌گری تولیدی کریستال که همراه است با «حرکت» و «جنبش». نابجایی معنا نیز دقیقاً در چنین نقطه‌ای معنای خود را پیدا می‌کند و ناگزیری آن نیز، نشان از همین جفت‌وبست‌شدن نیرو و کنش‌اش دارد.

اما شعر با نابجایی معنا چه می‌کند؟ شعر با واپسین نابجایی اجتناب‌ناپذیر معنا به تولید نامعنا (و نه بی‌معنا) می‌انجامد و از این خلال، در حال گذار از حدود و ثغور امر ممکن و پا گذاشتن به ساحت امر محال است. اجتماع نیز چنین حرکتی است. اجتماع — که هرگز تا کنون تحقق نیافته، که اساساً نامتعین است — همواره نشان از حرکت از مرزهای امر ممکن به سوی امر محال، از امرهای امر دانسته به امر نادانسته، از دانایی به لحظه‌ی جهل انقلاب (ر.ک. تز 5)، و در نهایت از نظم انسان به نامشروع بودن حیوان (ر.ک. تز 6) است. پس اگر این چنین حرکت‌های شعر و اجتماع به یکدیگر پیوند خورده اند، باید نام مشخصاً سیاسی نابجایی را نیز ذکر کرد: قدرت بر سازنده.

3. برای یک پروژه‌ی سیاسی نمی‌توان از اجتماع آینده سخن گفت.

[One cannot speak of coming community for a political *project*.]

اجتماع از اساس تن به تعیین نمی‌دهد (ر.ک. تز 1). از این رو در یک پروژه‌ی سیاسی، که به نفع قوت و زور خویش باید از وسایل و اهداف و مکانیزم‌ها و تحلیل واقعی شرایط موجود بهره برد و دست به تعیین‌بخشی بزند، نمی‌توان از آینده به واسطه‌ی اجتماع سخن گفت. با این حال، می‌توان پروژه‌ای سیاسی در نظر گرفت که اجتماع شبح آن است؛ بهتر بگوییم، سیاست‌ای وجود دارد مبتنی بر عشق، دوستی و فقر که برای تبیین آن باید به اجتماع و از خلال اجتماع اندیشید، اما هر لحظه که نزدیک‌شدن دائمی به اجتماع از خلال بالقوگی‌ها و نهفتگی‌ها قطع شود، تنها ممکن است دو اجبار تاریخی رخ داده باشد: یا انقطاع ریشه‌ای تاریخ و ظهور مسیحا یا ظهور یک نهاد که بنا به تعریف خرده‌قدرت‌ها را جذب و همسان‌سازی می‌کند.

اما چرا تنها از خلال اجتماع می‌توان به این مفاهیم اندیشید؟ زیرا شرط لازم در پس هر یک از این مفاهیم، «شبح»‌ای که باید امکان تفکر به آنها را فراهم سازد، اجتماع است. اجتماع شبح است. و چه کسی به خاطر ندارد آن شبخی را که مارکس و انگلس در آغاز «مانیفست کمونیستی» احضارش می‌کنند؛ شبخی که سرتاسر اروپا را در بر می‌گیرد؟ کمونیسم شبح است. پس آن پروژه‌ی سیاسی‌ای که از خلال اجتماع می‌گذرد، همان پروژه‌ای است که کمونیسم را شبح خود می‌گذارد. تفکر به/از خلال اجتماع، تفکر به/از خلال کمونیسم است.

اما چه سیاستی از خلال اجتماع اندیشیده می‌شود؟ اگر اجتماع‌ای که بی‌وقفه در برابر ما گشوده می‌شود، اجتماع‌ای است که هیچ جایگاه متعالی را مرکز خود قرار نداده و درونماندگار دست به کار تولید پیوندهای خویش است، پس سیاست مربوط با آن سیاست درونماندگاری است. به عبارت دیگر، پیش فرض این سیاست سطحی از درونماندگاری استعلایی است که خارج آن وجود ندارد؛ زیرا صرفاً جایگاه‌های متعالی خارج آن هستند. این جایگاه‌های متعالی تعیین‌هایی متعالی — صلب، فاقد شدن، و تنها واجد هستی — از نهفتگی‌ها و بالقوگی‌های سطح درونماندگاری استعلایی هستند که ابژه و سوژه را تولید می‌کنند. اما در خود سطح درونماندگاری ما تنها با تعیین‌های لحظه‌ای، زمانمند و تاریخ‌مند نهفتگی‌ها و بالقوگی‌ها سر و کار داریم که در شدن بی‌وقفه‌ی خویش در حال استحاله و تبدیل دائمی به دیگر تعیین‌های زمانمند و تاریخ‌مند هستند. معنی پروژه‌ی سیاسی در همین تعیین‌های در شدن نهفته است. از این رو، کمونیسم در مقام اجتماع نه به معنای اجتماع تکینگی‌های فاقد تعیین، بل به معنای جانشینی بی‌وقفه‌ی تعیین‌ها به جای همدیگر است. تحلیل انضمامی از شرایط واقعی، تکیه کلام لنین، مربوط به همین تعیین‌های درونماندگار است. پس تفکر گره‌خورده با ایده‌ی اجتماع تفکری غیرسیاسی، یا حتی تفکری سیاسی اما غیرانضمامی و مراقبه‌ای نیست؛ این تفکر می‌تواند و باید راه خود را از خلال مفصل‌بندی با ایده‌ی سطح درونماندگاری استعلایی به سیاست درونماندگاری پیوند بزند؛ سیاستی که با گذر از دو سطح درون‌ماندگاری — اول، درون‌ماندگاری دیگری/خدا/معشوق نسبت به خود/طبیعت/عاشق، و دوم، درون‌ماندگاری دیگری/خدا/معشوق و خود/طبیعت/عاشق نسبت به همدیگر — الزاماً به درون‌ماندگاری درون‌ماندگاری بدل می‌شود.

4. تابع اجتماع واو ربط است، نه واو عطف.

[The function of community is not a conjunctive *and*, but a connecting *and*.]

واو عطف: من و او می‌رویم. واو ربط: من می‌روم و او می‌رود. اجتماع بر هم افزودن بی‌وقفه‌ی بدن‌ها کنار یکدیگر نیست. اجتماع سرهم‌بندی مداوم اما منقطع بدن‌ها است. اجتماع بر اساس نیروشناسی و ارزش‌گذاری نیچه‌ای شکل می‌گیرد. اجتماع با منفیت سر و کاری ندارد و از این رو به دیالکتیک قانون و تخطی تن نمی‌دهد؛ به‌علاوه اجتماع تنها از نیروهای کنش‌گر و آفریننده شکل می‌گیرد و با نیروهای واکنشی و اخته بیگانه است. پس اجتماع صرفاً نمی‌افزاید، صرفاً جمع نمی‌کند، صرفاً کنار یکدیگر نمی‌آورد؛ بلکه ربط می‌دهد، اتصال برقرار می‌کند، و این اتصالات و ربط‌ها تنها میان نیروهای کنش‌گر و ایجابیت‌ها رخ خواهد داد. به بیان دیگر، اجتماع صرفاً با قدرت برساننده کار دارد.

واو ربط همیشه وجود دارد. این واو نه ربطی به خود دارد نه دیگری. به بیان دقیق‌تر، واو ربط از رهگذر اخلاقیات خود/دیگری، یا دیالکتیک من/تویی ساخته نمی‌شود. واو ربط سر آن ندارد که خود را به دیگری یا دیگری را به خود ربط دهد. واو ربط حتا خود را به دیگری و دیگری را به خود بدل نمی‌کند؛ واو ربط به‌معنای شدن خود و دیگری در دیگری و خود نیست. واو ربط منطق اخلاق، و نه اخلاقیات، است. اخلاقیات سطح متعالی بر ساخته‌شدن سوژه و ابژه است (ر.ک. تز 3) که به امری مافوق هستی و مافوق شدن‌های آن نظر دارد: قانون، پدر، کتاب، خدا، زبان، و هر آن‌چه بخواهد در جایگاه **واحد** بنشیند. اگر این کثرت است که مرگ دوگانه‌انگاری دکارتی و دیالکتیک هگلی را رغم می‌زند، واو ربط همین کثرت است: کثرت واو ربط در خود و دیگری‌ست که خود و دیگری را تولید می‌کند. واو میان خود و دیگری تنها در صورتی واو ربط خواهد بود و در سطح درون‌ماندگاری استعلایی کمونیسم به جریان خواهد افتاد که خود و دیگری را از خلال کثرت کثرت‌های واو ربط تولید کرده باشد. کثرت کثرت‌های تکینگی‌هاست که قدرت‌های برساننده را تولید می‌کند. به عبارت دیگر، واو ربط نه صرفاً ربط‌دهنده و متصل‌کننده-ی خود و دیگری، یا هر همه‌ای به همه‌ای دیگر، بل فرآیندی‌ست که در ضمن و از خلال آن تکینگی‌ها تولید می‌شوند؛ واو ربط همان کثرت است. در نتیجه، اجتماع به‌سادگی معادل با گرد هم آمدن نیروهای تکین نیست. آن قدرتی در اجتماع که جامعه را فسخ می‌کند و تمامی آپاراتوس‌های ارگانیک منتسب به آن را نابود می‌کند کثرت کثرت‌هایی‌ست که تولیدکننده‌ی همان نیروهای تکین است. از این‌رو این واو ربط است که می‌تواند در مقام کثرت تولیدکننده‌ی قدرت برساننده ظاهر شود و نیروهای تکین را تولید کند.

واو ربط اجتماع از فرمولی ایجابی پیروی می‌کند و به جای سوژه‌های در هستی با نیروهای خود هستی سر و کار دارد: سه زن، چرخ یک فرغون، کاناپه، صدای خِرْخِر، صابون، صدلی، و دو مرد. کثرت سه زن، صابون، کاناپه، صدای خِرْخِر، چرخ یک فرغون، دو مرد، و صدلی در یک قطعه-ی موسیقی. گرچه به‌نظر می‌رسد ربط هر جوره‌ی میان این عناصر کاملاً نامرتب برساننده‌ی موسیقی باشد و موسیقی تولیدشده حاصل کثرت کثرت‌ها، اما خود سه زن، صابون، کاناپه، صدای خِرْخِر، چرخ یک فرغون، دو مرد، و صدلی پیش‌تر به‌واسطه‌ی کثرت واو ربط میان‌شان، یعنی به‌واسطه‌ی خود کثرت کثرت‌ها تولیدشده‌اند، به‌عبارت دقیق‌تر، موسیقی تولیدشده از دل این عناصر نامرتب درون‌ماندگار کثرت کثرت‌ها یا

منطقِ واو ربط است؛ واو ربطی در اتصال با واوهای ربطِ دیگر، که هر یک خود کثرتی هستند که این واو و دیگر واوها را تولید می‌کنند. از این رو سه زن، صابون، کاناپه، صدای خِرْخِر، چرخ یک فرغون، دو مرد، و صندلی هم نتیجه‌ی کثرتِ کثرت‌های واوِ ربطِ تولیدکننده‌ی موسیقی‌اند، و هم یادآوری می‌کنند که در سطح درون‌ماندگاریِ تعیین‌های سوژه و ابژه از اساس بی‌معنا هستند (ر.ک. تز 3). در نتیجه فقط با کثرت‌هایی سر و کار داریم که تولیدات‌شان درون‌ماندگار آن‌هاست، به زبان دیگر، هستی و نیروهای در حال شدن‌اش همواره جلوتر از سوژه و ابژه هستند و از این دو تعیینِ متعالی پیش می‌افتند. صورت‌بندیِ نهاییِ چنین است: واوِ ربطِ اجتماعِ واوِ کثرت، درون‌ماندگاری، و موسیقیایی‌شدن است؛ واوِ عنصری که در غیابِ مطلقِ ارتباط به ارتباط با یکدیگر وارد می‌شوند. پس باید اذعان کرد که واوِ ربطِ آفرینش‌گر است.

5. اجتماع با سه مفهوم فقر، دوستی و عشق حرکت می‌کند.

[The movement of community is based on these three concepts of poverty, friendship and love.]

اجتماع مبتنی بر فقر یعنی نگاه به پروژه‌ی سیاسی بیرون آمده از دلِ کمونیسیم. فقر فقدان یا کمبود نیست. فقر یعنی تولیدکردن بدون به رسمیت‌شناختن مالکیت. بی‌جهت نیست که پروبلماتیکِ سرتاسر تاریخِ چپ همین کلمه بوده است: تولید. سیاستی که از دلِ اجتماع، از دلِ کمونیسیم زاده می‌شود، سیاست فقرا است؛ آن‌هایی که نه تنها در تولید مالکیت را به رسمیت نمی‌شناسند، بل در هیچ حوزه‌ای هیچ انقیادی را برای حرکت خویش، و انگیزش‌های خویش به رسمیت نمی‌شناسند: به بیان دقیق‌تر، فقرا کسانی هستند که پدران‌شان را به رسمیت نمی‌شناسند. فقرا نادان هستند و این جهل انقلابی یعنی قانون، دیگری بزرگ و پدر را نمی‌فهمند. فقرا نابینا هستند و این یعنی چشمی برای دیدن این مراجع اقتدار ندارند. نه این که نخواهند، نه این که نتوانند؛ خیلی ساده این که خودآیین هستند! اما هر اجتماعی از دوستی آغاز می‌کند. از این رو، حتی اگر سازمان‌دهی سیاسی را به معنای حرکت به سوی امری مشترک در راستای پروبلماتیزه‌کردن جهان در نظر بگیریم، در نتیجه، دوستی نقطه‌ی عزیمت سازمان‌دهی و امکان سیاست است. پس بیش از هر کاری بایستی چشم‌اندازمان را در قبال دوستی، این گلوگاه ذاتاً انقلابی، مشخص کنیم.

دوستی نتیجه‌ی واوِ ربط است (ر.ک. تز 4). البته نه بدین معنا که واوِ ربط دو فردیت را به هم ربط می‌دهد. این ادعا بدین معناست که کثرتِ واوِ ربط تولیدکننده‌ی تکنیکی‌های حاملِ دوستی‌ست. تکنیکی‌ی فرمِ بیانِ دوستی‌ست و دوستی فرمِ محتوای واوِ ربط. دوستی حاصل از کثرتِ دوستی تکنیکی‌هایی‌ست که به مرزهای هستی دوخته شده‌اند (ر.ک. تز 6). تکنیکی‌ها الزاماً و اساساً در مرزهای هستی واقع‌اند، در میانه‌ی هستی و نیستی، در میانه‌ی امر دانسته و امر نادانسته، در میانه‌ی تعیین‌پذیری محض و عدم تعیین؛ عدم تعیینی در معنای جانشینی بی‌وقفه‌ی تعیین‌های به جای یکدیگر (ر.ک. تز 4). تکنیکی‌ها در ابتدا ریاضیاتی‌اند اما الزاماً از منطقی ریاضی درمی‌گذرند. منطق ابتدایی تکنیکی حاملِ دوستی نامتعیین-کردن آپاراتوس‌های جامعه است (ر.ک. تز 6). اما تکنیکی‌ها نمی‌توانند به معادل‌های ریاضیاتی و نیز پیش پا افتاده‌ای مثل طردشده‌ها، دفع‌شده-

ها، نادیده‌انگاشته‌ها، رویت‌نشده‌ها، له‌شده‌ها، اخراج‌شده‌ها، و نمونه‌هایی از این دست فروکاسته شوند. تکینگی‌ها از آن رو تکین‌اند که با دوخته-شدن به مرزهای هستی خودیت را از دست داده‌اند و غیریت دیگری را نیز زدوده‌اند. هستی در معنای فروبسته‌اش از منطق **واحد** پیروی می‌کند (ر.ک. تز 1)، بدین معنا که اولاً به فرآیند معرفت‌شناسی باور دارد و ثانیاً سوژه را حامل این معرفت می‌داند. بدین‌سان پیروی هستی از منطق **واحد** به معنای کرانمندبودن هستی، مکانمند بودن تفکر، و الزامی به نام خود است. برخلاف، یک عنصر تکین پیشاپیش فقیر است، فقر مشخصه‌ی تکینگی‌هاست. از این رو تکینگی‌ها خودآیین‌اند و در جهل انقلابی‌شان چشمی برای دیدن پدر، قانون، دیگری بزرگ ندارند. در نتیجه، از مرزهای متعین‌شده‌ی هستی به‌واسطه‌ی منطق **واحد** در می‌گذرند و به آن سوی هستی، به مرزهایش، به بی‌مکان‌شدن تفکر، به تعلیق ابدی سوژه، به شدن ناب، به میانه‌ی هستی و نیستی، یعنی به مرگ خودیت خود و غیریت دیگری دوخته شده‌اند. در نتیجه، تکینگی‌ها با به رسمیت-نشناختن منطق **واحد** دوستی را ممکن می‌کنند. به بیان دقیق‌تر، مرگ امر **واحد** به معنای امکان دوستی‌ست. تا امر **واحد** نگیرد، دوستی ممکن نمی‌شود. از آن جایی که تکینگی‌ها فرم بیان دوستی‌اند و دوستی فرم محتوای واو ربط، و نیز وقتی دوستی از پی مرگ امر **واحد** برمی‌آید، پس اجتماع ضرورتی‌ست که از پی جامعه برمی‌آید.

دوستی اراده به پیش‌آمد است، اراده به تصادف، اراده به شانس، اراده به نابه‌هنگامی. آن سوی واو ربط هیچ چیزی نیست. اشتباه نکنید، واو ربط دو فرد را به هم ربط نمی‌دهد. واو ربط کثرتی‌ست که تکینگی‌ها را تولید می‌کند، پس نوعی سرهم‌بندی نیروهاست. واو ربط دوستی دو اراده‌ی همبرشده را توصیف می‌کند: اراده به پیش‌آمد و اراده به قدرت. اراده به قدرت در مقام خارج داخل بر اراده به پیش‌آمد در مقام داخل خارج بر هم چفت می‌شوند و اصطکاک میان این دو اراده همان تولیدشدن فرم محتوای تکینگی‌ست: دوستی. از این رو، دوستی فاقد تاریخ، حافظه، و زبان است. هر آینه که به اراده به پیش‌آمد آری می‌گوییم و از خلال کثرت کثرت‌های واو ربط تولید می‌شویم، به تعلیق درافتاده‌ایم و پروبلماتیک‌بودن هستی، تفکر، و زندگی را یادآور شده‌ایم. و سیاست در سوبه‌ی نخست‌اش چه می‌تواند باشد مگر پروبلماتیک‌شدن خود زندگی، تفکر، هستی. از این رو، دوستی الزاماً سیاسی‌ست، چراکه رو به داخل خارج دارد و می‌خواهد خودیت را بیش از پیش بزدايد. دوستی نوعی فرورفتن است، فرورفتن در یک داخل، داخل یک خارج، که خود خارج یک داخل است: همبرشدن اراده به پیش‌آمد و اراده به قدرت؛ دوخته‌شدن به مرزهای نیستی و همبرشدن هستی و نیستی. از همین‌جاست که دوستی در مقام فرم محتوای واو ربط و گام نخست در برساختن کثرت اجتماع عمل می‌کند.

اما خود فقر و دوستی نیز حاصل کثرت عشق‌اند. ما در این آری‌گویی به کثرت در عشق علیه دیالکتیک سخن می‌گوییم. چرا باید از بند دیالکتیک رها شد؟ بهتر است ضرورت این کار را با نقطه‌ی اوج کاربست دیالکتیک توسط هگل در مناسبات بشری تحلیل کرد: دیالکتیک ارباب و بنده. در ارباب و بنده — این جریان دائمی شکست، این ژست تکرار شکست — چه اتفاقی می‌افتد؟ ابتدا دو هستی را فرض می‌گیریم که هر یک می‌خواهد دیگری به رسمیت‌اش بشناسد، آگاهی دیگری آگاهی وی را به رسمیت بشناسد. هر آگاهی بنیانی مادی دارد: بدن. این بنیان مادی در جریان نزاع میان این دو هستی یا دو آگاهی به دو طریق نفی می‌شود: بنیان مادی آگاهی خود را باید به نفع انتزاع همیشه برتر در

فلسفه‌ی هگل زیر پا بگذاری و برای از بین بردن آگاهی طرف مقابل، باید بنیان مادی‌اش را نابود سازی. پس برای این کار، ایثار و قربانی‌گری هر دو لازم است: ایثار خودت تا پای مرگ و در راه مبارزه با دیگری، و قربانی‌کردن دیگری در این مبارزه. [آیا همین جا به یاد عشق اندوهناک نمی‌افتیم؟ عشق پرسوزوگداز و گره‌خورده با غریزه‌ی مرگ و مرگ‌خواهی، گره‌خورده با نفی زندگی، که دست بر قضا همیشه مردسالار است؟ این عاشقانی که یا تهدید به کشتن خود می‌کنند، یا تهدید به کشتن معشوق؛ که همیشه از رنج‌ها و مرارت‌های عشق با اندوه و طاقت‌فرسایی سخن می‌گویند.] یکی از این دو هستی در نهایت دیگری را تحت انقیاد درمی‌آورد. ولی ارباب در آن لحظه‌ای که می‌خواهد بنده را بکشد، خواهد فهمید که نابودکردن بنده باعث نابودکردن آن آگاهی‌ای خواهد شد که قرار است آگاهی وی را به رسمیت بشناسد. پس ارباب از کشتن صرف نظر می‌کند و بنده را به انقیاد خویش درمی‌آورد.

نیچه نوشته بود که دیالکتیک اخلاق بردگان است - روش فلسفه‌ورزی بردگان. و این درست است وقتی که می‌بینی هر دوی ارباب و بنده در نهایت شکست خورده اند: نه تنها ارباب نیز ارباب نیست، که بنده هم هرگز به اربابی نمی‌رسد. چرا؟ زیرا ارباب هرگز ارضا نخواهد شد، به این دلیل که نگاه او به بنده نگاه انسان است به ابزار و شیء، یعنی به چیزی فاقد آگاهی. پس بنده دیگر اصلاً در نگاه خیره‌ی ارباب واجد شأن آگاهی نیست تا ارباب را به رسمیت بشناسد. ارباب در تعلیق و می‌ماند و می‌پوسد. بنده کمی وضع‌اش بهتر است. بنده میل ارباب را برمی‌سازد، بنده به کار کردن و تولید مشغول می‌شود، کاری که البته همیشه از او توسط ارباب جدا می‌افتد. [یگذیریم که بنده در نهایت به رواقی‌گری و آزادی درونی و آگاهی ناشاد می‌گلتد.] در هر حال، ارباب کار نمی‌کند، بنده کار می‌کند، تنها بنده کار می‌کند: تنها بنده سوژه است. پس کار، کار انسانی، همیشه کار بنده است. [اتونومیسیم شعار اصلی‌اش این بود: امتناع از کار. نه آزادسازی کار که آزادسازی از کار. ضددیالکتیک یعنی این.] این آموزه‌ی نهایی دیالکتیک است، زیرا آموزه‌ی آغازین آن چنین بوده: همیشه باید یکی مرا به رسمیت بشناسد. و نیچه به درستی می‌گوید: «اصلاً چه کسی گفته که من می‌خواهم کسی دیگر مرا به رسمیت بشناسد؟» اتونومی و خودآینی، این چنین ضد دیالکتیک است.

پیش از آن که در خود عشق ضددیالکتیکی بودن را ردگیری کنیم، به سادیسم و مازوخیسم در مقام امر دیالکتیکی و نه چندان رادیکال اشاره کنیم. همان لطیفه‌ی معروف رفقا را تعریف می‌کنیم: سادیستی به پیش مازوخیستی رفت. مازوخیست گفت: «آزارم بده». سادیست گفت: «نه!». چه اتفاقی افتاده است؟ مازوخیست به سادیست و سادیست به مازوخیست تبدیل می‌شوند و در عین حال خودشان هم باقی می‌مانند. نام سنتز این دو سادومازوخیسم است. به عبارت دیگر، هیچ سادیست مطلق و هیچ مازوخیست مطلق وجود ندارد. چرا؟ مازوخیست به سادیست می‌گوید آزارم بده. به این ترتیب، مازوخیست از سادیست تکلیفی ناممکن طلب می‌کند، زیرا اگر سادیست وی را آزار بدهد، به گفته‌ی وی عمل کرده و در این عمل کردن، از سادیسم فاصله می‌گیرد، با اینکه در آن آزار دادن متعاقب دوباره به یک سادیست تبدیل می‌شود. خود مازوخیست با این کار به یک سادیست تبدیل می‌شود [به قول لکان / ژرژک سادیست مثل معلمی می‌ماند که از شاگردانش تکلیف غیرممکن طلب می‌کند] و اگر سادیست بگوید نه (که گفته است) مازوخیست را با نه گفتن آزار می‌دهد، اما خودش با آزار دادن جسمی مازوخیست، یعنی با ازدست دادن بخشی از تحقق میلش آزار می‌بیند [مگر همه‌ی رادیکالیته‌ی سادیست این نبود که در تحقق میل خویش هیچ وقت تعویقی نمی‌افکند؟].

به این معنا، تز بنیادی ساد در «جنایات عشق» واژگون خواهد شد؛ تزی که می‌گفت عشق دیالکتیکی و پرانده و نیازمند دو دیگری است و سادیسیم، بر عکس، غیردیالکتیکی و تهی از اندوه و رنج‌های عشق، و نیز خودآیین است. آنچه ما می‌خواهیم بگوییم دقیقاً نقطه‌ی مقابل آن است: سادیسیم همیشه سادومازوخیسیم است و عشق، همیشه کثرت در دل کثرت؛ عشق تجلی لحظه‌ی اعلی ارتباط تکنیکی‌ها است. [اما بعدتر یک چیز را از ساد خواهیم آموخت: الگوهای کنش علیه محدودیت بر کنش، تن‌دادن به قانون، مقابله‌ی نهاد با قانون، هزینه‌گری بی‌حدوحصر انرژی و ماده (که این همان هم‌اند)، ضدتولیدی‌بودن...]

عشق خودآیین ما را به یاد بدیو می‌اندازد؟! رخداد عشق میان دو سوژه‌ی جنسیتی که هیچ‌گاه شکاف میان آن‌ها پر نخواهد شد... رخدادی که عددش 2 است... 2 ای که هرگز 1 نمی‌شود... آیا خودآیینی عشقی که از آن حرف می‌زنیم، در این دو سوژه با شکاف پرنشاندنی تجلی می‌یابد؟ نه، نه، هرگز نه! احیای سوژه‌ی فردی توسط بدیو — که وام‌دار لکان است، هرچند احیای سیاسی چنین سوژه‌ای دغدغه‌ی لکان به‌نظر نمی‌آید — اساساً دیالکتیکی است. تنها این دیالکتیک درونی سوژه شده و ارباب به دیگری بزرگ تغییر یافته است. دقیق‌تر شویم. در مرحله‌ی آینه‌ای فرد تصویر خود در آینه را تشخیص می‌دهد و تصور می‌کند که این تصویر واقعاً تصویر خودش است؛ به‌عبارت دیگر، تصویری منسجم و یکپارچه از خویش در ذهن وی نقش می‌بندد. این توهم این‌همانی «خود» با تصویر در آینه — که صورت‌بندی دیگر آن را در مقدمه آوردیم، یعنی این‌همانی «من» که می‌گوییم «من می‌آیم»، با «من» فاعل در جمله‌ی «من می‌آیم» — با ورود سوژه به زبان از بین می‌رود و با ورود زبان به سوژه و شکاف‌انداختن در وی، سوژه دوباره می‌شود. دیگر من با تصویر در آینه این‌همان نیست، من با «من» این‌همان نیست، من با تصویر خودش در زبان، یعنی با تصویرش در عرصه‌ی نمادین، فاصله‌ای پرنشاندنی یافته است. این تصویر در آینه — که تاکید می‌کنیم، همان تصویر در زبان، یعنی تصویر در عرصه‌ی نمادین است — همان جایگاه نمادین [اجتماعی] سوژه و همان چیزی است که دیگری بزرگ از سوژه انتظار دارد. بدین ترتیب، دیالکتیک سوژه و انقیاد، که پیشتر خارجی بود [میان بنده و ارباب]، درونی می‌شود. دیگری بزرگ هرگز سوژه نیست. حالا سه سوژه توسط لکان تعریف می‌شوند: معلمی که فکر می‌کند واقعاً معلم است و خود را به‌عنوان معلم می‌شناسد، توهم این‌همانی با تصویر خودش در آینه را دارد و به هرآنچه دیگری بزرگ از وی می‌خواسته، پاسخ مثبت و کورکورانه گفته است. این سوژه‌ی سالم از منظر اجتماعی «سوژه‌ی منحرف» خوانده می‌شود. مورد دوم سوژه‌ی هیستریک است، یعنی سرآغاز سوژه‌ی سیاسی شدن؛ که با جایگاه نمادین‌اش این‌همان نمی‌شود. و دست‌آخر، آقای روانکاو یا عقل کل، که به قول خود لکان در انتهای سمینار «نامه‌ی رپوده‌شده» مامور قانون است؛ زیرا سوژه‌ی هیستریک را دوباره به عرصه‌ی قانون بازمی‌گرداند. اما ما نمی‌توانیم به سوژه‌ای اعتنا کنیم که تنها به‌واسطه‌ی وجود نوعی انقیاد سوژه می‌شود؛ چه بنده‌ی ارباب و بنده و چه سوژه‌ی لکانی، در هر فرمی از آن. اتونومی یعنی برداشتن این انقیاد؛ برداشتن این به‌رسمیت‌طلبیدن. و برداشتن این انقیاد، یعنی برداشتن عرصه‌ی نمادین و دیگری بزرگ. با این حال نمی‌توان فقط به حذف یکی از طرفین دوگانه اکتفا کرد و سوژه‌ی فردی را حفظ نمود. حذف دیگری بزرگ از تعریف سوژه، به حذف خود سوژه نیز می‌انجامد، چرا که رابطه‌ی میان این دو دیالکتیکی است و سوژه اساساً با طرف مقابل تعریف می‌شود، یعنی به وجود آن نیاز دارد. همین انقیاد، همین شکاف درون سوژه است که آن را یا به سوژه‌ی گزاره [آدیپ، لذت، تخلیه، ارگاسم] یا به

سوژه‌ی بیان [پارانویا، ژوئیسانس ناممکن میل، دانش مطلق هگلی، فاشیسم] فرو می‌کاهد؛ سوژه‌ی گزاره را با نظم چیزها یا هم‌گونگی و سوژه‌ی بیان را با نظم نامشروع یا دیگرگونگی می‌شناسیم (ر.ک. تز 6). درست در همین دقیقه است که دکارتیسم کریه سنت روان‌کاوی با لکان احضار می‌شود و با ژیتک و بدیو ادامه می‌یابد.

پس اگر در مورد کار گفتیم راه‌هایی از دیالکتیک، نه آزادسازی کار که آزادسازی از کار است، در مورد سوژه‌ی فردی نیز خواهیم گفت، چاره‌ی ما نه‌رهایی سوژه که رهایی از سوژه است. در مورد بدیو نیز چنین می‌گوییم. در مورد عشق به‌عنوان رخداد میان دو سوژه با شکافی پرنشاندنی، به‌انزوا راندنی جنسیتی را در دل این عشق مشاهده می‌کنیم که کلی‌بودن حقیقت عشق از پس غلبه بر آن برنمی‌آید. عشق بدیو نمی‌تواند به خلق اجتماع بینجامد؛ به بیان دیگر، عشق بدیویی توصیف‌کننده‌ی رخداد بدل‌شدن سوژه‌ی فردی گزاره به سوژه‌ی فردی بیان است، یا اگر بیش از این دقیق شویم، سوژه در رخداد بدیو در عین حالی که سوژه‌ی گزاره است (بخوانید ادیپ) توهم آن را دارد که به قامت سوژه بیان در آمده است (بخوانید سوژه‌ی پارانوئیک وامانده در نظم نشانه‌ای)، اما این‌بار سوژه‌ی بیانی فردی و نه تکین، کلی و نه مشترک؛ حال هر چقدر هم که بدیو دوست دارد از تکینگی‌ها سخن بگوید. از این‌رو، تفکر مبتنی بر سنت روان‌کاوی تفکری برآمده از دکارتیسم، از شکاف سوژه، و در نتیجه تولید سوژه‌ی منفرد بیان یا به بیان دقیق فاشیسم است.

عشق خودآیین هیچگاه به سوژه‌های فردی کار ندارد. عشق پذیرفتن کثرت است، عشق خود کثرت است، عشق نتیجه‌ی کثرت است، عشق و کثرت جز از خلال کثرت کثرت‌های امر مشترک تولید نمی‌شوند. عشق اندوهناک مردسالار، عشق مالکیتی، عشق فردی، عشقی که پروست بورژوا بحران‌های آن را از هر کمونستی بهتر نشان می‌دهد، عشق مدرن، عشق دیالکتیکی مبتنی بر ارباب و بنده، عشق توام با حسادت — این عشق خودآیین نیست. عشق برای نجات یافتن همواره رو به سوی چیز دیگری دارد و از خلال چیز دیگری به کار می‌افتد، و این یعنی نیروهای عشق رو به سوی امری دیگر، متفاوت، و ورای خود دارند و آن چیز دیگر تنها و تنها می‌تواند اجتماع باشد: نه اجتماعی متعین (ر.ک. تز 1) بل جنبشی حدی به سوی اجتماع. چنین عشقی آری‌گویی به زندگی است؛ یعنی رو به سوی امری خارجی داشتن، که درونماندگار خود عشق تولید می‌شود [زندگی، اجتماع، کثرت].

همین جا است که عشق با قهقهه و شورمندی، این نمونه‌ی اعلی آری‌گویی به زندگی گره می‌خورد. قهقهه‌ای که شاید خوشحال نباشد، چه بسا هراسناک و مخوف باشد، چه بسا این قهقهه به زعم نیچه همان آفرینش رنجورترین فیلسوف جهان باشد، اما به هر روی ایجابی و حاکی از حیات است؛ و هم‌هنگام پذیرنده‌ی نیروهای شادان و ناشاد است.

6. قلمروی اجتماع قلمروی نامشروعیت حیوان است.

[The realm of community is of the intimacy of animals.]

این چیزها هستند که به سوژه می‌قبولانند، در ساحت امور دانسته و شناخته‌شده، چیزی برای شناخت وجود دارد. علم درست در همین ساحت کار می‌کند. کار ماشین‌های علمی توسعه‌ی بیش از پیش مرزهای ساحت دانش از طریق شناختِ ابژه‌های واقع‌شده در حدود جهان است. علم مستقیماً به قلبِ ابژه‌ها می‌زند و دایره‌ی دانسته‌ها را از خلال توسعه‌ی مرزهای امر دانسته بسط می‌دهد. علم کاری با امر ناشناخته ندارد. آن‌چه در علم ناشناخته نامیده می‌شود در واقع امر دانسته‌ایست در درون مرزهای شناخت که هنوز ماشین‌های علمی موفق نشده‌اند حدود دانش را به سوی آن منتقل کنند و احتمالاً روزی به این امر دست خواهند یافت. به زبان دقیق‌تر اگر بگوییم، علم درون حدود جهان کار می‌کند و خواستِ فراروی از مرزهای هستی را ندارد. به محض این که خواست‌مان به چیزها معطوف شوند، به ابژه‌هایی که احاطه‌مان کرده‌اند، به ساحتِ سابژکتیو پا گذاشته‌ایم؛ سوژه‌ای باید در کار باشد تا ابژه را بشناسد، و اگر ابژه‌ای در کار باشد که سوژه باید آن را بشناسد پس احتمالاً خواستِ سوژه می‌تواند معطوف به چیزی باشد که آن را ندارد، و درست همین‌جاست که فقدان در میل بازنمایی می‌شود. از همین‌روست که چیزها فقط در ساحتِ بازنمایی ساختاری یا ساحتِ نمادین حضور دارند و درست از همین‌روست که فقدان در میل فقط در ساحتِ نمادین قابل درک است. پس در جهان چیزها همواره با سوژه طرف هستیم، سوژه‌ای که خواستِ دانش و توسعه‌ی مرزهای آن را درون حدود هستی دارد. نظم چیزها اساساً واجد امری تولیدیست که واجد سودمندی، هدف، و پروژه برای آن سوژه‌ای هستند که در این قلمرو حاضر است. به محض واقع‌شدن در جهان چیزها و نتیجتاً پذیرش فقدان در میل، به خواستِ تولیدی‌ای تن داده‌ایم که تلوس‌اش را در جایی بیرون از خودش کار می‌گذارد و درون‌ماندگاری فرآیند تولید را با به‌رسمیت‌شناختن امری خارج از خود مخدوش می‌کند؛ این امر خارجی، امری متعالیست که درست به این دلیل به همه‌ی چیزها بدل می‌شود که بین همه‌ی چیزها واقع است و یادآور گزاره‌ای از اسپینوزاست که هر چیز تجلی خداست. منطق جامعه درست از همین نظم چیزها و تولید سودمند پیروی می‌کند. به زبان دیگر، جامعه بر مبنای سوژه‌های متعین و منفردی زنده است که با واقع‌شدن در نظم چیزها:

(1) به هستی سوپه‌ای سابژکتیو می‌بخشند،

(2) به کنش‌های خود تلوسی بیرون از خود نسبت می‌دهند،

(3) در حدود امور دانسته و بسطِ دانش باقی می‌مانند،

(4) فقدان در میل را بازنمایی می‌کنند،

(5) زیستن را واجد هدف می‌کنند،

(6) به زمان مفهومی کنترل‌شده و مراقبتی می‌دهند،

(7) بر مبنای پروژه پیش می‌روند،

(8) درون‌ماندگاری مطلق هستی و فرآیندهای تولیدکردن را به امری متعالی نسبت می‌دهند،

و (9) واجد معرف‌شناسی هستند.

برای مثال، نظم چیزها را می‌توانیم با الگوهای مبتنی بر سرمایه‌داری و مذهب بهتر بشناسیم.

اما از سوی دیگر، نظم متفاوت از نظم چیزها نیز در کار است. نظم که جامعه آن را به بیرون از خودش تَف می‌کند و توانایی هضم و جذب آن را ندارد. این نظم از هرگونه ارجاع‌یافتن به بیرون سر باز می‌زند و به طور مطلق از هر شکلی از ارتباط‌گرفتن و تولیدکردن درون نظم چیزها، و نتیجتاً نظم تولیدکردن‌های سودمند و هدف‌مند، دور می‌شود. با وام‌گیری از باتای، این نظم را نظم نامشروع می‌خوانیم که نه قلمروی انسان در جامعه بل لزوماً قلمروی حیوانات در اجتماع است. نظم نامشروع نه معطوف به چیزی خارجی، بل رو به سوی خارج دارد. این نظم آن بخشی از جامعه را در بر می‌گیرد که به‌درد هیچ عملیات تولیدی سودمند و هدف‌مندی نمی‌خورند، و نیز مصرف‌ناشدنی هستند (نه این که مصرف‌شدنی نیستند). از این‌رو در نظم نامشروع با اموری ضدتولیدی و ضدمصرفی طرف هستیم. درست پس از لحظه‌ی دفع‌شدن است که آپاراتوس‌های عقلانی‌سازی جامعه به راه می‌افتند تا از این هزینه‌گری‌ها و تفاله‌های تولیدات‌اش تا آن‌جایی که می‌توانند هزینه‌ها و تفاله‌هایی تولیدی استخراج کنند، یا حتا بسازند، که مجدداً این هزینه‌ها و تفاله‌ها بتوانند به فرآیندهای سودآور، کارا، و هدف‌مند نظم چیزها وارد شوند. اما هستند هزینه‌ها و تفاله‌هایی که به هیچ دردی نمی‌خورند و هر گونه تولیدی و عقلانی‌سازی فرآیندهای تولیدی را پس می‌زنند و مجدداً احیا نمی‌شوند. پس - زدن تولیدی یعنی پس‌زدن نظم چیزها، و به‌واقع، هر چه درون‌ماندگارترکردن فرآیندهای تولید به نحوی که به چیز/ابژه‌ای خارج از خود فرآیند ارجاعی ندارند و نتیجتاً فاقد هر گونه ارتباط با امر متعالی‌اند. روشن است که این تفاله‌های دفع‌شده از جهان چیزها در تعارض، تضاد، و کشمکش بنیادین با خود نظم چیزها قرار می‌گیرند. نظم چیزها هرگز نمی‌تواند به تمامی نظم نامشروع را جذب یا نابود کند و همچنین نظم نامشروع نیز چنین توانایی‌ای ندارد. اما درست وقتی سرمایه‌داری به حد غایی خود می‌رود، یا ساحت نمادین در چنین وضعیتی دچار می‌شود، به - ناچار و الزاماً به نامشروعیت تن می‌دهد. به بیان دیگر، سوژه‌ی خودآگاه نظم چیزها نمی‌تواند نامشروعیت را به آگاهی و حدود دانش تقلیل دهد و به چنگ درآورد، اما خود نامشروعیت می‌تواند نظم چیزها را نابود کند و از حدود امر دانسته درگذرد. از این‌رو، وقتی از نامشروعیت حرف می‌زنیم دیگر نه خبری از سوژه است و نه ابژه. ایده و چیز آن‌ا و هم‌هنگام می‌میرند چون نه امری متعالی در کار است که همچون سایه‌ای در میان چیزها به حرکت درآید و ابژکتیویته را محقق کند و نه تولید مبتنی بر پروژه‌ای در جامعه در کار است که ابژکتیویته‌ی محقق‌شده را به سابژکتیویته‌ای نسبت دهد که در کار سودمندی و هدف است. این شیوه از تفکر جدایی‌تام و تمامی از جهان مبتنی بر ابژه، و در نتیجه از سوژه را در نظر دارد.

پس هزینه‌ها و تفاله‌های دفع‌شده از نظم چیزها به‌محض دفع‌شدن به یکی از دو فرآیند ذیل وارد می‌شوند: تولید و اکتساب، یا توابع جامعه. در مورد تولید و اکتساب پیش‌تر نوشتیم که تفاله‌ها و هزینه‌های حاضر در قلمروی نامشروعیت ناب مجدداً به فرآیندهای تولیدی نظم چیزها وارد نمی‌شوند و بی‌مصرف و بی‌تولید باقی می‌مانند. اما درست وقتی این هزینه‌ها را به‌مثابه تابعی اجتماعی بفهمیم که در دل خود نظم چیزها واقع

می‌شوند اما فرآیندهای عقلانی جامعه‌ی تولیدی از جذب مجدد آن‌ها به درون خود ناتوان‌اند، آن‌گاه با دو تابع اجتماعی مواجه می‌شویم که تولیدکننده‌ی نیروها و ارزش‌های مشخص خود هستند. تابع اول به کارکردهای نظم چیزها می‌پردازد و تابع دوم به کارکردهای نظم نامشروع. باید در نظر داشت که نظم نامشروع و حیوانی درست در دل نظم چیزها تولید می‌شود، به زبان دیگر، نظم نامشروع گرچه نظمی غیرتولیدی و غیرمصرفی‌ست اما خود در دقیقه‌ای مشخص، از سطحی تولیدی و واجد سودمندی، هدف، و پروژه، تولید شده است. اما نمی‌توان این وضعیتِ سرتاسر جدلی را به دو تابع تقلیل داد. دقیق‌تر اگر بگوییم، امر تولیدی شرایط تحقق نظم نامشروع را به جهان ابژه‌ها، کارایی‌ها و سودمندی‌ها منتقل می‌کند و از طرف دیگر امر غیر تولیدی می‌خواهد نظم نامشروع را در قلمروی تولید واقع کند و دخالت دهد. جدل اصلی این‌جاست که انتقال قدرت از هر نظم تعیین‌کننده‌ی جهان ابژکتیو به هستی در حال شدن نیازمند دسترسی بلافصل به نظم نامشروع است. در نتیجه، این نظم نامشروع است که در خودآیینی نیروها و ارزش‌هایش به سر می‌برد و، عملاً اوست که تولیدکننده‌ی واقعیت است، حتا واقعیت نظم چیزها؛ به بیان دیگر، این نظم نامشروع است که نیروهای ایجابی، ابداعی، و کنش‌گر خود را به نظم چیزها تحمیل می‌کند؛ این ماشین امر واقعی‌ست که واقعیت را تولید می‌کند. ساحت‌نمادین، دیگری بزرگ، قانون، و پدر از اساس بلاموضوع هستند.

گفتن از نامشروعیت بیپه‌وده است اگر از دوستی نامشروع و حیوانی ننویسیم. اگر هزینه‌های تولیدشده را اموری ضدتولیدی بنامیم می‌توانیم از شدت‌های این امور نیز بنویسیم و گامی به سوی مرزهای هستی برداریم. هزینه‌های ضدتولیدی نتیجه‌ی عیاشی محض هستی‌اند. این هزینه‌ها به مرزهای هستی دوخته می‌شوند، درست همچون منطق تولید فزونی و تفاوت، که در سرحدات و آستانه‌های تولید تولیدی همه چیز را دگرگون می‌کند. ضدتولید نتیجه‌ی شدت تولید است، فرسودگی و از پا انداختن امکان‌های عقلانی تولید تولیدی‌ست. ضدتولید یعنی تأیید زندگی تا سر حد مرگ. نظم چیزها مرگ را در حصار زندگی واقع می‌کند، برعکس، موتور محرکه‌ی زندگی نیروهای مرگ‌اند، نیروهای زوال و تباهی، نیروهای فرسودن، از پا انداختن، و هرز بردن امور ممکن. از این‌رو، ضدتولید همواره در یک میانه واقع است: میانه‌ی هستی و نیستی، زندگی و مرگ. ضدتولید یک تعلیق حیوانی در هستی‌ست که به تکانه‌های عیاشانه‌ی اقتصاد بدن‌اش آری می‌گوید، دهان‌اش باز می‌شود، مقعدش گشاد می‌شود، دفع می‌کند، هزینه می‌دهد، تُف می‌کند، قهقهه می‌زند، خرج می‌کند. اگر سابزکتیویته‌ی جامعه محدود به هستی‌ست، برخلاف این سابزکتیویته‌ی اجتماع است که به مرزهای هستی پرتاب شده است: نیستی. سابزکتیویته‌ی اجتماع در مرزهای میان هستی و نیستی معلق است و از این‌رو هیچ سوبیه‌ی متعینی نمی‌تواند داشته باشد (ر.ک. تز 3).

جامعه‌ی سودمند، هدف‌مند، و عقلانی جامعه‌ای مبتنی بر مبادله است و تنها سودمندی و هدف هستند که می‌توانند برسازنده‌ی مفهومی به نام مبادله باشند. جامعه بر مبنای مبادله و ارزش‌های تولیدشده از خلال مبادله کار می‌کند. از این‌رو تولید جامعه، تولیدی‌ست سابزکتیو که ذاتاً به نظم چیزها و نتیجتاً تعالی آری می‌گوید. پس ارزش مبادله یعنی تداوم سوژه‌ای متعین که در حدود امر دانسته واقع است و نمی‌تواند به گونه‌ای خودآیین به ماشین امر واقعی شود. مبادله همواره به سوژه هستی می‌بخشد و به تلوسی سودمند در مقام پروژه‌ای تولیدی معنا می‌دهد. در نتیجه،

هر آینه که از نظم چیزها سخن می‌گوییم، در حال احضارِ مجددِ جنازه‌ی سوژه همراه با تمامی کارکردهای مبتنی بر مبادله‌اش هستیم و نتیجتاً امکان ذاتی نظم نامشروع در انتقالِ قدرت، و ایجابیت و آفرینش‌گری‌اش را درون مرزهای فروبسته‌ی هستی محدود کرده‌ایم.

با این قطعه از باتای پیش می‌رویم: «در هر انسانی یک حیوان همچون برده‌ای پاروزن زندانی ست، دری هم وجود دارد، اگر این در را باز کنیم، حیوان زندانی [...] به بیرون خواهد گریخت» [تاکید از ما ست]. داستان انجیل را به یاد آورید؛ همان داستانی که داستایوفسکی اساس ایده‌ی جن‌زدگان را بر آن استوار کرده است: عیسی فردی را که جن‌زده شده بود، شفا داد و از پس این شفا، لژیونی از خوک‌ها به درون دریا گریختند و ناپدید شدند. پس بی‌دلیل نیست که باتای از برده‌ی «پاروزن» سخن گفته است و از دری که حیوان زندانی از آن به بیرون می‌گریزد. اکنون می‌توان چند خطِ سیرِ ایده‌ای را از دل همین سطور بیرون کشید:

(1) ظهور مسیحا انقطاعِ ریشه‌ای جریان تاریخ و تحققِ کمونیسیم است؛

(2) آن جن‌زدگانی که داستایوفسکی از آنها سخن می‌راند، آنارشویست-سوسیالیست‌های اواخر قرن نوزدهم هستند؛

(3) در هر کسی جمعیتی می‌زید؛ اما این جمعیت، لژیونی از حیوانات است.

بی‌دلیل نیست که نگری و هارت نیز در «مالتیتود» به داستایوفسکی و داستان انجیل بازمی‌گردد و مالتیتود را با همان لژیون حیوانات گریخته یکی می‌گیرد. هر یک از ما یک ماشین امر واقعی است، هر یک از ما تکین است، اما هر تکینی چندگانه و کثیر است، هر تکینی یک جمعیت است. ظهور این حیوانات در لحظه‌ی تحققِ کمونیسیم رخ می‌دهد، و در نتیجه، قلمروی این حیوانات همان قلمروی اجتماع است.

اما حیوان چیست؟ به عبارت بهتر، تفاوت حیوان با انسان علوم انسانی در کجا نهفته است؟ ملال انسانی را در نظر بگیرید: انسان از آن رو دچار ملال می‌شود که در ارتباط میان دریافت‌کننده‌های آن با محیط همیشه اختلالاتی وجود دارند. به عبارت دیگر، انسان حیوانی معیوب است؛ اگر حیوان نسبت به محیط خود تماماً گشوده و از این رو تماماً فروبسته باشد، انسان حیوانی است دچار گشودگی نسبی و فروبستگی نسبی که به ملال می‌انجامد. اما اگر این ملال تا سرحدات خود پیش رود، یعنی تا انتهای فروبستگی همه‌چیز نسبت به انسان، گشودگی رخ خواهد داد. با ترم‌هایی دیگر بخوانیم: تنها در از نفس‌افتادگی کامل، فرسودگی کامل، رسیدن به سرحدات خستگی است که تولیدِ ضدتولیدی معجزه‌آسا رخ خواهد داد. پس شرط لازم این تولید نوعی گشودگی بی‌حدوخصر است — که تفاوتی با فروبستگی بی‌حدوخصر ندارد — و این همان وضعیتِ همیشگی حیوان است. شدتِ فزونیِ قهقهه‌ی شدید، هق‌هقِ بی‌پایان — انسان را به ساحتِ حیوان می‌کشاند؛ انسانی که از شدت هق‌هق یا قهقهه [و جالب آنکه قهقهه و هق‌هق در چینش حروفشان هم تنها قلب یکدیگرند] دهانش تا ابد باز می‌ماند، حیوان است؛ انسانی که تا ته امکاناتش رفته باشد، حیوان است. و تولیدِ متعاقب آن چیزی نیست مگر تولیدِ امر مشترک و بدون این تولید، مطلقاً همه‌چیز، در پوچی و بی‌معنایی (و نه نامعنایی) فرو خواهد رفت؛ زیرا ارزش مصرف به‌عنوان امری از پیش‌داده‌نشده تنها در امر مشترک متحقق می‌شود و بدون این

تحقق نیهیلیسم تام و تمام —پایان امر سیاسی، پایان امر اجتماعی، پایان ...— حکمفرما خواهد شد. پس حیوانات تولید معجزه گون تکینگی های اجتماع هستند. و خود اجتماع نیز گواه تولید امر مشترک. به خاطر داشته باشید: امر مشترک تنها می تواند تولید شود. امر مشترک تنها از آن رو تحقق ارزش مصرف است، که پیش فرض گرفته نمی شود.

روزبه گیلاسیان

1- جهان بر دو محور می چرخد: محور داخل شدن و محور خارج شدن. تمام فرایندها را می توان در این دو استعاره بنا نهاد. تولید مثل، حاصل داخل شدن آلت در آلت است. داخل شدن و خارج شدن آلت در آلت و خارج شدن اسپرم ها و تلاش دوباره اسپرم ها در داخل شدن در تخمک ها و سرانجام پس از 9 ماه خارج شدن بچه از مهبل و داخل شدنش به دنیا. خارج شدن مردم از خانه و داخل شدن آنها به خیابان. خارج شدن گلوله از لوله تفنگ و داخل شدن آن در گوشت، خارج شدن خون از رگ و ریختنش بر زمین و فرو رفتنش در خاک. خارج شدن فریاد از دهن و داخل شدنش در گوش. داخل شدن غذا از دهان و خارج شدنش از مقعد. تولد و مرگ.

نکته اینجاست که هر داخل شدن همراه با نوعی خارج شدن و هر خارج شدن دربردارنده ی نوعی داخل شدن است. در این معنا مرز بین بیرون و درون که ساخته ذهن است به عمل داخل شدن و خارج شدن برگردانده می شود تا به این واقعیت انگشت بگذارد که سیکل خارج و وارد شدن بی رحمانه و به صورت پوچ گرایانه ای در تکرار است. آنچه یک نظام را حفظ می کند تکیه بر پایداری این سیکل است. دم و بازدم نظام حاصل همین ورود ها و خروج های تمرین شده و تکراری است. آنچه نظام ها را از کار می اندازد ساختن حفره ای در درپچه تنفسی نظام است.

خروج از خانه و بازگشت به خانه در حکم ورود به خیابان و خروج از خیابان است. ورود به کارخانه و خروج از کارخانه. ورود مواد خام به ماشین و خروج کالا به بیرون. داخل شدن کالا به بازار و خروج از آن. وارد کردن اطلاعات به داخل کامپیوتر و خارج کردن آن. کاری که این روزها با آلتی جدید تقریباً هرکس به دفعات با آن به ارضا دست می زند همین فلش های کامپیوتری که پیوسته به سوراخ یو اس پی وارد و خارج می شود. منطق تکنولوژی جدید همین شبیه سازی سکس است و یا به عبارت بهتر سکس امروز چیزی جز اتصال فلش های کامپیوتری به هم نیست.

انقلاب زمانی به وقوع می پیوندد که این پروسه و این دگردیسی های ورود و خروج توسط نیرویی برتر برای مدتی ملغی می شود تا انقلاب نه در معنایی اجتماعی بلکه در معنایی شیمیایی تجربه شود. این انقلابی متعلق به موقعیت گریزی اشیا است نه موقعیت گزینی سوژه ها. هم جنس باز ها نوعی اختلال در این پروسه هستند. آنها عمل جنسی را عقیم می گذارند. آنها طبیعت ثمر بخشی آلت را بی اثر می سازند. موقعیت اعتصاب کارگران وقتی سعی می کنند برای مدتی در کارخانه تحصن کرده و به زور در آنجا بمانند. موقعیت مردمی که به خیابان می آیند اما

قصه برگشت ندارند. موقعیت یوبس شدن شکم که جز با پاره کردن چاره نمی شود. اعتصاب غذا هم نوعی از همین انقلاب شیمیایی است. هر انقلاب به میزان تداوم لجاجت باری در این تقطیع فرایندها قدرت می یابد.

انقلاب شیمیایی به جای عاملان بر مواد متکی است. این انقلاب زمانی اتفاق می افتد که مواد سعی می کنند طریقه ورود و خروج روزمره خود را به گونه ای تقدیری معلق نمایند. در این تعلیق است که قدرت بی صاحب می شود. در شرایطی که قدرت معلوم نیست دست چه کسی است به گونه ای که مردم به اشتباه افتاده و تصور می کنند برای اولین بار قدرت در دست خودشان است. انقلاب شیمیایی در برابر انقلاب اجتماعی محتاج قیام همگانی نیست. در این انقلاب مردم به عنوان توده نقشی ندارند اگرچه می توانند نوعی از انقلاب را رقم بزنند اما انقلاب شیمیایی متکی به قدرت جمعی نیست. این انقلاب به میزان گستردگی استعاره ورود و خروج خود امری گشوده است. برای پی بردن به این انقلاب کافی است به خروج و ورود اشیا از هر نوع و هر قسم در هر فرایند توجه کنید.

2- مردم کجاست: چه کسی کفن را مجاله می کند؟ روزی می رسد که مردم خود را نشان می دهد آن روز، حقیقت، نعره ی پیروزمندانه ای در اخبار شبانگاهی نیست. روزی می رسد که سخن گفتن از مردم معنا می دهد و معنا می بخشد اما هنوز دهندره ی باروت را سمباده نیست. یک لجن سفید یک لحن مقتدرانه ی منفور از پشت تریبون نعره مرگ بر نمی کشد و کش شلوار برادران را گرمای هوا شل نمی کند.

3- ترس تا حدی انسان را از عمل باز می دارد اما ترس آستانه دارد از حد که بگذرد نه بی عملی بلکه کنشی بنیان کنانه و بی قید را رقم می زند. کسی که از روی ترس یک باره شلیک می کند. گربه ای که از ترس پنگال می کند. ترسی که به دیوانگی منجر می شود ترسی که از آستانه گذشته و یک باره کاری می کند که همه را شگفت زده می کند.

مردم می ترسند و فرار می کنند اما وقتی که در بن بست قرار گیرند چون فرد وحشت زده ای یورش برده و حمله ور می شوند. آنها از روی ترس لگد زده و همه چیز را نابود می کنند. آنها تمام بن بست ها را به کوچه هایی بن باز مبدل می سازند.

4- کسانی هستند که برایشان فرق نمی کند نان 200 تومان باشد یا 200 هزار تومان؛ چرا که پول خرید هیچ کدامشان را ندارند. این دسته از افراد کسانی هستند که در آخرین لحظه به جنبش می پیوندند. اینان چنان قدرت نهایی به جنبش می دهند که آن را از سد ستبر هر دژخیمی عبور می دهند. این ها می شورند، خیابان ها را پاک می کنند و شورش را بر پا می دارند که کسی را بارای مقابله ی با آن نیست چرا که برای آنها فرق نمی کند که اصلاح کنند یا تخریب که ساختار شکن باشند یا در چارچوب چرا که به این نتیجه رسیده اند که در هر صورتی نابود شده ترین هستند. آنها اصل ترجیح را منحل می سازند. ترجیح حرف ناچاری است و آنها ناچار ترین هستند. بی چارگانگی که شرف جنبش را نجات می دهند.

5- مردم در نظام های دیکتاتوری می توانند این سعادت را داشته باشند که انقلاب اجتماعی را تجربه کنند. نظام های دموکراتیک از این تجربه بی بهره اند. آن ها سترون شده و محکوم به تکرار شمارش آرا هستند تا زمانی که از قدرت انقلاب شیمیایی بی خبرند.

6- دو جین کرم تا ابد نمی توانند به یک دانه سیب بسنده کنند. این جمله حکایت اختلاف اصلاح طلبان و محافظه کاران است.

7- ما نیازمند انقلابیم. یک انقلاب شیمیایی. کافی است مواد را با هم به میزان معین بیامیزید تا این ترکیب شیمیایی خود انقلاب را برسازد. برای این انقلاب باید یک شیمی دان باشید نه یک انقلابی. بمب هایی که به دست شما شیمی دان ها در میدان های شهر خواهد ترکیب لاشه های کریه دژخیم را به بیل بردهای دروغین خواهد چسباند. بمب هایی که اختلال در ورود و خروج است. فرمول ساده شده این انقلاب چنین است: ورود ممنوع! خروج ممنوع!

می توان به خیابان وارد شد در این صورت شکل این فرمول چنین است: خروج ممنوع! همان جا بمان. یا به عبارتی دیگر ورود به خانه ممنوع. می توان به خانه وارد شد. در این صورت شکل این فرمول این است: خروج ممنوع! همان جا بمان. یا به عبارتی دیگر ورود به خیابان ممنوع. هر دوی این ها یک اثر دارد. یکی شناخته دیگری ناشناخته. می توان ظریف تر شد. اما نیازمند ذهن های ظریف تر و دستان تردستانه تری هستیم.

نعشگی چیزی جز ورود بخار به ریه و خروج آن از بینی نیست. تنها کسانی که تصمیم به خارج نکردن این دود یا تصمیم به وارد نکردن این دود می گیرند می توانند انقلاب شیمیایی را رهبری کنند. نعشه باز های دمدمی مزاج به دنبال انقلاب های اجتماعی اند. در ته خواست آنها از انقلاب بوی تعفن اصلاح طلبی مضحکی ریشه دوانده است که از یک ورود و خروج دوباره دفاع می کنند. ما نیازمندیم دندانهای خویش را سوهان بزنییم نه برای جویدن بلکه برای گاز گرفتن ما به حیوان بودن خود رجعتی دوباره می کنیم.

یک استراتژیست جدید

بابک سلیمی زاده

در زمانه ای که قدرت چیزی جز وانمود آن نیست، چگونه می توان در برابر آن ایستاد. در آن نقب زد. و بر روی خط خارج حرکت کرد؟ قدرت صفتی نیست که کسی دارای آن باشد، تهی از یک مورد ارجاعی است. همواره خود را همچون مدلولی بی معنا عرضه می کند. نه به میانجی حضورش و نه به میانجی غیابش، بل از طریق حضور موهوم و گریزنده ی خود اعمال می شود. به میانجی یک حقیقت عمل نمی کند. بل راز قدرتش در مرتعش کردن حقیقت است. حضوری همواره به تعویق افتاده. آنجایی که فکرش را می کنیم نیست و آنجایی که فکرش را نمی کنیم ظاهر می شود. این چنین است که می توان به صراحت گفت امروزه قدرت فقط سرکوب نمی کند، بل «اغوا» می کند.

آیا می توان «کلفت ها»ی ژان ژنه را نیز قربانی همین اغوا دانست. بنده ای که اغوای ارباب می شود. دو کلفت [کلر و سولانژ] نقش ارباب خود [مادام] را بازی می کنند، اما در جریان نمایش درمی یابیم که این یک تظاهر ساده به نقش ارباب نیست، این نوعی درونی کردن نقش است. کسی که تظاهر به اربابش می کند، سعی می کند خصیصه های او را «تقلید» کند. اما آنها با فرامای نقش ارباب نشانه ها و خصیصه های او را در خود تولید می کنند. به همین خاطر است که دست آخر وقتی توطئه ی قتل ارباب را طرح می ریزند، کلر دست به کشتن سولانژ [که نقش ارباب را بازی می کند] می زند. اگر این دو کلفت در نمایشنامه ژنه قادر بودند در این بازی میان خود و ارباب تمایزی قائل شوند، اصل واقعیت دست نخورده باقی می ماند، تفاوت کلفت و ارباب، من و دیگری وجود می داشت، منتها در قالب یک تقلید نمایشی بطور موقتی ملغا می شد. اما در این نمایشنامه این اتفاق نمی افتد. در این نمایشنامه همین تفاوت ملغا شده است و فاصله ای میان من و نقش ارباب، امر واقعی و امر خیالی، وجود ندارد. فاصله در واقع همان اغوا است. کلفت در این بازی، همچون یک «وانمودکننده»ی بودرباری، علائم درستی از «ارباب» را تولید می کند، پس آیا او ارباب هست یا خیر؟ آیا باید کشته شود؟ همه چیز این نمایش می توانست به خوبی و خوشی سپری شود به شرطی که کلفت در حین اجرای نقش ارباب فاصله اش را با ارباب خود حفظ کند. اما همین فاصله است که به امری موحش تبدیل می شود. او اغوای نقش خویش می شود. این «فاصله» خود در نهایت چیزی جز یک اغوا نبوده است. و این همان چیزی است که بازی او را از تقلید فراتر برده و به سوی مرگ خویش هدایت می کند. او اغوای قدرت ارباب می شود. مراسم قربانی آغاز می گردد. چراکه همانگونه که بودربار از قول رولر بال می گوید، «هیچ بازیگری نباید بزرگتر از خود بازی باشد».

به قدرتی که امروز بر ما حاکم است نیز باید به همین دید نگاه کرد. این قدرت دیگر فقط «توزیع» و «طبقه بندی» نمی کند، بل «اغوا» می کند. اگرچه نمی توان به یک خط مرز قاطع میان نظام انضباطی مبتنی بر توزیع و طبقه بندی، و قدرت اغواگر نمایش امروز قائل بود. همچنان توزیع و تقسیم سوژه ها در محوطه ها و نقش ها صورت می گیرد. همچنان حبس وجود دارد اما این فرایند با ژرفای بسیار بیشتری نسبت به گذشته عمل می کند. این قدرت دیگر فقط ما را محبوس نمی کند، بل ما را مامور می کند. نه ماموری مزدور بسوی یک وظیفه، بل ماموری بسوی هیچ. نوعی هیپنوتیزم. نه مامور سازمان هایی مخوف و مالیخولیایی، بل مامور شرکت هایی ناپدید و بخارگونه. بسیار درونی تر از آن چیزی که فکر کنیم. بر خلاف جوامع انضباطی با ما نه صرفاً همچون یک بزهکار، بل همچون یک بدهکار برخورد می شود. ما به بانکها و به شرکتها بدهکاریم. و این شکل بسیار عمیق تری از سلطه است. تا جایی که سلطه تنها دیواری نیست که ما در پس آن محبوس می شویم، ما خود یکی از آجرهای دیوار خود و دیگرانیم. ما پلیس خود و دیگرانیم و خود شعارها و آرمانهایمان را کنترل می کنیم و بی وقفه بر آنها حد می گذاریم. بدین معناست که امروزه قدرت ما را صرفاً طرد نمی کند، بل جذب و اغفال می کند و در بازی شرکت می دهد.

می توان در فیلم Lunch Naked کرونینرگ (که بر اساس رمان باروز ساخته شده است) این حضور موهوم و گریزنده ی «کنترل» را مشاهده کرد. ویلیام لی (نویسنده ای که برای امرار معاش به شغل سم پاشی می پردازد) یک لحظه توسط یک سوسک عظیم الجثه در می یابد که در واقع مامور یک شرکت به نام «کنترل» است و باید ماموریتی را به انجام برساند. کنترل فضایی منحنی شکل ابداع می کند که در آن نشانه ها از مسیر خود منحرف می شوند و به منبع خود بازمی گردند. سوسک عظیم الجثه با این کار تمام نشانه های زندگی ویلیام لی را معلق می کند تا به سوی سرنوشتِ مقدّرشان پیش روند. ویلیام لی این ماجرای موهوم را به هیچ می گیرد. اما بدون آن که خود بخواهد، ماموریت اش را به انجام می رساند (زنش را می کشد). تصویری که ویلیام لی با آن روبروست دیگر همان دیگری نیست بل سطحی است که او را جذب و اغوا می کند. مدلولی بی معنا که تمام زندگی او را به تعویق می اندازد. او باید گزارش هایی بنویسد، و ماموریتهایی را به انجام برساند. ماموریت هایی بخارگونه، و گزارش هایی موهوم. قدرت «کنترل» در نمود و ناپیدی اش نهفته است.

نکته ی مهم در مورد نمود و ناپیدی نظم جدید این است که مبتنی بر هیچ واقعیتی نیست. چه این واقعیت بخواهد در قالب یک ایدئولوژی تحریف یا پنهان شود، و چه بخواهد در قالب یک افشاگری آشکار گردد. و چه حتی یک نوستالژی باشد که بخواهیم غم از دست رفتن آن را بخوریم. مسئله این است که چیزی به عنوان واقعیت وجود ندارد و تنها «نمایش» در کار است. نمایش عبارت از ارائه ی تحریف شده ی واقعیت نیست. واقعیت حضور مقدّمی نسبت به نمایش ندارد. اینطور نیست که پیش از نمایش واقعیتی وجود داشته باشد، بل واقعیت به واسطه نمایش وجود دارد. مسئله این نیست که چیزی رخ می دهد و نمایش آن را تحریف یا پنهان می کند، اگر بخواهیم از کلام دبور استفاده کنیم، حرف نمایش این است که: «اینجا چیزی رخ نداده است و هرگز رخ نخواهد داد». در این نمایش ما می توانیم هر جایگاهی داشته باشیم. نمایش حتی «انقلابی ها»ی مختص خودش را هم تولید می کند. نگاهی به جهان اطراف و اطراف جهان بیاندازید. می توان به راحتی فضایی را اشغال کرد. یک فیلسوف «جذاب» را انتخاب کنید. کارهای او را ترجمه کنید. مهم نیست چند اشتباه فاحش در ترجمه تان وجود دارد. و حتی مهم نیست

فیلسوف مورد نظر چه می گوید. چون خواننده به تیترا مقاله ی شما بسنده می کند. حتی شک دارم تا اینجا مقاله ی من را هم خوانده باشد. تنها چیزی که در این میان مهم است تلاش شما برای اشغال فضاست. یا مثلاً، بطور شانس، اصطلاحات یا جملاتی را از چند فیلسوف پساساختارگرا انتخاب کنید، آنها را بطور اتفاقی با هم ادغام کنید، حالا مقاله ی شما حاضر است. می توانید در سایت یا وبلاگ خود منتشر کنید. مطمئن باشید همه برای شما کف خواهند زد. دلیلش این نیست که شما مقاله ای تامل برانگیز نوشته اید، علت این است که «اینجا چیزی رخ نداده است و هرگز رخ نخواهد داد.» انقلابی ترین نمایشنامه های غربی در تهران با بلیط 10، 20 و حتی 30 هزار تومانی عملاً برای قشر بورژوا موضوعیت دارند. و چوب جادویی منتقد یا جیب جادویی مجموعه دار و گالری دار می توانند یک نقاشی را قابل دیدن کنند. نقاشی بیرون از جهان نمایش وجود ندارد. کسانی که می خواهند یا اینطور فرض شده است که می توانند جهان را تغییر دهند عملاً وقت این را ندارند که جهان را تفسیر کنند و پول ندارند تا از طریق هنر، ادبیات، یا فلسفه به تغییر وضعیت خود بیاندیشند و آنها نیز به نوعی غرق در نمایش اند. آنها صرفاً ویتروینی هستند که جامعه ثروت خود در آینه ی فقر آنها می فهمد. حتی اعتراضی ترین شاعران می توانند ویتروینی برای فراغت بورژوازی باشند. می توان غرق در جذب ی شاعران نسل بیت علف و حشیش بار زد. و بطور عجیبی بر سوبه های رهایی بخشی این قبیل تجربه های فردی اصرار ورزید. و یا بر عکس، می توان خیلی جدی بود و به دنبال توده ی عظیم مردم راه افتاد و سیاست رهایی بخشی را در شعارهای ارتجاعی آنها جست. نمایش به همه ی اینها نیاز دارد. این خصوصیت قدرتی ست که طرد نمی کند، بل جذب و اغوا می کند و شرکت می دهد. اما نکته ی حائز اهمیت این است که نمایش همواره هیچ مناسبتی با واقعیت ندارد. و تنها ازینرو وجود دارد که ادامه یابد.

موقعیت امروز روشنفکر تنها راهی را که پیش روی ما می گذارد رها کردن این نام یا خیانت به این نام است. چراکه بطور تاریخی، روشنفکران نیز در کنار روحانیون و بازار سه گانه ی چرخه ی قدرت را تشکیل می داده اند. باید یک «استراتژیست» بود (دُبور چنین نامی را بر خود می نهد). این نام به شما خواهد گفت که هیچ جای امنی بیرون از جنگ موقعیت های نمایشی وجود ندارد. نمی توان به شیوه ای بچگانه خود را به کلی جدا از جهان نمایش دانست. و از راه دور نمایش را محکوم کرد. باید به قلب آن یورش برد، اگرچه تنها لحظه های کوچکی بوده که ما توانسته ایم در قالب یک سوپزکتیویته ی جمعی (یک اجرا، یک تظاهرات، یک نشریه، یک آکسیون) نظم اشیا را به هم ریخته و دست به تسخیر موقعیتهای نمایشی بزنیم. با اینحال انتخاب چنین نامی در این وضعیت بغرنج درسی را به ما می آموزد: واقعاً مهم نیست شما چه می گوئید، «محتوا»ی کارتان انقلابی است، عصیان گر است، یا ارتجاعی، مهم این است که در کجای جنگ موقعیتهای نمایشی قرار گرفته اید. مهم این است که گفته ی شما چه بازتوزیعی را در نظم اشیا به انجام می رساند. آیا نمایش ادامه می یابد، یا انقطاعی را در آن موجب می شوید. آیا صرفاً فضا یا مکانی را اشغال می کنید، یا دست به یک مکان پریشی می زنید. این موقعیت ها نه موقعیتهایی کلی و جهان شمول، بل موقعیت هایی خرد هستند و سوژه ی آنها نه سوژه ای کلی بل یک «سوژه-موقعیت» است که بسته به هر موقعیت ممکن است چیزی باشد و بدین معنا غیرقابل شناسایی است. مازاد این عرصه ی نمادین و توزیع نقش ها در عالم نمایش است.

اگر قدرت چیزی جز وانمود آن نیست، اگر قدرت نه صرفاً طرد، بل جذب و اغوا می کند، باید آینه ای در برابر اغوای آن قرار داد. مثالی که بودریار ارائه می دهد در فهم این مسئله به ما کمک می کند: حربه ی پلنگ برای به دام انداختن قربانی هایش بوی خوشی است که از خود ساطع می کند. پلنگ باید پنهان شود (ظاهرش وحشت آفرین است) و قربانی هایش توسط بوی او افسون می شوند. یک دام نامرئی برای اینکه آنها را به چنگ آورد. اما این قدرت اغواگری می تواند علیه خود پلنگ به کار برده شود و در واقع این بوی خوش، خود نقطه ی ضعف اوست. یک انسان می تواند همچون یک طعمه با استفاده از بوهای خوشی مثل بوی ادویه و یا بوی گیاهان (که مشابه بوی پلنگ است) ردّ او را بگیرد. تنها راه ما در برابر قدرت امروز یک هوشمندی در فهم و اجرای آن چیزی ست که بودریار در قالب استعاره ی «آینه» توضیح می دهد. آینه از تصویر خود ما برای اغوای ما سود می جوید. در این بازی آینه ای آنچه ما برای اغوای قدرت بکار می بریم در واقع از خود او می گیریم. اگر «کنترل» نه به میانجی یک محتوا، بل به میانجی یک مدلول بی معنا خود را عرضه می کند. باید همچون خود کنترل حضوری ناپدید داشت. باید همچون زنی در پس آرایش خویش پنهان و غیرقابل شناسایی بود.

استراتژیست جدید میل خویش را به یک دام یا فریب تبدیل می کند. او به گفتن بسنده نمی کند، در پی تصاحب و آلوده کردن موقعیتهاست. فریب او مبتنی بر یک حقیقت نیست که در پس چیزی نهان باشد. یک آرایش است که هر آن می تواند بطرزی متفاوت طراحی گردد. سوژه- موقعیتی که در هر موقعیت چیزی ست، حضور خود را در پس آرایش اش نادیده نگاه می دارد و نیازی به نام خود ندارد. او کیست؟ نه چیزی جز یک سطح آرایش شده. اگر در پس این آرایش هیچ «من» ای را نتوان سراغ گرفت، باید گفت که او نام ناپذیر است. همچون بکت که می گفت «با کدام کلمات بنامم، کلمات نام ناپذیرم را؟» (متن هایی برای هیچ) با آرایش، ما خود را به نمودی محض تبدیل می کنیم، به ساخته ای تصنعی برای به دام انداختن میل دیگری. این حضور نام ناپذیر و تعلیق چهره هر عمق و هر ژرفایی را باطل کرده و به سطح می آورد. تفکری که با اغواگری پیوند بخورد، دیگر نه جستجو در اعماق، بل آرایش سطوح خواهد بود. دیگر سطح را به سوی یک حقیقت حفر نمی کند، بل تا می کند و چین می دهد. چنین تفکری دیگر قدرت را تفسیر و مناسبات پنهان آن را آشکار نمی کند، بل به سوی خود می کشد و فریب می دهد. دیگر پرده بر نمی دارد و افشا نمی کند، بل می دوزد و می بافد. و آیا انقلاب چیزی جز همین دوختن و بافتن هر باره، و در نهایت، چیزی جز یک «تا» بوده است؟

سعادت همواره سعادت‌ی است جمعی

کیوان مهتدی

باید دوباره شروع کنیم. بخوانیم، بنویسیم، شب‌ها بیدار بمانیم. باید روی دوستی‌ها حساب کنیم، چون میانجی‌های اجتماعی همه یخ زده‌اند. نباید دنبال یک درروی سیاسی بگردیم، چون ویژگی دوران رکود اجتماعی فقدان امکان بروز سیاست است. باید دوباره شروع کنیم. از نو شروع کردن هرگز به معنای بر دوش کشیدن شکست‌های گذشته نیست، هرگز به معنای دوباره شروع کردن «همان» نیست، بلکه به یک گسست اشاره دارد. گسستی که همان آغاز کردن است. به گسست آری بگوییم. از کجا شروع کنیم؟ همه می‌گویند در دورانی تیره و تار زندگی می‌کنیم، که همه‌چیز به تعلیق درآمده. برخی هم در بدبختیِ امروزشان به بهانه‌ی نابودیِ مهیب 2012 وول می‌خورند. تنها راهی که تفکر در دوران رکود اجتماعی بتواند به شکلی مسئولانه به حیات‌اش ادامه دهد، مشاهده‌ی امور از نقطه‌نظرِ رستگاری است. باید دیدگاه‌هایمان را به گونه‌ای سازمان-دهی کنیم، که نظم موجود امور به همان شکلی افشا شود — همان اندازه تکه‌پاره و از هم گسیخته — که در روز رستگاری به چشم خواهد آمد.

همه می‌دانند که یک چیزی کم است، که این وضعیت نمی‌تواند زیاد دوام داشته باشد. فیلم‌های مجید مجیدی را نگاه کنید: همیشه یک چیزی کم است، یک جفت چشم یا یک جفت کتانی یا... و او همیشه از این ناتمامی فضیلت می‌سازد. ناتمامی را کامل می‌کند، از آن کمال می‌سازد. این یعنی ایدئولوژی، این یعنی خطر اصلی در دوران کنونی. نباید از ناتمامی تمامیت بسازیم. وضعیت را همان اندازه تکه‌پاره ببینیم، که با نور رستگاری دیده می‌شود. خواست ما خواستِ شهریاری است. و می‌دانیم که شهریاری واقعی در سرپیچی است، نه در اعمال قدرت. هیچ فضیلتی در رنجی که می‌بریم نیست، رنج کور است. رنج از مفهوم شدن طفره می‌رود. روی دیگر سکه‌ی «فضیلت رنج»، انفعال است. همه‌ی آنهایی که دست روی دست گذاشته‌اند تا ببینند چه پیش می‌آید. اما هیچ معجزه‌ای در کار نیست. هیچ جبر تاریخی‌ای مستقل از ما کار نمی‌کند. این وضعیت بحران می‌تواند تا ابد ادامه پیدا کند، اصلاً حیات دولت‌های اجتماعی (بخوانید دولت‌های غربی) به مدیریت بحران گره خورده است. تمام نهادها از بحران تغذیه می‌کنند. و خوب می‌دانند چگونه سقوطشان را تا ابد کش بدهند؛ تکیه کلام کینز نظریه‌پرداز ارتجاعی اقتصاد کنونی غرب این بود: «در درازمدت همه‌ی ما خواهیم مرد».

ما نقطه‌ی عزیمت نقد خود را رستگاری می‌گذاریم. دانش هیچ نوری ندارد به جز آنکه توسط رستگاری بر دنیا افکنده شده: هرچیز دیگری بازسازی همین وضعیت است، تکنیک محض است. کار اصلی تفکر میل بی‌وقفه به اتخاذ همین دیدگاه (رستگاری) است، تا «اکنون» خود را همچون «ویرانه»ی وضعیت موجود امور نشان دهد. و آنگاه تاریخ نسبت به اکنون در مقام یک موهبت گشوده می‌شود. ما نمی‌خواهیم ویرانه‌ی اکنون را کامل جلوه دهیم، ما تنها می‌گوییم آینده یکسره نامتعیین است. برای همین می‌توانیم و باید [هر لحظه] دوباره شروع کنیم.

نقدی که صرفاً از دیدگاه رستگاری (آینده‌ی نامتعیین) به اکنون نگاه می‌کند، نقدی است یکسر منفی. این همان کاری است که در دوره‌ی اول شرق، با «نقد ایدئولوژی» انجام شد. اما روش منفی کفایت نمی‌کند. نقد همچنین باید پروژه‌ای را نیز مطرح کند. ما به نقد از وضعیت موجود امور علاقه‌مندیم. ما با نقد خود به واقعیت چنگ می‌زنیم، اجزای آن را جابه‌جا می‌کنیم، تکه‌های مختلف تاریخ را از زمینه‌شان می‌کنیم و کنار هم یا مقابل هم می‌گذاریم، تا بتوانیم «جنبش واقعی» را ردیابی کنیم، نیروهای اجتماعی واقعی و فعال را شناسایی می‌کنیم، و به سطح ستیز و سوژکتیویته‌های انقلابی می‌رسیم. نقدی تمام عیار، در معنای نیچه‌ای کلمه، به نابودی ارزش‌های فعلی قانع نمی‌شود، بلکه در جست‌وجوی خلق ارزش‌های نوین است؛ نه تنها نفی آنچه موجود است، بلکه همچنین تایید آنچه از این پس سر برمی‌آورد. پس رستگاری در بعد منفی‌اش نقطه‌ی عزیمت نقد، و در بعد مثبت (ایجابی)‌اش نقطه‌ی پایان نقد است.

بدبینی ذهن و خوشبینی اراده — ما نسبت به همه‌ی اجزا بدبینیم؛ تو گویی هیچ‌چیز سر جای خودش نیست. نه تنها نسبت به «موفقیت»، «موسیقی زیرزمینی»، «دانشگاه»، «هنر چیدمان»، بلکه نسبت به خود این روزنامه، این ستون، همین جمله و این ضمیر «ما» هم بدبینی‌ایم. اما با این حال می‌نویسیم، در زیرزمین‌ها آهنگ می‌سازیم، و در حیات دانشگاه هنر چیدمان اجرا می‌کنیم. چرا؟ چون خوشبینیم. به چه چیز؟ به «هیچ چیز».

تر یازده فویرباخ را بارها خوانده و شنیده‌ایم که «فلسوفان جهان را صرفاً به طرق مختلف تفسیر کرده‌اند؛ اما مسأله بر سر تغییر آن است». تفاوت فلسفه‌ای که در کار تغییر جهان است چیست؟ مسأله بر سر عمل‌گرایی یا ستایش از عمل نیست. مسأله بر سر تغییر جهت است که فلسفه از سر گذرانده، مثل یک برداری که روی محور قبلی بلند شده باشد؛ فلسفه دیگر نمی‌تواند در پی تفسیر باشد. ما با یک هم‌گرایی دوسویه مواجهیم، از یک طرف تئوری می‌خواهد به واقعیت نزدیک شود، و از طرف دیگر واقعیت هم باید به تئوری هم‌گرا باشد. پس آفرینش نظری را، پروژه‌ی ایجابی فلسفه، نمی‌تواند بی‌واسطه نسبت به واقعیت بی‌تفاوت باشد، بلکه همواره در پی ویرانی واقعیت موجود است. نه اینکه نقد با واقعیت سر عناد داشته باشد؛ نقد اساساً چیزی نیست به جز عناد واقعیت موجود با خودش. دیگر مسأله بر سر سازماندهی معناها نیست، چنانکه گویی معنا از پیش داده است. بلکه باید وضع موجودی امور را به گونه‌ای سازمان‌دهی کنیم که خود این سازمان‌دهی معنادار باشد. اگر اندیشه یا فلسفه را اینگونه بفهمیم، آنگاه نمی‌تواند چیزی به جز تغییر جهان بخواهد، و هم‌سو با سوژکتیویته‌های انقلابی می‌گوید «سعادت همواره سعادت‌ی جمعی است».

2

هژیر پلاسچی

برای آنهایی که به زندان رفتند/می‌روند

شکنجه‌گران دوران پهلوی همدیگر را «دکتر» می‌خواندند و اتاق شکنجه را «اتاق عمل» نام داده بودند. کسانی به یاد می‌آورند که شکنجه‌گران حکومت اسلامی نیز در دهه‌ی شصت به جای اتاق شکنجه از واژه‌ی «سی. سی. یو» استفاده می‌کردند. ایران تنها کشوری نیست که در آن ایدئولوژی پزشکی – علمی این چنین در خدمت کنترل و نظارت ساختار قدرت قرار گرفته است. در شوروی پسالنینی مخالفان حکومت را به تیمارستان می‌فرستادند. در آلمان نازی یهودی‌ها، کولی‌ها، کمونیست‌ها و عناصر همگون‌ناشدنی را در خدمت آزمایش‌های پزشکی قرار می‌دادند و دیوانه‌ها و معلولان را سلاخی می‌کردند.

در روزگار ما، روزگار نولیبرالیسم هار، ایدئولوژی پزشکی – علمی تلاش می‌کند با پزشکی کردن ساحت‌های غیرقابل کنترل، تعریف‌ناشدنی و معادله‌ناپذیر حیات مانند عشق، افسرده‌گی، مرگ‌خواهی و هیچ‌انگاری، تخیل را اخته کند و تحت انقیاد «عقل سلیم» درآورد. درست همان کاری که با ارائه‌ی تعریف‌های شبه علمی از بیماری و سلامتی برای تحت کنترل گرفتن بدن از سوی حقیقتی «عرفی و بدیهی» انجام می‌دهد.

زندان اما آنجایی است که مفهوم حاکمیت در سیمای پزشک ادغام می‌شود. پزشک بزرگی که از قضا می‌خواهد با پزشکی جامعه، با بیماری‌زدایی از عرصه‌ی عمومی، سیستم مسلط/بدن حاکم را حفظ کند. اما در شرایطی که بیماری در جامعه‌ی فراگیر شده باشد، مانند آنچه امروز در ایران شده است، برای حفاظت بدن تنها نمی‌توان به کوچاندن بیماران به زندان اکتفا کرد. حفظ «نظم عمومی» و «امنیت ملی»، همان نام مستعار سیستم مسلط در هر کجای جهان، به جراحی نیاز دارد. باید بیماران را به انکار بیماری واداشت. در چنین موقعیتی همان‌طور که یک زندانی این روزها نوشته بود: «سوژه‌ی سیاسی در دست حاکم بدل به شی‌ای می‌شود که زیر فشار شکنجه و بازداشتگاه همه چیز را از دست رفته می‌پندارد ... در اینجا است که فرد ماخولیایی با از دست دادن ابژه‌ی میل در مقام آنچه برای آن قیام کرده است، به خود حمله می‌کند». این نوشته را البته باید چنین ادامه داد که همین تلاش حاکم/پزشک بزرگ برای انکار ابژه‌ی میل/بیماری توسط سوژه‌ی سیاسی/بیمار در موقعیتی متناقض‌نما نشانه‌ی از وجود بیماری و حتا تاکید بر گسترش بیماری است.

ویروس‌هایم برای تو

پزشک بزرگ اما راه مبارزه را نیز در دسترس ما قرار داده است. رزا لوکزامبورگ در مقام زندانی سیاسی می‌نویسد: «هر کس برای من نامه می‌نویسد، می‌نالد و آه می‌کشد. و برای من مسخره‌تر از این چیزی نیست. آیا نمی‌فهمی که فاجعه بزرگ‌تر از آن است که بتوان برایش تاسف

خورد؟ ... وقتی همه‌ی دنیا از پاشنه کنده می‌شود، من می‌کوشم به چگونه‌گی و چرایی آنچه می‌گذرد پی ببرم و اگر به تعهد خود عمل کرده باشم، آرامش و خوش‌خُلقی خود را باز می‌یابم».

ژرژ پمپیدوی افسانه‌یی برای مقابله با جوانان شورشی می‌68 فرانسه آنها را دزد و جیب‌بُر خواند، فردای آن روز شعار تظاهرات این بود که «ما همه دزد و جیب‌بُر هستیم». پمپیدو در موضع‌گیری بعدی‌اش با اشاره به آلمانی بودن دانیل کوهن بندیت، خارجی بودن یکی از رهبران شورش جوانان را محکوم کرد، شعار تظاهرات فردا این بود که «ما همه خارجی هستیم».

اگر سر دادن شعار «ما همه بیمار هستیم» در خیابان‌های ایران واجد معنایی انضمامی نیست اما پافشاری بر ادامه‌ی پیکار‌رهایی‌بخش در درون خودش چنین معنایی را حمل می‌کند. گسترش ویروس بیماری، موثرترین شیوه برای دفاع از بیمارانی است که در هیمنه‌ی استبدادی پزشک گرفتار شده‌اند. باید با سرپیچی از مصرف داروهایی که پزشک بزرگ برای تبدیل سوژه‌ی سیاسی/بیمار به مهره توصیه می‌کند، آنقدر بیماری را همه‌گیر کرد که بدن حاکم/سیستم مسلط متلاشی شود. باید گستاخ در چشم‌های پزشک بزرگ زل زد و فریاد کشید: «ما همه بیماریم».

درک حضور دیگری با «ما همه بیماریم» به روز شد.

حاکم و زندانی سیاسی

حسام امیری

برای تعیین وضعیت زندانی سیاسی، ابتدا می‌بایست حقیقت حاکم را کاوید تا در یک کشمکش دیالکتیکی مفهوم "زندانی" داوطلبانه عریان شود. برای تشریح تاریخی حاکم، می‌توان سه دوره اصلی را بررسی کرد و در هر دوره زندانی سیاسی را در تخالف با حاکم بازنمایاند.

1- حاکم سنتی (شاه):

در این جا شاه از آن رو شاه نامیده می‌شود که دیگرانش شاه می‌دانند. یعنی یک شاه به تنهایی شاه نیست بلکه از آن رو شاه است که ما او را شاه می‌نامیم. در این حکومت همان گونه که ژنرال می‌گوید سوژه‌ها قربانی این توهم هستند که شاه از قبل در خودش یک شاه است و شاه نیز برای تحکیم این توهم باید قدرتش را به یک مرجع غیر اجتماعی (معمولاً خدا) فرا فکند. در این جا زندانی سیاسی کسی است که از پذیرش این دوگانه شاه - خدا سر باز می‌زند و شاه را شاه نمی‌داند. جرم او در این حکومت "ندانستن حقیقت" است. او گمراه است و حبس راهنمای اوست برای رسیدن به کاربزمای اهورامزداپی حاکم.

2- حاکم توتالیتار مدرن (پیشوا و حزب):

در این جا پیشوا نیازی ندارد برای مشروعیت بخشی به خود، قدرتش را به مرجعی خارجی حواله دهد. او نمی‌گوید که: "من تجسد خداوندم" بلکه می‌گوید: "من تجسد شما هستم، من تجسم قدرت مردم ام. قدرت من قدرت شماست". پیشوا و حزب با این کار قدرت خویش را در یک بی‌کانونی سیاسی به صورت شورمندانانه ای به نام مردم سند می‌زنند. در این جا بدن حاکم آینه کاذبی می‌شود برای بازتاباندن قدرت مردمانی مقذور. در این دو گانه پیچیده حزب - مردم، مردم وقتی مردم اند که بازنمایی قدرت حزب باشند. حزب، حزب است چون ریشه در مردم دارد، ولی مردم وقتی مردم اند که حزب را تجسد بخشند. یک رابطه غدار.

در این جا زندانی سیاسی کسی است که پیشوا و حزب را تجسم قدرت مردم نمی داند و تن به این ارجاع کاذب نمی دهد. او با تمرد از این اصل از درجه "مردم بودن" عزل می شود، چون مردم بودن مستلزم هبه قدرت به پیشوای مردمی است. زندان برای او مکانی است که شاید به مردمی بودن حزب پی ببرد، بلکه او نیز جزو "خیل همیشه در صحنه مردم" شود.

3- حاکم سه سر (سرمایه، رسانه، هویت)

در این جا حاکم بدن ندارد، حزب ندارد. مکار است و مردم پسند. دوست داشتنی. حاکم یک چرخه است، یک چرخه تولید. حاکم دنیای لیبرال - دموکراسی نه رئیس جمهور است، نه نظامیانند و نه دم و دستک پارلمان بازها. این ها آلاتی کاذبند که در بازار سرمایه داری ویتترین شده تا اندک پس مانده باقی مانده از شهوت سیاسی توده های منفعل را "خود ارضایی" کنند. حاکم شبیحی است. شبیح عظیمی که از سه گانه سرمایه - رسانه - هویت کام قدرت می گیرد و سپس این قدرت سترگ را ناپیدا و میکروسکوپی می نماید تا بتواند توسط مصرف کننده ها مصرف شود. "قدرت حاکم، توسط مردم آزادانه مصرف می شود". در این جا هر کسی می تواند وارد بدن حاکم شود. حاکم دموکرات است و هر جایی. آن چه از اعمال این قسم قدرت توسط حاکم "سه سر" پدیدار می شود حماقت آمریکایی متمول است و شقاوت آفریقایی مفلوک. جهان وانموده های رسانه ای است و امر واقعی تکفین شده. مرزهای پر گوهر است و کارگر بدبخت ولی به هر حال افغانی. اذهان اخته، ایزوله و اشباع شده از بوروکراسی و بدن های کرایه داده شده. زندانی سیاسی در این جا کسی است که شاید حبس نشده ولی طرد می شود. او کسی است که بودلری "غم می ورزد" و به جامعه بازنمایی امروز بی اعتنایی می کند، یا دیونیزوسی "عیش می کند" و جنون را هم دست عقل عملی می نماید برای گردن زدن عقل کالا شده امروز. سزای او بیرون داده شدن است از گلوی حاکم سه سر به بهانه افسردگی، تنبلی، بد اندیشی، دیوانگی و هزار سرطان فلسفی دیگر.

اما ایران امروز.....

آن چه این جا برقرار است ترکیبی است نامتوازن و بد قواره از سه قسم فوق. قدرت حاکم در کشور را می توان به تمام حالات مذکور بالا سبید و تعمیم داد. هم قدرت ریشه های فراخاکی دارد و با آسمان نزدیکی می کند. هم حاکم ادعای خاکی بودن، از جنس مردم بودن و نشانه ای از قدرت مردم بودن دارد. و هم سیستمهای سرمایه داری خصوصی و دولتی، رسانه های متعفن خارجی و داخلی، و هم هویت های مختلف قومی - زبانی به صورت سراسری حکومت می کنند. پس زندانی سیاسی (به عنوان کنش گر خلاق و با شرف سیاست) در ایران شمایی است که خشونت و خشم هر سه حاکم فوق را از بدن خود عبور می دهد. جرم او هم توهین به مقدسات (جرم زندانی سیاسی نوع اول) است، هم بر هم

زدن نظم مردم (جرم زندانی سیاسی نوع دوم) و هم سیاسی کاری و کله شقی (جرم زندانی سیاسی نوع سوم که از طرف حاکم بزرگ یعنی جامعه نمایش اعمال می شود).

اما کاری که باید کرد نه انفعال و رخوت که بر هم زدن خواب نازحاکم است. باید اشتباهی کم مردم به سیاست تلخ را، مداوم تحریک کرد آن هم نه با خشونت و قهر. بلکه با گستردن بستری ذهنی در جامعه طوری که تفکر مردم به طور مداوم با حماقت و بی عدالتی شاخ در شاخ شود. حاصل این کار آماده باش عقلی سوژه های سیاسی است برای مواجهه شورمندان با رخدادی دیگر. رخدادی که همچون رخداد 22 خرداد طوری پوسته آگاهی را می تواند ترک بزند که حاکم از هر سه نقطه اتکای خود به "رگبار اراده" بسته شود.

منطق و سرمایه‌داری

امین قضایی

فرض اساسی بنیان ماتریالیسم تاریخی برای من، هم‌سویی مکانیزم تولید ثروت و معنا است. اجازه دهید برای آغاز، شیوه‌ی تولید ساده‌ی کالایی نظام‌های پیشاسرمایه‌داری را با شیوه‌ی تولید نظام سرمایه‌داری مقایسه کنیم. شیوه‌ی تولید ساده‌ی کالایی در نظام‌های پیشاسرمایه‌داری، همان طور که مارکس در کتاب «سرمایه» توضیح می‌دهد، مبتنی بر مبادله‌ی کالا با کالا با وساطت پول است. در این جا هدف از مبادله و فروش کالا به دست آوردن کالایی دیگر است و پول در این جا تنها برای سهولت مبادله نقش واسطه را ایفا می‌کند. برای مثال فروشنده یک رول پارچه را با یک دلار مبادله می‌کند و چون احتمالاً او مرد دین‌داری است و به تورات بیشتر از پارچه نیاز دارد، پس به کتاب فروشی رفته و یک دلار خود را با یک جلد کتاب تورات معاوضه می‌کند. در این جا هدف از مبادله برای فروشنده‌ی پارچه آنست که ارزش مصرفی تورات برای وی بیش از ارزش مصرفی پارچه است. در نهایت رسیدن به ارزش مصرفی کالا، هدف اصلی مبادله در نظام‌های اقتصادی مبتنی بر کالا- پول - کالا است. اما در شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری، هدف از مبادله برای سرمایه‌داری، رسیدن به ارزش مبادله‌ای بیشتر و در نهایت ارزش‌افزایی است و نه ارزش مصرفی کالاها (بسیاری از سرمایه‌گذاران حتی نمی‌دانند و نیازی نیست بدانند که سرمایه‌ی آنان در این روند چه تحولاتی می‌یابد و به چه کالایی تبدیل می‌شود). در این جا به جای رابطه‌ی کالا- کالا- پول - کالا، مبادله به صورت پول - کالا - پول انجام می‌پذیرد. سرمایه‌دار، پول را به صورت سرمایه در یک بنگاه تولیدی خرج کرده و به کالا تبدیل می‌کند (به وسایل تولید، مواد اولیه، مزد کارگران و...) سپس با فروش محصولات حاصل از این سرمایه‌گذاری دوباره به پول خود بازمی‌گردد. اما در این جا پول بازگشتی باید بیشتر از پول ابتدایی باشد که این مبلغ اضافی همان ارزش افزوده است که از کار اضافی استخراج شده از کارگر نشأت می‌گیرد.

در مبادله‌ی پول - کالا - پول، سرمایه‌دار بر خلاف مبادله‌ی ساده‌ی کالایی، هدف ارزش مبادله‌ای افزوده است و نه رسیدن به ارزش مصرفی کالاها. البته برای اکثر کارگران، هم‌چنان هدف از مبادله، تامین مایحتاج خود و ارزش مصرفی است یعنی شیوه‌ی تولید ساده‌ی کالایی مبتنی بر کالا- پول - کالا هم‌چنان انگیزه‌ی اصلی مبادله برای اکثریت مردم یعنی مزدبگیران را شامل می‌شود. دلیل اصلی دگرپرسی رابطه‌ی کالا- پول - کالا به رابطه‌ی پول - کالا - پول در توانایی نوظهور سرمایه‌داری برای خرید نیروی کار استوار است. امری که گذشته امکان آن وجود نداشت. چون سرمایه‌دار قادر به خرید نیروی کار و بهره‌گیری از مقدار کار اضافی از کارگر است، می‌تواند از پول به عنوان سرمایه برای ارزش-افزایی استفاده کند. بنابراین پول از نقش واسطه‌ای خود برکنده و به سرمایه تبدیل می‌شود.

اما هدف ما از تبیین این رهیافت مارکس در اقتصاد سیاسی، برداشتن گام بزرگی به سوی انطباق ساختاری مکانیزم تولید ثروت در نظام سرمایه‌داری و مکانیزم تولید معنا در این نظام است. اجازه بدهید پیشتر بگوییم که اگر در نظام سرمایه‌داری مبادله‌ی سرمایه دار به هدف تحقق ارزش مصرف صورت نمی‌گیرد، در جوامع پیشاسرمایه‌داری نیز ارزش مصرفی اکثریت رعایا با ناتوانی از مبادله نفی و قربانی می‌شود. تفاوت کلیدی در این جاست که در نظام پیشاسرمایه‌داری ارزش مصرف طبقه‌ی فرودست با محرومیت از مبادله قربانی شده، در حالی که در نظام سرمایه‌داری این کارکردهای نظام است که با قلب مبادله به صورت پول - کالا - پول، ارزش مصرفی را از سیستم به عنوان انگیزه‌ی اصلی مبادله بیرون می‌راند. اما نظام سرمایه‌داری حداقل به صورت بالقوه (و یا می‌توان گفت به صورت فرمالیستی) امکان تحقق ارزش مصرف کارگران در مبادله را فراهم می‌آورد. امیال، آمال و ارزش مصرف توده‌ها که در نظام پیشاسرمایه‌داری به صورت ذهنی و بالقوه نفی و طرد می‌شد، اکنون به صورت عینی و بالفعل نفی می‌شود. بنابراین، سرمایه‌دار به جای برتری ذاتی و اصالت خویش به برتری بالفعل خود در رقابت استناد می‌کند.

اکنون بهتر است هم‌سان با مقایسه‌ی شیوه‌ی تولید ساده‌ی کالایی و شیوه‌ی تولید نظام سرمایه‌داری، دو شیوه‌ی منطق در متافیزیک و شیوه‌ی منطق علمی را با هم مقایسه کنیم. اگر در آن جا کالا - پول - کالا، با رابطه‌ی پول کالا - پول جایگزین می‌شود، در مکانیزم تولید معنا، متد قیاسی با متد استقرایی و روش تجزیه و تحلیل جایگزین می‌شود.

در متد قیاسی متافیزیک، ابتدا از گزاره‌های جزئی، تجربی و محسوس، مفاهیم کلی را انتزاع کرده و سپس مفهوم کلی به تمامی امور جزئی مصداق می‌یابد. برای مقایسه‌ی ساختاری، کالا را با جزء، و پول را با کل در تناظر قرار می‌دهیم. همان طور که در شیوه‌ی تولید ساده‌ی کالایی، کالا (امر جزئی، متعین و ملموس) با یک امر انتزاعی و مجازی یعنی پول جایگزین می‌شود، در این جا نیز ابتدا از امور جزئی، امور کلی استنتاج می‌گردد. این استنتاج توسط انتزاع صورت می‌گیرد که معادل فروش است در مبادله‌ی کالا - پول - کالا، سپس مفهوم کلی و مترع (مانند استنتاج مفهوم زیبایی از چیزهای زیبا) قابل مصداق است برای تمام امور جزئی دیگر، درست همان طور که پول برای پارچه فروش مثال ما، قابل تعیین است؛ یعنی می‌تواند با آن هر چیزی را خریداری نماید. پول در رابطه ک - پ - ک، ابتدا با فروش به دست می‌آید و سپس با خرید، فرد را به ارزش مصرف کالایی مورد نظر خود می‌رساند. همین طور در متد قیاسی، مفهوم کلی ابتدا با انتزاع از تجربه‌ی به دست آمده و سپس این مفهوم یا گزاره‌ی کلی با استفاده از قیاس مصداق می‌یابد به تمامی امور جزئی. اگر با استفاده از انتزاع دریابیم که انسان ناطق است، با استفاده از قیاس می‌توانیم دریابیم که سقراط هم ناطق است. اگر بتوانیم با استفاده از فروش پولی به دست آوریم، با استفاده از آن پول می‌توانیم هر گونه ارزش مصرفی کالایی را (به اندازه‌ی معادل) خریداری کنیم.

حرکت کالا به پول (فروش) و سپس کالا (خرید) متناظر است با حرکت از جزء به کل (انتزاع) و سپس به جزء (قیاس) در روش قیاسی. این دینامیسم از وحدت ساختاری مکانیزم تولید ثروت و معنا را در جوامع پیشاسرمایه‌داری خبر می‌دهد، یعنی آن که شیوه‌ی تولید ثروت و دانش در نهایت هر دو یک شیوه‌ی یک‌سان تولید هستند و از عقلانیت تولید آن جامعه در آن سطح تاریخی ریشه می‌گیرند.

اکنون روش استقرایی و تجزیه و تحلیل را در متد علمی با مبادله‌ی سرمایه‌داری به صورت پول - کالا - پول مقایسه می‌کنیم. در این جا نیز کالا را باید امر جزئی و متعین و ملموس از یک سو و پول را با امر کلی، ذهنی و انتزاعی از سوی دیگر در تناظر قرار داد. در روش تجزیه و تحلیل علمی، بر خلاف روش متافیزیکی، امر تجربی را جزئی در نظر نمی‌گیریم که کلیتی را از آن انتزاع کنیم، بلکه برعکس، تجربه، در بدو امر به صورت یک پدیدار ذهنی قلمداد می‌شود که باید به تجزیه در آید و به امور جزئی و ساده مطابق روش دکارتی تجزیه شود، سپس از امور جزئی، گزاره‌های با معنای کلی یا تحلیل می‌شود (دکارت) و یا به صورت استقراء استنتاج می‌شود. (بیکن) باید در نظر داشت که بر خلاف آن چه معمولاً پنداشته می‌شود، روش علمی با استقرای ساده کار نمی‌کند، بلکه باید امر تجربی (که یک پدیده‌ی ذهنی فرض می‌شود) به امور مجزا و متمایز تجزیه شود، چون تجربه هیچ گاه ساده و بسیط نیست. ارنست کاسیرر این موضوع را به خوبی گوشزد می‌کند:

«شناخت علمی عناصر را پس از آن که با عمل انتقادی از یک دیگر تفکیک و متمایز و متعین کرد، می‌تواند آن‌ها را با یک دیگر طبق برخی از روابط منطقی ترکیب کند.» (ارنست کاسیرر: فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک، صفحه‌ی 125)

در مبادله‌ی سرمایه‌داری به صورت پول - کالا - پول نیز ابتدا پول به عناصر مشخص و متمایز تفکیک می‌شود: سرمایه‌ی ثابت، سرمایه متغیر (شامل هزینه‌ی مواد و مزد کارگران)، ارزش افزوده. سپس این عناصر با یک دیگر در ارزش محصول تولیدی ترکیب می‌شود. اما همان طور که هر نوکانتی به خوبی می‌داند، در این ترکیب مقولات پیشینی نقش دارند و در واقع نوعی معنای خودساخته تحمیل می‌شود، در مبادله نیز ارزشی افزوده می‌شود. همان طور که در مبادله، پول اولی با پول دومی برابر نیست و عمل سرمایه‌گذاری بدون نتیجه و سود نیست، شناخت علمی یعنی تجزیه‌ی یک کل و سپس ترکیب اجزا نیز یک این‌همانی ساده نیست.

کاسیرر می‌گوید: «آن چه حکم ترکیبی را از حکم تحلیلی متمایز می‌سازد، این است که حکم ترکیبی وحدتی که ایجاد می‌کند وحدت مفهومی امور این‌همان نیست، بلکه وحدت امور متفاوت است.» (ارنست کاسیرر: فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک، صفحه‌ی 123)

چیزی به این وحدت دوباره اضافه می‌شود و آن همان رابطه‌ی خودساخته‌ای است که توسط مقولات پیشینی به عناصر تجزیه شده تحمیل می‌شود. بنابراین، منشا معناسازی و قانون‌مندی فاهمه‌ی بشری در دوره‌ی سرمایه‌داری درست همان منشایی را دارد که مکانیزم‌های تولید ثروت دارند. ارزش‌افزایی در این جا معادل است با حمل (مضاف) مقولات پیشینی بر وحدت ترکیبی در شاکله‌ی فهم بشر.

سؤال اصلی این جاست که آیا این تناظر ساختاری با این جزئیات دقیق می‌تواند تنها نوعی استفاده‌ی زیرکانه‌ی من از مفاهیم دو مبحث به ظاهر مجزای شناخت‌شناسی و اقتصاد سیاسی باشد؟ اگر نخواهید من را این قدر جاعل و زیرک بدانید، باید به این سؤال پاسخ منفی دهید. باید بپذیریم که شیوه‌ی تولید، تنها شیوه‌ی تولید ثروت نیست، بلکه شیوه‌ی تولید لذت و دانش هم هست. تحولات تاریخی معرفت بشری که رویکرد او را در شناخت جهان و جامعه‌اش تغییر داد، کاملاً متناظر است با تحولات تاریخی جامعه‌ی او و روابط اقتصادی‌اش. این گامی است بسیار فراتر از رابطه‌ی مکانیکی تعیین روبنا توسط زیربنا و در عین حال تایید بسیار نیرومندی است بر اهمیت شیوه‌ی تولید در درک معرفت بشری.

بسط شیوهی تولید به ساختارهای تولید دانش، گامی است در جهت پیشبرد ماتریالیسم تاریخی به ایدئولوژی بنیادین طبقه‌ای جدید و جهانی جدید. در این مقاله نشان دادم که حتی پیشرفت‌های روش شناختی نیز چگونه بخشی از فرآیند پیشرفت شیوهی تولید هستند. این تبیین موجز و راهبرد تطبیق ساختاری، یاهوهای بورژوازی درباره‌ی یک جنبه‌نگری و کلیت‌گرایی ماتریالیسم تاریخی را خواهد روید.

این نوشته انتحار اندیشه است به حکم قلب، علیه سکوت عقل به حکم ستم

عابد توانچه

همه چیز از اعدام فرزند شروع شد. همه چیز دوباره از نو شروع شد. باز راه گلویم را چیزی گرفته است انگار که راه گلویم را گرفته اند. وقتی گلویم را می گیرند وحشی می شوم. وقتی گلویم را می گیرند برای نفس کشیدن باید فریاد بزنم. وقتی چیزی را می گیرم راه گلویم را می گیرد باید بنویسم. می دانم هر کلمه ای که می نویسم سنگی است که بر دوش می کشم تا زندان خود را بسازم. می دانم که اولین خواننده ی سطر سطر هر نوشته ام دژخیمی است و برگ برگ دفترم ورق ورق پرونده ای است روی میز قاضی القضاة و سبب ساز فتوایی به نام آسمان علیه من که بر زمین گام بر می دارم. می دانم که باید عقل، سکوت است اما مگر نه اینکه در زمان استبداد عقل همیشه یار و یاور قداره بندان مسلط است؟ مگر نه اینکه وقتی که تیغ جلاد تیز است و از خون بی گناهان رنگین، سکوت مقدس ترین عبادت است از جانب خدای تاریکی؟

شب را همیشه با قلبها شکسته اند نه عقلها. خنده ام می گیرد که عقلها چه دلخوش اند به بقا در زمانه ای که گلوله ها در خیابانها سرگرداندند، در زمانه ای که اربابه های قانون عابران را زیر می گیرند و آنانکه می گیرند و می برند به نام امنیت درب هر خانه ای را می زنند؟

این نوشته انتحار اندیشه است علیه جنون شکنجه گری که به جرم اندیشیدن و نوشتن شکنجه ام خواهد کرد و با انبرک در گوشت و پوستم به دنبال ذره ای اعتراف خواهد گشت. این نوشته انتحار اندیشه است علیه عطش مرگ حلقه های هرزه ی دار. این نوشته انتحار اندیشه است علیه رقص مرگ بر فراز هستی انسان در قلمرو ستم. این نوشته اقدامی است علیه وضعیت موجود، علیه سکوت.

فرزاد را اعدام کردند. فرزند را کشتند. صمد را دوباره زنده کردند و کشتند. خواستم چیزی بگویم، خواستم چیزی بنویسم، اما خجالت کشیدم. پانزده نامه مثل پانزده پر خونین همه ی کلمات را با خود تا سیمرغ فرزند برده بودند. مثل وقتی که فقط شاملو می تواند بگوید ارانی کیست. مثل وقتی که من نمی توانم بگویم که کمانگر کیست.

«تو نمی دانی غریب یک عظمت

وقتی که در شکنجه ی یک شکست نمی نالد

چه کوهی ست!

تو نمی دانی نگاه بی مژه ی محکوم یک اطمینان

وقتی که در چشم حاکم یک هراس خیره می شود

چه دریائی ست!

تو نمی دانی مردن

وقتی که انسان مرگ را شکست داده است

چه زندگی ست!

تو نمی دانی زندگی چیست، فتح چیست

تو نمی دانی ارانی کیست»

تو نمی دانی کمانگر کیست.

در سرزمینی که پادشاهان خلق، با شیبه ی حماقت یک اسب، به سلطنت می رسند، انسانها با بند ترازوی عدالت به دار کشیده می شوند. در سرزمینی که لقمه ی دهان جنازه ی هر بی چیز پادشاه، شرفِ یک پادشاه بی همه چیز است، جنازه ی انسانی که پا در زنجیر به آهنگِ طبلِ خون خویش تاریخش را می سراید و دفترِ شعرِ زندگی اش را با کفنِ سرخِ یک خون، شیرازه می بندد، دزدیده می شود، در هوا در گور می شود، خاکستر می شود.

من نمی دانم که کمانگر برای تو کیست اما هرچه غم رفتنش بیشتر سینه ام را به درد می آورد بیشتر و بیشتر احساسش می کنم، بیشتر می فهمم که کیست. فرزاد و معلمش، فرزاد و شاگردانش، فرزاد و سرزمینش، فرزاد و ملتش، فرزاد و شب، شعر و شکنجه هایش، فرزاد و عشقش، فرزاد و همقطارانش، فرزاد و مادرش چنان به هم گره خورده اند که دست هر نا محرمی نمی تواند کلاف بافته ی زندگیش را به این راحتی سر رشته در دست گیرد. نامه هایش را گذاشته ام پیش رویم و مثل دیوانه ها با چشمهایم بهشان التماس می کنم که چیزی به من بگویند. برای زندانبانش می نویسد: « من یک معلم می مانم و تو یک زندانبان ... من دانش آموز صمد بهرنگی ام ، همان که الدوز و کلاغها و ماهی سیاه کوچولو را نوشت که حرکت کردن را به همه بیاموزد. او را میشناسی ؟ میدانم که نمی شناسی .

من محصل خانعلی ام ، همان معلمی که یاد داد چگونه خورشیدی بر تخته سیاه کلاسمان بکشیم که نورش خفاشها را فراری دهد. من همکار بهمن عزتی ام، مردی که همیشه بوی باران میداد و انسانی که هنوز مردم کرمانشاه و روستاهایش با اولین باران پائیزی به یاد او می افتند، اصلا میدانی او که بود ؟ میدانم که نمیدانی.»

برای شاگردانش می نویسد: «کاش میشد دوباره و دزدکی دور از چشمان ناظم اخموی مدرسه الفبای کردیمان را دوره میکردیم و برای هم با زبان مادری شعر می سرودیم و آواز میخواندیم و بعد دست در دست هم میرقصیدیم و میرقصیدیم و میرقصیدیم.»

فرزاد معلم است. دختران دانشج آموز کلاس درسش مجبورند "در سن سیزده سالگی با چشمانی پر از اشک و حسرت «زیر تور سفید زن شدن» برای آخرین بار با مدرسه وداع کنید و «قصه تلخ جنس دوم بودن» را با تمام وجود تجربه کنند".

فرزاد معلم است. پسران بازیگوش کلاس درسش آنقدر که بفهمند " پسران طبیعت آفتاب" اند دیگر نمی توانند با همکلاسیهایشان بنشینند ، بخوانید و بخندید چون بعد از «مصیبت مرد شدن» تازه «غم نان» گریبان شان را می گیرد.

فرزاد را به بند کشیدند. فرزاد را شکنجه کردند. فرزاد را کشتند. جرمش فقط این بود که ماهی بود و سیاه بود و کوچک بود. جرمش این بود که معلم بود. جرمش این بود که گُرد بود. فرزاد را شکنجه کردند چون انسان بود.

در نامه ای برای زندانبانانش نوشته است: "مرا به باد کتک مگیر که هنگام راه رفتن صدای پایم می آید، آخر مادرم به من آموخته، با گامهایم با زمین سخن بگویم، بین من و زمین، پیمانی است و پیوندی که زمین را پر از زیبایی و پر از لبخند کنم. پس بگذار قدم بزنم، بگذار صدای پایم را بشنود، بگذار زمین بدانند من هنوز زنده ام و امیدوار." اما زندانبان چه می فهمد انسان را؟ جلاد چه می فهمد انسان را؟ "خمیده پشتان قادر به دیدن دریا نیستند".

نوشته است: «پای چپ من در این مکان بشدت آسیب دید و بعلت ضربه های همزمان به سرم و شوک الکتریکی بیهوش شدم و از هنگامی که به هوش آمدم. تاکنون تعادل بدنم را از دست داده ام و بی اختیار می لرزم، پاهایم را زنجیر می کردند و بوسیله شوک الکتریکی که دستگاهی کوچک و کمربندی بود به جاهای مختلف و حساس بدنم شوک می زدند که درد بسیار زیاد و وحشتناکی داشت بعدها به بازداشتگاه 209 در زندان اوین منتقل شدم. از لحظه ورود به چشمانم چشم بند زدند و در همان راهروی ورودی (همکف - دست چپ بالاتر از اتاق اجرای احکام) مرا به اتاق کوچکی بردند که در آنجا نیز مرا مورد ضرب و شتم (مشت و لگد) قرار دادند. روز بعد به سندیج منتقل شدم تا برادرم را دستگیر کنند. در آنجا از لحظه ی ورود به بازداشتگاه با توهین و فحاشی کردن و کتک کاری روبه رو شدم. مرا به صندلی بستند و در اتاق بهداری از ساعت 7 صبح تا روز بعد همانگونه گذاشتند. حتی اجازه ی دستشویی رفتن نیز نداشتم. به گونه ای که مجبور شدم خودم را خیس کنم. بعد از آزار و اذیت بسیار دوباره مرا به بازداشتگاه 209 منتقل کردند. در اتاقهای طبقه ای اول (اتاقهای سبز بازجویی) مورد بازجویی و کتک و آزار و اذیت قرار دادند.»

نوشته است: «صدای گریه ها و ناله های زندانیان دیگر که اکثراً دختر بودند شنیده میشد و روح هر انسانی را آزار میداد. شبها پنجره ها را باز میگذاشتند، لباسهایم را در دستشویی که در زیرزمین بود بعد از کتک کاری خیس میکردند و به همان صورت مرا به سلول میبردند، بعلت سردی هوا مجبور بودم خودم را لای پتوی کثیف سلول بپیچانم.»

نوشته است: «با هر ضربه ذوالفقار (شلاقی که با آن شکنجه اش می کردند) سالها به عقب بر می گشتم، به عهد قاجار به مناره ای از سر و گوش و چشم، به دهه هیتلر به عصر تاتار و مغول و بربر و .. باز می زدند تا به ابتدای تاریخی که خوانده و نخوانده بودم میرسدم اما باز درد تمامی نداشت. بیهوش میشدم و ساعتی بعد در سلولم دوباره به دنیا می آمدم و چون نوزادی شروع به دست و پا زدن میکردم و شعری مرا به خود میخواند. "تولد نوزادی را دیده ام/ برای همین میدانم جیغ کشیدن و دست و پا زدن/ اولین نشانه های زندگی و زادن است.»

هر روز برای فرزند زندگی همین است. زندان به زندان کوچ می کند و سلول به سلول شکنجه می شود. آزادی از پشت دریچه نگاه می کند و آه می کشد. آزادی که آه می کشد فرزند هم ناخودآگاه آه می کشد. "نادر" زندانی محکوم به اعدام سلول بغل دستی که دردها و زخمهای فرزند را می بیند به او می گوید: "قوی باش آقا معلم، قرار بود بروی بیرون، صدای ما را به گوش دنیا برسانی، اینطوری میخواهی بروی بیرون؟" می پرسد و می خندد. می خندد تا تلخی یک حقیقت بزرگ را پنهان کند: « آقا معلم درد من و تو، درد یک ملت است.»

ملتی که سرزمینش سرزمین سوخته است. در کوره راهها این سرزمین همه به کمین خورشید نشسته اند و زندان سالهاست که چون چرکین غده ای بر دل ملت این سرزمین سنگینی میکند. در سرزمین سوخته سالهاست که عشق و آشتی تحت پیگرد قانونی هستند و سالهاست آواز مردم این سرزمین سوخته بی قراریهای نوعروسان چشم به راه داماد و مادران چشم به راه عروسی فرزندان است.

دژخیمان پاهای فرزند را با طناب کینه از زمین کنده اند اما فرزند جزئی از زمین است. دست برهنه ام را می گذارم روی زمین. صورتم را تکیه می دهم به زمین و احساس می کنم فرزند. می خواهم با تو سخن بگویم. حر فهایم را می شنوی؟ نادر حق داشت فرزند. "درد من و تو، درد یک ملت است". داروغه ها در سرزمین من و تو این روزها فقط حکم اعدام را جار میزنند. قصه ی شب همه ی بچه ها اینجا بوی باروت می دهد. کاشی های زندانش بوی خون می دهد. از سلولهای انفرادی تا سلولهای عمومی بند ویژه امنیت تنها بیست تا سی متر فاصله است که بعضی ها چند ساله و بعضی ها چند ماهه طی میکنند اما میان زندگی و مرگ در این سرزمین تنها "یک کلمه" فاصله است. تنها یک "نه" فاصله است. "تو به گریز و نامردمی کردن «نه» گفتی و سر به دار سپردی تا راست قامت بمانی". میان ملت ما با اعدام تنها یک مادر فاصله است!

«تعلق به این خلق تلخ است و گریز از آنها نامردی...» تو به خلق ات پشت نکردی فرزند. تو به ملت ات پشت نکردی. تو به انسان پشت نکردی. برای همین "در هیات «سیامند» که رخت عروسی به تن کرد تا به حنابندان عروس آزادی برود" بر سر دار رفتی.

راستی تو عاشق شده بودی فرزند؟

خیال نکن که ردپای عشق در نامه هایی که از جنس شعور و شهادت است گم می شود. خیال نکن عشقی سترگ _ "با شانه های کوچکی در موهایش" _ زیر سایه اسطوره ای از جنس درد یک ملت فراموش می شود. تو عاشق بودی فرزند. این را همه فهمیده اند. اینها کلمات تو هستند فرزند. این کلمات بیان عشق هستند از زبان یک مبارز: "به من نگاه کن تا بدانی فرق من و تو در چیست، من هر روز بر دیوار سلولم دستانم را و چشمانم را میبوسم، و انگشتانم را در دست میگیرم و گرمی زندگی را در دستانت و انتظار و اشتیاق را در چشمانم میخوانم، اما تو هر روز با باتوم دستت، انگشتانم را در دستت بر دیوار میبوسی و چشمانم منتظرش را در می آوری، و دیوار را سیاه میکنی".

عشقت بدون تو چه می کند فرزند؟ تو دور و جدا افتاده از عشقت در زندان چه می کردی فرزند؟ ما زخم نبودندت را چگونه التیام دهیم شهید عاشق؟

رفیق آسوده بخواب...

"این روزها زیر پوست این شهر خیرهایی است که به شاعر واژه، به کارگردان سوژه، به نویسنده قلم، به پیر جسارت، به جوان امید و به نا امید حرکت می بخشد، این روزها گویا قلب جهان در این شهر می تپد، گویا گرینویچ دنیا تهران شده، تا مردم این شهر نخوابند. خبری از خواب نیست و تا بیدار نشوند نیم کره ما رنگ روز به خود نمی بیند".

آسوده در گور گمنامت آرام گیر که ملت تو می خواهد «سُم ضربه ی پر غرور اسب وحشی خشم» را "بر سنگ فرش کوچه ی تقدیر" هاشان بگوید. در گور گمنامت آرام گیر و «قلعه نشین حماسه های پر تکبر» باش که ملت تو در توفان سکوتِ بزرگِ یک تاریخ، شانه به شانه ی هم صف کشیده اند.

جانت را گرفتند اما به نامه هایت جان دادند. کلمات تو مثل پرندگان آزادی از پشت دیوارهای سلاخ خانه ی سلطان به آسمان هر کجا که شعری است، آفتابی هست، کوهی هست، آبی هست، درختی هست، پر کشیده اند. به هر کجا که شب و شعر و شکنجه و مقاومت و مبارزه ای هست پر کشیده اند. به هر کجا که انسان و عشقی است پر کشیده اند. بالهای آنها شمشیرهایی هستند که باد را از هم می درند. هنجره ی هر یک از پرندگان آزادی تو مضرابی است که بر ساز خواب غافلان زخمه ی آگاهی می زند. کلمات تو به هر کجا که می رسد زمین ترک بر می دارد و خرسنگهای خاموشی را در خود فرو می برد.

نگران ملت نباش فرزند. نگران سرزمینت نباش فرزند.

خون با کردستان چه می تواند بکند؟

ستم با ایران چه می تواند بکند؟

«مثل زنگار با سنگ مرمر

مثل قُلُ زنجیر با طوفان»

اکنون هزارانند که مانند زندانیان پیش از خود تحقیرها، توهینها و آزارها را ذره ذره، با همه وجود به جان خریده اند تا شاید آخرین نفری باشند از نسل "رنج کشیدگانی که تاریکی زندان را به شوق دیدار سحر در دلشان زنده نگه داشته بودند". هزاران هزاری که از لابه لای جنگلهای سوخته ی بلوط به کاروانی خواهند رسید که مقصدش سرزمین آفتاب است. آسوده در گور گمنامت آرام گیر فرزند که ما قلب خدای تاریکی را با چنگک خورشید از سینه اش بیرون خواهیم کشید.

آوات پور عبداللهی

سرمایه داری تمام مرزهای مکانی و زمانی میان کشورها و سرزمین ها را در هم نوردیده، و یک سیستم را پدید آورده است، سیستم در مهندسی برق از ورودی های با ویژگی های تعریف شده و دارای "هویت" معین بسته به ضربه ای، پله ای، سینوسی بودن و یا ... خروجی یکتا را پیش بینی می کند و با تاکتیکهای خود-ترمیمی چون فیدبک، روی ورودی اش پردازش می کند تا خروجی مطلوبش را دریافت کند. سرمایه داری یک سیستم است، یک سیستم پیچیده که شیوه های پردازش و دامنه ی ورودی... اش به شکل مهبی خود-ترمیم و خود-به-روز-کننده است. با چنین سیمولیشنی از سیستم سرمایه داری، آنچه از همه بیشتر امکان خود-ترمیم گری اش را به آن تقدیم می کند، هویت است. هویت ورودی، زمینه ساز نحوه ی پردازش سیستم نیرومند و مسلط سرمایه داری است تا از هر آنچه داری هویت است خروجی مطلوبش یعنی همان نیروهای متقاد را دریافت کند. پس هر آنچه دارای هویت است در معرض سرمایه داری است و در نهایت محکوم به خروجی مطلوب شدن سرمایه داری است و به هیچ عنوان پیشیزی اهمیت ندارد که این هویت در "ضد" سیستم تعریف شود یا در جهت سیستم، تحمیل شده از جانب سیستم باشد یا گزینشی ... هویت چاشنی ای است که با افزودن آن به خود، خود را برای لذیذ شدن در لای دندانهای سرمایه داری آماده می کنیم، آرایشی است که برای لذت بخش کردن سکس به خود میمالانیم تا سیستم موقع نمودنمان اذیت نشود، دارویی (لوبریکنت) است که سوراخهایمان را با آن چرب می کنیم تا عمل دخول را راحت تر و نرم تر کنیم، کاتالیزوری است که سرعت پردازش را سرسام آور می افزایش، منوری است که با شلیکش خود را در معرض دید سیستم می نهیم. اساس تسلط سرمایه داری هویت است و نه چیزی دیگر.

درست است که مارکس در ظاهر هویت را از پرولتاریا می زداید "پرولتاریا طبقه ای از جامعه است که طبقه ای از آن نیست پرولتاریا طبقه ایست که در واقع متضمن انحلال همه طبقات است" ولی از آنجایی که بنیان فلسفه اش و سیر خودآگاهی پرولتاریا در آن، بر دیالکتیک استوار است در نهایت محکوم به تعریف هویتی برای پرولتاریا... "تنهای سوژه ای در تاریخ که خود ابژه ی شناخت خود است" _ می شود و با در تضاد قرار دادن هستی موجود پرولتاریا در مقابل هستی بورژوازی، پرولتاریا را "له له" زنان وادار به انکار هستی کنونی اش برای در دست گرفتن هستی بورژوازی می کند. بدین ترتیب هویت پرولتاریا هستی سگی و کثیفش برای نیل به هستی شیرین "دیگری" تعریف می شود. مارکس با این کارش پرولتاریا را یک مرتبه بالاتر از "خر" -بودن می کشاند که با "عر عر عا... عا... عا...ری آری آری" گویی اش بار سنگین هستی اش را به دوش می کشد و می پذیرد. مارکس به خر "نه" گفتن را می آموزاند ولی "نه" ای که کارل مارکس در دهان پرولتاریا می نهد، آن "نه" مقدسی که در دل "آری" باشد، آن "نه" ای که "آری" آن را آستن است و هیچ موقع نمی زایدش نیست. پرولتاریا با انکار هویت

قبلیش تنها چیزی که برای گفتن دارد این است «من دیگر خَر نیستم». خَر نبودنِ پرولتاریا نه تنها ضربه مهلکی برای سرمایه داری نیست بلکه هویتی نو و البته انکاری است که در نفی دیگری به "خود" می رسد، و از آنجایی که اکنون پرولتاریا داری هویت است، آماده برای هضم توسط سیستم شده است.

پرولتاریا به سرمایه داری: «سلام! من پرولتاریا هستم، یک ورودی برای تو فقط بجای نمک، زهرآگینم ... بفرمایید شام!!» غافل از اینکه سیستم، پادزهر هر زهری را در دل خود می پروراند. "سرمایه داری هزاران حُقّه در چَنته دارد" (لنین)

پرولتاریا خر نیست ولی یک گروه است، پرولتاریا نباید گروه باشد، هر گروهی محمول هویت است، پرولتاریا نباید پرولتاریا باشد و این با گفته ی مارکس که در نهایت پرولتاریا به نا-طبقه بودن می رسد تفاوت دارد. پرولتاریا از اکنون نباید طبقه باشد و نه اینکه در نهایت نخواهد طبقه باشد... پرولتاریا باید یک نیرو باشد، نیرویی که می رقصد و می خندد و تاس بازی می کند. آنقدر برقصد که سُبک شود و به بی وزنی برسد که دیگر تا ابد سیستم اصلا میلی به هضمش نداشته باشد، بخندد و قهقهه سر بدهد به ستاره ای که در دوردست می درخشد، به هستی اکنونش آنقدر بخندد که رنج بدل به هویت شده اش را تُف کند، دور کند و از آن لذت ببرد، داس و چکشی که از دیروز برای کار و جنگ برای فردا در اختیارش است را "دود کند و به هوا بفرستد" و به جای آن تاس-در-دست، آنقدر بدون سرمایه قمار بازی کند که دیالکتیک از رو برو و سیستم نابود شود...

با چشم بندی دیالکتیکی، نه به دنبال سرآغازی باید بود و نه انتهایی، نه گسستی و نه رخدادی، نه آفرینشی و نه تولدی ... نه... نه... دیالکتیک هرگز مجرد نبوده، دیالکتیک معشوقه ی "امید" است و با او بارها همبستر شده! هر آنچه هست در دل انتگرالی متعفن و بوگرفته جا خوش کرده، انتگرالی با شکمی و رقلمبیده و برآمده، آستنن از "متافیزیک" و "امید" ... و حرامزاده ای که قرار است در لحظه صفر... مثبت زاده شود ... "انقلاب" در شکمِ انتگرال "در بند" است، "شدن" ای که پنهان است و تا ابد زاده نمی شود! انتگرال سالهاست که پا به ماه، سرخاب سفیداب بر چهره مالانده، در نوستالژی همبستری اش با "امید" برای آینده ی حرامزاده ای که قرار است زاده شود نقشه می چیند و حامله تر و حامله تر و حامله تر می شود... حرامزاده ای که اسمش را انقلاب نهاده اند، انقلابِ صفرِ مثبتی! مگر ممکن است؟ هیچ فاحشه ای فرزندش را به معشوقه اش ترجیح نمی دهد... انتگرال در حسرتِ "امید"، سالهاست که بچه اش را در -شکم خفه کرده و مرده اش را چون یادگاری از "امید" حمل می کند، از همه مُسْتَلَقِ "زا" طلب می کند، او یک جادوگرِ بیمار است... من با چشمان خودم دیدم که چطور ماهیچه هایش را منقبض کرد تا بچه اش بیفتد... ولی به همه می گوید بچه در راه است... او یک دروغگو است! این انتگرالِ حاملِ انقلاب، همان دیالکتیک و دیالکتیک، ضد انقلاب است...

«خود کارگر به طور مستمر ثروت عینی را در شکل سرمایه تولید میکند و این سرمایه قدرتِ بیگانه ای ست که بر آن سلطه دارد و استثمارش

می کند» کارل مارکس، سرمایه

الف: پرولتاریا، ارزش افزوده تولید میکند. ب: انباشت ارزش افزوده به مثابه تولید سرمایه است. ج: کارگر مولد سرمایه است و سرمایه عامل استثمار کارگر است. خود پرولتاریا محصول چیست؟ سرمایه داری پرولتاریا را در خود می پروراند و این پرولتاریاست که با تولید سرمایه، سرمایه داری را عینیت بخشیده است. با دیدی دیالکتیکی تنها عامل استثمار پرولتاریا خودش است.

کارگر چون یک شی محض و صرف در فرآیند تولید ادغام می شود، با تولید روز افزونش همزمان که در حال انباشت سرمایه است، عقلانیت را در سرمایه چنان درونماندگار می کند که دیگر همه ارزشها و سنجش ها در قیاس با انحرافی که از انباشت سرمایه دارند شکل می گیرند. اکنون سرمایه تعیین گر و مسلط است و با عقلانیتش همه را چون قطعات و چرخ دنده های یک کار قطعه قطعه شده، در درجه اول تکه پاره می کند و در مرتبه دوم زیر یک پرچم متحد به نام سرمایه یکپارچه می کند. تکه پاره هایی که اجزای یک کل منسجم می شوند. دیگر پرولتاریا آن رول تاریخی اش که تولیدگر سرمایه است و کافی است سوژه سرمایه باشد تا انقلاب کند نیست. این یک فرض دیالکتیکی ساده لوحانه است که پرولتاریا پس از آگاهی از تبدیل شدن اش به قطعه ی یک ماشین آدمخوار، به خود می آید و پس از شنیدن صور کمونیسم " کارگران دنیا! متحد شوید"، تنها داشته و پس اندازش یعنی "زنجیر" هایش را از دست می دهد، رها شده و انقلاب می کند. این کمونیسم نیست که شباهی برای نابودی سرمایه داری است بلکه خود "سرمایه" شباهی است که همه بدنها را در هم می نوردد و کارخانه ای به وسعت یک جامعه، به وسعت و ازدحام تمام جهان پدید آورده است.

«ارگانسیم کار جمعی شکلی از وجود سرمایه است، قدرت مولدی که از ترکیب انواع مختلف کار حاصل می شود و به قدرت مولد سرمایه بدل می شود. تولید کارخانه ای به معنای دقیق کلمه نه تنها کارگر سابقا مستقل را تابع انضباط و فرمان سرمایه می کند، بلکه در میان خود کارگران نیز ساختاری سلسله مراتبی بوجود می آورد.» کارل مارکس. سرمایه کافی است همین کار و کارخانه ای که کارل مارکس در داخل یک کارخانه به تصویر می کشد را به تمام جامعه تعمیم بدهیم تا متوجه این نکته بشویم که لحظه تعریف و مفهوم پردازی پرولتاریا در جامعه-کارخانه ای کنونی، دقیقا به مثابه افتادن در همان دام دیالکتیکی است که کارل مارکس برای مبارزه تبیین و تعریف کرد. یعنی گام نهادن در مسیر خودآگاهی، امید بستن به انقلابی که همیشه یک لحظه عقب است و تغییری که هیچگاه نمی رسد. چرا که اکنون، سرمایه هوشمندتر از هر نیروی دیگری است. به جای زنجیر به عنوان تنها داشته ی پرولتاریا به او شب های آرام و ساکت سرشار از خوابهای شیرین را هدیه می کند؛ ساختار سلسله مراتبی ای که کارل مارکس در کارخانه آنرا پیش بینی کرده بود را به کل جامعه تعمیم می دهد و برای هر کدام "حق" تعیین می کند، مرز میان سرمایه دار و پرولتاریا را در هم شکسته و پرولتاریایی به جمعیت جهان ساخته، پرولتاریایی فرمانبردار که زمانی پیش شرط سرمایه بود و الان نتیجه اش شده است.

پس "چه باید کرد"؟

«هرکس می خواهد پدیده زنده ای را در روند توسعه اش معرفی کند، ناگزیر باید با معمای روبرو شود: پیش رفتن با زمان، یا عقب ماندن.» لنین مبارزه پرولتاریا با خودآگاهی دیالکتیکی علیه سرمایه داری، داستان پیچ هرزی است که نمی داند هرز است و تا ابد به امید آن دم که توقفش، لحظه ی تغییر وضعیتش باشد، به خود می پیچد. ولی هرگز توقفی نیست، انقلابی نیست؛ چون پیچ، هرز است و دیوانه وار به خود می پیچد. پیچ، پیچ نامیده شد چون می پیچید، لحظه ای که دیگر نیچد؛ پیچ، پیچ نیست. تا زمانی که بر پیچ ماندن مُصیر باشد می پیچد و مارپیچ-وار، بازپیچ-ه خواهد ماند. پرولتاریا نیز به همان دلیلی که "پیچ نباید پیچ باشد تا انقلابی شود" دیگر نباید پرولتاریا باشد، پرولتاریا بجای اینکه از درد به خود بیچد؛ باید از خود، سربپیچد، سرپیچی پیچ از پیچ، همان هیچ، همان عبور از دریچ-ه و لحظه انقلاب است. سرپیچی پرولتاریا از خود، دل-پیچ-ه و گُه-گیچ-ه ی سرمایه، سقوط پیچ در پیچ آن و تبدیل آن به هیچ است.

انقلابی، پیچ-ی است که از پیچ سر می پیچد و از دریچ-ه به هیچ می هیچد.

چگونه می توان کارگر بود؟

روزبه گیلاسیان

این نیزه های کاغذی به سفتی گوشت سرمایه کارگر نیست. چگونه می توان کارگر بود؟ چگونه می توان چون خنجری آخته از نیام تولید به در آمد و آلت کار را پیش از آنکه بتواند مصرف کننده را ارضا کند ، ختنه کرد و آنقدر بیش تر برید که دیگر چیزی از آن به جای نماند جز فقدان کارا که بیکاری را معضل سرمایه داری می داند نه جامعه.

کارگر بودن به بار کشیدن نیست به مهارت در به کار بردن ماشین نیست ، کارگر بودن به برندگی و اثر بخشی است ، اثری که به جای می ماند نه تاثیری که بر جای می گذارد. اثری که انگشتان زمخت کارگر بر صورت سرمایه می نوازد و نه تاثیر اخراجی که بر زندگی کارگر می گذارد. کارگر بودن یعنی همین قدرت تسلیم سازی عنصر سخت و صلبی که به زور هیچ بازویی در هم نمی شکند مگر بازوی ورزیده ی کارگر.

آنچه بازوی کارگر را ورزیده می سازد کار است ، در پروسه کار است که کارگر استثمار می شود و در همین پروسه است که می تواند با قدرتی که کار به دستانش داده است ، میز رئیس را به بالای سر برده و از پنجره به بیرون پرتاب کند. کارگر قدرت خویش را از زندگی نکبت بار خویش ، از نداری و درماندگی و شرمندگی زن و کودک نمی گیرد ، او قدرتش را از کار می گیرد ، از مهارت و تسلط خویش بر ابزار تا هر وقت که خواست ساز ناکوک خویش را کوک کرده و بداند کلنگ را چگونه قدرتمندانه نه بر سنگ بل بر فرق سرمایه فرود آورد. کارگر بودن تهی دستی نیست بلکه پر بودن دستانی است از آلت ، آلتی که در دست کارگر است تهی دستی کارگر را پر می کند تا او بتواند با این آلت سوراخ سرمایه را پر و خالی کند. در این حرکت پیستون وار است که موتور انقلاب گرم شده و به حرکت در می آورد.

کارگر اعتصاب می کند ، چه خوب ، برای به دست آوردن حقوق بیش تر ، چه بد . اعتصاب باید برای خود نباشد بلکه برای نوع خویش باشد. این اعتصاب باید نه با دستمزد کم بلکه با مزد کمی بجنگد که به دستانش می دهند. مزد ، دست کارگر را به سمت خویش منحرف می کند ، کارگر دستی که باید بکوبد بر میز را به گدایی دراز می کند. این کارگر ، کارگر نیست. چگونه می توان بر قدرت منحرف و فاسد سرمایه ضربه ای کاری وارد کرد؟ ضربه ای کاری که سر سرمایه را گیج کرده و آن را به سرگیجه ای مبتلا می سازد که استفراغش دستمزد و دسترنج بلعیده شده را از بطن سرمایه به سطح می آورد به شرط آنکه کارگر جسارت آن را داشته باشد که از فرمان سرمایه برای تمیز کردن زمین از این استفراغ سرپیچی کند. در این جاده ناهموار و پر پیچ و خم است که می توان امیدوار بود با تحریک معده سرمایه ، غذا و سهم بلعیده شده بار دیگر به صاحبانش برگردانده شود در این برگردان سرمایه خوشبختی ما نهفته است.

«دار» سرمایه داری نیست که سبب سازنداری کارگران است. این سرمایه ی بی «دار» است که بی آنکه بخواهیم آن را به فاعلی چون سرمایه دار نسبت دهیم در حال منبسط شدن از خون بیداری کارگران است. سرمایه دار کاری انجام نمی دهد ، نباید با سرمایه دار جنگید ، نباید با دادن فاعلیت به آن دچار این تصور غلط شد که نزاع را به نزاع سرمایه دار و کارگر فروکاست. سرمایه دار کاری انجام نمی دهد این کارگر است که سرمایه دار را سرمایه دار می سازد از این جهت کارگر اصلی ترین دشمن خویش است. آنچه نزاع ما را معنادار می سازد عبور از سرمایه دار به سرمایه و عبور از کارگر به سمت کار است. نزاع اصلی نه بین دو فرد یا فاعل بلکه بین دو اسم یا دو نام در می گیرد. در حالیکه سعی می شود در خطاب قرار دادن سرمایه دار از سرمایه داری استفاده شود تا بدین واسطه به جای فرد به نظامی اشاره کرد که آن را نظام سرمایه داری می خوانیم ؛ هیچ کوشش ماندگاری در کار نیست تا کارگر را به کارگری بدل سازیم ؛ چرا که مساله حتی نزاع نظام سرمایه داری با نظام کارگری نیست ، بلکه نزاع بین دو منطق است منطق سرمایه و منطق کار.

منطق سرمایه گردش است ، منطق کار جابه جایی است. سرمایه در گردش است اما کار تکراری در جابجایی کالاهاست. کارگر کارش و منطقش تکرار عملی است که هر بار به نقطه آغازش بر می گردد. کارگر همیشه با این تکرار در عمل تعریف می شود. هرگاه کارگر بتواند کیسه های بر شانه گرفته را بر زمین نگذاشته و تا خانه برود و بار خویش را نه در انبار بلکه در حیاط خانه خویش بر زمین گذارد می تواند منطق کار خویش را به پرسش بگیرد. این عمل بسی رادیکال تر از اعتصاب برای عدم جابجایی بار است. او بار را به آنجایی که باید می برد. سرمایه برای حفظ منطق خویش محتاج به این جابه جایی است. منطق گردش سرمایه بر اساس استواری منطق کار به پیش می رود. پس اگر می خواهید سرمایه را به بن بست برسانید اعتصاب کنید و از جابه جا کردن بارها خودداری کنید و اما اگر می خواهید منطق سرمایه را به افراط بکشید بار از زمین برداشته را بر زمین نگذارید.

باید کارگر بود چون تیغ تفت دیده ای در درد که نفرت آن را فرمان می دهد ، نداری و تهی دستی و فقر و نکبت تنها می تواند ریشه های این نفرت را سیراب سازند. کارگر در پی پر کردن چاله های زندگی اش نیست. کارگر از عمق چاله های زندگی به بیرون می آید و چون مرده ای که از قبر برخاسته و بیدار شده است چون روحی سرگردان در سرسرای ایوان سرمایه به گردش در می آید ، گردش بس هولناک تر و هذیانی تر از گردش سرمایه تا سرگیجه ای مضاعف را به سرمایه تحمیل کند ، با مشت آهنین که فرود می آورد و بلبلانی که بر سر سرمایه چه چه کنان می چرخند . این ضربه بر سرسختی و گران جانی سرمایه کارگر می افتد.

3

پیش‌گفتار ترجمه کتاب عاشقانه های زندان مارکی دوساد

بیمان غلامی

- وقتی جنایت شهید می‌طلبید، آتیه‌بسم فقط وراجی می‌کند؛ اما خون من حاضر است تا جاری شود...

مارکی دو ساد؛ رمان ژوستین

یک. اهمیت ساد: گوناگونی خوانش‌ها

اهمیت ساد برای اندیشه‌ی غربی با مقاله‌ی بسیار مهم ژرژ باتای به نام *ارزش مصرفی مارکی دو ساد*¹ توسعه بیش‌تری پیدا کرد. باتای در این مقاله با استفاده از مفهوم مازاد و پس‌مانده یا به کمک علم مدفوع‌شناسی تلاش می‌کند در واکاوشی ضدسیستماتیک شهوانیت و خشونت سادیستی را به‌مثابه‌ی سازنده‌ی زیست‌هرروزه در نظر گیرد که بر ساخته‌ایست از عناصر پست‌تر بدن و ممنوعات مرتبط با آن همچون ساختار دفع مدفوع (مازاد سلبی) و منی (مازاد ایجابی) در بدن. از نظر باتای، آن‌چه در کار ساد اهمیت فراوان دارد مادیتی در آثار اوست که عمیقاً با همین مناطق پست و ممنوع در ارتباط هستند و به واقع در تلاش‌اند تا دیگرگونه‌گی را جانشین هم‌گونه‌گی سازند. این مناطق پست و تحقیرشده و ممنوع همان سهم ملعون‌یست که در کار کریستوا هویت را مخدوش می‌سازد و برای خود یک دیگری محسوب می‌شود: ابجکشن یا پست‌نمایی². علاوه بر باتای، موريس بلانشو نیز در کتاب «لوترامون و ساد»³ خوانشی متفاوت از ساد به دست می‌دهد؛ و پیر کلسوفسکی در کتاب «ساد، همسایه من» ساد را با مقولاتی چون «اخلاق»، «خدا»، «ضمانت‌دهنده هنجارین» و «سرپیچی» مورد خوانشی چندباره و جالب

¹ Bataille, Georges. *The Use Value of D.A.F. de Sade, Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*

² این ترم مهم در کار کریستوا، در چند کتابی که درباره‌ی اوست، یا در مقالات و گفتگوهای که از او به فارسی برگردانده شده، «آلوده‌انگاری» در نظر گرفته شده است. دلیل این ترجمه‌ی غلط، به پرتاب‌شدن ناگهانی و بدون کانتکست و آگاهی یک اندیشمند به فضای این‌جایی برمی‌گردد. یقیناً فقط مترجم، یا ویراستار، یا ناشر مقصر نیستند. کریستوا در کتابی مشخص به نام *قدرت‌های وحشت: جستارهایی درباره‌ی پست‌نمایی* صراحتاً با ارجاع به کتاب سهم ملعون از ژرژ باتای نشان می‌دهد چگونه این ترم را از او وام می‌گیرد و به ایده‌های خودش چفت می‌سازد. باید ادعای شهریار وقفی‌پور در کتابش *پس از بابل* را تکرار کنم که «اساساً مطالعه‌ی کریستوا تنها در پرتوی باتای است که می‌تواند ممکن شود». و با توجه به کتاب باتای و نظریه‌پردازی او در این اثر، و ارجاعات صد صفحه‌ای کریستوا در کتابش به باتای، لزوماً باید به «پست‌نمایی»، «امر پست» و «امر تحقیرشده» برگردانده و در پرتوی نظریه‌ی «سهم ملعون» باتای فهمیده شود. امر پست امری‌ست درون خود که برای خود یک دیگری محسوب می‌شود و هویت و هوموژنیتی (هم‌گونه‌گی یا تجانس) در خود را مخدوش می‌سازد. این دیگری درون خود، امری‌ست که توسط خود به‌مثابه دیگری شناسایی و پس زده می‌شود. ترم ابجکشن، که در معماری و هنر هم توسعه یافته است را من به پست‌نمایی ترجمه می‌کنم که نشان‌دهنده امری‌ست پست، حقیر، که هوموژنیتی ارگانسیم را به هم می‌ریزد. این همه در حالی‌ست که در سال‌های اخیر ترم‌های کریستوا در نقدها و گفتمان‌های این‌جایی کاربرستی فراوان یافته‌اند و مثلن ترمی همچون مادر آلوده به کرات در نقد ادبی و فلسفی به کار می‌رود.

³ Blanchot, Maurice. *Lautréamont and Sade*. (1949)

توجه قرار می‌دهد. کلوسوفسکی در کتاب بسیار مهم‌اش می‌کوشد نشان دهد که برای ساد و نیز برای خودش، انکار خدا به معنای انکار همسایه و نتیجتاً به معنای انکار خود شخص است. چراکه خدا ضمانت‌کننده‌ی «خود» و «دیگری» است. از این رو به زعم کلوسوفسکی آن چه تمام زیست و آثار ساد را در بر می‌گیرد تلاشی‌ست برای فرونشانی هم‌زمان این سه مفهوم. به زعم وی، انسان برساخته‌ی تجربه‌ی سادی می‌تواند «دیگری» را تنها به شرط نابودی «خودش» نابود سازد، چراکه اگر «دیگری» برای من «هیچ» است، من نیز برای «دیگری» هیچ هستم. به واقع برای ساد و کلوسوفسکی، چنان که بعدترها ژیل دلوز نیز از این ایده بسیار سود می‌جوید، انکار قطعی خدا به‌مثابه ضمانت‌کننده‌ی هنجارین بدین معناست که خود فرد انکارکننده به واقع دارد به دنبال خدا می‌گردد. ژیل دلوز در کتاب «سردی و شقاوت»⁴ به واکاوی منحصر به فردی از ادبیات بر مبنای «فانتاسم» می‌پردازد که به نظرش این فانتاسم با آثار مازوخ و ساد قرابت بیشتری دارند؛ دلوز می‌کوشد سوبه‌هایی را نشان دهد که این فانتاسم در ادبیات کاربرست می‌یابد. مثلاً در کار مازوخ این فانتاسم مستقیماً با ایده‌ی قواعد و هم‌پیمان چفت می‌شود یا در کار ساد این فانتاسم خود را در قوانین و انضباط در هم‌دستی‌ها و جنایات نشان می‌دهد. موج مطالعات سادی تا کتاب «آیا باید ساد را بسوزانیم؟»⁵ اثر سیمون دو بوآر نیز پیش می‌رود. دو بوآر در این کتاب ساد را بر مبنای اگزستانس تجربه‌ی سادی مورد واکاوی قرار می‌دهد و معتقد به دخالت تخریب-گرانه‌ی تجربه‌ی سادی در برآشوبناکی قهرآمیز زیست ماست که منجر به تایید حاکمیت شهریارانه‌ی وی بر روی طبیعت و زمین می‌شود. از دیگر خوانش‌های مهم بر ساد، زندگی و آثارش در اندیشه‌ی غربی کتابی‌ست از رولان بارت بنام «ساد، فوریه، لویولا»⁶ که اهمیت دیگرگونه به ساد و آثارش می‌بخشد و تناظری پدید می‌آورد میان امر اشتراکی فوریه و امر جنایت‌کارانه‌ی جمعی ساد. حتی بسیاری از ترم‌های اندیشی‌انارشیست‌ها از جمله «ماکس اشتیرنر»، آن‌گونه که در اثر معروفش «اگو و آنچه متعلق به اوست»⁷ می‌خوانیم، و نیز بسیاری از ترم‌های روان-کاوی «زیگموند فروید»، آن‌گونه که در کتاب سیمون دو بوآر درباره‌ی ساد می‌بینیم، برآمده از ساد هستند. حتی «فرانکفورتی»‌هایی همچون «تئودور آدورنو» و «ماکس هورکه‌مایمر» نیز در یکی از مهم‌ترین کتاب‌های‌شان یعنی «دیالکتیک روشن‌گری»⁸ بخش عظیمی از برانگیزش-های درون‌متنی را، بنا بر ادعای خودشان و نیز ارجاعات فراوان به رمان‌های ژوستین و ژولیت، وام‌دار ساد و آثارش هستند، و بی‌شک حتی نمی‌توان دیالکتیک منفی آدورنو را جدای از مسئله‌ی ابژه ورای (درون) ابژه فهمید، ابژه‌ای که همواره یک نه‌چیز از خود برجای می‌گذارد، نه‌چیزی که به تمامی به شناخت سوژه در نمی‌آید و دیالکتیک معنا را مخدوش می‌سازد، و وضعیت را از حالت سوژه-ابژه به رابطه‌ی سوژه-سوژه می‌کشاند. «گی دبور» نظریه‌پرداز معروف موقعیت‌گرایان نیز در دفاع از ساد و تجربه‌ی سادی فیلمی تجربی می‌سازد به نام «جیغ و دادهایی به نفع ساد»⁹ که پخش آن در آن زمان در فرانسه ممنوع اعلام می‌شود. از دیگر کتاب‌های بسیار مهم دیگر که به ساد، زیست، نوشته‌ها و اندیشه‌اش

⁴ Deleuze, Gilles. *Masochism: Coldness and Cruelty* (1989)

⁵ Beauvoir, Simone. *Faut-il brûler Sade?* New York, (1953)

⁶ Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Translated Richard Miller. New York, (1976)

⁷ Stirner, Max. *Der Einzige und sein Eigentum* (1844)

⁸ Horkheimer, Max and W. Adorno, Theodor. *Dialektik der Aufklärung*, (1944)

⁹ Debord, Guy. *Hurléments en faveur de Sade* (1952)

پرداخته‌اند می‌توان به «دبیات و شر»¹⁰ نوشته‌ی ژرژ باتای و نیز «زن سادی و ایدئولوژی پورنوگرافی»¹¹ نوشته‌ی آنجلا کارتر اشاره کرد. باتای در گفتگویی تلویزیونی با پیر دومیت، ژورنالیست ادبی تلویزیون فرانسه درباره‌ی این کتاب می‌گوید: «به نظر من دو نوع متضادی از شر وجود دارند. اولی با ضرورت فعالیت انسانی مرتبط است، که کامیاب و شامل نتایج مطلوب است و دیگری شامل تخلف تعمدی از برخی تابوهای بنیادی می‌شود. به عنوان مثال، مانند تابوی مخالفت با قتل یا مخالفت با برخی امکان‌های جنسی». این تابوهای مد نظر باتای نیز با همین مناطق تولید مازاد گره خورده‌اند. به زعم او تابوهایی که ساد از آن‌ها سرپیچی می‌کند هم‌هنگام که ابداع می‌شوند سرپیچی و تخطی را به وجود می‌آورند، چراکه ممنوعیت معطوف به آن چیزیست که کنترل و قاعده‌مندش می‌سازد؛ یعنی همان جایی که سرپیچی باید انجام گیرد. این لحظه‌ای کاملاً حیاتیست که سرپیچی اروتیک پدیدار می‌شود. باتای در کتاب *اروتیسیسم؛ مرگ و حسانیت* معتقد است که *اروتیسیسم درست در همان لحظه‌ای پدید می‌آید که بشریت زاده می‌شود، این مسئله به سادگی به خاطر مرزی است که انسان را از طبیعت جدا می‌سازد که همان مرزی می‌باشد که در طول (یا به وسیله‌ی) فعالیت جنسی سرپیچی گشته است. مرگ و حسانیت برای باتای دو وضعیت جدایی‌ناپذیر هستند که هر آن به سمت همدیگر در حرکت‌اند: یک انسان جز حیوانی نیست که نسبت به مقوله‌ی مرگ آگاهی یافته است. این آگاهی همان دلیلیست که انسان می‌تواند به واسطه‌ی کار و نیز ابداع تابوها بعدها خود را از حیوانیت تمیز دهد؛ با مستثنی‌ساختن خشونت از مرگ. از همین‌روست که هم صورت‌بندی بدیع ساد رخ می‌دهد که بالاترین ارگاسم در مرگ است، و هم ساد نمونه‌ی عالی از سرپیچی مدام از هر وضعیت هنجارین می‌شود، و هم باتای او را در راستای سرپیچی اروتیک مورد خوانش قرار می‌دهد و نه پورنوگرافی. حتی ایجاب حسن نیز از این اسامی دور نمی‌ماند و در مقاله‌ی درخشان‌اش با عنوان «ساد: زندان آگاهی»¹² ساد را زندانی «شناخت‌شناسی نارسیمی» اش می‌داند و «لیبرتن» بودگی شهریارانه‌ی ساد را، که معطوف به همان «زندان آگاهی» اوست، دلیل اهمیت او می‌داند. اما مطالعات، خوانش‌ها و تجربه‌های مرتبط با زندگی و آثار ساد محدود به کتاب‌ها یا مقالات یاد شده نیست و حتی توسیع «ضدسرمایه‌سالارانه»ی این نگاه و تجربه وضعیتی «گلوگیر» را برای سرمایه‌داری به وجود آورده است به شکلی که در دوران پس از مرگ ساد، گفتمان رسمی و تبلیغی بر روی آثار یک نویسنده که در کمینه‌ی ممکن باشد، متعلق به اوست. در سال‌های اخیر شاهد بوده‌ایم که تنها برخی از گروه‌هایی حاشیه‌ای به پرفورمنس‌هایی جمعی رو آورده‌اند که وام‌دار تئاترهای جمعی ساد در قلعه‌ی لاکوسته‌اند؛ آن‌جا که ساد بی‌رحمانه‌ترین طرح‌هایش را اجرا می‌کرد.*

از یاد نبریم، زندانی زندان شارتون، باستیل، و دیگر زندان‌های فرانسه، نزدیک به سی و دو سال از عمرش را در مخوف‌ترین زندان‌ها و تیمارستان‌ها گذراند و زمانی از جمله‌ی «شروترترین جانوران» خطاب می‌گشت و حیات‌اش برای «جوامع انسانی» خطرناک تصور می‌شد، به گونه‌ای که دستگاه‌های نظارتی و تنبیهی دورانش همچون پلیس حکومتی و کلیسا بیش از ده جلد از دست‌نوشته‌های داستانی، نامه‌ها، رمان‌ها، و خاطره‌نویسی‌های تصویری‌روایی او را سوزاندند، اندیشه‌اش را ممنوع و خوانش آثارش را قذغن اعلان نمودند. همین «جانور هول‌ناک» اندکی

¹⁰ Bataille, Georges. *Literature and Evil*. Translated Alastair Hamilton. New York, (1985)

¹¹ Carter, Angela. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York, (1979)

¹² Hassan, Ihab. *Sade: Prisoner of Consciousness* (1969)

پس از انقلاب کبیر فرانسه، در روندی کاملاً معکوس، نام بخشی از «طبقه‌ی لیبرتیناژ» زمانش را به خود گرفت. با چنین حجمی از توسیع ساد در اندیشه‌ی غربی، و خوانش‌های چندباره، چندگانه و متفاوت از وی، به نظر می‌رسد باید برای این اندیشمند حاشیه‌ای جایگاهی تکین را در نظر بگیریم.

دو. لیبرترین سادی علیه اخلاق من-توئی، نفی هگلی، و روان‌کاوی لکانی

در تمامی خوانش‌های متفاوتی که از ساد شده است هر اندیشمند تنها به آن جنبه‌هایی از ساد پرداخته است که ساد درون او را توجیه نماید و با این همه بسیار جالب می‌نماید که طیف گسترده‌ای از اندیشمندان، ساد، زندگی، آثار و اندیشه‌اش را مورد خوانش‌هایی چندباره، چندگانه و متفاوت از هم قرار داده‌اند؛ ساد-ی که همه‌ی ما در خود نهفته داریم و از آن و از وسوسه‌اش گریزانیم؛ غافل از آن که وضعیت نارسیسی یا دولاشدگی ساد و یا لولای خمیده‌ی ساد به درون، همان وضعیتی است که همه‌ی ما دچار آن هستیم. پس بگذارید تدقیقی‌تر سخن بگوییم: ساد وسوسه نیست؛ بل ساد دچاربودگی زیستی ماست. او یک سره زیست مادی ماست که می‌خواهد خواست سوماتیک را توسیع نماید و به هر موقعیت و وضعیت زیستی سرایت دهد. اگر اندیشش، آن‌گونه که از نیچه یاد می‌گیریم، از بیرون نگریستن و با فاصله نگاه کردن است، برخلاف، نگاه سادی یا دولاشدگی سادیستی نگاهی خیره به درون است، آن‌گونه که سر از حاکمیت علت‌گذار و لوگوس محور خود پس می‌رود و به مکاشفه‌ی درون می‌پردازد. اگر آگاهی هگلی برآیند وام‌دادگی سوژه و ابژه به یکدیگر در یک فرآیند تکراری است، بدین معنا که نابودی و تخریب ابژه یا دیگری به معنای بحرانی شدن وضعیت شناخت توسط سوژه است - گویی فرآیند وابسته به سطوحی همچون خودآگاهی به بحران دچار گشته است - اما برخلاف، برای ساد شناخت و آگاهی قدم‌زنی است شهریارانه در پاساژهای مرتبط با لذت تا شهریاری سادیستی خود بر روی زمین تأیید شود. همین ایده‌ی زیستی ساد به اضافه‌ی ترم‌های اندیششی نیچه همچون اسراف‌کاری طبیعت و خودآری‌گویی است که بعدترها ژرژ باتای، پیر کلسوفسکی و آندره میسون را در گروه مخفی‌شان یعنی آسه‌فال یاری می‌دهد که خدای آسه‌فال را خدای ضدسیستماتیک، ضدلوگوس، شهوانی، لابیرنت‌گون، شهریار و خارج از علیت معرفی کنند.

از سویی آگاهی نارسیسی را می‌توان با ادیپ‌کاوی نیز بررسی کرد. اگر شناخت ادیپی منجر به آن‌جایی‌اندیشی و کوری می‌گردد دلیل آن نگاه به قانون و پدر و امر مسلط بمثابه‌ی ابژه‌ای است برای شناخت؛ اما شناخت نارسیسی (یا آینه‌ای) ابژه‌ای را به جای پدر به سوژه معرفی می‌کند که به بهترین شکل بازنمایانده‌ی سوژه باشد تا دولای خمیده‌ی سادی شکل بگیرد؛ یعنی خود. چراکه شناخت‌شناسی ادیپی ابژه‌ای را به سوژه معرفی می‌نماید که سیاه‌ترین آینه است یعنی پدر، قانون و امر مسلط که فقط و فقط خودش را بازمی‌تاباند. پس ساد - همان‌طور که ایحاب حسن تأکید می‌ورزد - زندانی زندان آگاهی نارسیستی خود است. در این وضعیت دیگری نفی نمی‌شود. در کار ساد «دیگری» حضور دارد. ساد نفی‌اش ناکارآمد است و نفی‌اش در منفیت خود وامانده. دیگری حضور دارد تا لحظه به واسطه‌ی او رنگ و طعمی متفاوت بگیرد، تا

«خطاب» شود، و جنایتی نو طراحی شود. دیگری ساد در نگاهِ درون‌آخته و در چشمِ بدون نگاهش از نظرگاهِ خود محو می‌شود. مسئله‌ی سادی در صورت‌بندی خودِ او نهفته است: «بالاترین ارگاسم همانا در مرگ است». مرگ صرفن به معنای نابودشدن خود نیست، بل دقیقه‌ای است که هم‌هنگام خود، دیگری، و کنشِ معطوف به بیان از بین می‌روند. لحظه‌ای است که خود به بیشینه‌ی لذت می‌رسد، و مسئله‌ی خود/دیگری با نابودیِ خود و واماندنِ زبان از بیانِ این رخداد به کلی مخدوش می‌شود. پس لذت در بیشینه‌اش به چیزی چون تخریب و ناگزاره‌گی منجر می‌شود. حتی می‌توان ادعا کرد زبان یارای بیانِ شدت‌های بدن را ندارد. به واقع، تجربه‌ی سادی مخدوش‌شدنِ امکانِ معناداشنِ دیگری است. چراکه در لحظه‌ی مرگ، اخلاق به مثابه‌ی یک اقتصاد ارگانیکِ وابسته به خود و دیگری، از کاربست می‌افتد و زبان که پشتیبانِ اخلاق است نیز فرومی‌پاشد. به راستی هیچ چیزی یا کسی نمی‌تواند رخدادِ قاطعی چون مرگ را به زبان درآورد و آن را حتی به زور به زبان بقبولاند. صورت‌بندی سادی سوبیه‌ی دیگری هم برای اخلاق دارد: مرگِ دیگری در نظرگاهِ دولا شده‌ی خود، و رفتن به سمتِ دیگری به قصدِ مرگِ خود. در این دقیقه است که برای نخستین بار صورت‌بندی جدیدی هم از مسئله‌ی اخلاق به دست می‌آید و هم متافیزیکِ ارگانیکِ اخلاق از هم می‌پاشد. پس بنا به خودِ متون ساد، و آن‌چه تاکنون گفتیم، ما با درهم‌تنیدگی، یا به زعم باتای در کتاب تجربه‌ی درون با آمیزش¹³ مرگ و زندگی طرفیم، قرار نیست مرگ در زندگی محو شود، بل تأیید نشانه‌های مرگ در دل حیات است که آن را در آستانه‌هایش تأیید می‌کند: چنان‌که باتای در کتاب *اروتیسم*: مرگ و حسّانیت می‌نویسد: گنبدگی، جسد، فساد، تعفن، کپک، آشغال، زوال نمونه‌هایی روشن از حضور همیشه‌ی مرگ در دل حیات هستند. اساساً مسئله‌ی سدومی، که در کار ساد نمود روشن و بارزی دارد، نیز از همین ره‌گذر می‌تواند بررسی شود: سدومی‌گری آن دقیقه‌ای است که مرگ و زندگی درهم‌تنیده می‌شوند و ارتباط به اتصال از راه مقعد برمی‌گردد: اختلاط اسپرم و مدفوع: یا همان اختلاط زندگی و مرگ: هرز و اتلافِ متجملان‌هی انرژی و به راه‌انداختنِ رانه‌های اسراف‌کارِ بدن و حرکت به سوی آستانه‌های زیستی: شدت.

از سوی دیگر همین جاست که سوء تفاهم بزرگِ روان‌کاوی شکل می‌گیرد: لکان در مقاله‌ی مشهورش درباره‌ی کتابِ فلسفه در *اتاق خواب* به نام *کانت با ساد* معتقد است که جبارِ اخلاق‌گرایِ درونِ کانتی همان انسانِ هنجارگریزِ بی‌اخلاقِ سادی است. لکان معتقد است در نهایت سوژه‌ی سادی با نفیِ معشوق و نفیِ دیگری خواهانِ رسیدن به جایگاهِ سوژه‌ی مطلق و دیگری بزرگ است. گزاره نیست اگر بگوییم این بزرگ‌ترین خطا و لغزشی است که لکان مرتکب می‌شود: یعنی تصور این‌که در کارِ ساد (و نیز باتای، بلانشو) ما با نفیِ دیگری/معشوقه طرف هستیم به کلی برخطاست. در کارِ ساد بنا بر آن‌چه پیش‌تر درباره‌ی نگاهِ درون‌آخته گفتیم، نفیِ فاقدِ هرگونه کاربست می‌باشد. اتفاقاً عناصرِ جمعی اجرا هستند که هم‌دست می‌شوند در جنایتی که تولیدکننده‌ی لذت است. تئاتری که ساد آن را کارگردانی می‌کند به محض شروع‌شدن از هرگونه پذیرش نقش سر باز می‌زند: دیگر نه کارگردان داریم، نه بازیگر، نه تماشاچی. مرزهای معمولِ زیستن، بازی کردن، نقش‌پذیرفتن، تماشاچی‌بودن در هم گوریده‌اند، و به صورت کلی می‌توان گفت مقوله‌ای چون نام‌گرفتن از اهمیت و کاربست خارج می‌شود؛ و فقط یک چیز اهمیت دارد: «عواملِ جمعی تولید». این جاست که ساد هم از روان‌کاوی دور می‌شود و هم از دکارت. ژیل دلوز در سمینارهایی که پس از انتشار کتاب

¹³ fusion

ضدادیپ برگزار می‌کند تاکید دارد که روان‌کاوی با تقسیم سوژه به سوژه‌ی گزاره و سوژه‌ی بیان تماماً دکارتی عمل می‌کند: «هیچ سوژه‌ی فردی‌ای نداریم که گزاره‌ای فردی را بیان و تولید کند، ما با عوامل جمعی بیان طرفیم که نتیجه‌ی سرهم‌بندی ماشینی است». هم‌دستی عوامل جمعی پرفورمنس در تفکر ساد هم‌سو می‌شود با عوامل جمعی بیان که هر دو سوژه‌هایی از یک سرهم‌بندی ماشینی هستند. به همین دلیل است که دلوز، لکان را به‌مثابه‌ی واپسین دکارتی در نظر می‌گیرد که می‌خواهد به میل بیاندیشد؛ که به زعم دلوز، همین اندیشیدن به میل یعنی تفکیک میل و اندیشیدن، و نتیجتاً ایجاد یکی از سه آکسیوم لکانی یعنی فقدان. چراکه به زعم دلوز اندیشیدن همان میل‌ورزیدن است. پیر کلسوفسکی در یادداشت مهم دیگری درباره‌ی ساد می‌نویسد: «سیاست نوشتار نازبان است. نازیانی که از امر هنجارین و مسلط فاصله می‌گیرد، و هیچ‌گاه از عینیت‌بخشی به فاصله‌گذاری از امر هنجارین باز نمی‌ایستد، و هر آن با تکرار این سیاست، خود را به‌مثابه‌ی گمشده‌گی خود بازمی‌شناسد: یعنی تهی‌شدن از هر فرم و محتوای متعین، و ایجاد تفاوت نسبت به خود. کاربست این نازیان دقیقاً در دل خود زبان است». او یک نمونه از این سیاست نوشتار را ساد می‌داند. خصوصاً از آن‌رو که هیچ‌گاه از عینیت‌بخشی به فاصله‌گذاری یعنی تخطی از امر هنجارین باز نمی‌ایستد. در این وضعیت، همچنان که با باتای تحلیل کردیم، هم خود و هم دیگری می‌میرند، و هم فرم و محتوای محض. پس در کار ساد ما نه با دوآلیته‌ی خود/دیگری طرفیم نه با دوآلیته‌ی فرم/محتوا. یعنی هر تحلیل محتوایی یا فرمالیستی، و نیز هر تحلیل مبتنی بر سطح سبژکتیویته‌ی متعین در ساد، یا هر تحلیل مرتبط با مفهوم قدرت و امر اِبژکتیو در ساد، او را فقط به یکی از سوژه‌های فراوانش تقلیل می‌دهد و نمی‌تواند ساد را از دریچه‌ای نگاه کند که در آن، این دوآلیته‌ها در تجربه‌ی سادی محو شده‌اند. پس در نهایت در کار ساد، دیگری از اساس معنا ندارد که بخواهد نفی شود. حضور دیگری تنها به معنای در موقعیت‌خطابه قرار گرفتن است. حتی نفی هم در اینجا فاقد کاربست و معناست. اساساً هر نفی دیگری یعنی تولید معنا و پیدایش مسئله‌ی اخلاق. توجه کنیم که دیگری برای ساد می‌تواند هر صورت‌بندی‌ای داشته باشد: خدا، معشوق، پدر، کلیسا، مذهب، پدر مقدس، خود، نظام خانواده، حاکمان، و هر آنچه بخواهد متافیزیک خود/دیگری را بر سازد.

در رد نظریه‌ی لکانی درباره‌ی ساد گفتیم که در کار او (و نیز باتای) نفی معنا ندارد. هر نفی به معنای به رسمیت‌شناختن یک دیگری در بیرون است؛ که به واسطه‌ی این نفی و در نتیجه بر ساخته‌شدن نظام مبادله چیزی تولید می‌شود که می‌توان با وام‌گرفتن از مارسل موس در کتاب هدیه، معنا نامید. معنا نتیجه‌ی دیالکتیک هگلی‌ست. برخلاف، سوژه‌ی سادی که بر ساخته‌ای‌ست از تجربه‌ی سادی - یعنی یک حرکت به سوی آزمایش‌گری، یک سرپیچی از امر هنجارین - به نیروهای ایجابی و درون‌ماندگار خودش آری می‌گوید تا این که بخواهد به امر استعلایی و سلبی بیاندیشد. می‌خواهیم نشان دهیم که چگونه ساد حتی مخدوش‌کننده‌ی نظام دیالکتیک هگلی نیز هست. در نظام ارباب/بنده، این بنده است که در جایگاه فرودست قرار دارد و ارباب در جایگاه فرادست. اگر همه‌ی مسئله بر سر ریدن یا نریدن باشد، یعنی اگر همه‌ی مسئله بر سر این باشد که ابژه‌ی اضافه یا مازاد بدن ارباب، یعنی مدفوعش، به چه کسی می‌رسد، این بنده است که همواره به مقعد ارباب چشم دوخته، سوژه-ی فرودست مترصد آن است که به محض ریدن ارباب طی یک اتصال لیبیدینال به مقعد ارباب دست یابد و ابژه‌ی اضافه‌ی او یعنی مدفوعش را تحصیل کند. فروید معتقد است که ارباب به واسطه‌ی تکنیک منع نمی‌گذارد که بنده به ابژه‌ی اضافه‌ی او یعنی ابژه‌ی میل خودش دست یابد و

در نتیجه فاصله‌ی مشخص میان ارباب/بنده هنوز پابرجاست، ولی ساد مسئله‌ی تازه‌ای را طرح می‌کند: ارباب میان دو عمل مردد است: این که مقعدش را تسلیم بنده کند و به لذت مقعدی ناشی از ریدن برسد و نتیجتاً جایگاه نمادینش را از دست بدهد؛ یا، با تکنیک منع فرویدی نریند، و نتیجتاً مقعدش را تسلیم نکند و از لذت مقعدی محروم شود. ساد در این دقیقه می‌گوید: «ارباب یک موجود منحرف مقعدی است، او به قطع یقین خواهد رید و در جدال میان جایگاه نمادین و لذتی مقعدی، سرانجام، به لذت مقعدی تن خواهد داد». در نتیجه هم بنده به ابژه‌ی اضافی ارباب یعنی ابژه‌ی میل خودش دست می‌یابد و هم ارباب لذت سابق‌کتیو خواهد برد. پس عملاً می‌بینیم که به واسطه‌ی ساد نظام دیالکتیک هگلی واژگون می‌شود. از این به بعد مسئله بر سر چگونه ریدن یا نریدن است. این که کی برینیم یا کی نرینیم. برای ساد این مسئله با کنترل مدفوع درون بدن پیوند خورده است. این که ارباب (چه خود ارباب اولیه باشد، و چه بنده‌ای که به موقعیت اربابی رسیده است) تا چه می‌اندازه، به زعم باتای، شه‌پارانه برخورد کند. شه‌پاری ارباب در این جا پیوند می‌خورد به جایگاه سابق‌کتیو او، و نه جایگاه نمادینش. شه‌پاری در موقعیت اربابی بودن نیست، بل که ارباب‌گونه زیستن است، در موقعیت قدرت بودن یا قدرت‌مند بودن نیست، بل که دوسیده به اراده‌ی معطوف به قدرت زیستن است. یعنی انسانی که به نیروهای درون‌ماندگار خودش آری می‌گوید؛ شه‌پاری به واقع همان سوژه‌ی فرمان‌فر و خودآری گوی نیچه‌ای - ست. یعنی رهاکردن اخلاق بندگان و رفتن به سوی اخلاق سروران؛ یعنی کسی که با مرگ همچون قمار مواجه می‌شود، و از فروشد اخلاقی به دور است، او حتی از فراشدهایش نیز سخن نمی‌گوید که بیان هر فراشد جز رفتن به سمت موقعیتی اخلاقی نیست. پس ارباب باید شه‌پار باشد که بتواند در آن دقایقی که بنده به مقعدش چشم دوخته، ساز و کار درونی بدنش را کنترل کند که کی بریند و لذت مقعدی ببرد، یا کی نریند و موقعیت اربابی‌اش را حفظ کند، چه مقدر غذا بخورد و این غذا را کی بخورد، و این غذا چه ترکیباتی داشته باشد، که مدفوع چه کیفیتی به خود بگیرد تا مسئله‌اش در قبال بنده چه شود. پس شه‌پار سادی موجودی به شدت دقیق و ریاضیاتی است که هم نسبت به فیزیولوژی آگاهی دارد و هم مسئله‌ی خود/دیگری را به خوبی درک کرده است. مشخص است که در این جا مسئله‌ی منع فرویدی جهت حفظ جایگاه نمادین خارج از موضوعیت است. اگر بخواهیم این واکاوش مدفوع‌شناسانه را در قبال اتفاقی سیاسی و تاریخی - هر چند به صورت فانتزی و در یک تناظر نظری - بررسی کنیم، می‌توانیم به آن چه که در می 68 در فرانسه اتفاق افتاد اشاره کنیم که چیزی جدا از این روش‌شناسی نبود. انقلابیون فرانسوی پس از انقلاب ابداً اربابانی شه‌پار نبودند، گرچه آن‌ها ساز و کار دفع مدفوع بدن سیاسی حاکم (یعنی آپاراتوس‌های تولید مازاد) را به خوبی شناسایی کرده بودند ولی خود نیز پس از انقلاب آن شه‌پارهایی نبودند که بر آپاراتوس‌های دفع بدنش قبض و کنترل سادی داشته باشند. مسئله، گرچه فانتزی به نظر می‌آید، ولی به واقع هم ساده است و هم نظری: انقلابیون می 68 نیز دست آخر به امر نمادین تن دادند؛ به واقع با توجه به روش‌شناسی مطرح‌شده می‌توان گفت که: ریدند.

سه. ساد در نامه‌های زندان

از این همه که بگذریم، باید گفت، تا آن جا که مترجم اثر با خبر است، از ساد دو کتاب نامه‌های زندان در غرب منتشر شده است. کتابی که پیش روی شماست گزیده‌ی نامه‌هایی از ساد (از مجموعه‌ی نامه‌های فراوان او طی سی و دو سال زندان) را در بر می‌گیرد که مترجم

به آن‌ها دست‌رسی داشته است؛ ناگفته پیداست در صورتی که مترجم اثر به خود کتاب‌ها یا تعداد نامه‌های بیش‌تری دست‌رسی می‌داشت، یقیناً دست به ترجمه‌ی تمامی نامه‌ها یا آن کتاب‌ها می‌زد.

ساد نیز همچون نیچه و باتای به جنون افراط در نوشتار دچار بود. او در نامه‌ها و شیوه‌ی نگارش نیز چنین کرده است. شیوه‌ی نگارش ساد به شدت جالب توجه است: تسلطی بالا بر نوشتار، و بس آگاه در خطاب‌کردن دیگری در نامه‌اش، و بس دقیق و مشدد در نگارش. به شخصه، بسته به مطالعات‌ام بر روی آثار ساد، معتقدم، اتفاقاً او نویسنده‌ای بس تواناست و استعدادی خیره‌کننده و عجیب در خلق موقعیت‌های متفاوت در ادبیات دارد. فضای آثار ساد، با هیچ رمان‌نویس دیگری قابل قیاس نیست؛ حتی با ساسر مازوخ، یا کرافت ایبینگ، که هم‌چون او به تخطی‌های جنسی پرداخته‌اند. بسیاری با تقلیل ساد به تخطی‌های جنسی و اخلاقی، نیروی قدرت‌مند ادبی او را نادیده می‌گیرند و ساد را به‌مثابه امری تفسیری به سوژه‌ی روان‌کاوی بدل می‌سازند. برخلاف - ضمن آن‌که پیش‌تر به خام‌دستی نگاه روان‌کاوی به ساد پرداختیم - باید اضافه کنیم که او داغ‌ننگی‌ست بس غریب بر هر امر هنجارین، که تا ابد چون سیاه‌چاله‌ای، اندیشه را به سمت خود خواهد کشید و به نوشتار موضعی دیگرگونه خواهد بخشید.

این مقدمه‌ی مترجم گرچه شاید تا این دقیقه به خود کتاب و نامه‌ها نپرداخته ولی از این موقعیت (سوء) استفاده کرده و به سویه‌های نظری و اهمیت ساد در سنت‌های اندیشه‌اشاراتی - گرچه کوتاه - داشته است. ساد نیز هم‌چون نویسندگان دیگر به وقت «نگارش نامه» چهره‌ای جالب توجه به خود می‌خورد و سویه‌های متفاوتی از خود را روشن می‌سازد که به واقع نمی‌توانیم در متون ادبی‌اش به این شدت و وضوح ردیابی کنیم. این کتاب نامه‌های زندان ساد را در برمی‌گیرد؛ بخش اعظم نوشته‌های ساد به همسرش اختصاص دارد و اتفاقاتی که بر سر او در زندان می‌افتد؛ از نامهربانی‌های ماموران زندان گرفته تا اذیت و آزارها و شکنجه‌هایش، و نیز در بخش‌هایی به رابطه‌ی ساد با همسر و اطرافیانش. او به وقت عشق‌ورزی از هر عاشقی نیرومندتر و مشددتر است و به وقت نفرت و بیزارگی نیروهای تخریب‌گرش را بروز می‌دهد. در هر دو حالت، که این‌همان هم‌دیگرند، ما با شدت، شورمندی، و میلی طرفیم که در خطاب به دیگری واقع می‌شود. به واقع نوشتن نمی‌تواند چیزی باشد جز آن‌چه کتی اگر می‌گوید: «نوشتن، نوشتن به دیگری‌ست و نه برای دیگری». ساد چه به وقت نوشتن به همسر، چه به زنان دیگر، چه نوشتن درباره‌ی اوضاع زندان، همواره مستقیم و بی‌پرده دیگری را خطاب قرار می‌دهد. جالب این‌جاست در بسیاری از نامه‌ها ساد به روان‌کاوی شیوه‌ی نوشتاری و نیز حتی پرنسیب همسرش دست می‌زند و به او گوش‌زد می‌کند که اشتباهاتش - حتی در نگارش نامه - در کجاست. نامه‌ها لحنی خطاب‌گون دارند. در پایان بسیاری از نامه‌ها با درخواست‌های شاید عجیب و غریب ساد روبرو شویم؛ او چنان پُرشور است که حتی در زندان و در حالی که امکان دارد هر دم به سوی مرگ بلغزد از زندگی و امکان‌هایش می‌گوید، عطر، لباس، غذاهای متنوع و کتاب سفارش می‌دهد، از همسرش می‌خواهد چه کتابی را بخواند، لیست کتاب‌ها را برایش بفرستد، مغز استخوان و نان معطر برایش بیاورد و ساد را از اوضاع خودش و اطرافیانش بی‌خبر نگذارد. او به واقع، بدن و شاید بهتر است بگوییم زندگی و نیروهای درون‌ماندگارش را تا سرحدات‌اش

ستایش می‌کند و حتی در بدترین شرایط ممکن، در شرایطی که نه وسایل گرمایشی مناسبی دارد، و نه امکان هواخوری و تنفس، و مدام تحت شکنجه و بازپرسی و سانسور است، به این نیروهای پیش‌برنده آری می‌گوید.

هر کسی که دست‌کم یک‌بار با متون اصلی ساد مواجهه‌ی جدی داشته باشد با دشواری ترجمه‌ی آثار او آشناست؛ این دشواری هم به شیوه‌ی نگارش او برمی‌گردد و هم به قدمت متون. با این‌همه، تلاش کرده‌ام، ضمن حفظ شیوه‌ی خاص نگارشی وی، لحن و آشوب‌ناکی نوشتارش را نیز نشان دهم. مترجم این اثر، ضمن آگاهی از خطا در هر ترجمه‌ای، و امید به کمینه‌بودن چنین لغزش‌هایی در این کتاب، امیدوار است این اثر گامی مهم برای پرداخت جدی‌تر به ساد بوده باشد. در پایان باید اضافه کنم بناست که دیگر آثار مهم ساد نیز در «شیزوکالت» منتشر شوند. از آن جمله می‌توانم به کتاب بسیار مهم «فلسفه در اتاق خواب» اشاره کنم، که توسط رفیق و همکار عزیزم، یعنی «امید شمس»، در حال ترجمه است و در آینده‌ای نزدیک منتشر خواهد شد. از «مندی»، دیگر رفیق و همکار عزیزمان در سایت، صمیمانه سپاس‌گزارم که زحمت ویراستاری ادبی این اثر را کشید.

علی ثباتی

1. حسین ایمانیان را با چند مقاله‌ی تندوتیز می‌شناسم، نقدی بر مجموعه مقالات پانوشته‌های حافظ موسوی، یا نقدی دیگر بر جایزه‌ی شعر نیما، و نیز نقدی بر شیوه‌ی نقدنویسی ژورنالیستی مهدی یزدانی خرم و سیاست‌های به‌زعم او محافظه‌کارانه‌ی چاپ و نشر در نشر چشمه. در تمام این نقدها آن‌چه به نظر من رسید جبران کردن فقر نظری با جسارت و بی‌پردگی بوده است، آن‌چه واقعاً نقدهای بالا را خواندنی و غیر قابل نادیده‌انگاشتن می‌کرده میل وافر مؤلف به سرشاخ شدن با اسم‌های آماسیده و تابوهای حوزه‌ی ادبیات بوده است که البته پاداش درخوری هم داشته است، پاداشی از جنس پرونده-کاوی پارونویایی سوابق او و نسبت دادن پیشینه‌ای "مشکوک" به او که مطمئناً در واکنش به بی‌رحمی و بی‌پرده‌گویی‌های مکرر او بوده است. خوب، باید قبول کرد که پته‌ی مهدی یزدانی خرم را روی آب ریختن، و طشت اعتبار‌نمادین و خودنامیده‌ی جایزه‌ی شعر نیما را از بام انداختن و به پر و پای شمس لنگرودی یا حافظ موسوی پیچیدن و "جسورانه" اتهام زدن یا افشا کردن هزینه دارد و البته بی‌پیشینه هم نیست: این شکل بحث دقیقاً از همان جدلیاتی است که تبارشناسی خاص خودش را در دارد و با راه‌یابی سبک نوشتاری پلمیک سارتر به حوزه‌ی نثر روشنفکرانه‌ی فارسی در دهه‌های سی و چهل به بعد بسط یافت و شاید از زمان درگیری‌های قلمی بین هدایت و نیما، بهار و رفعت، آل احمد و گلستان، شاملو و لطفی، گلشیری و خرّمشاهی، سروش و فرهادپور، براهنی و جورکش و انبوهی از مثال‌های دیگر تا به همین امروز برای روشنفکری ما جذابیتی افسونی داشته است. هرچند در نثرنویسی امروزه دیگر یکسره آکادمیک غرب اثر چندانی از این شکل نوشتن نیست، مثلاً کریچلی، رورتی، هابرماس، فوکو و دریدا، باتلر و ژیزک، سرل و دریدا، فوکو و چامسکی، و خلاصه دیگر چهره‌های معاصرتر و سرشناس نظریه در غرب مدام در حال پاسخ نوشتن برای همدیگر بوده‌اند و هستند بی‌آن‌که یک چنین نثر تند و فاش-گویانه و ستیهنده‌ای را به نمایش گذاشته باشند؛ این مسئله آنقدر مشهود است که وقتی لاکلاو در آن جدال قلمی معروف و ترجمه شده به فارسی اش با ژیزک به او می‌گوید که "باید برود سر درس و مشق اش" و ژیزک هم در پاسخ می‌گوید "لاکلاو از فرط خشم کور شده است" چشم آشنا با جدلیات فکری در غرب بی‌درنگ خود را در وضعیتی ناآشنا و غریب می‌یابد. پس، وقتی از شیوه‌ی نقدنویسی حسین ایمانیان حرف می‌زنیم از چه حرف می‌زنیم جز توالی منطقی همین سنت نوشتاری که خیلی وقت‌ها پروبلماتیک بودن (یعنی دشواره-آفرین یا مسئله-آفرین بودن، و در اصل گره زدن آن بحث جزئی به یک وضعیت یا کلیت تاریخی که باید با نظریه آن را به پرسش گرفت) را به نفع پلمیک بودن (یعنی جدلی بودن و

بردن بازی به لطفِ آس برنده ی تندزبانی که به موقع از آستین نوشتاری غیرنظری بیرون کشیده می شود) یکسره از کف می دهد؟ البته این چیزی نیست که من به تقریب و حدس و گمان به آن رسیده باشم، ایمانیان شفاهاً ضرورت یک چنین نقدی را به خود من گوشزد کرده است و فکر می کنم نعل وارونه ای زده باشم اگر این شیوه ی فاش-نویسی و تندگویی او را در پرتوی همین عقیده اش بازخوانی کنم؛ یعنی این عقیده که باید چیزها را، یا در واقع افراد را، هرچه از بیخ و بُن تر و صدا البته به جادوی چربدستانه ی زورمندی کلامی ویران کرد.

2

ولی خوب آن نقدها را فراموش کنیم چون یادداشت اخیر او که بر کتاب تازه ی امید مهرگان نوشته شده تغییر زاویه ای محسوس را نشان می دهد. نخست اینکه مشخص است، باز منبع من اینجا گفتگویی شفاهی است، که او سعی دارد به شیوه ی مرسوم در زبان های لاتین جملاتی تو در تو و بلندتر را به وجود بیاورد، یعنی سجاوندی های تو در تو، مثلاً نقطه-ویرگ و لوله های که نشان می دهند هرچند ساختار نحوی یک گزاره به اتمام رسیده ولی هنوز معنایی برای افزودن به آن در فجوی خود گزاره وجود دارد، یعنی گزاره هنوز به تمامی تحقق نیافته است، یعنی متن به نوعی پیش روندگی درون-زاد نیاز دارد؛ یا، محض نمونه ای دیگر، "اما"ها، "اگر"ها، "در حالی که"ها، "در عین این که"ها و خلاصه انبوهی از عبارات لولایی که گزاره ها را با هم درگیر می کنند، و به ادواتی بدل می شوند که هر گزاره سعی دارد با تأسی به آن ها گزاره ی پیش یا پس از خود را مهار کند، یعنی هم اعلام استقلال نسبی از زنجیره ی گزاره ها را کرده باشد و بین خودش و آن گزاره فاصله-گذاری کند، و هم از طرفی دیگر بر گزاره های بلافصل خود و شاید از این طریق بر کلیت متن سیطره و تسلط خود را اعلام نماید، این یعنی فکری که خودش را مشروط می سازد، فکری که در دیالوگ دوسویه و فعالانه بین انضمامی-شدن و انتزاعی-شدن پی در پی و همزمان، گزاره-گزاره، سیری از پیش تعین نیافته، سیال، و پیچیده را دنبال می کند، متنی که مدام مازاد خودش را تولید می کند و به لطف/نفرین همین مازاد توقف نمی یابد از خودش مدام فراتر می رود. خلاصه، این به شکلی در متن یادداشت اخیر هم تصریح شده است، او می خواهد درازدامنه تر، شرطی تر، چندبعدی تر، غامض تر، درون-زاتر، و خلاصه "نظری"تر بنویسد و برای همین هم آن جذابیت هیجانی و آنی ژورنالیستی میدان نثر او را به نفع سطرهایی بلندتر و دشوارفهم تر خالی کرده است. یکی از ویژگی های یک چنین نوشتاری این است که نمی شود به راحتی یک گزاره از آن را بیرون کشید و به مثابه ی گزاره ای مرکزی به نقد آن برآمد و بعد ادعا کرد که نقد این گزاره به معنای نقد کلیت آن بازی زبانی ای بوده است که چنین گزاره ای در بسترش جریان یافته است، این جا هر گزاره به شکلی درون-زا گزاره ای دیگر را ممکن می سازد و از همین رو زبان همان نردبانی می شود که به قول ویتگشتاین درباره ی کتاب نخست فلسفی اش، تراکتاکوس، می باید پس از خواندن آن و در واقع صعود از آن به زیرش بزنی و کنارش بگذاری. پس، یک چنین رویکردی به نوشتار این ضرورت را پیش پای منتقدش می گذارد که با پیچیدگی ای

مشابه به این شکل نوشتاری پردازد و احیاناً به نقد آن برآید. نمی شود دیگر گرفت ایمانیان نوشته است فلان در حالی که به باور من بهمان و با این قبیل صدور احکام فشرده و آسان-طلبانه سر و ته مطلب را هم آورد. شاید یکی از دلایلی که پاره-متن نویسی در دهه ی هشتاد حکمرانی مطلق مقاله های عریض و طویل و عموماً از لحاظ فکری نازل را محدود کرده است همین باشد که هر پاره-متن که معمولاً هم در قالب گزین-گویه و با شماره مشخص می شود نماینده ی یک جهش فکری یا یک گزاره ی بلند است, گزاره ای که در واحد یک بند یا پاراگراف, یک فراز, برساخته می شود. می توان اینطوری هم گفت: نوشتار به مثابه ی جعبه ابزاری برای پیاده کردن و باز سر هم بندی کردن فکر - شاید.

3.

در بحث انتقادی همیشه باید کمی پُررو بود؛ یعنی مثلاً در نقد همین نوشته که به شکلی اغواگرانه، به لطف همان نثر پیچیده و تو دور تو، از تو می خواهد به جای قرقه کردن پُرتکرر حرف های آدورنو، بدیو، آگامبن یا ژیزک به فضای بومی فرهنگ خودت پردازد و سازماندهی های آن را "درونی" کنی، یعنی تظاهر می کند که کلید گشایشی را یافته است که از قضا در جیب های پیراهن امید مهرگان و مراد فرهادپور سراغ نمی توانستیم کرد، بله درست همین جا باید تسلیم وسوسه نشد و باز از همان کسانی نقل قول آورد که این نوشته سعی داشته عنوان شدن نام آن ها را سخت تقلیل دهد آن هم به چیزی در حد و اندازه ی یک ژست نظری میان-تهی، یا یک قفسه ی شیک و پیک فرهنگ نخبه-سالارانه، یا حتا، بدتر، یک سوء تفاهم فکری که باید برطرف شود. نظریه درست همین جاست که باید بتواند نیروی از انتقادی هم که در جهت نفی او وارد آمده است برای دگرگونی درونی خود و نیز هرچه بُرنده تر شدن و کاربست-پذیرتر، یا عملی-تر شدن، خود استفاده کند. پس باید پُرروگی کرد و درست این جا باز اسامی نامطلوب را مطرح کرد. ژیزک در کتاب "هنر همچون سمیتوم" این ایده ی لکان را بسط می دهد که "قهرمان" (مثلاً اودیپوس) کسی است که مسئولیت و تبعات ناخوشایند و حتا مهلک میل خود را می پذیرد. مثال خود ژیزک فیلم طناب هیچکاک است، می بینیم که زوجی همجنسخواه دوست تحت تأثیر آراء نیچه ای پروفیسور کادل در این باب که حق نهایی حیات با ابرانسان است دوست معلول خود را با طناب خفه می کنند تا به آموزه ی پروفیسورشان جامه ی "عمل" پوشانده باشند، اما می بینیم که کادل وقتی از ماجرا مطلع می شود می گوید "منظور" اش این نبوده است، یعنی در واقع از پذیرش و مواجهه با نتایج عملی خواست اش سرباز می زند. پس، نظریه گریزی ندارد از اینکه با تبعات خودش مواجه شود، این اصرار تازه سر بر آورده به بومی-گرایی (که شمه ای از تز هویتی بازگشت به خوشتن اصیل را هم در خودش نهفته دارد، که اگر نداشت طبعاً نام "غربزدگی" جلال آل احمد نیز در نوشته ی ایمانیان مطرح نمی شد)، این نظریه-هراسی مفروط و سرتاسری، دقیقاً همان چیزی است که نظریه می باید بدون هیچ واکنش هستیبریک و انکارگرانه ای با آن مواجه شود و سعی کند آن را نیز همچون نقیض خود در درون خود جای دهد و از آن حساسیت-زدایی کند تا نظریه-هراسی بخت آن را نیابد که همچون یک بدیل واقعی، یک آلترناتیو جدی، یعنی همچون چیزی افزون تر از آنی که عملاً هست، خودش را مطرح کند، نظریه باید نظریه-هراسی را نیز به نوعی رویکرد نظری مشخص و جزئی، و نه یک کلیت فراگیر، به بخشی از مشکل و نه راه حلی قاطع برای آن، مبدل کند. البته در سطحی دیگر، خود ایمانیان

هم ناگزیر است تبعات یادداشت اش را بپذیرد، یعنی مشخصاً این انعکاس و استحال را بپذیرد که باعث شده است "راست"ها برای اش کف و سوت بزنند و نوشته ی او را دستمایه ای برای عقده-گشائی های هویتی قرار دهند، در واقع، ایمانیان می باید کمی هگلی باشد، و تحقق خودش را در مقام نقیض خودش پذیرا باشد، اینکه در یک جمع اضداد به چیزی ضدخودش مبدل شده است: به یک نومحافظه-کاری فرهنگی.

4.

بله، درست همین جاست که اصرار دهه های هشتاد و هفتاد بر نظریه-ورزی باید بتواند با قدرتی انفجاری، درست مثل فنری که زیادی فشرده اش کرده اند، یا حتا مثل مینی که سال ها پیش کار گذاشته شده است و الان وقت آن فرارسیده است که کسی بر روی آن پای بگذارد، قدرت خودش را آزاد سازد و جلوی بازتعریف فضای فرهنگ به نفع نظریه-هراسی را بگیرد، یعنی بتواند جای نهاد و گزاره را در این حکم به ظاهر بومی این روزها تکرارشونده وارونه سازد؛ یعنی این حکم را که "بحرانی بومی هست که از نظریه پردازی غیربومی یا ترجمه ای ناشی شده است" به این حکم مبدل کند که "نظریه پردازی غیربومی یا ترجمه ای هست که از بحرانی بومی ناشی شده است". نظریه هرگز نمی تواند با پیش-فرض گرفتن ضرورت یا صدق-پذیری خود به چنین هدفی دست یابد، چون صرف ورود نظریه در ایران از سر تصادف محض صورت می گیرد، آشنائی های تصادفی و شخصی فعالان فکری و فرهنگی ایران با این یا آن چهره ی نظری. پس، نظریه ها از دل سنت ها بر نمی آیند، بلکه از قرار در ایران نظریه ها از آسمان(ها) به زمین فرومی بارند، دلوز مهم می شود، ولی اسپینوزایی در کار نیست، باتای اندیشمند پشت درهای ترجمه های بی کیفیت می ماند و باتای شاعر با ترجمه های پراغلاط و دلخواهی وارد فارسی می شود، هیومی هم که در کار نیست، کسی پلمسلف زبان-شناس را نخوانده است، یا مثلاً نیچه رواجی گسترده می یابد و شورمندی و شوریده سری و خواست قدرت ورد زبان اهل نظریه می شود ولی احدی اسم بالتازار گراسیان اسپانیائی را نشنیده است، کسی به فلاسفه ی پیش از سقراط کاری ندارد، و خود شوپنهاور هم ناخوانده رها شده است، ژیزک مطرح می شود، لاکلائو، موفه، سیزو، باتلر، کریستوا و نیز بدیو، اما لکان، و پیش از این دو، دکارت و هگل، یا حتا خود مارکس در هزارتوی آینه های شکسته ی سنت هایی نامرئی فرومی مانند. مسئله روشن است، هر وهله ی تاریخی با یک سری تصادف هایی عده ای را در مقام مترجم نظری به عده ای که در مقام اندیشمند غربی شناخته شده اند چفت می کند. سنت نظری غرب، با وامگیری از دریدا، برای ما کیفیتی شبح-گون دارد، هم هست و هم نیست، مرده-زنده ای که بر اکنون ما سایه انداخته است. برای همین هم این به اصطلاح "ما"ی فرهنگ و زبان فارسی، این سوژگی جمعی، نمی تواند "فاصله"ی خودش را با ابژه ای که از قضا سنت نظری غرب است تنظیم کند، این ابژه همیشه و از پیش برای ما شبحگون و وهمی است *unheimlich*، آنگونه که فروید می گفت، این "ما"ی مفروض همیشه در نسبتی تروماتیک با سنت نظری غرب به سر می برد، فاصله گرفتن بیش از حد از این سنت او را به ترومایی دچار می کند، و بیش از حد نزدیک شدن به آن نیز به شکلی دیگر برای اش ترومآفرینی می کند، و خوب، راه حل، اگر راه حلی اصلاً وجود داشته باشد، بیرون گذاشتن

نظریه نیست، چون نظریه به شکلی ویروسی، ناگزیر، و بازگشت-ناپذیر تاریخ ما را "آلوده" کرده است، و خوب راه مواجهه با تروما اهمیت-زدایی از آن ابژه ای است که برای ما و پیش چشمان ساجکتیو ما از شکل افتاده است، منظری وهمی یافته است، و نمی شود از شرش خلاصی یافت، راه حل در ترومازدایی از خود این ابژه است، تا بعد بشود فاصله را با آن "تنظیم" کرد، و تا سنت نظری غرب هرچه جامع تر، آشناتر، تفصیلی تر، و جزء به جزء تر، به فارسی "ترجمه" نشود و با کاربست دائمی آن در زبان فارسی از شدت های کاذب اش از آن گرفته نشود، هر نسخه ای هم که برای این وضعیت تروماتیک بیچیم، خود به ناگزیر نه راه حل بلکه محصول مستقیم همین تروما می ماند. شاید وسوسه ی بنیادینی باشد که بگویم مشکل "ما" نه آشنائی زیاده از حد با نظریه ی غربی، بل ناآشنائی مفرط با آن است .

5.

می خواهم یک تقلب فرامتنی دیگر هم بکنم. اخیراً با ایمانیان گفتگویی داشتم که در آن گفتگو نام فرخ فال نیز به میان کشیده شد. ایمانیان معتقد بود که او در کتاب حدیث غربت سعدی توانسته است نظریه را درونی بکند و در قبال فرهنگ ایران آن را به کار بندد. می خواهم آن نگاه را در پرتوی این بحث بازسنجی کنم. درست است، فرخ فال خوب می نویسد، چه درباره ی سعدی و مفهوم غربت باشد، چه بحث از گوگوش به مثابه ی یک متن باشد و چه آسیب-شناسی امحاء ساز ویلون از ساحت فرهنگ عامه. این نیز درست است که او سعی نمی کند ضمن دست آویز قرار دادن و ارجاع به غربی هایی نظیر بکت و کافکا بحث اش را پیش ببرد، بلکه نظریه را مستقیماً در باغ-تماشاخانه های قدیمی صدر در اصفهان دنبال می کند، و در سازمایه های فرهنگ بومی و عامه ی خود "ما"، از نوازندگی یاحقی گرفته تا پوستر کنسرت گوگوش، به تحلیل و نقد می پردازد. اما همین مسئله در عین اینکه نوعی حسن محسوب می شود پاشنه ی آشیل فرخ فال نیز هست، جایی که برای نمونه در گفتگو با روزنامه ی شرق از طرفی و در تأیید نظریه ی زبانیت در شعر رضا براهنی از نظریه "ادبیات اقلیت" یا انگاره ی "شدن" در نزد ژیل دلوز سخن به میان می آورد آن هم در حالی که دقیقاً یکی دو سؤال قبل تر از آن بحث "ازخودبیگانگی" فرهنگی را مذمت کرده است، بحث اول بحثی است دلوزی-گتاریایی که از سوژه ی ریزوماتیک حرف می زند، سوژه ای که اصلاً در معنای یک هویت وجود خارجی ندارد بلکه مسیری سیال و پیشابندی (یا، حادث) از شدت ها و اثرپذیری های متکثر است. این چارچوب مشخص نظری اساساً انگاره ی یک "خود" ثابت را باور ندارند که بعد تازه قرار باشد "ما" در نسبت با این خود مفروض ثابت "ازخودبیگانه" شویم، برای دلوز و گتاری اساساً ساجکتیویته یا سوژگی ای وجود ندارد، بحث بر سر ریزوماتیک کردن خود است، "سر هم بندی" دائمی خود با دیگرچیزها و از همین روی این رویکرد نظری مشخصاً به هر چیزی می انجامد مگر همین "ازخودبیگانگی". ابدأً از طرح این قبیل تناقضات بر نمی آید که نباید کسانی چون محمد قائد یا رضا فرخ فال را جدی گرفت، چه بسا که باید این تمرکز بر هنر مردمی و بومی را در رویکرد و شیوه ی انتقادی اینان به ضرب نظریه و به شکلی مضاعف جدی گرفت؛ ولی از دیگر سوی – و ریشه های اختلاف من با نظریه-هراسان دقیقاً در این جاست – فرخ فال ها و قاعدها همانقدری جدی، و البته

همانقدری بومی، هستند که فرهادپورها یا اسلامی‌ها در کتاب‌هایی چون "پاریس-تهران" چنین اند؛ صرف نظر از همه‌ی آن عربده‌های ناسور و متعصبانه‌ای که گریبان این کتاب را از زمان انتشارش تاکنون رها نکرده است.

6.

ایمانیان به دنبال رستگاری است (مفهومی مشخصاً بنیامینی-آگامبنی) که مفصلاً در کتاب *پس از بابل* شهیار وقفی پور به بحث گذاشته شده است؛ او به دنبال راهی برای برون‌رفت از هژمونی نظریه است، در پی بومی-کردن نقد فرهنگ و در سودای پایان-دادن به "ترجمه-نویسی" (عارضه‌ای که به نظر او کتاب تازه‌ی مهرگان، و احتمالاً کل پروژه‌ی فکری او و بسیاری دیگر از مترجمان نظری را گرفته) است. ولی همانطور که پیش‌تر گفتم راه حلی که از نقد و نظریه یک درون-بیرون بسازد، یعنی این که قائل به منطبق نقد بومی در یک سو و نظریه‌ی غربی در سوی دیگر باشد، در کار نخواهد بود. بر هم کنشی که بین نظریه و نقد عملی صورت می‌گیرد خودش هم اینک نیز به فضایی متکثرتر و دینامیک‌تر مجال ظهور داده است. فرخ فال که، به رغم باور خودش، به شکلی قاطعانه از نظریه‌های پسااستعماری تأثیر پذیرفته است به درستی در بازخوانی گوگوش به مثابه‌ی متنی مردمی پای نظریه-پرداز مهم نقد پسااستعماری، هومی بهابها، را پیش می‌کشد و به انگاره‌ی "دورگگی (hybridity)" او اشاره می‌کند. دورگه-بودگی در نزد کسانی چون نویسنده‌ی بومی استرالیایی، مودرودو، و هومی بهابها پدیده‌ای منفی نیست، بلکه فضایی دینامیک است که از واقعیت‌مواجهه‌ی فرهنگ‌های متفاوت حاصل شده است و در متن آن تفاوت‌های این فرهنگ‌ها در کنار هم حضوری برساننده و فعال می‌یابند، بهابها از یک "فضای سوم" حرف می‌زند، و خود فرخ فال به نحوی معنادار نام این فضای میانی را "ساحت ترجمانی" می‌گذارد. در این ساحت ترجمانی، موسیقی پاپ "غربی" و موسیقی به اصطلاح سنتی "ایرانی" نه تنها در هم مستحیل نمی‌شوند بلکه فضای مشترک تازه‌ای را فراهم می‌آورند که در آن هیچ‌یک نیازی به حذف آن دیگری ندارد، و درست اینجاست که نظریه باید گفتمان مخالف خودش را در خودش درونی کند: نظریه‌عاملی وارداتی، بیرونی و سر تا پا علیه نقد بومی نیست بلکه خودش همان "ساحت ترجمانی" یا "فضای سوم" است که در آن حرف زدن و نوشتن از بکت، مالارمه، پروست، یا کافکا درست به این علت که در ایران و در زبان و فرهنگ بومی روی می‌دهد جذب این فضای متکثر سوم می‌شود و دیگر کنشی غرب-زده نیست، بل یکسره کردوکاری بومی است و، از آن طرف، نقد فرهنگ مردمی یا نقد فرهنگ و هنر بومی نیز به خاطر روی دادن در همین "ساحت ترجمانی" مجبور است مدام درباره‌ی "دیگری" خودش سخن بگوید، غیریت را در خودش کشف کند، و گریزی ندارد از این که با ترومای مواجهه با "دیگری" در درون مرزهای خودش رو در رو شود تا بتواند از این آسیب-رایی این تروما بکاهد و از آن حساسیت-زدایی کند، یعنی ضمن مواجهه با دیگری با پیش-پا-افتادگی "خود" نیز مواجه شود، با این که هیچ هویت ناب، درون-ارجاع، درخودبسته، و خدشه-ناپذیری در این به اصطلاح "خود" معهود وجود ندارد، "خود"ی که پیشاپیش به "دیگری" آلوده است. به این اعتبار، نظریه بس به دور از آن چه دشمنان سرخورده اش می‌پندارند، نه تنها

مصدق سرکوب یا در-حاشیه-نشادن فرهنگ بومی نیست بلکه تنها راه فراروی از بن-بستِ دوگانه-سازی های فلج-کننده ای نظیر ترجمانی/اصیل، غربی/شرقی یا بومی/بیگانه است.

مطلب را استعاری به پایان می برم: نظریه آن یگانه زندانی است که نقشه ی خروج اش جایی درون خودش پنهان شده است .

فوکوی ما و فوکوی آنها

حسام سلامت

امیدوارم که حقیقت کتاب‌هایم در آینده باشد

میشل فوکو

همه چیز می‌تواند به ضد خود بدل شود، همه چیز می‌تواند به گند کشیده شود، همه چیز می‌تواند خنثی شود؛ هیچ چیز خود نمی‌تواند پیشاپیش تکلیف صاحبان آینده‌اش را معلوم کند مگر آنکه پیش از مرگش وصیت بلندبالایی کرده باشد، که البته در خود این هم ضمانتی نیست چرا که وارثان گرسنه‌اند و اغلب از خود لاشه هم نمی‌گذرند. به تعبیر ساده‌تر، همه چیز محل نزاع است و هیچکس حاضر نیست کوتاه بیاید و میدان را به نفع رقبا خالی کند. بنابراین ما پیشاپیش، چه بخواهیم و چه نه، در میدان نبرد هژمونیک قرار داریم؛ آینده اما از آن کسانی است که ابایی از تن‌سپردن به تنش‌نازدودنی این پیکار مداوم به خود راه نمی‌دهند و می‌روند تا از خلال در پیش‌گرفتن قسمی نبرد موضعی میخ خود را با قاطعیت بکوبند.

عرصه‌ی دانش نیز دقیقاً از همین منطبق پیروی می‌کند. بی‌تردید پویندگی این عرصه بیش از هر چیز دیگری مدیون وجود اختلاف (dissent) است. بر سر تقریباً همه‌ی ایده‌ها، مفاهیم، سنت‌ها و نظریه‌ها اختلافات بنیادینی وجود دارد که به‌هیچ‌وجه نمی‌توان با ارجاع به مثلاً بدفهمی یا سوءنیت تکلیف آنها را یکسره کرد؛ گرچه نیت‌های کثیف و فهم‌های بد احتمالاً همیشه وجود دارند. اختلاف، اگر از استثنائات بگذریم، همواره هستی‌شناختی، و درست به همین دلیل، تقلیل‌ناپذیر است.

به نظر می‌رسد تا آنجایی که به فوکو مربوط می‌شود هیچکس به قد او محل اختلاف نبوده و هیچکس به اندازه‌ی او جرواگر نشده است. در این میان دست‌ها نقش مهمی ایفا کرده‌اند: چهره‌ی فوکو برحسب اینکه چه دستی به وی چنگ انداخته و این دست خود در استخدام چه آپاراتوسی بوده پیوسته تغییر کرده است: چهره‌ی یک آنارشویست، چهره‌ی یک ضدمدرنیست، چهره‌ی یک رفرمیست، چهره‌ی یک جهان‌سوم‌گرا، چهره‌ی یک هوادار دموکراسی رادیکال و چهره‌های دیگر و چهره‌های دیگر. مسئله فقط این نیست که دست‌ها دراز می‌شده‌اند و هر آنچه می‌خواستند را جدا می‌کرده‌اند و با خود می‌بردند. مسئله تا حدودی به دست‌ودل‌بازی خود فوکو هم ربط پیدا می‌کند، به زبان ساده‌تر، همه‌ی آتش‌ها، در نهایت،

از گور آثار خود فوکو بلند می‌شود و این یعنی میراث او از اساس چندگانه، ناهمگن و آشوبناک است. آیا کسی متعجب می‌شود از اینکه از رهگذر درهم‌تنیدگی کثرت درون‌متنی فوکو با کثرت برون‌متنی خوانش‌ها، گفتمان‌ها و آپاراتوس‌هایی که به سراغش می‌روند کثرتی مضاعف و تشنجی بی‌مه‌ار حاصل شود؟ آیا مسئله را صرفاً با ارجاع به منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر و هنر اعجاب‌انگیزش در قلمرو کن‌کردن چیزها از «تمامیت»ی که بدان متعلق‌اند و بازچینش آنها در کنار دیگر چیزهای قلمرو کن‌شده، می‌توان حل‌وفصل کرد؟ یعنی مسئله به سادگی بر سر «نقد» زوال تمامیت‌ها و رواج‌گزینش‌ها و مفصل‌بندی‌های دلخواهی است؟ یعنی فوکو را با بازگذارش در تمامیتی که بدان تعلق دارد می‌توان از شر این کثرت نجات داد؟ آیا می‌توان با ارجاع به چیزی چون خود فوکو، فوکوی راستین، فوکوهای دیگر، فوکوهای دروغین را از صحنه خارج کرد؟ به نظر می‌رسد هیچ چیز از این بیفایده‌تر نباشد. مسئله این نیست که برخی از فوکوها از برخی دیگر درست‌تر یا به خود فوکو وفادارترند، گرچه گاهی اوقات برآستی همینطور است. اگر بپذیریم که هیچیک از ما علاقه‌ای به خواندن فوکو به خودی خود ندارد و همواره پای پروپلماتیک دیگری در میان است که قرار است فوکو یا هر کس دیگری در سایه‌ی آن خوانده و به کار گرفته شود، آنوقت همه‌ی مسئله به این برمی‌گردد که از این اتصال چه چیزی ساخته می‌شود، این بر ساخته در خدمت چه نیروهایی عمل می‌کند و به چه نیروهایی گره می‌خورد و با چه نیروهایی هم‌دست می‌شود. بنابراین مسئله از حد اصلاح خوانش‌های منحرف فراتر می‌رود و مطلقاً به پیش‌گذاشتن خوانشی مستدل‌تر و بسنده‌تر از فوکو یا هر کس دیگر ربط پیدا نمی‌کند، به تعبیر بهتر، مسئله نه بر سر هرمنوتیک معرفتی خوانش‌ها که بر سر هرمنوتیک سیاسی آپاراتوس‌ها است. تا آنجایی که به ایران مربوط می‌شود همه چیز بر گرد سه محور می‌چرخد، سامان می‌یابد و تنظیم می‌شود: دولت، سرمایه و دین. آنچه باید از آن به «آپاراتوس حاکم» یاد کرد محصول لولاشدن این سه محور به همدیگر است: دولت تئوکراتیک کاپیتالیستی. همه‌ی ما با نیرویی که از کنده‌شدن لولاهای این آپاراتوس جلوگیری می‌کند به خوبی آشنا هستیم: ماشین میلیتاریستی. این اما بدین معنا نیست که این محورها بعضاً با هم تعارض پیدا نمی‌کنند - هر چه باشد این آپاراتوس حاکم خود محصول مفصل‌بندی هژمونیک نسخه‌های «مشخص» تاریخی از دین، سرمایه و دولت است - یا بعضاً جداگانه عمل نمی‌کنند و بر حسب منطق درونی خود پیش نمی‌روند. به سهولت می‌توان فوکویی را که بر گرد محور «سرمایه» می‌چرخد، ردیابی کرد؛ این فوکو را همه می‌شناسیم: یک کلبی‌مسلك، یک بی‌تفاوت، یک جان زیبا، نسبی‌انگار و تسلیم‌طلب. در مجموع: فوکویی که پذیرفته است و جدوجهد بسیار کرد به دیگران هم بفهماند که روند تاریخ چیزی جز جانشینی سلطه‌ای با سلطه‌ی دیگر نیست، قدرت همه جا حضور دارد و اساساً کاری با آن نمی‌توان کرد و از این جور چیزها. فوکویی که بر محور «دولت» می‌چرخد و در خدمت مشروع‌نمایی آن عمل می‌کند چطور؟ احکامی که این فوکو صادر می‌کند برآستی وحشت‌انگیز است: انسان مرده است، علوم انسانی مرده است، مدرنیته مرده است، غرب مرده است؛ فقط دولت زنده است. اگر فوکو به استخدام «دین» درآید چه؟ اینجا همه از «روح یک جهان بی‌روح» سخن می‌گویند، از نفی کلیت‌باوری مدرنیته‌ی غربی و بازشدن فضا برای بروز جزئیت‌ها و ظهور اقلیت‌ها، از ایستادگی مطرودان در برابر هجمه‌ی تمامیت‌سازانه‌ی روشنگری، از رویت‌پذیری و بیان‌پذیری نا-عقل که پیش از این زیر دست‌وپای عقل گم‌و‌گور شده بود.

باورش سخت است ولی حقیقت دارد: فوکو را می‌توان به درون کشید، او اغلب مقاومتی نمی‌کند. او در ایران به بدترین معنای کلمه «ابزاری» شده است: در خدمت آپاراتوس دولت، سرمایه و دین. بله، بی‌تردید می‌توان از سوءاستفاده‌ها، بدفهمی‌ها و در واقع نفهمی‌ها، و سوءنیت‌ها حرف زد. در این صورت اما به دام بازی بی‌سرانجام تعیین فهم‌های درست و نادرست یا سنجش خوانش‌های مشروع و نامشروع می‌افتیم و این دقیقاً همان چیزی است که باید از آن اجتناب کرد. پیکار بر سر متن را لزوماً باید از سطح خود متن فراتر برد؛ تکلیف متن در بیرون آن روشن می‌شود، به تعبیر روشن‌تر، متن باید چیزی بیرون از خود را نشانه بگیرد و گرنه پیشاپیش به خطا رفته است. آپاراتوس حاکم توانسته است فوکو را به پروبلماتیک‌های واقعی خود گره بزند و به این معنا، وی را استخدام کند. با این اوصاف تکلیف چیست؟ روشن است: فوکو را از آپاراتوس‌ها بازپس بگیرید، او را از دست آپاراتوس‌ها نجات دهید، دست آپاراتوس‌ها را از سرش کوتاه کنید. چگونه؟ باز هم روشن است: فوکو را به پروبلماتیک‌های واقعی دیگری گره بزنید که خود پروبلماتیک‌های آپاراتوس حاکم را پروبلماتیزه کنند یا آنها را از پروبلماتیک‌بودن بیاندازند. به ساده‌ترین بیان: تا در ایران پروبلماتیک ضد اعدام سر بر نیاورد، تا زندان به مسئله بدل نشود، تا مدرسه از اساس به چالش نیفتد، تا رژیم‌های تاریخی سکسوالیته در معرض پرسش‌های دقیق قرار نگیرند، تا در تکنولوژی‌های سیاسی دولت کنکاش نشود، تا درباره‌ی وضعیت اقلیت‌ها تأمل نشود، تا بر گرد شیوه‌های تاریخی طرد و کنارگذاری حساسیت انتقادی به وجود نیاید و از همین دست، همان بهتر که فوکو جاده‌صاف‌کن تئوکراسی میلیتاریستی حاکم باشد.

تفکر فوکو از اساس تفکری پروبلماتیک است، تفکری برحسب پروبلماتیک‌های اکنونیت، و دقیقاً به همین دلیل ساده تحت هیچ شرایطی نمی‌تواند بدون روی آورد به پروبلماتیک‌های اکنون خوانده شود. اگر می‌خواهید فوکو را براستی در ایران نجات دهید به فکر صورت‌بندی یک دانش ضد اعدام باشید، به مبارزه علیه بیشینه‌سازی فزاینده‌ی دموکراسی‌های حکومتی فکر کنید، به آزادسازی سکسوالیته از رژیم‌های دانش و قدرت بیاندیشید و در این راه تا می‌توانید از فوکو کمک بگیرید. این فوکو بی‌گمان خود را به آپاراتوس حاکم خواهد کوبید و بنای سراسر ستمگرانه‌ی آن را فرو خواهد ریخت و از خود اعاده‌ی حیثیت خواهد کرد.

تجاوز کتاب کتیف

یادداشتی بر مجموعه شعر «ظل الله» اثر رضا براهنی

آرش الهوردی

«آه اگر انسان ازین جا

بیرون بخزد، چون مار یا سوسماری، و برود، نه!

بال درآورد بال

و پرواز کند پرواز

به جایی که دیگر جهان به شایعه پلیدی نمی ماند

به جایی که سفره برشته شنها گسترده

باشد. و انسان آنچنان تنها باشد که

حتی بدون دست و پا، بدون سر و بدون کبر

باشد

ودریا مدام بشویدش

مثل هستی درخشان سنگی صاف

ودایره‌ای

دریا مدام بشویدش»

1- اگر اشتباه نکنم ظل الله ششمین مجموعه شعر رضا براهنی است. این کتاب در سال 54 در نیویورک به چاپ رسید. ظل الله شعرهای دوران زندان براهنی در زمان پهلوی است. از نظر من این کتاب مهمترین، متفاوتترین و بهترین نوع حبسیه سرایی است که در میان خیل عظیم و تاریخی حبسیه سرایان فارسی خوانده شده است. کتابی که مخاطب خواه ناخواه در مقابل او احساس خطر و احساس حبس خواهد کرد، خطری مشابه هنگامیکه انسان در معرض بیماری قرار می گیرد، خطر بیمار شدن.

مخاطب در مقابل ظل الله به هیچ وجه در وضعیت بارتی قرار نخواهد گرفت، اینجا به هیچ وجه نمی شود شاعر و مولف را کنار گذاشت و متن را چسبید، اینجا ما با خود، بدن و شخصیت و همه چیز شاعر روبرویم و یابه هر حال باشخصی که خود شاعر برایمان ساخته و کلماتش.

بهتر است بگوییم اینجا درگیر شاعریم و وضعیت متناقض و متفاوت او با شعر. وضعیتی که در آن شاعر، شعر و هنرمندی شاعرانه را فراموش می کند. البته این موقعیت به ناتوانی ذهنی سوژه بر نمی گردد بلکه اینجا شعر است که در برابر ذهن شاعر ناتوان است و کم می آورد، خودش را می بازد و تمام بدن خودش را به شاعر تسلیم می کند به گونه ای که هر دودر عین آب و آتش بودن، با هم یکی می شوند اگرچه در نهایت شاعر هنوز ارضا نشده است و دردش ادامه دارد، یعنی متنش می خواهد ادامه پیدا کند. شاید این ادامه داشتن در عینیت یا روی کاغذ اتفاقی نیفتد اما در ذهن مخاطب ادامه پیدا می کند و خود به خود دچار سفیدخوانی، تاویل و بسط پیدا کردن می شود. اینگونه است که امر خصوصی به امر عمومی تبدیل شده و متن گسترش و تاویل همگانی پیدا می کند و از من شاعر و از زمان و مکان او فراتر می رود تا قابل خواندن، دریافت و انتقال لذت، درد و بیماری شود. متنی بیمار و مریض که به مخاطب انتقال داده شده و او را بیمار می کند. موقعیتی مشابه با وضعیت استعاره اما کاملاً بدون پیش بینی و آگاهی تصنعی.

«نوزده سال دارم

درسه سالگی مادرم کتکم می زد

درشش سالگی پدرم

از پنج سالگی کار می کردم

در هشت سالگی پسر شانزده ساله صاحبخانه خواست به من تجاوز کند

موفق نشد

چون هر چیز اندازه‌ای دارد

درخت توت بار هندوانه را نمی‌تواند بکشد

و مورچه برای حمل الوار آفریده نشده

کیر پسر شانزده ساله‌ای که شبانه‌روز کره و عسل و تخم‌مرغ و کباب و جوجه و بوقلمون می‌خورد

در کون پسر کارگری که هیچکدام از اینها را نمی‌ریند فرو نمی‌رود....

.....

سه روز پیش اردلان به من تجاوز کرد

به شما که تجاوز نشده؟

مهم نیست

اردلان هنگام جفت‌گیری به یک سگ در زمان جفت‌گیری می‌ماند....»

«ظل‌الله - ص 71 و 72»

2- براهنی در این کتاب به شدت با شعر و ضعف درگیر است. به نظر می‌رسد اومدام از خودش می‌پرسد شعر در این وضعیت چه معنایی دارد؟ او

شعر را در «ظل‌الله» مسلح می‌کند تا با آن مبارزه کند اما مبارزه نه به شکل شاعران دوران مشروطه و قبل و بعد از آن، بلکه مبارزه به معنای

واقعیت. واقعیت، عریان بودن است مسلح بودن به عریانی، به ضعف به حاد بیانگری ضعف...

«شعر

درمان نیست

....

شعر مردابی ست لبالب از جسدهای شاعران حماسی

شعر

تیرباران هزار شاعر است در صلات ظهر بر دروازه الله اکبر و بر روی مصلاهی شیراز....

شعر سوزنی ست که برای دوختن لبهای فرخی یزدی تعبیه شده....

شعر همین است جزین نیست جزین نیست»

همان ص 114- 115

براهنی چه در متن شعرها و چه در مقدمه کتاب به شدت فرهنگ دولتی را به زیر سوال می برد. هر شعری شعر نیست، دولت نمی تواند شاعرانه باشد اگرچه از ابزار شاعرانگی بهره می برد. براهنی هم صدا با بالانشو نشان می دهد که شعر یعنی بیان ضعف و زیرستم بودن، حادیانگری ضعف و فریاد در زندان، دخمه و هرسوراخی که می دانیم به هیچ وجه به گوش فریادرسی نخواهد رسید. شعر مبارزه این است، چیزی که اکذب او احسن او نیست، بلکه واقعیت او خود بدن اوست، خود، هسته‌ی شعر است .

«شما خسرو گلسرخی را کشته‌اید

گرچه مطبوعات فقط افتخارات شما را به رخ می کشد

گرچه آقای ژرژ پمپیدو هم شاعر است

و گرچه شهبانوی استخوانی ایران هم به عضویت افتخاری آکادمی خرگوشان پیر فرانسه انتخاب شده

ولی ما می دانیم که شما شاعری بنام خسرو گلسرخی را کشته‌اید

....

اوج تمسخر فرهنگ دولتی و دولت شاعرانه در دو سطر زیر به خوبی دیده می شود:

«شما خسروگلسخی را کشته اید

چون چهارروز بعد بنیاد مولوی باز کرده اید

و چهار ماه قبل کنگره شعر به راه انداخته اید

وشاه ایران هم در شمار نویسندگان برجسته ایران درآمده (این را دکتر پرویز خانلری، لایله‌ی مادرزاد نطفه‌ی ولدینای شاه و شهبانو نوشته ، نه من.)

«مرگ شاعر» ص 64-65

3- «ماشری به تاسی از فریود تناقضهای بین امر بیان شده و امر نشان داده شده در متن را مورد کاوش قرار می دهد. وی می گوید که در هر متنی یک شکاف یا فاصله گذاری درونی بین آنچه متن می خواهد بگوید و آنچه متن عملاً می گوید، وجود دارد. برای تبیین متن، منتقد باید از این شکاف فراتر رود تا دریابد «متن چه باید بگوید تا بتواند آنچه را می خواهد بگوید بیان کند» ضمیر ناخودآگاه متن (یا آنچه آلتوسر «امر مناقشه پذیر» می نامد) در همین شکاف شکل می گیرد. نیز در ضمیر ناخودآگاه متن است که رابطه آن متن با اوضاع ایدئولوژیک و تاریخی موجودیتش آشکار می شود. گفتمانهای ضد و نقیض درون این شکاف یا مرکز غائب را تهی کرده اند و هم در این شکاف است که متن به تاریخ مرتبط می شود.»
مجله ارغنون - شماره 25 - ص 5 و 6 - مقاله داستانهای عامه پسند - جان استوری - حسین پاینده

آنچه ماشری ذکر می کند کاملاً درست است اما این رفتار در مقابل «ظل الله» کمی سخت است. می توان گفت ظل الله منتقد را پس می زند. در این کتاب، شکاف مورد ذکر آنقدر کوچک و ریز است که حتی می توان گفت اصلاً وجود ندارد. متن هرچیزی را که می خواهد بگوید عملاً گفته است (حادیانگری) و دیگر جایی برای منتقد به معنای کوشای کلمه وجود ندارد که بنشیند و به خوانش های دقیق، جنتلمن و خردمندانه خود از پس اعماق ذهنیت متن بپردازد. متن خود حقیقت است، بدن ماجراست. همه چیز به ناخودآگاه رجعت پیدا می کند، ناخودآگاهی که بار سنگین آگاهی تاریخی و اجتماعی را به دوش می کشد و به هرسو پرتاب می کند و می دود. امر غایب معنای قطعی خود را از دست داده است ما اکثراً با حضور روبرویم با تصویر و بدن و لب ماجرا. همه چیز حاضر است به جز ادامه روانی متن. ادامه ای که به روح عمومی بشر متصل می شود، روح عمومی ای که غائب نیست ولی کمتر دیده می شود. نگاهی ویژه به ابژکتیو که وارث (از این لحاظ) خلف نیماست، براهنی این ابژکتیو را در دهه 50 شمسی آن را به اوج رساند. خاصیت ناخودآگاه و استتیک جذاب عینیت و مرگ شکاف را.

شکافی که حاضر باشد دیگر شکاف نیست. شکافها در پنهانی و غیاب شکافتند، نه در حضور. چیزی که در «ظل الله» اتفاق می افتد مرگ شکافی است که به وضوح دیده می شود. شکاف این کتاب به راحتی دیده نمی شود چرا که تمامیت و زیست آن در شکاف است و به تعبیری می توان

گفت چیزی جز شکاف وجود ندارد که بتوان آن را تمیز داد. شکافی که ذاتا بی‌کران است و دیده نمی‌شود، حتی خود متن و مولف نیز می‌خواهند آنقدر ادامه دهند تا این شکاف را پیدا کنند که نمی‌کنند. کشف متن تنها و تنها از این راهست و اینگونه است که می‌شود گفت «ظل‌الله» یک شاهکار است.

کتاب منتقد را پس می‌زند، منتقدی که برای پژوهش و بررسی سراغ این کتاب می‌رود دچار بیماری می‌شود، دچار تصویر زندان و کلمات براهنی و ناخودآگاه عینی و فوق‌العاده او می‌گردد. منتقد آگاهی و قدرت فرهنگی خود را دم در می‌گذارد و وارد کتاب می‌شود. تسلیم نه به معنای توتالیتریسمی آن، تسلیم به معنای شهوانی کلمه، تسلیم به مثابه میل به ادامه، میل به فزون‌خواهی، میل به شعری که ادامه پیدا کند و مرا ذوب نماید اما تمام می‌شود. میل به نابودی خود در مقام خواننده.

«وقتی که

مامور گردن کلفتی بر گردن آدم سوار

شده

و شلوار زندان تا زانوهایش پایین

کشیده شده

وقتی که

دو امیر تجاوز کون آدم را به یکدیگر تعارف

می‌کنند

آدم

به یاد مورچه‌های بلندی نمی‌افتد که

یک پایشان شکسته پای دیگرشان

یارای کشیدن مورچه را

ندارد

و...آدم اصلا به یاد هیچ چیز

نمی‌افتد بلکه

می‌بیند حیوانی درشت تر از خودش

در اعماق استخوانهایش فرو می‌رود

و طلسم تحقیر بر سوراخ خونین مقعدش کوبیده

می‌شود

انگار

با میخی در ماتحتش حکم

مرده یا زنده‌اش را خواهانیم، می‌کوبند

و بعد آدم در مغزش، خطاب به مادرش

می‌گوید

چرا

مرا همانطور که بیرون دادی بالا نمی‌کشی چرا؟!»

«شعر تجاوز» - ص 108-109

شعر ظل‌الله شعر بدن است، شعر برای بی‌احترامی به بدن، به واقعیت. هر کلمه بی‌هیچ اغراق استعلایی‌ای تکه‌تکه‌های بدن است. شعری که بر سیاست می‌شورد چون بدن‌اش در حال اضمحلال و فروپاشی است، بدنش دیگر سخت غیربهداشتی‌ست و پر از کراهت و دشنام، بدن کثیف‌شده، ادبیات کثیف‌شده، «ظل‌الله» این کتاب کثیف و مقدس!

پاسخ به مصطفی ملکیان

علی نجات غلامی

در گزارشی که نشریه‌ی اعتماد روز دوشنبه، هفتم شهریور ماه، از نشست پیروان فیلم جدایی "نادر از سیمین" با حضور چند تن از بزرگان - از جمله آقای ملکیان - ارائه داد، آقای ملکیان به نکاتی اشاره کرده‌اند که قطعاً اجمالی از مهم‌ترین مواضع ایشان را در خصوص اخلاق نشان می‌دهند: دفاع از مطلق‌انگاری اخلاقی، با تکیه بر انطباقی از ساحت‌های وجودی-روانشناختی که وی از یکدیگر متمایز می‌کنند، ضمن موجه‌سازی تضادهای انضمامی با نظم [اصل] عمودی بالاتر.

در این مقاله تلاشم نقد بستر کلی این موضع، یعنی مطلق‌انگاری اخلاقی نیست؛ بلکه برعکس، همدلی با آن است و لفظ "پاسخ" که در بالا آمده است، تحلیل انتقادی نحوه‌ی این موضع‌گیری و شیوه‌ی ابراز آن است. چرا که گمان می‌برم عناصر موجود در این شیوه‌ی موضع‌گیری، خود استلزاماتی نسبی‌انگارانه دارند که اگر آنها را به نتیجه منطقی‌شان برسانیم موضع بستری آقای ملکیان را دچار تناقض می‌کنند.

پیش از ورود به این مسئله، طبعاً نیاز است چند نکته‌ی مقدماتی را توضیح دهم تا روشن شود خود من از کدام بستر با اخلاق مواجه می‌شوم. بستری پدیدارشناسانه، اخلاق را متکی بر مسئولیتی خود-بنیاد می‌کند که کل جریان فلسفه‌ورزی فرد را در انفرادیت او جهت می‌دهد. این همان مسؤلیتی است که فرد را از سطح صیانت از ذات به سطح صیانت از منطق ارتقاء می‌دهد. بنابراین از بستری پدیدارشناسانه، اخلاق امری منطقی است، یا به عبارت بهتر و در بیانی کانتی، همچون منطق دارای کانون محض خویش است. در نتیجه، همانگونه که قوانین منطق محض خدشه-ناپذیراند و از آنجاکه محض و انتزاعی‌اند نسبت به بسترهای زمانی-مکانی مصادیق انضمامی تغییری نمی‌کنند، اخلاق محض نیز از اخلاق انضمامی جداست و نمی‌تواند مشتق از روابط عینی بین انسان‌ها اعم از روانشناختی و یا انسان‌شناختی باشند. اگرچه رسیدن به سطح صیانت از منطق، در مقام نهایی‌ترین سطح اخلاق تاریخ تکوین خود را دارد اما این تاریخمندی یک تاریخمندی انضمامی نیست، یعنی تحولی در دل زمان اجتماعی-فرهنگی نیست که به فرض مثال هر جامعه یا فرهنگی در ضمن دگردیسی‌های انضمامی اموری را در مقام اصول اخلاقی موقعیتی خود وضع کند. اخلاق محض در دل تاریخ آگاهی، قوانین محض خود را نه ابداع و وضع که کشف و آشکار می‌کند. مجموع این قوانین نه دستورالعمل که کانونی را تشکیل می‌دهند که همچون کانون منطق، به عبارت اپیکوری کانت، مواظب فاهمه است تا خطا نکند. با این نگاه

پیشینی و محض به کانون اخلاق است که درستی و غلطی امر اخلاقی هم‌ارز با صدق و کذب منطقی ارزیابی می‌شود. از یک بستر پدیدارشناختی هوسرلی، که نگارنده از آن دفاع می‌کند، حتی تمایز هیومی عقل عملی و عقل نظری خود کانت چندان بستریابی مناسبی نیافته است. اگرچه کانت در نقاطی به پیوند بستری این دو عرصه‌ی عقل اشاراتی دارد.

دغدغه‌ی پدیدارشناسی برای یافتن بسترهای خود-بنیاد عقلانیت، در نهایی‌ترین نقطه‌ی خود در عبارت *مسئولیت منطقی* که هوسرل آن را به کار می‌برد، عقل نظری و عقل عملی را به هم گره می‌زند، امری که در ترجمه‌ی تحت الفظی واژه‌ی یونانی "فلسفه" به معنای "دوستداری و جانبداری از موشکافی" نیز به وضوح دیده می‌شود. از این رو می‌توان گفت امر اخلاقی امر منطقی است و امر منطقی امر اخلاقی است. حال می‌توان پرسید چگونه می‌توان گفت که امری مانند "حفظ جان دیگری" یک قانون منطقی است که خلاف آن متناقض است، یعنی دارای شرایط بداهت است؟ به عبارت دیگر چرا حفظ جان دیگری درست (یعنی صادق) است و عدم این کار غلط (یعنی کاذب)؟

پاسخ به این مسئله ساده نیست. اما می‌توان به اختصار گفت که صدق و درستی از آنجا که به معنای کشف شرایط محض امکان خود را نشان دادن امور انضمامی است، نمی‌توان یک امر انضمامی را به خودی خود صادق و یا کاذب دانست. بنابراین "حفظ جان دیگری" به خودی خود یک قانون اخلاقی نیست بلکه موقعیتی انضمامی است که تحت حاکمیت یک قانون محض اخلاقی درآمده است. خلط اخلاق دستورالعملی با اخلاق محض باعث این خطای مهلک گردیده است که امر انضمامی خاصی کلی‌سازی شود و بویژه دانشمندان اجتماعی-فرهنگی که با پرسپکتیوهای اخلاقی متنوع، یا به اصطلاح آنها متمایزی، رو به رو هستند واکنش شدید نشان دهند. کلی‌سازی و قانونی کردن امر انضمامی نه تنها بنیان‌گرایی درست اخلاقی نیست بلکه در تضاد با آن است. وقتی می‌گوییم "حفظ جان دیگری" امری اخلاقی است، مرادمان این است که این امر از ارزش اخلاقی بهره‌مند است یعنی تحت یک قانون اخلاقی است نه این خودش اخلاق باشد. از این رو تبدیل اخلاق به مجموعه‌ای از چنین وضعیت-امورهایی است که دانشمندان اجتماعی-فرهنگی را نگران می‌کند، زیرا آنها در یک منظر اجتماعی دیگر دقیقاً مجموعه‌ای متضاد با مجموعه‌ی تثبیت شده می‌بایند. در همین بستر انضمامی است که کسانی داعیه‌ی نسبی‌انگاری اخلاقی دارند و کسانی داعیه‌ی مطلق‌انگاری اخلاقی. اما اگر ما قوانین اخلاقی را در بستر انتزاعی و محض مطلق بدانیم هیچ مشکل منطقی در خصوص نحوه‌های متنوع اخلاق انضمامی پیش نخواهد آمد. به فرض مثال یک امر اگر در یک جامعه خوب و در جامعه‌ای دیگر بد تلقی شود دلیلی بر نسبییت اخلاق محض نخواهد بود. زیرا اخلاق محض با خود مفاهیم خوبی و بدی و قوانین مربوط به آنها سروکار دارد. آنچه اطلاق محض اخلاق را ثابت می‌کند این است که در هر دو جامعه اعمال بینا-انسانی بر طبق درکی از مفهوم خوبی و بدی و مسئولیت و عدم مسئولیت و غیره روی می‌دهند و این امر جدای از این است که خود این درک در چه عملی متجلی می‌شود. حیث انضمامی، همواره پرسپکتیویستی است و هنر درست اندیشیدن فراروی متأملانه از این امور انضمامی به سمت شرایط محضی است که امکان آنها را محقق کرده است. اینها ایده‌های محضی هستند که تحقق یک عمل (اگر اصلاً محقق شود) تحت نام و عنوان آنهاست و اگر محقق نشود وجود آیدتیک آنها منتفی نمی‌شود. چگونگی حمل شدن یک ایده‌ی اخلاقی همچون خیر بر یک عمل خاص در یک تکوین تاریخی صورت می‌پذیرد که ما می‌توانیم مفهوم مدرنیستی "پیشرفت" را بر طبق آن بفهمیم.

بنابراین تاریخ بشر به نحوی تاریخ تحقق ایده‌های اخلاقی است و مفهوم "باید" در معنای منطقی کلمه صرفاً در نسبت‌های کلی و ضروری بین این ایده‌ها معنادار است. "باید" را "نباید" در امور انضمامی به کار برد چراکه مفهوم خود-بنیاد تامل انفرادی را از بین می‌برد. باید، تنها در مقامی به کار می‌رود که یک ضرورت منطقی خود را به ما نشان می‌دهد. تاریخ تکوین آگاهی از درک ضرورت‌های آغازین آغاز می‌شود و ارتقاء آن از سطح صیانت از ذات تا سطح صیانت از منطق متکی است بر یک تامل متداوم برای درک شرایط امکان هر امری. دفاع از امری که به نظر اخلاقی می‌رسد از همان سنخ دفاع از امری است که به نظر منطقی می‌رسد و این صرف یک خلط مبحث نیست بلکه ریشه در بسترهای وحدت‌بخش آگاهی دارد.

خلاصه‌ی مطلب اینکه ساحت انتزاعی، پیشینی و محض اخلاق است که ساحتی اصیل است و ساحت انضمامی پیشاپیش در نگرش طبیعی است و هر دو گروه نسبی‌انگار و مطلق‌انگار در این ساحت بر خطا هستند. چراکه مطلق‌انگار امری را که ذاتاً تاریخی و پرسپکتیویستی است بی‌جهت تمامیت بخشیده است و نه تنها به سایر ابعاد اجازه نمی‌دهد خود را نشان دهند بلکه اجازه نمی‌دهد بسترهای محض آن ساحت به نحوی انتقادی و ماملانه خود را نشان دهند. نسبی‌انگار نیز تنوعی را که در ساحت انضمامی می‌بیند متوجه ساحت کلی شناخت می‌کند و آن را از هم می‌پاشد و تابع آن، بسترهای توجیه خود را نیز متلاشی می‌کند.

حال شاید بتوان حدس زد که من از کدام زوایا قصد نقد مواضع آقای ملکیان را دارم. مهم‌ترین وجهی که با توجه به مطلب بالا می‌توان دید مفهوم "نظم بالاتر" است. آقای ملکیان در نگرش طبیعی انضمامی، هیچ دلیلی ندارند که یک یا چند مصداق اخلاقی را بر سایر مصادیق ترجیح دهند. چرا "نباید دیگری را کشت؟" و "چرا نکشتن دیگری بر کشتن دیگری مقدم است؟" و از این مهم‌تر چرا "حفظ جان دیگری بر دروغ گویی اولویت دارد؟" تا جایی که پای بداهت منطقی در میان نباشد این صرفاً یک انتخاب آزاد و غیر فلسفی است. نظم بالاتر حاصل سلسله طبقاتی از مصداق انضمامی نیست بلکه حاصل نسبتی است که آنها با مفاهیم و قوانین محض برقرار می‌کنند. این نظم بالاتر صرفاً با توجه به منطقه‌ی وجودی مفاهیم انتزاعی معنادار است. یعنی تا پیش فرض نداشته باشیم که خوبی درست است و بدی غلط است هیچ مورد انضمامی را نمی‌توانیم تایید یا تکذیب کنیم. یعنی ما پیشاپیش ارتباطی بین امر اخلاقی و حقیقت را پیش فرض گرفته‌ایم. "دروغ" که در فیلم مذکور مورد اشاره قرار گرفت قبل از اینکه ضداخلاقی باشد ضد منطقی است، یعنی مخالف با حقیقت است. آن زن در اصل متهم به مبارزه با منطق است قبل از اینکه متهم به تقابل با اخلاق باشد. دروغ کتمان حقیقت است نه صرف یک فعل ضداخلاقی و ضد ارزش بودن آن به این دلیل است که به سطح صیانت از منطق آسیب می‌رساند و سطح صیانت از منطق تکمیل همان سطح صیانت از ذات در تاریخ تکوین آگاهی است (مثلاً یک ریاضی‌دان در مواجهه با یک استدلال غیر معقول همان واکنش مسولانه‌ای را در دفاع از قاعده‌ی ریاضی از خود نشان می‌دهد که در هنگام دفاع از بدنش در مقابل تهدید یک چاقو نشان می‌دهد). **هیچ امر اخلاقی نمی‌تواند غیر منطقی باشد.** مراد این است که نمی‌توان با ترتیب عمودی بین مصادیق اخلاقی مسئله‌ی نسبت اخلاقی را حل کرد، مگر اینکه بپذیریم که یک ساحت محض، شرط امکان این

مصادیق و هر مصداق ممکن است. حال چرا مصادیق انتزاعی متنوع و گاهگاه متعارض باید بتوانند تحت قوانین محض مطلق قرار بگیرند؟ یعنی اگر قوانین و مفاهیم محض مطلق یگانه و اینهمان‌اند چرا بر مصادیق متعارضی حمل می‌شوند؟ به فرض مثال ما در بین انسان‌ها تصویری از ایده‌ی خوب می‌بینیم اما همین ایده‌ی خوب بر موضوعات متفاوتی حمل می‌شود؟

پاسخ به این امر این است که حمل، یک فرایند است که به میانجی **تأمل (reflection)** به انجام می‌رسد و تأمل قابلیت در انسان است که نسبتی دو سویه با دو ساحت انضمامی و انتزاعی برقرار می‌کند. امور انضمامی از آنجا که تاریخی و پرسپکتیوی هستند نمی‌توانند به طور کامل درک شوند و بنابراین تشکیل وضعیت امور آنها به شکل گزاره‌ای که حاوی ایده‌ای اخلاقی است همواره **ناتمامیت** دارد. اما این ناتمامیت به هیچ وجه نسبی نیست. ما با یک تبارشناسی از احکام می‌توانیم دریابیم که چرا ایده‌ی خوب در یک فرهنگ-زبان خاص به امری انضمامی اطلاق می‌شود و در فرهنگ-زبان دیگر همین ایده بر امر انضمامی متضاد با آن حمل می‌شود. بعلاوه، خود تأمل می‌تواند نادرست یا ناکامل به کار بسته شده باشد و یا اصلاً به کار بسته نشده باشد. این نیز می‌تواند نشان دهد که چرا برخی قبایل بدوی درکی از خوبی و بدی ندارند. می‌توان پرسید که آنها درکی از ریاضی هم ندارند آیا باید نتیجه گرفت که ریاضیاتی هم وجود ندارد و یا نسبی است؟ کانون اخلاق محض که کانت از آن سخن می‌گوید و مواظب عمل آدمی است تا خطا نکند مجموعه‌ای از امور انضمامی اخلاقی برتر نیست که آقای ملکیان برخی از آنها را قید می‌کنند، بلکه مراد ساحتی مفهومی است؛ مانند خود مفهوم خوبی و خود مفهوم مسئولیت و غیره نه فلان امر مسئولانه و فلان عمل خوب. این مسیر، نهایتی بجز مطلق‌گرایی رئالیستی افلاطونی (منظور خوانشی دوآلیستی از نگاه افلاطون است که می‌گوید افلاطون به یک جهان رئال از ایده‌ها باور داشته است) ندارد. "دزدی بد است"، "راست‌گویی خوب است"، "باید مسئول حفظ جان دیگری باشیم" و غیره به خودی خود مطلق نیستند بلکه بواسطه‌ی اطلاق خودبسنده‌ی ایده‌های اخلاقی حمل شده بر آنها مطلق می‌شوند. این ایده‌ها هستند که محوریت دارند نه خود آن دستوره‌ها. زیرا این دستوره‌ها به هر حال از حیث موضوع انضمامی‌شان با فرهنگی خاص آمیخته‌اند و نمی‌توانند قید اطلاق به خود بگیرند.

اما نکته‌ی دیگر: تفکیک ساحت‌های انسانی نیز از سوی ایشان باز هم در نگرش طبیعی باقی مانده است و مبنایی روانشناسی‌انگارانه دارد. روانشناسی اگر مقدم بر منطق قرار بگیرد کاملاً نسبی‌انگارانه است و اینجاست که خود آقای ملکیان در معرض نسبی‌انگاری بویژه خطرناک‌ترین نوع آن یعنی روانشناسی‌انگاری قرار می‌گیرند. ایشان به صراحت می‌گویند "نوعی بی‌صدافتی، نه فقط به معنای راست نگفتن که فقط صدق نداشتن است بلکه بی‌صدافتی به تمام معنای کلمه در این فیلم تصویر می‌شود، بی‌صدافتی که معمولاً روانشناسان از بی‌صدافتی مراد می‌کنند و معنایش این است که ساحت‌های پنجمانه‌ی وجود آدمی بر هم منطبق نیستند". ایشان از بی‌صدافتی به معنای کامل کلمه که مد نظر روانشناسان است و فقط به معنای راست نگفتن یعنی نداشتن صدق نیست حرف می‌زنند. یعنی چند فرض دارند: (1) عام بودن معنای صدق

و (2) فراتر بودن معنای صدق از صدق منطقی که (3) این معنای عام، روانشناختی است و در نتیجه (4) صدق منطقی اخص از صدق روانشناختی است.

حال فرض من همان طور که در آغاز مقاله اشاره کردم این بود که چنین فرض هایی اگر تا نتایج نهایی شان دنبال شوند آقای ملکیان را وارد نسبی انگاری می کنند و بویژه هر دو نوع آن یعنی نسبی انگاری خاص؛ روانشناسی انگاری و نسبی انگاری عام؛ انسانشناسی انگاری.

ابتدا بیابید جدال تاریخی در این باره را مرور کنیم. فرانتس برنتانو کسی که بر گردن فلسفه معاصر اعم از تحلیلی و قاره ای حق استادی دارد (همچنانکه آقای ملکیان نیز بر گردن همه ی ما، یعنی نسل جوان تر، حق استادی دارد) کسی بود که همچون آقای ملکیان از بسترهایی دینی وارد فلسفه شد و ابتدا با دغدغه های دینی در مقام کشیش به خوانش ارسطو پرداخت. ایشان نیز همچون آقای ملکیان دغدغه هایی مربوط به علم النفس یافت و تلاش کرد منشاء روانشناختی حقایق را از آنجا که فکر کردن نه فقط امری منطقی بلکه کنشی روانشناختی نیز هست جستجو کند. وی تا حدودی به مکتب روانشناسی انگاری جان استوارت میل نزدیک شد، مکتبی که معتقد بود حقایق منطقی-ریاضی قابل بازگشت به فرایندهای روانشناختی هستند و مهم ترین دشمن این مکتب گوتلب فرگه بود که معتقد بود ساحت محض قوانین منطقی هیچ ارتباطی به فرایندهای روانی ندارد. این کشمکش یک قرن طول کشید و بسیار بالا گرفت که سرانجام بنیانگذار پدیدارشناسی یعنی ادموند هوسرل با انتشار کتاب پژوهش های منطقی در 1900 تلاش کرد به آن پایان ببخشد. رای هوسرل به نفع فرگه و پیروانش بود. برنتانو قطعاً نمی خواست همچون جان استوارت میل به نسبی انگاری روانشناختی تن در دهد بلکه می خواست شرایط روانشناختی کنش اندیشیدن را بررسی کند. اما چیزی که پروژه ی او را به خطر می انداخت عدم درک وی از تفکیک اساسی کانت بین فکر در مقام چگونگی اندیشیدن و فکر در مقام چگونگی باید اندیشیدن بود. او ساحت فرارونده ای را که کانت در نظر می گرفت درک نمی کرد. منطق چگونگی باید اندیشیدن است نه چگونگی اندیشیدن و مورد اول از مورد دوم پایه ای تر است. هوسرل این نکته را به خوبی دریافت و تمام عمر تلاش می کرد نشان دهد که هیچ علمی درباره ی انسان اعم از روانشناسی و انسانشناسی نمی تواند در بنیادهای یک نظریه ی دانش اصیل، یعنی همان فلسفه، مشارکت کند چراکه آن را نسبی می کند. موفقیت هوسرل در نابودی مورد اول یعنی نسبی انگاری روانشناختی کاملاً دیده شد اما در مورد دوم یعنی نسبی انگاری انسانشناختی که نمایندگان آن را دیلتای و هایدگر می دانست، از آنجا که نوشته های وی در زمان حیاتش منتشر نشدند سخنانش به خوبی فهمیده نشد.

من گمان می برم آقای ملکیان وضعیتی شبیه به برنتانو دارند. از آنجا که علاقه به دفاع از مطلق انگاری اخلاقی دارند، طبیعتاً به شرایط درونی این اخلاق علاقه مند شده اند و بی آنکه تبعات نهایی ارجاع به روانشناسی را بدانند در تبیین مسائل از آن استفاده می کنند، بی آنکه متوجه باشند که چنین کاری وی را آرام آرام از بایسته های اساسی یک مطلق انگاری نه تنها اخلاقی بلکه منطقی دور خواهد کرد. و نه فقط از نسبی انگاری روانشناسی انگارانه بلکه سر از گونه ی کشنده تر آن یعنی نسبی انگاری انسانشناسانه در خواهد آورد. همچنانکه جرعه های آن در ادامه ی مطلب

ایشان به وضوح قابل مشاهده است. مثلاً آنجا که از اخلاق مبتنی بر غمخواری حرف می‌زنند به بسترهای اگزستانسیالیستی فراسیتسمی نزدیک می‌شوند. این همان اتفاقی است که برای رمانتیسیست‌های پس از کانت و پس از آنها کیرکگارد افتاد. وضعیتی انتخابی و یا...یا... که ورای شرایط منطقی است. نگاه کیرکگاردی درست یا غلط، به هر حال با داعیه مطلق‌انگاری ملکبان در تضاد است. وضعیت اگزستانسیالیستی، موقعیتی و زمانمند است و می‌تواند خود امر اخلاقی را در مقابل مثلاً امر ایمانی کیرکگاردی منسوخ و از اطلاق خارج کند. با این حال، مفهوم غمخواری با توجه به تبیینات آقای ملکبان از آن، هنوز روانشناختی - اجتماعی است و ایشان خواسته یا ناخواسته در حال تن در دادن به کنش موقعیتی به نام اخلاق غمخوارانه است. مثلاً آنجا که می‌گوید " اما اگر به او می‌گفتند اثبات نشده تو مجرمی و بنابراین به مقتضای عدالت پانزده میلیون تومان هم بدهکار نیستی ولی وضع بدهکاری شوهر این زن را در قبال بدهکارانش ببین و بیا این زندگی را با دادن پانزده میلیون تومان نجات بده؛ اینجا دیگر ما از او انتظار عدالت نداریم، انتظار غمخواری داریم. اخلاق مبتنی بر عدالت نمی‌تواند امور را تمشیت کند. ما به یک اخلاق مبتنی بر غمخواری نیاز داریم". در اینجا آقای ملکبان مفهوم محض عدالت را با وضعیتی انضمامی قید می‌زند. او تلاش دارد بگوید که اینجا غمخواری در تقابل با عدالت است. اما از دید من غمخواری نیز تحت مفهوم محض عدالت قرار می‌گیرد و درست است که ما چنین انتظاری برایمان پیش می‌آید اما تنها اتفاقی که افتاده است این است که یک وضعیت انضمامی دیگر مانند غمخواری تحت مفهوم محض عدالت قرار گرفته است نه اینکه کلاً مفهوم عدالت کنار رود یعنی خوب که فکر می‌کنیم می‌بینیم این بخشش پانزده میلیون تومان به فرد بدهکار کاری عادلانه و خیر است.

تمام حرف من این است که دفاع از مطلق‌انگاری اخلاقی در نگرش طبیعی، یعنی اینکه مفاهیم و قوانین انضمامی اخلاقی را کلیت ببخشیم ما را به شدت دچار تناقض می‌کند. چون هر امری را مطلق بدانیم وضعیت مخالف با آن بالفعل یا بالقوه وجود دارد. در عوض اگر صرف نگاهی آیدتیک و محض به مفاهیم و قوانین مطلق اخلاق داشته باشیم، تنوع و دگرذیسی امور انضمامی که تحت این مفاهیم و قوانین در آمده اند تناقضی پیش نخواهد آورد و ما و جامعه را از حرکت باز نخواهد داشت. ما نمی‌توانیم یکبار و برای همیشه اموری انضمامی را اخلاقی بدانیم و آنها را در گزاره‌هایی دستورالعملی به درو دیوار بیابوزیم، چراکه عرصه‌ی حیات زمانمند آگاهی فرد و گروهی که فرد جزو آن است در سیاله‌ای هراکلیتی، مداوماً در تغییر است. اما می‌توانیم این تغییرات را با کشف شرایط امکان آنها که همان لوگوس هراکلیتی است، در مقام اموری محض و پیشینی، فهمیدنی سازیم. کشف این لوگوس کشف آیدوس‌هایی مطلق است که بر هر جهان ممکن حاکم اند.

کانون محض اخلاق، کانون مدیریت امور و وضعیت های انضمامی متنوع است نه یک قانون اساسی که مجموعه ای از احکام جزمی و مطلق عینی باشد. یعنی ما باید خود مفهوم محض خیر را نگاه بداریم نه این یا آن وضعیت که آن را تحت شرایطی خیر دانسته‌ایم. یعنی همین که یک فرهنگ درکی از خیر داشته باشد کافی است که اخلاق محض مطلق باشد نه اینکه بگوییم این فرهنگ این را خیر می‌داند و آن فرهنگ آن را؛ و از این رو اخلاق نسبی است.

ترجمه و رازهایش

روزبه گیلاسیان

یک. تز توسیع ترجمه

می توان گفت زبان پی در پی ترجمه ای از خویش است. وقتی از خلال زبان سعی می کنیم چیزی را شرح داده یا تفسیر کنیم هر جمله ای که به کمک جمله دیگر می آید قصد ترجمه کردن چیزی برای کسی را دارد. پس ترجمه محدود به برگرداندن جملات یک زبان به زبان دیگر نیست بلکه زبان پیوسته در پی ایجاد فهم مشترک از طریق تبدیل سازی خود به جملات قابل فهم تر است.

مدافعان این تز ، زبان را وسیله ای برای ترجمان اندیشه قلمداد کرده یا به عبارت درست تر این گونه می اندیشند که اندیشه خود را از طریق زبان ترجمه می کند. از این جهت نمی توان ترجمه از زبان دیگری را فاقد عنصر تفکر و اندیشه دانست بلکه علی الاصول هر اندیشه ای در ترجمه خانه دارد و هر اندیشه ای خود نوعی ترجمان اندیشه از طریق زبان است.

مخالفان این تز توسیع ترجمه را نوعی از معنا انداختن ترجمه می دانند. اگر هر نوع اندیشه ای را نوعی ترجمان درونی یا بیرونی بدانیم دیگر چه نیازی به کاربری واژه ترجمه یا اندیشه داریم؟ اگر این دو این همان هستند پس می توان در هر گزاره ای این دو را جایگزین کرد و مطمئن بود ارزش صدق جمله حفظ می شود.

از سوی دیگر عده ای از مخالفان این تز معتقدند از اینکه اندیشه فی نفسه ترجمه است نمی توان انواع ترجمه را نوعی اندیشیدن لحاظ کرد. به این معنا که می شود انواعی از ترجمه را برشمرد که تنها برگردان هستند نه ترجمه. نتیجه گیری از این گزاره که هر اندیشه ترجمه است به این گزاره که هر ترجمه ای اندیشه است غیر منتج است مگر اینکه بخواهیم از پیش ترجمه و اندیشه را این همان فرض کرده و در این صورت بسیار تقلیل گرایانه باید خیلی از خصایص اندیشه و ترجمه را به هم فروکاهیم.

از سوی دیگر مدافعان این تز در جواب ، این همانی موجود در ترجمه و اندیشه را نه این همانی در تمام خصایص و معانی بلکه نوعی این همانی در روش ها و شکل بندی ها می دانند. از این رو معتقدند این همانی موجود در ترجمه و اندیشه نه این همانی در تمامی مصادیق بلکه این

همانی در روش ابراز و تولید آن است. اندیشه به همان میزان ترجمه است که ترجمه اندیشه اما این میزان نه در نسبت برابری بلکه در نسبت تشابه وجود دارد.

دو. تز ترجمه ناپذیری

ترجمه هیچ گاه نمی تواند بدون تحویل اتفاق افتد. در ترجمه همواره چیزی گم می شود. در ترجمه همواره چیزی کاهش می یابد. اساسن نمی توان از طریق کاربرست قواعدی مشخص ، نه معنا و نه مصداق را در ترجمه حفظ نمود. در این دیدگاه به علت تفاوت ساختار صدق و معنا در یک زبان خاص نمی توان با انتقال از یک زبان به زبان دیگر این پیوند را ثابت نگه داشت از این جهت هر زبان به منطق خود و ساز و کارهای خود برای خلق حقیقت وفادار می ماند.

نمی توان به زبان اصلی وفادار بود ، تنها می توان به بنیان های نو پی ریخته در زبان خود وفادار بود. از این رو ترجمه نوعی قرارگیری در منطق زبان خود است در این منطق همواره چیزها دیگر نه در پیوند با منطق زبان دیگری بلکه در قیاس با زبان خویش رشد یافته و چفت و بست پیدا می کنند.

مخالفان این تز در مقابل معتقدند مساله نه حفظ معانی مستتر در یک زبان یا حفظ قصد زبان مبداء بلکه برقراری نوعی تفاهم و مشارکت در فحوای کلام دیگری است. به گمان این عده مشارکتی که همواره در پذیرش و جذب دیگران در خود صورت می گیرد اساسن بدون چنین کاهش ها و افزایش هایی امکان ناپذیر است.

سه. تز کنار نهادن اندیشه توسط ترجمه

در این دیدگاه ترجمه به معنی ترجمه از یک زبان دیگر محدود می شود. این دیدگاه با یک وضعیت تاریخی بحث را شروع می کند و قصد دارد این تز را بیان نماید که وفور ترجمه و تکیه بر آن ما را از توجه به اندیشیدن غافل ساخته است. ما با ترجمه کردن نه تنها دیگر فکر نمی کنیم بلکه اساسن قدرت اندیشیدن را هم از دست می دهیم. از سویی اندیشیدن که نوعی انعکاس در خود است به جای یافتن موضوعات اندیشیدن و ساختن و پرداختن مسائل مربوط به خود هم موضوعات و پروبلم های اندیشیدنش را از ترجمه می گیرد و هم روش های بررسی آن را . به این ترتیب ترجمه نوعی خلاص کردن خود از اندیشیدن است.

در برابر ، منتقدان این دیدگاه اولن می گویند اساسن انداختن مسوولیت عدم تفکر و اندیشیدن به گردن ترجمه یا مترجمان از تنبلی کسانی نشات می گیرد که می خواهند به تولید اندیشه بپردازند اما هرچه زور می زنند به جایی نمی رسند. از نظر این افراد می توان جامعه ای را متصور شد که مترجمان ترجمه می کنند و تولیدکنندگان اندیشه به تفکر می پردازند. در ثانی این منتقدان مخالفان ترجمه را متهم می کنند که به نوعی بومی گرایی عقیم معتقدند. آنها فکر می کنند باید همه چیز را از صفر شروع کرده و از ذهن پیش افراطونی خود شروع کرده به ارسطو رسیده و آنقدر ادامه دهند تا به اکنون برسند شاید این رسیدن قرن ها به طول انجامد.

در جواب این منتقدان ، موافقان تز کنار نهادن اندیشه توسط ترجمه می گویند ؛ جامعه بازار آزادی نیست که هر کس کالای خود را در آن آزادانه ارائه و مبادله نماید. کسانی که هر کس را در سر پست و کار خود می خواهند نمی توانند تشخیص دهند که یک جدال واقعی ای بین طرفداران وارد کردن نظریه و افراد معتقد به بافتن نظریه با میل و کاموای وطنی وجود دارد. اگر بحث بازار و قبضه کردن آن است باید گفت این ترجمه است که تمام بازار و پتانسیل های اندیشیدن را گرفته است. هدف ما از بین بردن این هژمونی برای خلاص کردن اندیشه از زیر بار ترجمه است. همچنین این افراد معتقد اند ما نمی خواهیم از هیچ شروع کنیم. خیلی از کتاب ها خوانده شده و خیلی از کتاب ها و نظریه ها خوانده خواهد شد ، این ها همه بر اکتونیت ما موثر هستند. اتفاقن این دیدگاه خطی به تاریخ اندیشه است که باید محکوم شود که همه را در تلاش برای پیشروی در تاریخ برای رسیدن به آخرین مدهای روز اندیشه می کشاند. در صورتی که اندیشه نه به تازگی بلکه به شرایطی که در آنیم بستگی دارد.

منتقدان هم در جواب می گویند اندیشه نه تولید بومی و نه تولیدی جهانی بلکه چیزی است که با ترجمه خود به نوعی بومی شده و با در افتادن بحث های آن در گروه ها و افراد خود را بومی کرده و با توجه به توانش های آن در حل مسائل مقبول افتاده یا طرد می شود. اصولن نمی توان اندیشه ای را به این دلیل که ساخته ما نیست رد کرد این اندیشه می تواند و شاید که لازم است از نو از طریق ترجمه ها و شرح های ما باز تولید و باز سنجیده شود. تا شکل جهان ما را گرفته یا به جهان ما شکل دهد.

چهار. تز مساله گریز بودن ترجمه

موافقان این تز معتقدند ، جریان ترجمه نه تنها در تاریخ ما نتوانسته است مساله ایجاد کند بلکه اساسن با پیش کشیدن لاقیدانه ترجمه ما را با مسائلی درگیر می سازد که مساله ما نیست. علت این موضوع نیز این است که جریان ترجمه بدون لحاظ کردن و اندیشیدن در مورد مسائل زیست جهان خود به صورتی غیر متفکرانه دست به ترجمه می زنند و از طریق ترجمه قصد دارند مسائل کاذبی که مساله جامعه ما نیست را عنوان نمایند. به این طریق ما با سیلی از مساله نهایمی مواجه می شویم که به جای آنکه بخواهد مسائل ما را حل کند بیشتر با ارائه مساله های کاذب بازار ترجمه های بعدی را گرم می سازد.

مخالفان این تز معتقدند اولن ترجمه خود از نوعی نیاز و مساله سرچشمه گرفته است. نیازی که خود می تواند سرچشمه مسائل جدید باشد. بر چسب نیاندیشیده به سراغ ترجمه رفتن تنها ظن طرفداران این تز است که فکر می کنند می توان در درون اندیشه چیزی چون انتخاب قطعی خود-دیگری را پی گرفت در صورتی که این تداخلات من و دیگری است که روند ترجمه و انتخاب های مترجم را پیش می برد.

همچنین مخالفان این تز عنوان می کنند وقتی شما از مسائل صحبت می کنید باید فورن اشاره نمایید مسائل از دیدگاه چه کس یا چه گروهی؟ مرجع تشخیص مساله بودن یک مساله کیست؟ آیا می توان به این علت که چیزی مساله ما نیست جریانی را فاقد مساله دانست یا گفت این جریان مسائل کاذبی تولید کرده یا اساسن فاقد مساله سازی بوده اند؟ در ثانی هر جریانی به صرف جریان بودن خویش ناگزیر از دل مسائلی در آمده و ناگزیر مسائلی را به وجود می آورد. گفتن این که جریان ترجمه فاقد مساله سازی بوده و صرفن به ترجمه پرداخته است با همین مساله ی مطرح شده درباره جریان ترجمه و معایب و مضرات آن نفی می شود. منتقدان ترجمه در واقع دارند به مسائل ناشی از ترجمه فکر می کنند و حال باید پرسید که چه کسی صلاحیت این را دارد که مساله بودن یا کاذب بودن این مساله ها را تشخیص داده و حکم صادر کند؟

در برابر، موافقان این تز مرجع مساله دار شدن یا نشدن را جامعه مخاطب ترجمه قلمداد می کنند. آنها می گویند در این جامعه مخاطب هیچ مساله ملموسی در ارتباط با وضعیت ما رخ نداده است از این جهت که نمی توانیم به پدیده ای اشاره کنیم که حاصل ترجمه اثری خاص در این جامعه هدف باشد. در برابر مخالفان این تز به مقالات تالیفی که قصد دارد با نوعی انضمامی اندیشی مسائل جامعه خویش را بکاوند اشاره می کنند که در طی این سالها به کرات در فضای اندیشیدن تولید شده، خوانده شده و بی تردید مسائلی زاییده است. در ثانی منتقدان این تز معتقدند اثربخشی یک ترجمه را همچون اثر بخشی یک تالیف نباید در یک دو یا چند سال منتهی به چاپ اثر جستجو کرد بلکه می توان متصور شد مانند خیلی از کتاب ها و تجربه های معادلش در دنیای غرب، اثرات یک کتاب یا ترجمه سال ها بعدتر از مرگ مولفش بروز یا رشد کند.

پنج. تز عدم تعیین اندیشه و اثرات آن :

موافقان این تز معتقدند خصوصیت اندیشه عدم تعیین و عدم امکان ردیابی اثرات آن در آینده است. این افراد معتقدند نمی توان اندیشه را به عنوان دارو برای جامعه ای تجویز کرد و از طرفی هم نمی توان اندیشه را به عنوان دارویی خطرناک برای گروهی از جوامع با دستور پزشک منع کرد. ذات اندیشه به گونه ای است که قضاوت در مورد اثرات آن قابل پیش داوری نیست. از این جهت اولن نباید از ورود و ترجمه نوعی از اندیشه ترسید و امتناع کرد و در ثانی نباید فکر کرد که می توان با تشخیصی پزشکی به این حقیقت رسید که چه اندیشه ای امروز و اکنون نیاز جامعه است و باید به ورود آن اهتمام ورزید.

مخالفان این تز می گویند درست است که اندیشه در ذات خویش غیر قابل مهار و اثرات آن غیر قابل پیش بینی است اما در ترجمه یا ورود یک نظریه ما دیگر نه با اندیشه صرف بلکه با مجموعه ای از ایده ها و باید ها و نباید هایی طرف هستیم که به عنوان یک حوزه نظری هم آزمون خود را در جامعه ای مشخص پس داده اند و هم چارچوب تغییر و تلاطم آن قابل مهار و سنجش است. این افراد معتقدند با گفتن این که از دل هر اندیشه ای می تواند کودکی نو ظهور کند نمی توانیم چشم خود را به حقایق گشوده در یک تجربه دیگر بر واقعیات بست. از این جهت کاملن امکان دارد که پژوهش گر یا اندیشمندی با ملاحظه شباهت ها و تفاوت ها و نیازهای جامعه امروز خود دست به انتخاب زند و از میان نظریات گوناگون و اندیشه های گوناگون نظری را برگزیند و از آن به عنوان دارویی مناسب جامعه خویش استفاده نماید.

در برابر ، موافقان این تز می گویند این انتخاب خواهی نخواهی صورت می گیرد. مشکل بر سر این است که کسی یا گروهی بخواهند نوع انتخاب خود و نوع تشخیص درمانی خود را برتر دانسته و دیگری را متهم به بی مبالاتی در تجویز نسخه نمایند. از دیدگاه موافقان این تز علی الاصول داوری بر سر اختلاف نظرها در مورد شیوه درمان و نسخه مورد نیاز غیر قابل حصول است. حتی نمی توان با ردیابی اثرات درمانی یک نسخه در یک دوره زمانی کوتاه به اثر بخش بودن یا نبودن آن اذعان کرد. بعضی از درمان ها مثل شیمی درمانی می توانند در ابتدا اثرات مهلکی داشته باشند اما در نهایت تنها علاج و تنها راه ناگزیرند.

در ثانی موافقان این تز به صورت رادیکال تری این نظر را عنوان می سازند که علی الاصول نگاه به اندیشه دیگری به عنوان یک دارو سبب می شود ما از اندیشیدن دست شسته و پیوسته به دنبال پیدا کردن درمان درد خود در اندیشه های دیگری باشیم. در واقع نباید به اندیشه به عنوان یک دارو نگاه کرد بلکه باید اندیشه را درد و درمان توامان دانست. تا وقتی که ما از اندیشه انتظار علاج بخشی داریم و حوزه اندیشه را صرفن محدود به این کرده ایم که کدام نظریه با امروز ما سازگار بوده و می تواند درمانی بر زخمی باشد ، اندیشه را از اثر بخشی خود انداخته و آن را تنها به عنوان ابزاری برای جستن درمان خویش در دیگری قلمداد می کنیم. اما ما نه برای درمان بلکه برای تشخیص بیماری هم محتاج کاربست اندیشه هستیم.

در برابر منتقدان می گویند انتخاب یک نظریه یا اندیشه یا درمان از جای دیگر به معنای عدم تفکر در مورد آن اندیشه نیست. هم در مرحله انتخاب و هم در مرحله ترجمه و هم در مرحله کاربست اندیشه ما به عنوان متفکر- مترجم حضور داریم و می توانیم عواقب و اثرات و به عبارتی دوز درمانی اندیشه را اضافه یا کم کنیم. این به معنای کارگری اندیشه دیگری را کردن نیست بلکه مشارکتی در درمان خویش به طریق دیگری است.

شش. تز رقابت تولید و واردات :

موافقان این تز این گونه مساله را مطرح می کنند که نمی تواند تالیف و ترجمه را مستقل از هم سنجید. نمی توان اثربخشی هر یک بر دیگری را نادیده گرفت. نمی توان گفت این دو ، دو عرصه مستقل هستند که هر یک کار خویش را می کنند بلکه باید ترجمه را نوعی واردات دانست که به تولید داخلی ضربه می زند. این ضربه هم در فروش مالی و کسب درآمد است و هم در فروش ذهنی و اقبال عمومی.

این افراد معتقدند اینکه اقبال عمومی به خواندن ترجمه افزایش یافته است ، اینکه بیشتر انتشارات صرفن ترجمه را قبول می کنند همه را وارد چرخه ای ساخته است که تولید داخلی را فلج می سازد. از طرفی کار تالیفی بازاری ندارد و از این جهت که بازاری ندارد فرد ترجیح می دهد با ترجمه و بیان کردن خود از زبان دیگری برای خود بازار گرمی کند. این باعث می شود تولیدات داخلی به شدت کاهش یافته و در نتیجه مصرف کنندگان نیز به سوی خواندن ترجمه روی بیاورند. این سیکل و چرخه در نهایت جز تعطیل سازی اندیشه و تبدیل آن به کالایی وارداتی برای مصرف قشری خاص به چیزی منتهی نمی شود.

مخالفان این تز در جواب می گویند ، به جای نیست و نابود کردن این سیکل معیوب بهتر است چگونگی تشکیل آن را بررسی کنیم. آیا از بی دانشی و تلنبار حرف های تکراری مولفان نبود که همه به جریان ترجمه روی آوردند و آیا نباید حق را به مخاطب-مصرف کننده داد که به جای مصرف کالاهای بنجل داخلی یا همان تولیدات ایران خودرو به سمت کالاهایی رو بیاورد که هم تازگی و نوبودنی در آن احساس می کند و هم نباید برای استفاده از آن و به کار بردن آن از صاحب زنده اثر صدها اجازه کتبی و غیر کتبی بگیرد.

در برابر موافقان این تز می گویند درست است که اقتصاد ما بیمار است اما این بیماری استثمار موجود را توجیه نمی کند. همچنین برای درمان این بیماری نمی توان به عقب برگشت بلکه باید به مانند کشتی که در داخل دریا صدمه دیده است در همان حین حرکت به مداوای آن پرداخت. یعنی باید با همین کنترل واردات و بها دادن به تولید داخلی به حل معضل اقدام کرد. همان طور که باید سرمایه داری را مهار کرد جریان نشر را که پیوسته به سوی سود بیشتر از طریق ترجمه می رود را باید مهار زد.

در برابر مخالفان می گویند این وظیفه اندیشمندان نیست که تن به این معادلات اقتصادی دهند. آنها کار خودشان را می کنند و اگر تولیدات ما کم است شاید نه علتش واردات بلکه ته کشیدن منابع داخلی برای تولید است. به هر حال ما در این میان خود سیاست گذار نیستیم بلکه تابع سیاست ها هستیم.

هفت. تز اربعاب ترجمانی

صاحبان این تز معتقدند فضای اندیشه در صورتی که مقهور اتوریتبه نظام های فکری یا دیکتاتوری های فردی فکری باشد نه تنها پیشرفت نمی کند بلکه اجازه استقلال فکری و بروز کوچک ترین ناهمسانی را هم نمی دهد. اشاره این افراد به ترجمه هایی است که با مطرح کردن یک

فیلسوف یا گروهی از فیلسوفان سعی دارند خود را تنها گفتمان حقیقی و تنها مرجع برای قضاوت در مورد تالیفات بدانند. به طوریکه اگر کسی چیزی بنویسد و در جمله ای یا تکه ای از فکرش تخطئی ای از قاموس واژگانی آن گروه نماید به سرعت طرد شده یا به عنوان کسی که فلان و بهمان کتاب را نخوانده است و ارزش نقد ندارد به فراموشی سپرده می شود.

مخالفان از سوی دیگر معتقدند این متفکران در جامعه خودشان تبدیل به استبداد نظری نشدند. دلیلی هم ندارد در اینجا بشوند. از طرفی دیگر جریان ترجمه محدود به ترجمه از یک فرد یا یک گروه نیست بلکه افراد گوناگون از طیف های گوناگون را شامل می شود. اتفاقن جریان ترجمه باعث شده اقتدار سنتی و ایدئولوژیک برخی نظریه های کلان شکسته شود.

همچنین مخالفان معتقدند عرصه اندیشه در هر یک از نحلها و گروه ها عرصه ای نیست که فرد بتواند آزادانه خارج از استلزامات آن بیاندهد. از این جهت کسانی که فکر می کنند می توانند در فلسفه هر حرفی را بزنند بدون اینکه بدانند ریشه های این بحث چیست در اشتباه هستند. هر سبک اندیشیدنی باید با ایده ها و بنیادهای خودش را دارد.

موافقان این تز در برابر معتقدند این که در غرب این فیلسوفان باعث ایجاد اوتوریته هایی نشده باشند خود محل بحث است اما در این صورت هم نمی توان تضمین کرد ورود آنها توسط طرفداران وطنی شان چنین استبدادی را با خود به همراه نیاورده باشد. ما در وضعیتی به سر می بریم که همه راغب می شوند برای مزین شدن به صفت اندیشمند وارد بارگاه یکی از این آقایان وارداتی شوند و با شرکت در چند جلسه یا خواندن چند ترجمه به سرعت طرفداران دو آتشی ای شوند که حقیقت گم شده شان را باز یافته اند. در این صورت می توانند با کمک دو اصطلاح و درهم سازی چند عبارت خود را رسماً اندیشمندی نوظهور قلم داد کنند. هرکس نمی تواند این نوچه پروری را برای هر یک از فیلسوفان وارداتی ببیند، بی گمان خود یک نوچه ی دیگر است.

اگر مساله رعایت چارچوب ها و بنیادهای یک نظریه یا یک فیلسوف است، می توان نشان داد که چگونه همان نوچه های از راه رسیده به غلط با دو اصطلاح و واژه اخذ شده چه قدر وفادارانه به آن فیلسوف خیانت می کنند. مساله نه آشنایی به مبانی یا تمامی ریز و خم های یک نظریه بلکه مساله اصلی، بودن در یک باند و پذیرش یک کتاب مقدس یا عدم پذیرش آن است.

مخالفان این تز در برابر می گویند ممکن است خاصیت ایرانی ما به نوعی ما را به نوچه پرور نظریات مبدل ساخته باشد. اما از این نمی توان برای کوبیدن ترجمه یا مترجم استفاده کرد. بسیار دلایل و محاسنی می توان بر شمرد که نسبت به معایب ذکر شده حاشیه ای و تا حدی بهانه جویانه است. اگر نخواهیم هر مشارکت نظری گروهی را به باند تعبیر کنیم شاید رسالت ایرانی بودن خود را نشان نداده باشیم.

هشت . تز رسانه بودن مترجم

طرفداران این تز معتقدند مترجم نقش نوعی رسانه را دارد و اثرات آن می تواند تا همان حد مخرب باشد. رسانه آگاهی های عمومی را افزایش می دهد اما به همان میزان به انفعال و بی فکری ها دامن می زند. رسانه خود سازنده پروبلم هاست اما می تواند به طریقی دیگر از انتقال پروبلم های اساسی تر جلوگیری کند. هدف رسانه نه انتقال پیام بلکه رسانه هدف انتقال پیام است.

مترجم مثل رسانه به ضبط و پخش مشغول است و مثل هر رسانه ی دیگری دارای شبکه است. شبکه ی مترجمان پیوسته به تولید برنامه مشغولند. انتظار تولید فکر را نمی توان از آنها داشت حتی نمی شود انتظار داشت آنها به انتقال فکر بپردازند. کارکرد آنها صرفن پر کردن اوقات فراغت و یا تولید شبکه ای از نشانه ها برای شبکه ای از افراد هم طبقه در مصرف نشانه هاست. مثل شبکه 4 برای اندیشمندان و فرهیختگان و هنرمندان. شبکه 3 برای ورزش دوستان.

مخالفان این تز معتقدند این تشبیه ممکن است حاوی حقایقی باشد اما گویا با نشانه رفتن معایب رسانه ای می خواهد مترجم را دارای نقشی اساسی اما اساسن تهی بداند. نقشی که می توان به طور معکوس آن را به مولف هم نسبت داد. اما مترجم نه یک رسانه به معنای مبتذل و خبری آن بلکه نوعی واسطه است که جریان را از جایی به جایی برقرار می کند. این وساطت مترجم به عنوان پل یا کابل بین دو قطب سبب می شود جریان از جایی که دارای پتانسیل بیشتری است به جایی که پتانسل کم تری دارد به حرکت بیافتد. مترجم بودن دشواری حمل این بار الکتریکی است که قاعدتن رعشه های خاص خودش را دارد. او این بار را از فرهنگی به فرهنگی انتقال می دهد و به این دلیل باید دشواری های هر دو فرهنگ را شناخته و تحمل کند.

در برابر موافقان رسانه بودن مترجم معتقدند شاید ترجمه زمانی می توانست چنان وظیفه ای را بر عهده بگیرد اما همان طور که امروزه رسانه ها دیگر نمی توانند وظایف نیم قرن خویش را داشته باشند مترجم بودن هم نه مترجم بودن به معنای قدیمی آن بلکه مترجم-رسانه بودن نوین است که تنها از قواعد بازار و جعل و پخش بهره می برد. در ثانی مولف نمی تواند رسانه باشد. چون او برای پخش شدن محتاج به پخش کردن و فروش خودش دارد. مولف یک دست فروش است. او هنر دست خودش را می فروشد.

نه . تز بازگشت به زبان اصلی

موافقان این تز از این پرسش شروع می کنند که چگونه می توان خود را از نظریات و اندیشه های غربی بی نصیب نگذاشت و از سوئی دیگر اسیر ترجمه خوانی و ترجمه نویسی و ترجمه اندیشی نشد. پاسخ آنها امحای ترجمه به عنوان یک کنش و بازگشت به زبان اصلی است. مقصود از زبان اصلی از یک سو هم زبان اثری است که قرار بود ترجمه شود و هم زبان مادری است که قرار بود پذیرای ویروس بیگانه شود. موافقان

این تر می گویند ما قبول داریم که محتاج آشنایی و مطالعه نظری غرب هستیم و حتی چنین خواندنی را بسیار مهم تر از ترجمه خوانی می دانیم و از سوی دیگر نمی خواهیم اندیشیدن که نوعی نوشتن بر کاغذ است با ترجمه نویسی نیست و نابود شود.

این افراد معتقدند اگر قبول داریم که اندیشیدن از طریق زبان صورت می گیرد و منظور از این زبان نه زبانی که به ترجمه در می آید بلکه زبانی است که بر تمام عرصه های اندیشیدن سایه می افکند. ترجمه اندیشه غربی از طریق زبان نه تنها امکان پذیر نیست بلکه باعث سوء تعبیر نیز می شود. ما در این جا شاهد یک فساد دو سویه هستیم یکی فاسد کردن اندیشه غربی به بدفهمی های زبان فارسی و دیگر فاسد ساختن زبان فارسی و به تبع آن اندیشه فارسی از طریق وارد سازی اصطلاحات مجعول و ترکیبات نا آشنا.

مخالفان این تر اولن تمایز بین تفکر فارسی برآمده از زبان فارسی و نیز تفکر غربی را قبول ندارند. آنها می گویند درست است که اندیشه در زبان خانه دارد اما این چیزی ویرای یک زبان به عنوان فارسی و ... است. همان گونه که ترجمه می تواند مفاهیم و اغراض را منتقل دهد می تواند اندیشه ها را نیز منتقل کند. مگر اینکه ما به یک اصالت اندیشه قائل باشیم که با ورود آن به زبان ما بدلس منتقل شده و اصلش بر جا می ماند.

موافقان این تر در جواب می پذیرند که در مورد اندیشه نه با نوعی ذاتگرایی بلکه نوعی یکتایی مواجه هستیم. یکتایی یک اندیشه مکتوب شده در یک زبان پس از ترجمه به زبان دیگر اولن اصالت خویش را از دست می دهد و در ثانی اصالت زبان مترجم را تسخیر و در نهایت از بین می برد. این امر وقتی جدی می شود که ما جز ترجمه نوشتار دیگری را خلق نکنیم. آن وقت می شود احاطه زبان دیگری بر خود را دریافت. آن وقت می شود فهمید که ما جز از طریق زبان ترجمه قادر نیستیم به زبان دیگری فکر کنیم. دائمًا معادل های زبان بیگانه به میانجی عبارت ها و نظم های مفهومی ما را وادار می کند که چیزی بیافیم که اساسن از ما نیست. این اثر در تمام تالیفات این دوره قابل مشاهده است. اگر اشارات و سایر قرینه های متنی را حذف نماییم تشخیص یک متن تالیفی از یک ترجمه به طرز بی سابقه ای سخت شده است و بدبختانه این به علت آن نیست که ترجمه ما به تالیف و زبان پارسی وفادار مانده است بلکه علتش این است که دیگر تالیفات ما به زبان فارسی صورت نمی گیرد، ما زبان خود و در نتیجه طریقه اندیشیدن خود را از دست داده ایم.

مخالفان می گویند آیا این خواندن زبان اصلی و نوشتن به زبان اصلی بازار دیگری را گرم نمی سازد یعنی بازار زبان آموزی و ... را و آیا با خواندن به زبان اصلی همان آسیب ها از دری دیگر وارد نمی شوند؟

ده . تز بیرون افتادگی از دو گانه تالیف / ترجمه

مدافعان این تز معتقدند اگر ترجمه و تالیف به هم آمیخته اند بگذارید هر دو را به فراموشی بسپاریم. اگر ترجمه و تالیف دست به گریبان شده و بر خاک غلت می زنند بگذارید همدیگر را بدرند شاید حقیقت از لاشه دریده شده هر یک جاری شود. آنها به این دعوا دامن زده ، ناخن ساییده و عبور می کنند ، خبر خاکسپاری آنها به گوشه‌هایشان می رسد و بوی حلوایشان دهانشان را شیرین خواهد کرد.

اندیشیدن بر روی کاغذ اتفاق نمی افتد ، اندیشه نمی تواند بر روی کاغذ به فروش برسد ، اندیشه نمی تواند جز برای کسی جز خود ، نوشته شود . مخاطب همواره کسی است که نوشته را به تاراج می برد. آنچه ما می نویسیم نه ترجمه است نه تالیف بلکه ثبت یکتایی وضعیت ماست. بله ما به مخاطب احتیاج داریم اما برای فریب دادن ، برای نفرت داشتن ، برای به دام انداختن و در نهایت کشتن. بله ما حقیقتن به مخاطب احتیاج داریم !

آنها می گویند ؛ ما در درون مدرنیته نیستیم ، این مدرنیته است که اصرار دارد خود را در درون ما جای دهد. اگر مدرنیته در درون ماست ، همان طور که دین در درونمان بوده یا هست ، چگونه می توان این درونی ترین عنصر غیر خودی را از خود به بیرون کشید و تف کرد. همان طور که سابق بر این می کوشیدند به ما بقبولانند که ما به طور طبیعی دین خوی بوده و سرشتمان الهی است ؛ اکنون دیگر بار شاهد آن هستیم که کسانی ما را مدرن بخوانند حتی بگویند ما پیشتر مدرن بوده ایم.

اما ما می دانیم که نه دین در درون ماست نه مدرنیته در تهی گاهمان ، آنچه است ورود و خروج تومانی ایده مدرن بودن است که می خواهد نتایج خویش را از وجود توامان خویش در درون و برون بگیرد بی آنکه چون و چرایی فزون تر را تاب بیاورد. روزی سنت هم چنین زایا بود ، روزی سنت هم چون عنصر مدرنی ، چون زوج تازه ممزوج شده ای قدرت آن را داشت که ارزش های خود را به خاطر درونی بودنش از زبان ما بیان کند. می شود روزی را هم تصور کرد که این انگل مدرن را دفع نماییم ، چون سنتی سنده شده بر توالت های فرنگی.

مترجم ، ترجمه می کند. مولف ، تالیف می کند. نقاش ، نقاشی می کند. حتی موذن اذان می گوید. تفکر ، شغل نیست. تفکر وظیفه است. وظیفه ای که از قبل به ما محول شده است. تفکر نیروی پیش برنده کار و خود خطری مهلک است. چگونه می توان تفکر را نه برای انجام وظیفه بلکه وظیفه دانست؟ چگونه می توان از شر این چرتکه ذهن برای پیش برد منافع خلاص شد؟ چگونه می توان تفکر را به ضد خود تبدیل کرد؟

نیروی درون تفکر است که میل به نیستی دارد ، همان نیروی مهلکی که ما را به خودکشی ترغیب کرده و از آن بازمان می دارد. تنها با به کار انداختن تفکر در جهتی خلاف است که می توان این میل را زنده و احیا کرد. نیرویی که سرعت تفکر مدرن را کم می کند ، آن را به سکون رسانده و منجمد می سازد و با مکشی عظیم آن را به درون حفره تاریخ می کشاند تا سیر سیری ناپذیر خویش را به عقب بدود. وظیفه ما

کشاندن مجرم به صحنه جرم است . ما باید تفکر را وادار کنیم به گذشته بر گردد. نه برای پاک کردن اثر جرمی که تفکر مرتکب شده است بل به خاطر رودررویی تفکر با میل نیستی خویش برای شوراندن آن لحظه جنون آمیزی که تفکر به ضد خود بدل می شود. لحظه ای که تفکر از پر کردن و به انجام رساندن زندگی دست کشیده و به تخلیه و به ته رساندن زندگی رهسپار می شود. لحظه ای که تفکر از آینده چشم شسته و به گذشته روی بر می گرداند.

ما از آن لحظه ای سخن می گوئیم که گردی تفکر بر اثر معکوس شدن شیب سرعتش کم شده و به صفر می رسد. به آن لحظه مکث که نقطه عطف و بازگشت تفکر به عقب است. این عقب گرد نیست این پیش روی در گذشته ، تکرار گذشته نیست ، این لحظه ای است که تفکر دوره‌های عقب مانده خویش را در دایره هستی جبران می کند. دایره ای که جلو زدن در آن به معنای عقب افتادن و عقب افتادن در آن به معنای جلو افتادن است. این خاصیت رقابت در دایره است که تند رفتن و کند رفتن هر دو می تواند به پیروزی ختم شود. پیشرفت در اینجا معنایش را از دست می دهد ، جایی که هر پیشرفتی نوعی پسرفت است.

باز صدایی می شنویم که می گوید جریان ترجمه اندیش ، باز صدایی می شنویم که می گوید زنده باد تالیف. چگونه می توان این صداها را قطع کرد؟ چگونه می توان از شعبده استدلال برای توجیه کار یا حرف خود گذشت؟ چگونه می توان با معجزه استدلال مخالف – موافق و مامایی حقیقت در افتاد؟ مامایی که هم زانو را می کشد و هم کودک را. معجزه بیش تر از آنکه محتاج خدایی باشد محتاج آدم های سادلوحی است که آن را باور کنند و ما در اطراف خویش جز آدم های ساده لوح چیزی نمی بینیم.

در برابر این دیدگاه ، مخالفان می گویند این گذشتن از دو گانه ترجمه / تالیف صرفن در متن نوشتار اتفاق می افتد وگرنه این ادعای گذشتن را هر کس و در هر جایی می تواند بکند. در ثانی وقتی ما از مدرن شدن صحبت می کنیم اشاره ما به وضعیت تاریخی است که در آن هستیم. این مساله ربطی به استعاره درونی شدن یا از به درون وارد شدن ندارد. این استعاره از پیش درون و بیرون را پیش فرض گرفته و چنین می انگارد باید بکارت خویش را حفظ کرد چرا که همواره در معرض تجاوز یک خارجی قرار دارد.

موافقان در جواب می گویند ما جز شاشیدن راهی به دنیای خارج نداریم. این نه یک استعاره بلکه مفهومی است که می خواهد وضعیت امروزمان را به نمایش بگذارد. وقتی از درونی شدن مدرنیته سخن می گوئیم منظورمان این نیست که بیرونی شدنی هم ممکن است. ما به پشت و رو کردن این لباسی که بر تنمان کرده اند اشاره می کنیم. چگونه می توان پوست خود را وارونه کرد و گوشت را به بیرون کشید و به این ترتیب منطق درون و بیرون را به سخره گرفت. شما می گوئید درون و بیرونی در کار نیست چرا که مرزی برای رد شدن یا ممانعت از رد شدن مدرنیته وجود ندارد. به گمان شما مدرنیته همه را در بر گرفته است و سخن راندن از سوژه خود دال بر مدرن بودن ماست. ما می گوئیم در این صورت این تر شما همان تر پایان تاریخ نیست؟ چرا نباید نیروی ویرانگر درونی ای را منکر شویم که در دل هر واژه خلأیی ساخته و علیه آن می شورد؟ آیا باید از شوریدن چشم پوشید ؟

مدافعان این تز همچنین در برابر بیرون افتادگی از انگاره تالیف/ترجمه می گویند. این بیرون افتادن نه در جایی چون متن بلکه در لال شدنی خواستنی اتفاق می افتد. چرا باید به مخالفان خود پاسخ بگوییم؟ چه کسی به ما این پاسخ گویی را تحمیل کرده است؟ چه کسی می خواهد حتی مخالف ترین و بی ربط ترین عنصر غیر خودی را به درون خود کشد و او را به پای میز صحبت و مذاکره کشاند. آیا چنین مذاکره ای خود دامی برای پرودیک کردن جدال ها در آواهایی ختم نمی شود که در نهایت ، آسودگی مدرنی را می آورد که به آزادی بیان و نه عمل محدود است. آیا همین پاسخ گویی ما به شما در نهایت خواسته شما نیست؟ بازی بی پایانی که سرانجام نقاط ضعف شما را به شما یادآوری کرده و نتایجی جز پذیرش نسبی بودن حقیقت در بر ندارد. یکی برای من ، یکی برای تو ، یکی برای من ، یکی برای تو. شاید لحظه عبور از بزرگ بودن گذشته است. باید کوچک شد تا نابرابری را درک کرد. باید کودک شد تا از پاسخ گویی امتناع کرد و مصرانه فقط به خراب کردن ابزارهای مقدس بزرگ ترها پرداخت.

در برابر مخالفان این تز می گویند ، این طریقه استدلال نوعی دژ مستحکم از نقد ناپذیری را می سازد. او همه چیز و همه کس را دشمن خود می پندارد . حتی دوستانش را به عنوان دشمنان کم تر خطرناک می شناسد. او به راستی دیگر در مدرنیته جایی ندارد چون نمی خواهد تن به نقد دهد. او سنتی ترین است و در نهایت او چیزی جز یکی از تولیدات جامعه مدرن نیست که به زودی یا درمان می شود یا رفع می گردد. مدرنیته بحران کم نداشته است ، فقط عقل مدرن می داند که چگونه به گونه ای کاملن انسانی و بشر دوستانه خود را از شر این افراد خلاص کند. افرادی که فقط نق می زنند و در حالیکه به ساندویچ خویش گازی زده و پیسی می نوشند فحشی نثار جامعه مدرن می کنند.

در برابر مدافعان این تز دیگر سخنی نمی گویند به ساندویچ خود گاز زده و فحشی نثار خویش می کنند.

محمد ایزدی

مفهوم «شدت» یکی از مفاهیم پرکاربرد و مهم در فلسفه‌ی معاصر است. برگسون با ابداع این مفهوم در کتاب تاریخی داده‌های بی‌واسطه‌ی آگاهی (1889) نشان داد تاکنون ما جهان را تنها اندازه می‌گرفته ایم، هرچند پیش‌تر در کنار کمیت به کیفیت پی‌برده بودیم. متن زیر خلاصه‌ی آن چیزی است که برگسون در این کتاب، به‌ویژه در بخش‌های نخستش، درباره‌ی شدت می‌گوید. او در خلال این توضیحات به مفاهیم دیگر و تمایزهای جدیدی اشاره می‌کند که در جای خود حائز اهمیت اند. «عاطفه» [حس عاطفی، تأثر] یکی از این مفاهیم و افتراقش با «بازنمود» یکی از این تمایزهاست.

هیچ اشتراکی میان ذی‌بُعد¹⁴ و بی‌بُعد¹⁵، کمیت و کیفیت، وجود ندارد، لذا عباراتی چون «کمیت غیرامتدادی»¹⁶ به‌نوعی مستلزم تناقض اند. برگسون در فصل نخست داده‌ها به‌نظر می‌رسد بعد و امتداد را به یک معنا به‌کار می‌برد: «چه چیز مشترکی می‌تواند میان امتدادی و اشتدادی¹⁷، میان ذی‌بعد و بی‌بعد باشد؟»¹⁸ به‌هر ترتیب، او اعتقاد دارد عقل مشترک¹⁹ و فلسفه در یک زمینه با یکدیگر موافق اند، این که یک شدت محض را، درست همانند یک بعد، تا مرتبه‌ی اندازه²⁰ بالا بکشند. کلمات «بزرگ‌تر» و «کوچک‌تر» در آگاهی ما تصویری از یک حاوی و یک محوی را به‌پیش می‌کشند. ما در تصور²¹ شدت، و حتا کلمه‌ای که آن را بیان می‌کند، تصویری از یک تراکم کنونی و در نتیجه تصویری از یک انبساط در آینده می‌یابیم، تصویر یک بُعد مجازی²² و، اگر بتوانیم چنین بگوییم، تصویر یک مکان فشرده. لذا باید پذیرفت ما اشتدادی را به امتدادی تحویل می‌کنیم. به‌عبارت روشن‌تر، وقتی گفته می‌شود عددی از عدد دیگر بزرگ‌تر است، یا جسمی از جسم دیگر بزرگ‌تر است، می‌دانیم سخن بر سر چیست، ولی چگونه یک حس شدیدتر حاوی حسی ضعیف‌تر است؟ آیا سخن از این است که حس اول بر دومی دلالت دارد، و رابطه‌ی آنها رابطه‌ی حاوی و محوی است؟ چنین فهمی از اندازه‌ی اشتدادی ظاهراً متعلق به عقل مشترک است، و بدون درافتادن در دوری باطل نمی‌توانیم توضیحی فلسفی برای آن ارائه کنیم. در نهایت، با این پرسش مواجه می‌شویم که شدت را چگونه می‌توان اندازه دانست²³. این پرسشی است که برگسون با بررسی چند حالت درونی تحت عنوان «حالات آگاهی»، از جمله احساسات، کوشش‌ها، حسیات، و عواطف تلاش

¹⁴. l'étendu

¹⁵. l'inétendu

¹⁶. quantité inextensive

¹⁷. l'intensif

¹⁸. Œuvres, p. 6 (DI 2).

¹⁹. sens commun

²⁰. grandeur [مقدار]

²¹. idée

²². virtuel

²³. Œuvres, p. 6 (DI 2).

می‌کند بدان پاسخ بدهد. او را در پی این پرسش به دنبال پاسخ دادن به پرسشی دیگر است، پرسشی که او به مفهوم دیرند²⁴ می‌رساند، و آن پرسش در واقع مطالعه‌ی شدت حالات آگاهی، مستقل از علت‌شان، مستقل از فرض کمیّات قابل اندازه‌گیری خواهد بود²⁵. اما این مسیر چگونه طی می‌شود؟

اولین حالت درونی‌یی که در داده‌ها بررسی می‌شود احساسات²⁶ است. احساسات از قبیل احساس‌های اخلاقی²⁷، احساس‌های زیباشناختی، شادی²⁸، اندوه²⁹، هیجانانگیز³⁰، انفعالات انعکاسی³¹ و امثالهم است. برگسون اعتقاد دارد که این حالات درونی، که در سطح آگاهی به صورت پدیده³² روی می‌دهند خودبسنده نیستند، بلکه ترکیبی از فرایندهای³³ کیفی اند. در واقع، احساسی مانند احساس زیبایی³⁴ یک احساس ویژه نیست، بلکه هر احساسی می‌تواند توأم با این احساس باشد. نمونه‌ی دیگر احساس شادی یا اندوه است. شادی درونی یا شور یک امر روان‌شناختی منزوی نیست که ابتدائاً گوشه‌ای از نفس³⁵ را اشغال کرده باشد و سپس به تدریج جایی را برای خود اختصاص دهد. شادی در پایین‌ترین درجه‌ی خود نوعی جهت‌گیری حالات آگاهی ما به سوی آینده است، چنان‌که با شدت یافتن‌اش وزن این حالات کاهش می‌یابد و تصورات و حسّیات سریع‌تر پشت‌سر یکدیگر می‌آیند. و در نهایت شادی، ادراکات و خاطرات مان کیفیتی تعریف‌ناپذیر می‌یابند، چنان‌که می‌توانیم آنها را با گرما یا نور مقایسه کنیم، آنها چنان تازه اند که اگر به خودمان بازگردیم متعجب خواهیم شد که واقعاً وجود داریم. لذا شادی محض درونی واجد صور متعددی است که در حکم مراحل متوالی تغییرات کیفی انبوه حالات روان‌شناختی ما هستند. لیکن ما میان دو صورت متوالی شادی نقاط تقسیم می‌گذاریم و گمان می‌کنیم اندازه‌ی یک احساس واحد تغییر می‌کند. درباره‌ی اندوه نیز به همین ترتیب است، با این تفاوت که اندوه از یک جهت‌گیری به سوی گذشته آغاز می‌شود. در اندوه، ما شاهد نوعی فقیر شدن یا ضعیف شدن تصورات و حسّیات مان هستیم³⁶. نکته‌ای باید در این میان توجه داشت این است که تفاوت میان این مراحل بیشتر ماهوی³⁷ است تا رتبی³⁸. این مسأله به کیفی بودن آنها بازمی‌گردد، چرا که برگسون معتقد است اگر بتوانیم از کثرت حقیقی سخن بگوییم، آن کثرت کیفی است، نه عددی. این یکی از موضوعات فصل دوم داده‌ها است. به هر ترتیب، شدت احساسات به کیفی بودن آنها بازمی‌گردد، بنا بر این، مجاز نیستیم به کمک آگاهی انعکاسی³⁹ آنها را

24. durée [دیمومت، استمرار]

25. *Œuvres*, p. 51 (DI 55).

26. sentiment

27. sentiments moraux

28. joie

29. tristesse

30. émotions

31. passions réfléchies

32. phénomène

33. progès [ترقی، نصاب]

34. sentiment du beau

35. aimé

36. *Œuvres*, p. 11 (DI 8).

37. de nature

38. de degré

39. conscience réfléchie

مجاور⁴⁰ یکدیگر در نظر بگیریم، آنها را ثابت فرض کنیم، و از اندازه‌ی آنها حرف بزنیم. به عبارت دیگر، اگر می‌گوییم «شادتر» نباید تصویری از یک شادی با اندازه‌ی بزرگ‌تر داشته باشیم، هرچند برای سهولت کار چنین می‌کنیم.

نمونه‌ی دیگری که ظاهراً می‌توان شدت‌اش را برحسب کمیت بیان کرد کوشش عضلانی⁴¹ است:

حسیات، در یک معنای ویژه، وابسته به علت بیرونی‌شان هستند، و هرچند شدت یک حس نمی‌تواند با اندازه‌ی علت‌اش تعریف شود، اما قطعاً نسبتی میان این دو هست. حتا آگاهی در برخی جلوه‌هایش ظاهراً در خارج شکوفا می‌شود، توگویی شدت در ذی‌بعد آشکار شده است: کوشش عضلانی از این‌گونه است.⁴²

برگسون می‌گوید کوشش عضلانی از آنجایی که در مکان گسترده می‌شود و به واسطه‌ی پدیده‌های قابل اندازه‌گیری ظاهر می‌شود، ظاهراً حتا پیش از تجلی‌اش واجد اندازه است، حتا علم نیز در توافق با عقل مشترک این امر را تأیید می‌کند. «آگاهی ما از افزایش کوشش عضلانی به ادراکی دوگانه بازمی‌گردد، ادراک تعداد بیشتری از حسیات محیطی، و ادراک تغییری کیفی که در برخی از این حسیات روی می‌دهد.»⁴³ اما با وجود این، اگر بیشتر دقت کنیم خواهیم دید تحلیل شدت کوشش عضلانی برحسب اندازه یا کمیت نارواست. آنچه باز در اینجا اهمیت دارد این است که «ما» چه حسی از کوشش عضلانی داریم، نه این‌که چگونه می‌توانیم آن را برحسب چیزی قابل اندازه‌گیری بسنجیم.

اما حس‌ها⁴⁴ کمی پیچیده‌ترند. این حالات روانی ظاهراً بسیط اند و شدت‌شان که معمولاً هم‌ارز علت بیرونی در آگاهی در نظر گرفته می‌شوند، با تغییر در کمیت یا اندازه‌ی علت بیرونی تغییر می‌کنند. پرسش اینجاست که چگونه می‌توان ورود کمیت را در یک معلول غیرامتدادی⁴⁵ و تقسیم‌ناپذیر – حسیات برخلاف احساسات و کوشش‌ها تقسیم‌ناپذیرند – را توضیح داد؟⁴⁶ برگسون برای پاسخ به این پرسش میان دو حس تمایز تمایز قائل می‌شود: حسیات عاطفی⁴⁷ و حسیات بازنمودی⁴⁸، هرچند در بازنمودهای بسیط ما هم عنصری عاطفی وجود دارد، از این‌رو، می‌توانیم از یکی به دیگری برویم. در وهله‌ی نخست باید ببینیم مقصود از شدت حس عاطفی، عاطفه، یا لذت و الم⁴⁹ چیست؟ مفهوم عاطفه در فلسفه‌ی برگسون یکی از مهم‌ترین مفاهیم است و نقشی تعیین‌کننده در تمایز فلسفه‌ی او از دیگران ایفا می‌کند. او در داده‌ها درباره‌ی حس عاطفی چه می‌گوید؟

40. juxtaposent

41. effort musculaire

42. *Œuvres*, p. 17 (DI 15).

43. *Ibid.*, p. 20 (DI 19).

44. sensation

45. effet inextensif

46. *Œuvres*, p. 24 (DI 23).

47. sensations affectives

48. sensations représentatives

49. plaisir et douleur

برگسون اعتقاد دارد یکی از مشکلاتی که درباره‌ی حالت عاطفی وجود دارد این است که آن را تنها بیان آگاهانه‌ی یک ارتعاش ارگانیک یا پژواک⁵⁰ درونی یک علت بیرونی می‌دانند. اگرچه چنین می‌نماید که به ازای یک ارتعاش بزرگ‌تر حس شدیدتر پدید می‌آید، اما از آنجایی که از این ارتعاشات به‌مثابه حرکات آگاه نیستیم، مشخص نیست چگونه «اندازه»ی این ارتعاشات به حسیات منتقل می‌شود. اما باید توجه داشت هیچ چیز مشترکی میان اندازه‌هایی که روی هم جمع می‌شوند، مانند دامنه‌ی ارتعاشات، و حسیاتی که شاغل مکان نیستند وجود ندارد؛ ارتعاشات در آگاهی ما به‌صورت حسیات وجود دارند، نه حرکات. فرضیه‌ای که در اینجا مطرح می‌شود می‌تواند چنین باشد: لذت و الم، یا حالات عاطفی بیان چیزی است که در شرف تولید است یا در آینده روی می‌دهد. به عبارت دیگر، حالات عاطفی بیان چیزی نیست که در گذشته‌ی نزدیک در ارگانسیم روی داده، یا در حال روی دادن است. زیرا طبیعت که عمیقاً فایده‌طلب است، این وظیفه‌ی تماماً علمی را برای آگاهی تعیین نمی‌کند که ما را از گذشته یا اکنونی که دیگر به ما بستگی ندارد باخبر کند. از سوی دیگر، به‌نظر می‌رسد در حرکات آزاد که در موجودات عالی‌تری چون انسان دیده می‌شود، فاصله‌ای میان کنش بیرونی که موجب حرکت بوده است و واکنش مقرر وجود دارد؛ این فاصله را حالت عاطفی پُر می‌کند. دلیل این واسطه شاید تولید مقاومتی در برابر واکنش خودکاری باشد که ممکن است روی دهد. لذت و المی که در این موجودات پدید می‌آید یا کاری انجام نمی‌دهد یا آغازی است برای آزادی. لذا حالات عاطفی نباید تنها معادل ارتعاشات، حرکات یا پدیدارهای جسمانی که در گذشته بوده اند درنظر گرفته شوند، بل افزون بر این و بیش از هر چیز، معادل آن چیزهایی تلقی شوند که در حال ساخته شدن اند، آنهایی که ممکن است باشند. پس چنین می‌توان نتیجه گرفت که «شدت حسیات عاطفی نمی‌تواند چیزی جز آگاهی ما از حرکات غیرارادی‌یی باشد که پدید می‌آیند، و به‌نحوی در این حالات ظاهر می‌شوند، حرکاتی که اگر طبیعت ما را موجوداتی خودکار ساخته بود، و نه موجوداتی واجد آگاهی، سیر طبیعی خود را داشتند.» الم یا درد در واقع کثرتی از حالات روانی بسیط است که اقتضائات جدید ارگانسیم را در برابر وضعیت جدیدی که برای آن پیش آمده است بیان می‌کند.

اما حسیات بازنمودی با لذت و الم تفاوت دارند. حس صدا، حس بو، حس مزه، یا حس نور از این قبیل حسیات هستند. همان‌طور که گفتیم، به‌زعم برگسون، بسیاری از حسیات بازنمودی نیز واجد خصلتی عاطفی هستند، و به این ترتیب، از سوی ما واکنشی را برمی‌انگیزند که با درنظر گرفتن آن می‌توانیم شدت این حسیات را ارزیابی کنیم. در مقابل، «به‌تدریج که یک حس سرانجام خصلت عاطفی خود را از دست می‌دهد تا به حالت بازنمودی برسد، حرکات واکنشی‌ای که در ما برمی‌انگیخت میل به زودده شدن می‌کنند؛ اما ما درضمن ابژه‌ی بیرونی‌ای را که علت حس مذکور است ادراک می‌کنیم، یا، اگر آن را ادراک نکنیم، پیش‌تر ادراک‌اش کرده ایم، و به آن می‌اندیشیم.»⁵¹ باز خواهیم دید کمیت یا مقدار این علت امتدادی را با شدت حس دریافتی خلط می‌کنیم. لذا در شدت حسیات بازنمودی باید این نکته را توجه داشت که نباید به‌نحوی نادرست علت را در معلول دخیل کرد. برگسون درنهایت چنین نتیجه می‌گیرد که نمی‌توان اندازه‌گیری را در روان‌شناسی وارد کرد، بدون آن که پیش‌تر

⁵⁰. retentissement

⁵¹. Œuvres, p. 31 (DI 30).

تساوی⁵² و جمع⁵³ دو حالت بسیط، مثلاً دو حس را، تعریف کرد. از سوی دیگر، تا زمانی که دو حس اینهمان⁵⁴ باشند، نمی‌توانیم تساوی آنها را نشان دهیم. در جهان فیزیکی، تساوی هرگز مترادف اینهمانی نیست. با وجود این، هر پدیدار یا ابژه‌ای خود را در دو وجه⁵⁵ نمایان می‌کند، وجه کیفی، وجه امتدادی؛ می‌توان سوبیه‌ی نخست را کنار گذارد، اما در این صورت، چیزی جز چند اصطلاح که مستقیم یا غیرمستقیم بر هم منطبق می‌شوند و به این ترتیب یکسان بنظر می‌رسند باقی نمی‌ماند. لذا معنی درکار نیست تا مثلاً حس گرما برحسب درجه‌ی دما بسنجیم؛ اما این جز یک قرارداد نیست، روان‌شناسی دقیقاً رد این قرارداد و مطالعه‌ی چگونگی تغییر حس گرما درحین تغییر درجه‌ی دما است. «خلاصه، ظاهراً دو حس متفاوت نمی‌توانند مساوی باشند مگر بنیانی اینهمان پس از حذف تفاوت آنها باقی بماند؛ و، از سویی، چون این تفاوت کیفی همه‌ی آن چیزی است که حس می‌کنیم، معلوم نیست پس از حذف آن چه چیزی برجا می‌ماند.»⁵⁶ معادل این حرف چنین است که فاصله‌ی⁵⁷ میان دو حس همان تفاضل حسابی نیست، و تنها یک گذار⁵⁸ است؛ حتا وقتی دو حس هم‌زمان ادراک می‌شوند، تمایز⁵⁹ موجود بازهم به معنای تفاضل حسابی نیست. در نتیجه، می‌توان گفت، «هیچ نقطه‌ی مشترکی میان امر بی‌بعد و امر ذی‌بعد، میان کیفیت و کمیت، نیست. می‌توان یکی را برحسب دیگری تأویل کرد، یکی را معادل دیگری گرفت؛ اما سرانجام باید خصلت قراردادی این همانندسازی را درنظر گرفت.»⁶⁰

بدین ترتیب، مفهوم شدت دو وجه دارد، یکی برحسب این که حالات آگاهی را بازنمودهای علتی بیرونی درنظر بگیرند، یا آنها را فی‌نفسه کافی بدانند. در حالت نخست، ادراک شدت عبارت است از سنجش اندازه‌ی علت برحسب کیفیتی مشخص از معلول؛ در حالت دوم، ما شدت را کثرت کمابیش معتدبه امور روانی بسیط در بطن حالت اصلی می‌دانیم. اولی، به‌زعم فیلسوفان اسکاتلندی، نوعی ادراک اکتسابی⁶¹ است، دومی ادراکی مبهم⁶². با وجود این، این دو معنا اغلب در یکدیگر رخنه می‌کنند، زیرا امور روانی بسیط‌تر که حاوی هیجان و یا کوشش اند معمولاً بازنمودی هستند، و چون اکثر حالات بازنمودی هم‌زمان عاطفی هم هستند، خودشان کثرتی از امور روانی پایه‌ای را دارا هستند. لذا تصور شدت در محل تلاقی دو جریان قرار دارد، یکی ما را از خارج به تصور اندازه‌ی ذی‌بعد سوق می‌دهد، و دیگری در اعماق آگاهی جست‌وجو می‌کند تا تصویر کثرتی درونی را به سطح آورد. این تصویر چیست؟ آیا آن را باید با تصویر عدد⁶³ یکسان پنداشت یا به‌نحوی بنیادی با آن متفاوت است؟ این پرسشی است که به مفهوم دیرند پیوند می‌خورد، و در این میان باید تصور خود را از تغییر درونی و تغییر بیرونی، آزادی و حرکت، اصلاح کنیم.

52. égalité

53. addition

54. identique

55. aspect

56. *Œuvres*, p. 44 (DI 47).

57. intervalle

58. passage

59. contraste

60. *Ibid.*, p. 48 (DI 51).

61. perception acquise

62. perception confuse

63. nombre

ایمان گنجی

1. مقدمه

اسپینوزا در تحلیل خود از نیروها و قدرت (سوبژکتیویته) و مارکس در تحلیل خود از کار و نیروی کار (سوبژکتیویته) همواره دو محور را در نظر می‌گیرند که در تضاد آنتاگونیستی با یکدیگر قرار دارند. این دو محور دارای رابطه‌ای دیالکتیکی نیستند، بلکه یکی از آنها ایستا و دیگری پویا، یکی نهادی و دیگری ضدنهادی، یکی عمودی و دیگری افقی است [1، 2]. محور ایستا، نهادی و عمودی محور امر «برساخته» از پیش مستقر— و محور پویا، ضدنهادی و افقی محور امر «برسازنده» مستقرنشده— است. روش‌شناسی متن پیش‌رو از چنین الگویی تبعیت خواهد کرد. در این متن، مفاهیم، پدیدارها، یا «ابژه‌های» نسلی دهه‌ی 1360 فهرست می‌شوند و در مورد هر کدام این دو محور عمودی و افقی به سخن درمی‌آیند. محور عمودی و برساخته، از آن رو که پیشتر مستقر و استاتیک شده است، شدت و حدتی ندارد، از گفتمان‌های شبه‌علمی برخوردار است و تعیین‌یافتگی سفت و سخت آن از زبان پیراسته‌ی روان‌پزشکان، جامعه‌شناسان و دیگر «کارشناسان» و «متخصصان» معلوم می‌شود. محور افقی اما، بنا به برسازنده‌بودن خویش، از زبانی شدت‌مند برخوردار است؛ همان زبانی که در بیان تروتمیز کارشناسان هول و هراس و لکت می‌آفریند. با این حال، این دو محور جایگاه‌هایی متعالی نیستند که فرم کره‌های صلب و تغییرناپذیری از «هستی» را به خود بگیرند. بلکه در عوض، آنها در عین حفظ آنتاگونیسم رفع‌ناشدنی و غیردیالکتیکی خود، نسبت به یکدیگر درونماندگار باقی می‌مانند. تنها باید این تذکر فوکویی را به خاطر داشت: هر آنجا که قدرت برساخته هست، قدرت برسازنده پیشاپیش حضور دارد.

پیش از آغاز بحث باید منظور خود را از نسل و ابژه‌ی نسلی مشخص کرده باشیم. ابتدا ابژه‌ی نسلی را با استفاده از مقاله‌ی کریستوفر بالس [3] تعریف می‌کنیم:

«ابژه‌های نسلی آن پدیده‌هایی هستند که برای ایجاد حس هویت نسلی به کار می‌بریم [...] هر بار که ابژه‌ای توسط آحاد یک نسل به‌خوبی درک می‌شود، در واقع عملی ویرانگرانه در ابعاد کوچک رخ می‌دهد. کودکان ابژه‌های والدین را دگرگون می‌کنند [...] نسل پدر و مادرها در هراس از تجاوزگری روسیه‌ی استالینی، نحوه‌ی مصون ماندن از بمباران‌های هوایی را با کودکان دهه‌ی 1950 تمرین می‌کردند، در این تمرین که چندین بار در سال تکرار می‌شد، ما زیر میزهای تحریر می‌نشستیم [...] آن - زمان هیچ‌کس نمی‌دانست که دفعه‌ی بعد (در برکلی، سال 1964) ما با انجام تحصنی مشابه می‌خواهیم نشان بدهیم که قصد دگرگون کردن ابژه‌های نسلی را داریم. سال 1954 والدین مان از ما خواستند زیر میزهای تحریرمان بنشینیم تا از خطر بمب در

امان بمانیم؛ در 1964 ما بار دیگر کلاس‌های درس را اشغال کردیم، میزهای تحریر را کنار کشیدیم و اعلام کردیم که از فرط

خشم منفجر شده‌ایم.»

ما نیاز به تدقیقی در این تعریف داریم تا با سیاست متن پیش‌رو همخوان شود. نخست، «هویت نسلی» آورده شده در قطعه‌ی بالا، کلاً بی‌معنا است. ابژه‌های نسلی برای ما نه نشانگر هویتی یکسان برای میلیون‌ها عضو نسل دهه‌ی شصت شمسی، که نشان‌دهنده‌ی امر مشترکی است که همه‌ی اینها به صورت جمعی تولید کرده اند، یا امر عمومی‌ای که تحت آن مقید شده اند. ما از غده‌ای به نام هویت که درون همه‌مان رشد می‌کند، حرف نخواهیم زد؛ بلکه از انقیاد و خلاقیت سخن می‌گوییم. اما نکته‌ی دوم از این هم اساسی‌تر است. قبول می‌کنیم که ابژه‌های نسلی دگرگون می‌شوند، از ریخت می‌افتند، به تصاحب درمی‌آیند یا خوار می‌شوند، اما تضاد میان والدین و فرزندان را موتور محرکه‌ی این اتفاق نمی‌دانیم. همان‌طور که گفتیم، ما از دو محور غیردیالکتیکی سخن خواهیم گفت. رابطه‌ی پدر و پسر، اودیپ و مادر، الکترا و پدر، در این شکل غیردیالکتیکی اهمیتی ندارند و تنها به کار توجیحات جامعه‌شناختی و روان‌پزشکینه می‌آیند. دست بر قضا موتیف شورش پسران بر نام پدران در همه‌ی تحلیل‌های صورت‌گرفته بر [به اصطلاح] شکافِ نسل‌ها تکرار می‌شود و همین یک فاکت می‌تواند دلیل خوبی برای احتراز از کاربرد آن باشد.

اما کار ما برای تدقیق مفهوم نسل از این هم پیچیده‌تر است. دور‌کهایم تفاوت نسلی را به تفاوت تجربه‌ی زیسته ربط می‌دهد و بوردیو آن را در اختلاف میان بازتوزیع قدرت و سرمایه ردیابی می‌کند. عده‌ای هر 25 سال (سن متوسط بچه‌دارشدن در انسان امروزی) را ملاک می‌گیرند و برخی هر دهه را موجد نسلی می‌دانند. بعضی حتی در پارانویای دائمی از تکنولوژی کار را به جایی رسانده‌اند که از تغییرات نسلی ظرف هر شش-ماه سخن می‌گویند [4].

ما برای شروع کار از روشی شبه‌پدیدارشناسانه استفاده می‌کنیم. به عبارت دیگر، نسل دهه‌ی 1360، آنچه موضوع این متن است، باید در اثنای نوشتن و خواندن همین متن خودش را آشکار کند. چه بسا از 1361 تا 1367 هدف ماست، شاید از 1359 تا 1369، و شاید بازه‌ی نامتعیین دیگری که پیمانه‌ی سال را هم به‌طور مشخص نتوان برای مرزهایش در نظر گرفت. اما این نقادی، معنای دیگری از پدیدارشناسی را نیز در خود دارد که از این قرار است: «[در نقادی پدیدارشناختی] باید رابطه‌ی میان نقد و ابژه‌اش را یک دست‌گاه⁶⁴ مادی، آن هم **درون بعد جمعی** بدن‌ها، ها، به حساب آورد.» [5] پس اجازه دهید در رفت و برگشت میان ابژه‌های نسلی و نسل و امربرساخته و امر برسازنده، بدون اپوخته‌کردن جزئیات اجتماعی، نسلی که از آن سخن می‌گوییم را بیرون بکشیم؛ نسلی که هر آنچه از این پس نوشته خواهد شد، بخشی از تاریخ آن را شکل داده؛ گاه بدن‌های این نسل را از زیرزمین‌ها بیرون کشیده و گاه به پستوها پس زده است.

⁶⁴ Dispositif

2. ابژه‌ی شماره‌ی یک

2.1 محور عمودی: فرهنگ

تروتسکی در «هنر و انقلاب» توضیح می‌دهد که چرا اصولاً مفهوم «فرهنگ پرولتاریایی» مفهومی غیرممکن است و انواع اشکال فرهنگ واقعاً موجود در برابر پرولتاریا طبقه‌ای که اساساً میانجی ناپدیدشونده و غیرقابل تعین بخشی از سوی سرمایه است— طرف سرمایه را می‌گیرند. با استفاده از ایده‌ای مشابه می‌گوییم که نمی‌توان فرهنگ نسلی را متعین دانست که هنوز هم «به‌چنگ‌نیامدنی بودن» اش برنامه‌های تلویزیون را پر از کارشناس و متخصص کرده، پژوهش‌های بسیاری را بر سر فهم خود برانگیخته و همواره در هر انتخاباتی از سوی هر کاندیدایی با عباراتی نظیر «جوانان ما» مورد خطاب قرار می‌گیرد. این ناممکن بودن اطلاق فرهنگ واقعاً موجود به «جوانان ما» در هر دو سوی زبان محور عمودی گنجی آفریده است؛ یعنی در میان هر دوی ناظران داخلی و خارجی که در رسانه‌های تبلیغاتی‌شان سعی در توجیه مساله به هر شکل ممکن دارند. برای مثال دویچه‌وله از نسلی سخن می‌گوید که [5] فرهنگی حاشیه‌ای یا ضدارزش برای خود خلق کرده است؛ فاکس نیوز از جوانانی حرف می‌زند که [6] بیشتر دوست دارند شبیه آمریکایی‌ها باشند. و رسانه‌های آمریکایی دیگری [7] از جوانانی حرف می‌زنند که به دنبال حقوق فردی خود هستند.

هرج و مرج ناشی از ناممکن بودن تشخیص فرهنگ به‌عنوان مفهومی جامعه‌شناختی، در همین سه نقل قول آشکار است. مگالومانیای آمریکایی فاکس نیوز، رسانه‌ی درباری کاخ سفید، هر وصله‌ی ناجوری را یا شیفتگی به خود یا تهدیدی برای امنیت شهروندان آمریکا تعبیر می‌کند. از سوی دیگر، دویچه‌وله نوعی «فرهنگ حاشیه‌ای» تشخیص داده است که کیفیتی جمعی و قبیله‌ای دارد، چیزی شبیه به فرهنگ یک اقلیت قومی درون قومی بزرگتر یا اقلیتی مذهبی درون جامعه‌ی مذهبی بزرگتر دیگری؛ به عبارت دیگر، یعنی فرهنگ اجتماع‌ای که نقطه‌ای استعلائی برای پیوندهای خود پیدا می‌کند: خواه زبان واحد باشد، یا مذهب واحد، یا مرزهای ملی و یا ... اما مثال دیگر ما از تلاش‌های فردی و اهمیت فردیت در میان این نسل سخن می‌گفت که در نقطه‌ی مقابل تحلیل رسانه‌ی آلمانی قرار دارد. در گام نخست، باید گفت که هر سه مورد ذکرشده قطعاً در امر تحلیل «جوانان ایرانی» ناموفق بوده اند.

اما ماجرای فرهنگ در خود ایران دو واکنش کاملاً متضاد را شکل داده است. دسته‌ی اول در دام واکنششان به فاکس نیوز افتاده اند و رویکردی مشابه را اتخاذ، و باور کرده اند که «جوانان وطن» کاملاً تحت تاثیر «تبلیغات مسموم غربی» هستند و فرهنگی آمریکایی پیدا کرده اند. نقل-قول‌های فراوانی می‌توانید از نشریاتی همچون کیهان یا یالثارات یا جمهوری اسلامی و اصولاً اکثریت قریب به اتفاق روزنامه‌ها بیرون بکشید؛ گفتمانی که بعد از ماجرای چندین سال قبل میدان محسنی در ایام محرم و نیز فویبای سنتی سیاسی از فضا‌های مجازی شدت گرفت. برای مثال، در مقاله‌ای از روزنامه‌ی همشهری (9 مرداد 1389) می‌خوانیم: «با ورود ماهواره و اینترنت فرهنگ غرب بدون هیچ محدودیت و مرزی وارد کشور ما شده است [...] برخی جوانان ما با الگوبرداری از فرهنگ غرب [...] دیگر حاضر به تشکیل خانواده نیستند و مجردبودن و زندگی در

فضای مجازی اینترنت را بر هر چیز دیگری ترجیح می‌دهند.» [7] (هراس از محیط‌های مجازی، علت این تقابل غریب و کاذب میان زندگی خانوادگی و زندگی مجردی در فضای مجازی را جایی دیگر نیز بررسی خواهیم کرد).

گفتارهای شبه‌عملی پزشکی نیز وحشت خود از این پدیده‌ی نافرنگی در میان جوانان را پنهان نکرده‌اند که یادآور توصیف دوپچه‌وله از فرهنگِ ضد ارزش نسل نو است: «خانواده‌های کوچک در خانه‌های قوطی کبریتی، پیامد صنعتی شدن جوامع و در نتیجه دورافتادن از سنت‌های برجای‌مانده از نسل‌های پیشین است که متأسفانه این آداب و رسوم همچنان در حال کم‌رنگ شدن است [...] دور افتادن نسل امروز از عقاید و افکار نسل گذشته، پایه‌های خانواده‌ی سنتی و اصیل را متزلزل کرده است.» [9] یا «سبک زندگی فردیت‌مدارانه، مهم‌ترین محور چالش‌ها و کشمکش‌های چندسال و به‌ویژه یک‌سال و نیم اخیر ایران بوده است.» [4]

گفتمان دیگر به طرز غریبی سعی در پوشاندن هر نوع اختلاف حاد و بازیافتن وحدت ازدست‌رفته دارد. سخن‌گویان این دسته معتقدند فرهنگ همان است که بود، همگان از پدربزرگ‌ها تا نوه‌ها مثل همیشه ذیل آن در آرامش و بدون هیچ اعتراض قابل توجهی می‌زیند و نسل‌های به-لحاظ ارزشی، فرهنگی و غیره تداومی بی‌عیب و نقص داشته‌اند. یکی از پژوهش‌های آماری-جامعه‌شناختی در دفاع از این موضع، پژوهش «بررسی آگاهی‌ها، نگرش‌ها، و رفتارهای اجتماعی-سیاسی در ایران» (سال 1375) است که دو رده‌ی سنی 16-24 و 55-به بالا را مطالعه کرده است. اگرچه این پژوهش مستقیماً کاری با نسل متولدین دهه‌ی 60 ندارد، اما نشان می‌دهد که جز چند اختلاف ده، دوازده‌درصدی هیچ اختلاف دیگری میان این دو نسل وجود ندارد. (البته با وجود چنان شیوه‌ای در طرح پرسش‌ها، محتوا و صورت‌بندی آنها، مثل تأکید بر مفاهیم کلی و پیش‌فرض‌هایی همچون آبرو و مردانگی و ...، عدم وجود اختلاف چندان شگفت‌آور نیست). در هر حال، با تکیه بر چنین پژوهش‌هایی است که «محمد رضا جلالی‌پور» جامعه‌شناس در آبان 89 کلاً شکاف نسلی را منتفی می‌داند و تفاوت حادی میان «نسل ما» و «نسل پدرانمان» نمی‌بیند و بر خلاف همه‌ی اظهارنظرهای بالا، کانون خانواده‌ی ایرانی را هنوز هم «گرم» ارزیابی می‌کند. موضع جلالی‌پور قطعاً می‌تواند در راستای کاهش خشونت نهادی علیه نسل خود او تعبیر شود، اما سوبه‌ی وحدت‌طلب، نوستالژیک و ساده‌انگارانه‌اش قابل چشم‌پوشی نیست. در هر صورت، دو موضع بالا اگر صدق و کذب خودشان را هم معلوم نکنند، دست کم نشان از اغتشاشی بنیادی در ذهن کارشناسان «فرهنگ» نسل شصت دارد.

2.2 محور افقی

مراد فرهادپور چندین سال پیش درباره‌ی موضوع «جوانان» سخنرانی کرده بود. به‌نظر می‌رسد متن این سخنرانی، بر خلاف دیگر متون فرهادپور که دست کم از منطلق نظری منسجمی برخوردار هستند و علی‌رغم نظر خود مولف چندان هم تکه‌پاره نیستند، نه انسجام تئوریک همیشگی را داشت و نه آن دقت‌های نظری معروف را. متن این سخنرانی ارجاعات بی‌شمار دارد، جمالتی مملو از شک و تردید، موضع‌گیری‌هایی که دم به

دم یکدیگر را تعدیل و خنثی می‌کنند، و زبانی که لکنت نظری دارد. آنچه این متن را چنین ساخته، آنچه از زیر بافتار آن دم به دم بیرون می‌زند و اغتشاش می‌آفریند، سمپتوم همین محور افقی است:

«اگر در هنر مدرن به مدرنیسم نگاه کنید و فساد را هم یک معنای صرفاً اخلاقی در نظر بگیرید، به نظر می‌رسد خود فساد سازنده‌ی فرهنگ است و کلی از دستاوردهای مهم فرهنگی مدرنیته زاییده‌ی فساد بوده اند، از بودلر گرفته که لادانوم می‌خورد تا اسکار وایلد و پروست و ... و با این جمله‌ی نیچه ختم می‌کنم که می‌گوید همه‌ی چیزهای خوب در خون و شقاوت ریشه دارد. حال اگر ما خون و شقاوت را کنار بگذاریم، می‌توان گفت شاید خیلی از این دستاوردهای معنوی و آرمانی که ما ادعای آن را داریم و در واقع به دنبال سعادت حيله‌گرانه هستیم، از درون صداقت همین نسل جدید و حتا خون و شقاوت آن و حتا نکات منفی که برشمردم، حتا نیپیلیسم آن بیرون بزنند. یعنی اینها بشود خاکی که از دل آن فرهنگی بیرون بزند. البته این صرفاً یک سؤال است. پیش‌بینی نمی‌کنم که حتماً این طور خواهد شد [...] از درون این به‌اصطلاح فساد می‌تواند فرهنگ ساخته شود.»

[10]

ساختن فرهنگ؟! این نسل روزی خواهد گفت:

«ما گیجی آنان را می‌فهمیم. شدت گیج‌کننده‌ی ما نه از هویتی گروهی و قومی است و نه از فردیت‌هایی که متعین می‌کنیم. ما تکینگی‌هایی هستیم که امر مشترکمان را، چه از خلال واقعیت خیابان‌ها و چه از خلال واقعیت محیط‌های مجازی، می‌سازیم؛ نه افرادی متزوی یا حاملان هویت‌هایی جمعی، که تکینگی تعریف‌ناشدنی میان این دو؛ نه سبک زندگی که «شکل-حیات»: «واحد بنیادین انسانی نه بدن فرد که "شکل-حیات" است. شکل-حیات نه چیزی و رای حیات برهنه، که درونی-ترین قطبی‌شدن آن است. شکل-حیات من «به آنچه هستیم» ربطی ندارد، بلکه به «چگونه آنچه هستیم» مربوط است.» [11] ما حاملان و پیش‌برندگان فرهنگ واقعاً موجود نیستیم؛ ما پسماندهای چنین فرهنگی، اقتصاد چنین فرهنگی هستیم. «سیاست تکینگی هرچه: فضاهایی را بگشایید که در آنها/کش دیگر به هیچ بدن از پیش داده‌شده‌ای تخصیص نمی‌یابد./جایی که بدن‌ها استعداد ژست داشتنشان را بازمی‌یابند،/ژستی که توزیع حيله‌گرانه‌ی دستگاه‌های کلان‌شهری/کامپیوترها، اتوموبیل‌ها، مدارس، دوربین‌ها، تلفن‌های همراه، زمین‌های ورزشی، بیمارستان‌ها، تلویزیون‌ها، سینماها و غیره... از ایشان دزدیده اند./آن هم با بازساختن و به‌رسمیت شناختنشان/آن هم با از حرکت انداختنشان.» [11] ما نمی‌خواهیم پدرانمان ما را به‌رسمیت بشناسند. ما خود خویشتن را به‌رسمیت می‌شناسیم. «اصلاً چه کسی گفته است دیگری باید مرا به‌رسمیت

بشناسد؟» [12]

3. ابژه‌ی شمارهی دو

3.1 محور عمودی: پدیده‌های روشنفکری

در فرهنگ‌هایی که تجربه نمی‌تواند «کامل» زیسته شود، همه‌چیز تکه‌پاره است و همه‌چیز در لحظه‌ی قوام‌یافتن فرومی‌پاشد، پدیده‌ی روشنفکری به معنای معمول کلمه نداریم. پس اینجا «پدیده» معنایی خاص دارد، معنایی از جنس «پدیده‌ی لیگ برتر». ما این پدیده‌ها را با سه دهه در فضای روشنفکری ایران مشخص می‌کنیم و روشنفکران برجسته یا به‌نوعی پرکار آن دهه‌ها را نماینده‌ی بارز آنها می‌دانیم؛ کسانی که اساساً در جریان فرهنگ‌نمادین‌شده گام برمی‌دارند و از این رو، با توجه به ابژه‌ی نخست، نمی‌توانند از منظر ذهنیت نسل متولدین دهه‌ی شصت برساننده باشند.

نخستین پدیده‌ی فرهنگی در دهه‌ی 1360 و با مصاحبه‌ها و مقاله‌های رضا براهنی شکل گرفت. در سال‌های جنگ و بحران‌های پس از انقلاب، تولید فرهنگی تعطیل شده بود و دکتر براهنی در این دوره نخستین کسی بود که از لوکاج و آدورنو و دریدا سخن گفت و دست‌کم نام آنها را وارد کرد. اما فرم سخن‌گفتن وی از این فیگورها است که وی را به پدیده‌ای فرهنگی بدل ساخته است.⁶⁵ یکم، او هیچ متن به‌خصوص و قابل‌توجهی از آنها ترجمه نکرد تا از خلال متن به معرفی ایشان بپردازد؛ دوم، او بدون آنکه اشاره‌ای به مرجع سخن خود بکند، ایده‌هایی را از متفکران غربی ذکر می‌کرد؛ سوم، در همان مواردی که اسم می‌آورد، به هیچ مرجعی اشاره نمی‌کرد و اسم‌ها را به یک‌سری ایده متصل می‌ساخت؛ چهارم، شکل بحث و واردات ایده از سوی براهنی کاملاً دلبخواهی و تصادفی بود و سعی داشت تا ضرورتی تاریخی — همچون ضرورتی که نیما را تولید کرده‌بود — دست و پا کند. بدین‌ترتیب، براهنی الگوی نامناسبی از خود به‌جای گذاشت. نقل تصادفی ایده‌ها، حتی خوانش نادرست آنها، ارجاع دادن ادعاهای پرآب و تاب و فلنبه به اسامی مشهور و ... آفتی بود که بعدها ثمره‌ی اصلی خود را در جریان‌های شبه‌دریادایی ادبی دهه‌ی هفتاد به بار نشانده. با این حال، همه‌ی این سخنان و ارجاعات شبه فلسفی — که هرگز نتوانست پایه‌گذار گفتمانی روشنفکری در ایران باشد — راه را برای دومین پدیده‌ی فرهنگی ایران باز کرد.

پس از جنگ، دولت تکنوکرات هاشمی با شعار سازندگی قدرت را در دست گرفت و فرهنگ، تحت شرایط روبه‌ثبات این دولت، وظیفه‌ی بیرون‌راندن تروماها از حافظه‌ی مردم را بر عهده گرفت. در متن چنین مناسبات فرهنگی‌ای کتاب مشهور بابک احمدی، «ساختار و تاویل متن»، ظاهر شد. اواخر دهه‌ی 60 و تقریباً همه‌ی دهه‌ی هفتاد را می‌توان دهه‌ی «ساختار و تاویل متن» نامید. کتاب‌های احمدی واقعاً گسستی در فضای

⁶⁵ چه کسی نمی‌داند که رضا براهنی در سال‌های دهه‌ی شصت زندان و انفصال از همه‌ی مناصب دولتی را در کارنامه‌ی خود دارد؟ چه کسی نمی‌داند که اگر دیوان عدالت اداری در پاسخ نامه‌ی اعتراض او به این انفصال، تنها پاسخ داده: «خط شما ناخواناست»، براهنی نیز به روایت خود این خط را هر چه ناخواناتر خواسته است؟ اما نه این براهنی، و نه براهنی ظل‌الله، اسماعیل و حداکثر خطاب به پروانه‌ها، که براهنی «روشنفکر همه‌چیزدان» مورد ارجاع ما است... براهنی «زبانیت» [که خودش ترم Languageality را برای آن جعل کرده] و زیرزمین دریادایی خانه‌ی مسکونی‌اش و براهنی‌ای که بعدها اوج رادیکالیته‌ی شعر «زبانیت»‌اش چنین شد: و گرتود استاین — شما که فرمودید — مونت من بود/و آن که پشت به آن خوبی داشت/و پشت مدرن بود،/چقدر چقدر تنها باید باشد که این همه بد و بیراه را رمان بدانند. ماحصل آرزوی نافروتنانه‌ی براهنی، «جنگل سر به فلک کشیده‌ی امکانات شعری در زبان فارسی»، چیزی به جز اغتشاشات «ارتش دریادایی» شعر دهه‌ی 70 نبود. اکنون مساله باید یک گام عقب‌تر برود: از «امکانات شعری» به «امکان شعر».

روشنفکری محسوب می‌شد و برای اولین بار متن‌هایی درباره‌ی مکتب فرانکفورت و فیلسوفان مدرن آلمانی و فرانسوی در اختیار مخاطب فارسی‌خوان می‌گذاشت. اما فرم کتابی مثل «ساختار و تاویل متن» —پرگویی و اطناب در مسایل جزئی و به‌عمق نزدن در مسایل اساسی— به همه‌ی فضای نقد ادبی و اندیشه تسری یافت؛ فضایی که کتاب احمدی یکی از معدود متن‌های مرجع‌اش —اگر نه تنها متن آن— بود. بدین- ترتیب سبلی از منتقدین به‌راه افتادند که از هرمنوتیک و ساختارشکنی و بارت و دریدا می‌گفتند، بی‌آنکه بدانند واقعاً از چه حرف می‌زنند. تنها کلیت نظریه‌ها در دستشان بود و بسط آنها با مشکلاتی عظیم روبرو می‌شد. اما از سوی دیگر، اولین حمله‌ها به امتیازات ویژه‌ی روشنفکری و تفکر در میان طبقه‌ی روشنفکر از دل همین گفتمان جدید برخاست که نمایندگان‌شان توانستند در برابر منتقدان و متفکران کهنه‌کارتر جایی برای خود دست و پا کنند و بخشی از فضای روشنفکری را به تصاحب خویش درآورند. سال‌های بعد، این به‌عمق نزدن که بابت فقدان متن ایجاد شده بود، کم‌کم و در شرایط متفاوت —مثلاً همین امروز— به فویبا از عمق تبدیل شد و کسانی را در فضای روشنفکری ایران پدید آورد که همه‌ی تلاششان را می‌کنند تا یک‌سان‌تیمتر هم پایین‌تر از سطح نروند. به‌علاوه، سبک ترجمه‌تالیفی کتاب‌های ساده و ساده‌سازی‌شده‌ی احمدی به انبوهی ترجمه از متون دسته‌چندم راه برد که هنوز هم فضای کتاب ایران را اشغال کرده اند. با این حال، احمدی و شیوه‌ی کار او نیز به‌نوبه‌ی خود راه‌گشای پدیده‌ی فرهنگی دیگری بود که در دهه‌ی هشتاد اوج گرفت و بسیار زود نیز افول کرد؛ پیام یزدانجو و ترجمه‌هایش.

سومین پدیده‌ی روشنفکری ما، که از آن دو پدیده‌ی دیگر به نسل شصتی‌ها نزدیکتر است، در نسبت با بابک احمدی تجلی دیگری از این جمله‌ی معروف و دستمالی‌شده‌ی مارکس است: نخست همچون تراژدی و سپس همچون مضحکه! یزدانجو نیز برای نخستین بار بسیاری از فیلسوفان «پست‌مدرن» را به ما «معرفی» کرد، و کتاب‌های جذابی مثل «فوکو را فراموش کن» و «مواضع» و ... را برگرداند. به متون دست دوم پست‌مدرن‌های آمریکایی پرداخت. اما اینبار، تاثیرگذاری او هیچ ربطی به تاثیرگذاری بابک احمدی نداشت. زمانی همه‌ی مخاطبان کتاب‌های نظری از شکل و کیفیت پایین و شتابناکی و کمیت بالای کار او سخن می‌گفتند، اما حالا دیگر این چیزها هم در ذهن مخاطبان نمانده است. ماشین ترجمه‌ی یزدانجو، اما، یکی از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین پدیده‌های روشنفکری بر رویکرد روشنفکری نسل ما بوده است. پرکاری یزدانجو، حتی بدبودن نسبی ترجمه‌های اول او و چاپ‌شدن بی‌دردسرشان در دولت اصلاحات باعث آغاز روندی شد که در انتهای آن، «مجربان و پیش‌کسوتان» حیطه‌ی تفکر از امتیاز انحصاری دیگری نیز خلع مالکیت شدند: ترجمه‌ی خوبی که معنا را به‌طور می‌رساند. گفتمان غالبی که الفاظی همچون «مترجمان ناشی کم سن و سال» را در اعتراض به ظهور نسل میانی امثال «یزدانجو» و بعد به همه‌ی نسل شصتی‌هایی که مترجم شدند، بر زبان می‌راند، از رمق افتاد و در برابر جنگ موضعی نسل میانی و نسل دهه‌ی شصت شکست خورد.

3.2 محور افقی

آلتوسر متاخر از جریانی زیرزمینی در تاریخ قرن‌ها ایده‌آلیسم، تجربه‌گرایی خام و فلسفه‌ی سیاسی لیبرالیسم سخن می‌گوید که از خلال چند فیلسوف مشهور بیرون می‌زند، اما هیچگاه تعیین تام و تمام خود را نمی‌یابد؛ جریانی که خودش نام آن را ماتریالیسم الله‌بختی می‌گذارد. ما نیز، در

طی همه‌ی آن دهه‌های ذکرشده در بالا، در دورانِ برهنی و احمدی — که نام‌هایی خاص در مقام نام‌هایی مشترک اندب جریانی زیرزمینی داشته ایم که این محور افقی را به‌شکلی خزنده و اساساً نامتعیین پیش برده اند. نیما یوشیج در شعرها و در برخی از نامه‌هایش، به‌خصوص نامه‌ای که در جواب آل احمد می‌نویسد، تئوری پرداز گسستی ماتریال در شعر و به‌طور کلی، زبان فارسی است. پس از او بیژن الهی در شعر خود گوشت کلمات را عیان می‌سازد و همان بعد جمعی بدن‌ها را در سطور شعرهایش پدیدار می‌کند؛ کاری که مراد فرهادپور در همه‌ی ترجمه‌هایش انجام می‌داد — روح زبان فقر زبان است، خالی شدن آن از طمطراق‌ها و تهمیدات رطوریقایی است. شاعر و نظریه‌پردازی همچون محمد مختاری، به‌ویژه در آخرین دفتر شعر خود — که پر فروش‌ترین مجموعه شعر سال انتشارش می‌شود — همین سنت و دغدغه را به فرمی دیگر ادامه می‌دهد و همراه با پوینده، جدا از اومانیسیم چپ رایج در آن سال‌ها، ترجمه‌نوشتارهایی را پدید می‌آورند که قطعاً تا حدی در گشودگی‌های متعاقب این محور کارساز بودند. خود برهنی در برخی از شعرهایش می‌تواند سرآغاز تقابل میان «شعر» با شعر، یا «زبان» با زبان، به نفع دومی‌ها، باشد؛ مفاهیمی که گیومه‌ی آنها به همه‌ی تعیین‌بخشی‌ها و انباشت‌های ایدئولوژیک پس آنها اشاره دارد. از جوانان نسل پیش از دهه‌ی 60، تلاش‌های مترجم و نویسنده‌ای همچون امین قضایی — اگر چه نمی‌توانیم خطاهای نظری و عملی‌اش را نادیده بگیریم — جریانی پویا از فعالان دانشجویی را به راه می‌اندازد — که البته بابت همان خطاها، خیلی زود از پویایی به ایستایی، و از انعطاف‌پذیری به تعین واکنشی و صلبیت گذار می‌کند.

نزدیک‌ترین فیگور به محور افقی فضای روشنفکری نسل متولدین دهه‌ی شصت «امید مهرگان» است. نویسنده‌ی ستون معروف دوره‌ی اوج روزنامه‌ی شرق را همه به یاد دارند. ایده‌های درخشان او که از «چراغ قرمز» گرفته تا «مین‌روب» و «آیینی بغل پراید» را در بر می‌گرفت، با شدت‌ها و تکانه‌های ذهنی مخاطبان نسل شصتی همخوان بود. فرم تفکر مهرگان در این ستون، فرم قطعه‌وار بنیامینی که بعدها خود نام تفکر اضطراری را بر مجموعه‌ی آنها نهاد، با شرایط انضمامی نسل میانی و نسل شصت در آن هنگام نیز خوانا بود. اما مهم‌تر از این مطابقت‌ها، نبردی بود که مهرگان و رفقای شرق و دوستان دیگرش علیه دو جبهه‌ی نهادینه‌ی فرهنگی به راه انداختند؛ نخستین آنها، پست‌مدرنیسم جهان‌سومی که همه‌ی نظریه‌اش سوار بر «بازی زبانی» بود و دومی نیز، روشنفکری و فلسفه‌ی آکادمیکی که دیگر رمقی نداشت. این دو اتفاقاً جاهایی یکدیگر را قطع می‌کردند و به تقویت نیروهای هم می‌پرداختند، و اساتیدی از دل آکادمی‌ها مروج شوخی‌های پست‌مدرنیستی و فوکو-دریادهای مطالعات فرهنگی می‌شدند. این جنگ نه تنها هژمونی این جریانات را در هم شکست، بلکه امتیاز ویژه‌ی ترجمه را که پیشتر با ماشین ترجمه‌ی یزدانجو در هم شکسته بود، اساساً و کلاً از بین برد.⁶⁶

⁶⁶ ر.ک. الاهیات ترجمه، نوشته‌ی امید مهرگان. کتابی که می‌توان آن را مانیفست فوق‌العاده‌ی دفاع از «ترجمه‌ی بد» دانست. البته با توجه به زمان انتشار کتاب، انتقادات سیاسی دیگری از منظرهای دیگر به خود این متن وارد است (مثلاً نقدی که تری ایگلتون بر «لذت متن» بارت وارد می‌کرد و آن را سمپتوم شکست و نومی‌های مه 68 می‌دانست. می‌توان پرسید، آیا از دست‌رفتن لحظه‌ی تحقق پس از دوم خرداد، برای نسل پیش از دهه‌ی 60 دقیقاً چنین فضایی را به‌وجود نیاورده بود؟). با اینکه اثر مهرگان خود ترجمه را در میان انبوه مترجمان نو پروبلماتیک کرد، اما با این حال مولف آن توانست در قامت یک استراتژیست ظاهر شود. مهرگان بعدتر برای روشن کردن ایده‌ی خود به ترجمه‌ی شعرهای والاس استیونس دست زد؛ اما دقیقاً همین کار ایده‌های او را دچار اغتشاش و معضلات متعاقب بیشتری کرد — چرا که مهرگان خطر تعیین‌بخشی به چیزی در زبان را به جان خرید که رادیکالیته‌ی خود را در «عدم تعین»‌اش باید جستجو کرد.

بوریس آخن‌باوم جایی در مقاله‌ی «هنر به‌مثابه‌ی فرآیند» موج متفکران پیش از فرمالیسم را کسانی می‌داند که با روزنامه‌ها به جنگ آکادمی ازرق افتاده رفتند و هژمونی آکادمی‌ها را درهم شکستند. وی این دانش جدید را که بر دانش پوسیده‌ی آکادمی‌های روسیه غلبه کرد، ستایشگرانه «دانش روزنامه‌ای» می‌خواند. [نقل قول] [12]

اما اضافه می‌کرد که این دانش روزنامه‌ای به‌خودی‌خود کافی نبود و باید علم دقیق‌تر فرمالیسم جای آن را می‌گرفت. ما نیز چنین می‌گوییم. چاپ کتاب «تفکر اضطراری»، مجموعه مقالات امید مهرگان در روزنامه‌ی شرق، فاتحه‌ای بر مزار تفکر اضطراری و اعلام نیاز به فرمی جدید از تفکر و تولید دانش بود؛ چرا که حالا خود «تولید» دانش نیز دیگر نباید دست آکادمی‌ها باشد؛ چرا که به ایجابیت و قابلیت تولیدی بیش از آنچه فرم تفکر اضطراری در خود داشت، نیازمندیم.

روزی این نسل خواهد گفت:

«ما نیاز به تولید دستگاه‌های جدید دانش داریم. دانشی که از انقیاد درآمده باشد، دانشی که تحت انقیاد نرود. ما به سوی چنین امکاناتی، به سوی چنین دورنمایی حرکت می‌کنیم. نسل ما از همه بیشتر شاهد خروجی جمعی و پرشمار از آکادمی‌ها بوده است؛ آن هم نسلی که در زمانه‌ی ستایش بی‌دریغ از آکادمی زیسته. اما این مهاجران خود دستگاه‌های جدید دانش را پایه‌ریزی خواهند کرد و در برابر هر شکلی از صلیبیت و انقیاد روشنفکری خواهند ایستاد. ما هیچ امتیاز ویژه‌ای و هیچ حق انحصاری مادام‌العمری در حوزه‌ی تفکر برای هیچ گروهی، هیچ هویتی و هیچ شخصی قایل نیستیم. عشق کثرت در دل کثرت‌ها است. نه تسلیم‌شدن به وحدت پدران و مرید و مرادی.»

4. ابژه‌ی شماره‌ی سه

4.1 محور عمودی: مد

لباس، مدل مو، آرایش. نسل ما را بیش از هر چیز با این خصوصیات ظاهری تمیز داده اند و می‌دهند، نگوئش کرده اند و می‌کنند، تفسیر کرده اند و می‌کنند. جامعه‌شناس‌ها، اخلاقیون، روانشناس‌ها و حتی پزشک‌ها در مورد لباس‌ها و آرایش‌ها به صرافت افتاده اند. در مورد این پدیده چندان به آنچه در داخل گفتمانی شده رجوع نخواهیم کرد، بلکه مثال‌های رسانه‌های خارجی را مد نظر خواهیم داشت. در هر حال، هر دو شکل گفتمانی شدن استراتژی‌ها و تاکتیک‌هایی هستند که یکدیگر را تقویت و پشتیبانی می‌کنند، حتی اگر عقلانیت حاکم بر آنها متفاوت باشد.

رسانه‌های غربی، که ژستی لیبرال و بنابراین بی‌طرف دارند، در توصیفاتی که از جهان سوم — به‌طور خاص سکسوالیته‌ی این کشورها — ارائه می‌دهند، خود را فاش می‌سازند. این توصیفات به غایت تحریک‌کننده اند و نگاهی مردسالار و ابژه‌ساز مولد آنها بوده است. به این گزارش بی‌بی‌سی نگاه کنید [13]:

پریسا می‌گوید: «همه‌ی دوستای من می‌خوان برن خارج.» او نمونه‌ی آخرین مُد تهران است — موهای بلند و بلوند بلیچ‌شده که از روسری شفاف و نازکش بیرون زده اند، و شلوار جین مخروطی بسیار چسبان با یک مانتوی خیلی کوتاه و نحیف، که چیز زیادی از بدنش را پنهان نمی‌کند.

یا این نمونه را از وی.اوی.در نظر بگیرید [14]:

بهمین هیجده‌ساله به نظر می‌رسید. یک تی‌شرت سیاه با مارکِ جمجمه و استخوانِ متالیکا و شلوار چرم مشکی پوشیده بود. هذبندی سیاه، ظاهراً نمادِ عزاداری، زده بود که خوش‌تیپ‌بودنش را هر چه بیشتر آشکار می‌کرد و چشم‌های سیاه وحشی‌اش را با تاکید بیشتری به رخ می‌کشید. دهانش بفهمی نفهمی بوی الکل می‌داد. [...] دختر جوانی در روپوش آبنوسی زیبا و ظریفی که دکمه‌های جلویش باز بود و تن خوش‌ساخت و اندام زیباییش را داخل شلوار جین آبی‌رنگ و تاپی مشکی به نمایش می‌گذاشت، نزدیک آمد و گفت: «حواسشون به خونواده‌ی دایم پرته. بریم یه دوری بزنینم.»

ناهم‌خوانی میان نثر سرد و خشکِ بقیه‌ی گزارش با نثر تحریک‌کننده و جنسی توصیفات این‌چنینی بی‌دلیل و اتفاقی نیست. نگاه غربی در اینجا با همان کیفیت شرق‌شناسانه به دنبال توصیف غرایب شرق هستند (که اینبار اصولاً هیچ نشانی از غریب‌بودن ندارد). اما از آن مهم‌تر، غرب مد و پدیده‌ی مد و لباس و آرایش را حق خود و پدیده‌ای کاملاً غربی می‌داند (همان‌طور که در ایران نیز چنین تفسیر می‌شود) و بنابراین نگاه‌کردن به بدن‌هایی که لباس‌های مد روز پوشیده‌اند، برای آنها واجد کیفی خودشکفته‌وارانه هم هست. انگار مد ایرانی تنها و تنها تقلیدِ جهان‌سومی مد غربی است. این تفسیر به‌شدت تقلیل‌گرایانه و ساده‌انگارانه است؛ چرا که در قدم اول شرایط انضمامی تاریخی خود ایران را در نظر نمی‌گیرد، شیوه‌ی تولید در ایران و به‌خصوص تولید غیرمادی را از نظر دور می‌دارد و المان‌های سیاسی و اقتصادیِ چنین پدیده‌ای را به صرف تقلید فرهنگی فرو می‌کاهد. با ارجاع به ابژه‌ی اول و محور افقی همین ابژه باید اشاره کنیم که تفسیر مد از چنین منظری اساساً نادرست، استعمارگرا، و مردسالار است. هر نوع اطلاق و انتسابِ مطلق مد به غرب گرفتارشدن در دام بازتولید استعمار خواهد بود.

4.2 محور افقی

زیمل مد را به‌وسیله‌ی پدیده‌ی تقلید و تمایز توضیح می‌دهد؛ به باور او طبقات فرادست خالق مد هستند و طبقات فرودست مقلد آن و بدین-ترتیب، مد در مقام یک مانع میان طبقات فرادست و فرودست پیوسته سر برمی‌آورد و تخریب می‌شود [15]. شمه‌ای از برابری و آزادی‌خواهی در

این تفسیر هست، اما برای ما، نه به قدر کافی! زیملاً نهایتاً تقسیم کار فکری و یدی را می‌پذیرد و بر این مبنا تحلیل طبقاتی‌اش را از مد بنا می‌گذارد: خلق مد به مثابه‌ی خلاقیت و کار فکری از آن فرادستان است. اما در ابژه‌ی بعدی، یعنی ابژه‌ی لذت خواهیم گفت که با نسل ما، نه تنها تقسیم کار فکری و یدی که تقسیم میان کار و فراغت اساساً بی‌معنا شده است. مد برای نسل ما در این دیالکتیک پایان‌ناپذیر تعریف نمی‌شود؛ حتی مد دیالکتیکی میان ایران (جهان سوم) و غرب (جهان اول) نیست.

این نسل روزی خواهد نوشت:

«لباس‌های ما پرچم هویت ما نیست که تنها نشانه‌ی خودآیین‌بودن و تعریف‌ناپذیری فرهنگی ماست. لباس‌های ما گشودگی مرزهای ما است. لباس‌های ما صدای قدرت بر سازنده‌ی ما است. لباس‌های ما نشانه‌ی سبک زندگی ما نیست، نشانه‌ی شکل-حیات ماست. ما با این لباس‌ها به بدن‌هایمان اهمیت داده‌ایم، بدن‌هایمان را دوست داشته‌ایم. بدن‌های ما نه نشانه‌ی ماهیت ما که نشانه‌ی مقاومت ما و نشانه‌های برساختن شکل-حیات‌های ما هستند. مد مثل موسیقی زیرزمینی، مثل گرافیتی نشانگر خلاقیت جمعی ما است. خلاقیتی وحشی که باید نیروهایش را سازماندهی کرد.»

5. ابژه‌ی شماره‌ی چهار

5.1 محور عمودی: لذت طلبی

لذت را نمی‌توان از فرهنگ و مد جدا کرد. لذت‌جویی اتهامی است که همگان به نسل متولدین دهه‌ی شصت می‌زنند. در گفتمان روشنفکری لذت‌جویی بدل به لفظ «کلبی‌مشربی» یا «انفعال» می‌شود، در گفتمان خانوادگی به «هرزگی» و «ولگردی» تعبیر میگردد، و ... در هر حال، بستر لذت در ایران هیچ‌وقت به گشادی و ولنگاری غرب نرسیده و بنابراین لذت‌جویی در ایران نمی‌تواند کاملاً روی دیگر سکه‌ی کلبی‌مشربی، تن‌دادن به ندای ایدئولوژی یا خطاب سوپراگوی کاپیتالیسم متاخر («لذت ببر!») باشد. بستر لذت در ایران محدود است و انواع لذت‌ها نیز در آن محدود و تکرار خیلی زود رانه‌ی مرگ را وارد بازی می‌کند.

بگذارید مفهوم تصویر آینه‌ای لکان را در بودریار پی بگیریم. لکان دیالکتیک میان سوژه و انقیاد⁶⁷ را با استفاده از مرحله‌ی آینه‌ای درونی سوژه‌ی فردی می‌کند. همیشه میان خود و تصویر خود در آینه شکافی پرنشدنی است. در عرصه‌ی اجتماع این تصویر در آینه همان جایگاهی است که دیگری بزرگ از فرد تصویر کرده است؛ جایگاهی که به هیچ وجه نمی‌تواند با «خود» منطبق و اینهمان شود [16]. بنابراین سوژه‌ی منحرف کسی است که توهم اینهمانی با جایگاه اجتماعی خود را دارد (کارمندی که خودش را واقعاً کارمند می‌داند، دانشجویی که واقعاً دانشجوی بودن و

⁶⁷ Subject and Subjection

خودش را یکی گرفته، ...). بنابراین سوژه‌ی منحرف همان سوژه‌ای است که زندگی سالمی در جامعه دارد. سوژه‌ی هیستریک نیز کسی است که حتی به شکل تخیلی با این جایگاه یکی نمی‌شود (سوژه‌های سیاسی در آغاز هیستریک هستند). اما بودریار در مقاله‌ی «چطور از روی سایهات می‌بری، وقتی که دیگر سایه‌ای نداری؟» [17] ادعا می‌کند که دوران از خودبیگانگی مارکسی تمام شده و حالا دوران این‌همانی فرا رسیده؛ دورانی که همه‌ی ذرات (وی به جای فرد از ذره استفاده می‌کند؛ ذراتی که حرکتی کاتوره‌ای دارند) با تصویر خویش در آینه این‌همان شده اند، آن هم چون تمام و کمال به ایدئولوژی لذت و تفاوت سرمایه‌داری متاخر تن داده اند و در بی‌تفاوتی ناب توده‌ای این سیستم، بدل به ذراتی شده اند که تصور می‌کنند نسبت به دیگران در تفاوت مطلق به سر می‌برند، ذراتی که بستر لذتشان نامحدود و انتخاب‌هایشان بی‌شمار شده است، انواع راه‌های لذت‌بردن پیش رویشان گشوده و به تعبیر بودریار تا انتهای امکاناتشان پیش رفته اند. تفسیر بودریار آن شکاف مهم و منفی میان سوژه و تصویر در آینه، همان «فقدان» معروف لکانی را که جایگاه برساننده‌ی سوژه است، بالکل حذف می‌کند و پایان امر سیاسی را نتیجه می‌گیرد.

حتی اگر درونماندگار این پارادایم بررسی کنیم، باز هم ایران در شرایطی قرار ندارد که گفتمان روشنفکری‌اش بتواند با تکیه به ژئوک و لکان و بودریار و هر کس دیگری لذت‌جویی را به تبعیت از کلی‌مشرقی جهان‌شمول ربط دهد؛ چرا که ما هنوز به آن معنا تا وسط امکاناتمان هم نرفته‌ایم. اما این تفسیر مشکلات جدی‌تری دارد و به نظر نمی‌رسد در مورد پارادایم لذت یا میل به‌درستی جوابگو باشد. با بازگشت دوباره به همان پارادایم اصلی نوشته، یعنی قدرت برساننده و قدرت بر ساخته، با یادآوری آنچه در محور افقی ابژه‌ی اول و در ضدیت با دیالکتیک سوژه و انقیاد گفتیم⁶⁸، باید تاکید کرد که به اصطلاح لذت‌جویی جوانان نسل شصتی یکی از تجلیات حرکت این قدرت برساننده است.

با این وجود، لذت نیز یکی دیگر از مفاهیم سرشت‌نمایی است که در گفتمان رسمی و نهادینه‌ی شکاف نسل‌ها، البته گره‌خورده با مفاهیم تنبلی و ولنگاری و فراغت، نسل متولدین شصت را از اسلافشان جدا می‌سازد [18]:

جوانان امروز تفریح را برای ارضای لذت شادمانی می‌خواهند. حتی برخی از آن‌ها، کار کمتر را مساوی با تفریح و لذت بیشتری می‌دانند. [...] دو سوم جمعیت ایران را جوانان زیر بیست سال تشکیل می‌دهند، جوانانی که با آداب و رسوم گذشته قهر کرده اند و در پشت درهای بسته زندگی ویژه‌ای را دنبال می‌کنند [...] محمد اشجاری دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش اجتماعی معتقد است جامعه جوان ایران به سرعت به سمت لذت‌گرایی پیش می‌رود و به اهداف مادی جامعه که داشتن زندگی مرفه است می‌اندیشد و چون به آسانی به این اهداف دست پیدا نمی‌کند به لذت‌های آنی و زودگذر می‌پردازد. [...] به قول فلان کارشناس اجتماعی: «از دیدگاه جامعه و فرهنگ ما، تفریح ثروتمندان به خاطر تن‌پروری و بطالت اوقات فراغت، بی‌فایده است. در صورتی که تفریح مدنظر ما باید سازنده و خلاق باشد، چرا که تفریح برای عالمان ساعات تفکر و تأمل است

⁶⁸ اگر در روش‌شناسی بودریار به چنین نتیجه‌ای می‌رسیم، ناشی از لکانی‌بودن مفاهیم امر واقعی، امر نمادین و امر خیالی در نزد اوست. با این حال، شیزوکاوی‌گتاری و پروژه‌های مشترک وی با دلوز اساساً با این حلقه‌های سه‌گانه‌ی در هم فرو رفته مخالفند. برای آنها تنها و تنها امر واقعی وجود دارد که می‌تواند به دو صورت امر نمادین و امر خیالی استحاله یابد. در ادامه‌ی همین ایده است که قدرت برساننده می‌تواند در مقام نوع دیگری از قدرت در برابر قدرت بر ساخته قرار بگیرد. به قول نگری، «هر کدام از ما یک ماشین امر واقعی است، هر کدام از ما یک ماشین برساننده است.»

و برای هنرمندان زمان ساختن و ابداع کردن». جوانان ایرانی از احساسات روزمره خود به عنوان یک تفریح حرف می زنند، آنها در کافی شاپ هایی که معمولاً 45 دقیقه جوانان را تحمل می کنند، می نشینند، پشت ویتترین مغازه ها سرک می کشند، جنس هایی را قیمت می کنند که توان خرید آن را ندارند و یا خیابان ها را «گر» می کنند، حضور در دانشگاه نیز به تفریح تازه ای تبدیل شده است. [تاکیدها از من است]

لذت جویی و بیکاری هراسی آفریده است که همه ی مشکلات نسل جوان را حول آن سر و سامان می دهند. اعتیاد؟ به دلیل لذت جویی است. انفعال؟ به دلیل لذت جویی است. ملال؟ به دلیل لذت جویی است. بزهکاری، بچه های نامشروع، آمار بالای طلاق، همه و همه به دلیل لذت جویی است. دوباره همه ی مناسبات تولید، شرایط تولید، عناصر اقتصادی و سیاسی کنار گذاشته می شوند و علت العلل لذت جویی و ولنگاری و تفریح (چه در شکل ایجابی و چه در شکل منفی، یعنی عدم امکانش) توجیه گر همه چیز می شود. روزنامه ی سویسی نوبه زوریشه یکبار نوشته است: «نبود وسایل گذران اوقات فراغت، جوانان ایرانی را به سوی اعتیاد به مواد مخدر سوق می دهد.» شهلا عزیزی جامعه شناس مقیم آمریکا نیز در تحلیلی که دست کم حالا، سال 1389 کذب آن مشخص شده است، می گوید: «در برخورد با جوانها به نکات تازه ای پی برده ام، آن ها با سیاست و رأی دادن میانه ای ندارند.» [18] یکی از احزاب به اصطلاح چپ خارج از کشور نیز در تحلیلی نومیدکننده با اتخاذ همین رویکرد، و با وارد کردن مفهوم غریب تربیت خانوادگی و نیز تحلیل طبقاتی کلاسیک از رمق افتاده ای می نویسد:

«از دیگر تفریحاتی که بخشی از جوانان شمال شهر به آن روی آورده اند، استفاده از مواد مخدر فانتزی، قرص های شادی آور و انواع مشروبات الکلی دست ساز و قاچاق می باشد. در واقع بی تفاوتی، بی قیدی، بی خیالی و نهیلیسم در میان این بخش از جوانان بشدت قابل توجه می باشد. [..] در مناطق مرکزی شهر هنوز تربیت خانوادگی مانع از ورود به محدوده آسیب های اجتماعی پرخطر است با این حال در صورت ورود به چنین محدوده ای، همه چیز می بایست نسبتاً به صورت مخفیانه انجام گیرد. روابط نیمه پنهانی و مصارف مخفیانه، اصلی ترین مشخصه تفریحات جوانان در مناطق مرکزی تهران است.» [تاکیدها از من است]

به نظر می رسد تا همین جا اغتشاش ناشی از «لذت جویی» را ثبت کرده ایم. بحث در مورد مواد مخدر را اساساً کنار می گذاریم، زیرا هر لحظه ما را در معرض افتادن به ناحیه ای از منظر تئوریک پرخطر و جدل برانگیز و مساله دار قرار می دهد. اما می توان رد این لذت جویی را دقیقاً در مفاهیمی همچون «کار نکردن»، «دانشگاه به مثابه ی محل تفریح»، «خیابانگردی و کافی شاپ ها» جستجو کرد که در نقل قول های بالا به آنها اشاره شد.

بگذارید معضل بیکاری را کنار بگذاریم؛ معضلی که قطعاً هست، اما به درد تحلیل ما نمی‌خورد. کار نکردن نسل ما وجه دیگری دارد که امتناع از کار در چرخه‌ی تولید سود است. کافی است پروفایل‌های فیس‌بوکی را ببینید که در قسمت استخدام یا اشتغال⁶⁹ آنها نوشته شده است: «گور بابای شغل و استخدام.» کار نکردن به گسترانده شدن تفریح و فراغت به ساعات کاری و بنابراین همه‌ی روز ختم نمی‌شود، بلکه به از میان رفتن تمایز میان خود کار و فراغت مربوط است. از همین رو «درباره‌ی الی...» فیلم نسل ما است: فاجعه در محیط سرشت‌نمای فراغت و آسودگی، در خود شمال رخ می‌دهد. استفاده‌ی روزافزون از امکانات ارتباطی-زبانی نوین (شبکه‌های مجازی، چت، پیام کوتاه)، هجوم به رشته‌هایی مثل «ام.بی.ای» و همه‌ی آنچه ذیل کار و تولید غیرمادی می‌گنجد، روی دیگر سکه‌ی خیابانگردی به مثابه‌ی تفریح است. چرا که همه‌ی این ساعات هرز و تن ندادن به کار ذیل همین پارادایم، قابلیت تولید دارند. تولیدی که در محور افقی ابژه‌ی 1 و ابژه‌ی 2 با نمونه‌هایی از آن آشنا شده‌ایم. به‌علاوه، خیابانگردی شکلی از بازتوزیع امر محسوس و «تصاحب» را رقم می‌زنند که به‌جای خود دلالت‌های آشکارشان را نشان داده‌اند. دانشگاه‌رفتن به مثابه‌ی تفریح را نیز در همین راستا باید قرائت کرد. دانشگاه مثل کافی‌شاپ‌ها برای برخی از جوانان مکانی بود برای ساختن اجتماع و تولید امر مشترک. رفتار جوانان ولنگار در دانشگاه‌ها نیز همچون خیابان‌ها نوعی فرآیند تصاحب را در لحظاتی خاص به نمایش گذاشته است.

خود لذت نیز با همه‌ی مخاطراتش و در همه‌ی اشکالش از سوی نسل ما دچار همین روند تصاحب شده است. لذت عموماً امتیازی انحصاری و ویژه بوده و افسانه‌هایی که قدیمیان درباره‌ی فسق و فجور شاهان و خلفا ساخته‌اند، قطعاً حقیقتی از همین منظر را در خویش نهفته دارد. می‌گویند وقتی عرفای اولیه به حالت خلسه می‌رفتند، بانگ برمی‌آوردند: «کجايند شاهان و شاهزادگان تا ببیند که من چه لذتی می‌برم!» اما نسل دهه‌ی شصت، با توجه به محور افقی ابژه‌ی اول، نیازی به رسمیت‌شناخته شدن ندارد و تنها بانگ بر خواهد آورد: «چه لذتی می‌برم!»

از طرف دیگر، این ولنگاری‌ها و شوخ‌طبعی‌ها و مزخرف‌گویی‌های چندساعته‌ی نسل ما به خصیصه‌های طبقه کارگری ستم‌دیدگان و فقرا هم شباهت می‌برد و از این رو، نوعی آری‌گویی به زندگی هم هست — اگرچه حساب فقرا و کارگران از حساب بسیاری از نسل ما فرسنگ‌ها جداست. سی.ال.ار.جیمز، نویسنده‌ی ملوانان، یاغی‌ها و بیرون‌رانده‌شده‌ها می‌نویسند:

«بذله‌گویی و شوخ‌طبعی ملوانان، یاغی‌ها و بیرون‌رانده‌شده‌ها چیزی فراتر از مبادلات و گفت‌وگوهای شوخ‌طبعانه و البته متشخصانه‌ی آنانی است که دور میزهای ماهونی جلوس می‌کنند. دسته‌ی اول مجبورند شوخ‌طبع و بذله‌گو باشند. امروز طناب‌های دار دور گردن میلیون‌ها انسان تاب می‌خورد و برای چنین افرادی، شوخ‌طبعی تمام‌نشده‌ی شان نوعی حکم تایید زندگی و سلامت عقل است علیه خطر همیشه حاضر تخریب و جهان غرقه در آشوب.» [19]

⁶⁹ Employment

روزی این نسل خواهند نوشت:

« ما با لذت‌هایمان در سیاست شرکت می‌کنیم. ما با شادمانگی‌مان و با تفریحمان در سیاست شرکت می‌کنیم. شکل‌های جدید مقاومت ما، قدرت برساننده‌ی ما، در شادمانی و تفریح و رقص ما است. "هدف سیاستِ معاصر شادمانی است" [19]. دیگر نه تمایزی میان کار و فراغت و نه میان خصوصی و عمومی در کار نیست. ما تک‌تک آن زمان شادمانه‌ایم که انرژی و شدت همگی‌مان با یکدیگر سیلان می‌یابد. چه کسی جرات آن دارد که شادمانی را ملک خصوصی خویش بداند؟ پس ما در راستای همین هدف مقاومت می‌کنیم، ما که می‌دانیم آینده یا مملو از نوید است یا سرشار از وحشت. »

6. ابژه‌ی شماره‌ی پنج

6.1 محور عمودی: محیط مجازی

محیط مجازی در ایران و به‌دلایلی اخیراً هول و هراس شدیدی ایجاد کرده و گفتمان شکل‌گرفته بر سر آن، با دو محور سرکوب و کنترل پیش رفته است و عموماً در هر دو وجه شکست خورده است. علمی‌کردن، روانپزشکینه‌کردن و پزشکی‌کردن کار با اینترنت چنان مضحک از آب درآمده که تاثیری در بر نداشته و اکنون این گفتمان، تنها توجیه موجودیت خویش را از گره‌خوردن محیط مجازی به سکسوالیته می‌گیرد. برای نمونه می‌توان به دو مقاله‌ی روزنامه‌ی همشهری با عناوین «ازدواج عاقلانه در محیط مجازی» و «خانه‌های فساد مجازی» اشاره کرد. یا مثلاً در پورتال جوانان خبرنامه‌ی مردمان می‌خوانید:

«تعریف خیانت اینترنتی: شامل گفتگو و تبادل تصاویر و مشخصات یک فرد متاهل با فرد دیگری که همسر قانونی وی نمیباشد از طریق اینترنت و چت. محتوای گفتگوها و تبادل تصاویر و مشخصات عموماً در رابطه با مسایل جنسی و صمیمانه می‌باشد.»

یا حتی در تحقیقاتی «علمی» و «پژوهشی» با روش‌های پیمایشی و آماری نیز این گره‌گاه کاملاً مشخص است [20]:

«بدبینانه‌ترین نظرات نسبت به چت روم‌ها و فضای مجازی چت به ترتیب مربوط به نقش این فضا در انتخاب همسر، قابلیت آن برای شناسایی شخصیت واقعی افراد و امکان نقش بازی و رفتارهای دوگانه‌ی کاربران در محیط مجازی و واقعی بوده است.»

گره خوردن محیط مجازی با سکسوالیته و مسایل جنسی را نباید در محیط مجازی که اتفاقاً در گفتمان خود سکسوالیته و وراچی‌ها، پرحرفی‌ها و نظریاتی‌ها در دل خود این گفتمان جست. اما در ابژه‌های پیشین دیدیم که چگونه دیگر مفاهیم در شکل‌دادن به گفتمان رسمی بر سر محیط مجازی یاری رسانده اند. تقاطع خط فرهنگ و خط لذت‌جویی و فراغت با این گفتمان آشکار است.

هراس معروف «ورود بی‌رویه‌ی فرهنگ غربی» از طریق اینترنت، از دل فرم محیط‌های مجازی بیرون می‌آید؛ به عبارت دیگر، از فرم درارتباط قرار گرفتن نقاط ارتباطی در شبکه‌ی مجازی. کثرت محض این نقاط در شبکه‌های مجازی هیچ‌گاه زیر بار هیچ نقطه‌ی دوخت مرکزی نمی‌رود و به عبارت دیگر، وحدت نمی‌یابد. این کثرت، همیشه و تحت هر شرایطی کثرت باقی می‌ماند و فرم شبکه‌ای ارتباط آنها با یکدیگر، واجد هیچ سلسله‌مراتب یا راس و قاعده‌ای نیست. در عین حال، اینترنت مدام در حال تولید و توزیع محتوا و معنا است و اشباع این مدیوم از محتوا و معنا به حالت پیچیده‌ای از تولید مازاد رسیده؛ تولید مازادی که درونماندگار خود اینترنت است. همه‌ی اینها باعث می‌شود تا نگاه‌داشتن چشم ثابت و همه‌بینی بر این جریان فوج‌وار نقاط ارتباطی در اینترنت نه تنها غیرممکن که هراس‌آفرین و درک‌نشدنی هم باشد. به همین خاطر، در یکی از معدود متن‌های فارسی که توانسته چنین کیفیتی را در اینترنت تشخیص دهد، می‌خوانیم [21]:

«شاید بتوان ادعا کرد که ظهور تکنولوژی‌ها و رسانه‌های جدید و دگرگونی‌ها و تغییرات ناشی از آن، تأثیر عمیق‌تری بر جوانان دارد: طولانی شدن دوره جوانی و نوجوانی، رواج شیوه‌های جدید رفتار اجتماعی برای پر کردن فضای زندگی، فردی شدن و کم‌رنگ شدن شکاف‌های متداول اجتماعی، اهمیت یافتن سبک زندگی و «سیاست زندگی» برای جوانان، از هم پاشیدگی شبکه‌های سنتی همسایگی و نوسازی شهری از جمله زمینه‌های اصلی هستند که شرایط جدیدی را پیش روی جوانان قرار داده‌اند.»

در هر حال، نتیجه‌گیری این متن نیز به بیراهه می‌رود: اینکه با ظهور این تکنولوژی‌ها «رسانه‌ای شدن» و «خانگی شدن» مشخصه‌های گذران اوقات فراغت جوانان می‌شوند. به نظر می‌رسد ترس از انزوای اینترنتی ریشه در رسانه‌های سرد و گرم مک‌لوهان داشته باشد. اما ما کاری با این نداریم که اینترنت چه قدر مولتی‌مدیایتر از تلویزیون است، و چقدر بیشتر می‌تواند به انزوا بینجامد. این کار بیرون کشیدن رسانه از زمینه‌ی آن و توصیفی کاملاً پدیدارشناختی با همه‌ی اپوخته‌های لازم و ملزوم آن است. برای ما شکل ارتباط و سازماندهی مادی اینترنت نکته‌ی مهم ماجراست، اگر چه می‌دانیم نباید مثلاً جنبش تونس یا مصر را جنبش فیس‌بوکی یا توییتری نامید؛ چرا که این باز خود تقلیل دادن یا دست‌کم مجاز جزء به کل است.

6.2 محور افقی

امروز مناسبات مادی شکل گرفته حول اینترنت، آن را از محیطی «مجازی» خارج و به محیطی «واقعی» تبدیل کرده اند؛ نه به دلیل آنکه به قول بودریار— تصاویر منتزع شده اند یا ما همه بدل به صفحه‌نمایش شده ایم. خیلی ساده، به این خاطر که قسمت اعظمی از کارهای روزمره را

با اینترنت می‌توان انجام داد، با اینترنت می‌توان سرمایه‌گذاری کرد، پول درآورد، با دیگران ارتباط برقرار کرد، با دیگران شبکه شد و ... تصادفی نیست که اشکال معاصر مقاومت اشکال شبکه‌ای هستند. (تاکید می‌کنیم منظورمان تقلید از اینترنت، یا انقلاب‌های اینترنتی یا غیره نیست). شیوه‌ی تولید غیرمادی که پیشتر اشاره کردیم، فرم یکسان و اجباری ارتباطات را همه‌جا گسترانده است و نمونه‌ی اصلی این فرم ارتباطات، تاثیر و تاثرات و کنش‌های زبانی اینترنت است. از این رو است که در مانیفست هنر مجازی می‌خوانیم [22]:

«نسبت به کتاب‌ها یا فیلم یا رادیو یا تلویزیون، محیط‌های مجازی ابداعاتی انتزاعی نیستند. آنها بیرون‌افتادگی‌هایی از واقعیت هستند. آنها خود واقعیت هستند. شبکه‌های مجازی فرهنگی چندرگه و مخلوط تولید کرده اند که حقایق عظیم و شگفت-آور پیش‌افکنده‌شده توسط فرهنگ‌های رسانه‌ای قدیمی را از جا بدر می‌برد. نسل‌های مجازی خودشان را «کاربر» می‌دانند و نه «مخاطب». نسل‌های مجازی مشارکت‌کننده و خالق اند، و نه دریافت‌کننده. محیط‌های مجازی تعامل، تاثر و همکاری را به شرایط بنیادین و نیز انتظارات بنیادین بدل ساخته اند.»

قدرت برسازنده‌ی نسل ما در محیط‌های به‌اصطلاح مجازی حتی در این ستایش کورکورانه از آنها نهفته نیست. نسل ما «همچون هنرمندان آوان‌پاپ باید به‌شدت تلاش کنند تا خودشان شیفته‌ی آگاهی کاذب رسانه‌های گروهی نشوند تا راهبردهای خلاقه‌ی خویش را از کف ندهند. مهم‌ترین و یگانه راهبرد خلاقه‌ی موج جدید هنرمندان آوان‌پاپ ورود به جریان اصلی فرهنگ در مقام زالویی است که همه‌ی خون جاری میان جریان اصلی و جریان حاشیه‌ای را می‌مکد.» [23]

این نسل روزی هم‌سخن با هنرمندان آوان‌پاپ خواهد نوشت:

«اجتماع‌های دنج — که بسیاری از آنها به‌واسطه‌ی محیطِ آنلاین و مجازی همین حالا وجود دارند — به‌خاطر محیط‌های الکترونیکی همگراکننده به اجتماع‌های مجازی بدل خواهند شد. هنرمندان آوان‌پاپ با مشغولیتِ فعالانه به مبادله و تکثیر مدام نشریه‌های الکترونیکی — که به شکل جمعی تولید شده اند — و نیز انجام کارهای خلاقانه‌ی فردی، نوشتن مانیفست، خواندن متون به‌صورت زنده و آنلاین، تولید حادمتن‌های تعاملی چندرسانه‌ای، برگزاری کنفرانس‌ها و غیره، همراه با شبکه‌های آلترناتیوی که این هنرمندان بخشی از آن هستند، عتیقه‌های سنتی به جای مانده از دورانی سپری‌شده را تماماً از میان برخواهند داشت؛ مرده‌ریگی که به‌واسطه‌ی آن هنرمند-مولفِ فردی آثار هنری اصیل را خلق می‌کند که استادانه و به‌زیبایی ساخته شده اند و در اصل توسط جهان هنری نخبه‌گرا و یاران و همدستانِ تاجر و بازرگانش مصرف می‌شود؛ همان کسانی که قضاوت می‌کنند چه چیز مناسب و درخور است و چه چیز نیست.»

نسل ما عصر الکترونیکی جدید را با آغوشی باز پذیرا می‌شوند، زیرا ما می‌دانیم که این کار بختِ ما را در یافتن مخاطبان مناسب — افراد همفکری که می‌توانیم با ایشان ارتباط برقرار کرده و همکاری نماییم — به شدت افزایش خواهد داد. آینده‌ی

نوشتار در حال فاصله گرفتن از فیگور نویسنده‌ی منزوی‌ای است که پشت صفحه کلید می‌نشیند و شعر می‌زاید تا اینکه روزی سردبیری یا کارگذاری یا ناشری بیابد؛ کسی که اثر او را در چشم شیفتگان فرهنگ ادبی تجاری بزرگ جلوه دهد! در عوض، آینده‌ی نوشتار به تالیفات چندرسانه‌ای‌تر مشارکتی‌تری تعلق دارد که خویشتن را در دسترس صدها، اگر نه هزارها، شریک در سرتاسر جهان قرار می‌دهد؛ کسانی که فعالانه درون اجتماع دنج‌شان به شبکه کردن خویش با دیگران مشغولند.»

این نسل خواهد گفت:

« اینترنت برای ما مکانی است تولید امر مشترک و تجربه‌ی کار جمعی. نه چیزی بیش از این و نه چیزی کمتر.»

مراجع (همه‌ی این مراجع را به جز یک کتاب چاپ ایران— می‌توان از اینترنت به دست آورد. در فهرست‌بندی آنها تنها به اطلاعات مورد نیاز برای دانلود صحیح‌شان اکتفا شده است)

1. Antonio Negri. *Marx Beyond Marx: Lessons on the Grundrisse*, New York: Autonomedia.
2. Antonio Negri. *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*, translated by Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press.
3. کریستوفر بالس. *ذهنیت نسلی*، حسین پاینده، ارغنون، شماره‌ی 19
4. دکتر بهنام اوحدی. نگاهی به شکاف نسل‌ها در ایران امروز، سایت تحلیلی‌خبری ایرانیار
5. چرایی خشونت‌گریزی نسل جوان، دویچه‌وله
6. Inside Iran, Part II: The Younger Generation, Fox News
7. Growing Generation Gap in Iran, Generational Dynamics Website
8. آرش نهبانندی. تاثیر فناوری‌های نوین بر نسل جوان ایرانی، همشهری.

9. شکاف نسل‌ها؛ تهدید خانوادگی امروز. پزشکان دات ارگ. 12 تیر 1388.
10. مراد فرهادپور. جوانی و تجارب نسل من؛ کارنامه؛ شماره 44؛ مرداد 1383.
10. Tiqqun. Introduction to Civil War; Semiotexts.
11. Pierre Klossowski. Nietzsche and the Vicious Circle, London: The Athlone Press.
12. بوریس آبخن‌باوم. "هنر به‌مثابه‌ی فرآیند" در نظریه‌ی ادبیات: متونی از فرمالیست‌های روس، تهران:
13. Frances Harrison. Iran's Frustrated Generation; BBC
14. Iran: The younger generation's "Tehran Blues". VOA.
15. Maurizio Lazzarato. 'The Immaterial Labor' in Radical Thought in Italy. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
16. Ernesto Laclau. 'Minding the Gap' in The Making of Political Identities; London: Verso.
17. ژان بودریار. چگونه می‌توانی از روی سایه‌ات ببری، وقتی دیگر سایه‌ای نداری؟ ترجمه افشین جهان دیده، ارغنون، ویژه‌ی مرگ، شماره‌ی 26 و 27.
18. محمد ضرغامی. روزنامه‌ی ایران.
19. Paolo Virno, Creating a New Public Sphere Without the State; Generation online.
20. C. L. R. James quoted in A Negri & M Hardt. Commonwealth; The Belknap Press of Harvard University Press.
20. محمد سعید دکائی. جوانان و فراغت مجازی، مرکز پژوهش‌های ارتباطات.
21. هانیبه بوستانی. جوانان و هویت مجازی، ماهنامه حورا، شماره 25.
22. Manifesto of Virtual Arts, Australian Centre of Virtual Art, March 2010
23. Mark Amerika. Avan-pop Manifesto.

4

اگر واقعیت حقیقت باشد چه ؟

الهه سروش نیا

اگر واقعیت من باشم چه؟ آیا این ظن نخواهد رفت که مردان همگی ، تا بدان جا که اهل جزمیت بوده اند در کار واقعیت سخت خام بوده اند ؟ شک نیست که واقعیت نگذاشته او را به چنگ آورند ، و از این رو هر مردی امروزه با حالتی افسرده و دلسرد ایستاده است . آن هم اگر که ایستاده باشد چرا که هستند افسون گرانی که برآند که او افتاده و به زمین خورده است .

اگر واقعیت گوشواره باشد چه؟ چونان چیزی که در سوراخی می نشیند و در سوراخش تاب می خورد . آویزان است و وزن ندارد و از چاقی خویش نمی گوید ، از چاقی مادرش می گوید و کیل هایش که زشت ترین گوشت جهان شده بودند را تقطیع می کند و قطعه ای چهارده هزار تومان می فروشد و با یک دست لباس چنان زندگی می کند که از گوشه های دامنش باد حرکت می آموزد . اگر واقعیت گوش باشد چه؟ چونان کنتلی سرخ شونده و خوردنی ، چونان لت و پاری که پارس کردن را از آغاز نمی دانست چرا که از آغاز تنها کنتل بود و تنها کنتل است که خواهد ماند . اگر واقعیت گوشت باشد چه؟

سال های پیری فرا می رسد . سال های جهش ژنتیکی سوسک و بی قراری پشه از لباس . کسی گفت زندگی برای سوزاندن است نه سوخته شدن . اوست که می گوید و می سوزاند و مرا از آتشش امانی نیست چرا که سال ها ، سال های بیامانی اند و بی قراری . ما به یکباره در این دهلیز فرو نرفتیم . ما در این دهلیز بزرگ شدیم . ما در این دهلیز بزرگ نشدیم . ما ذره ذره خورده شدیم . جنازه ها از چنار ها بلند تر خندیدند . جنازه ها از هیچ چیز سخن نگفتند و پوسیدند . اگر واقعیت جنازه باشد چه؟

به یکباره شبی سنگین فرا می رسد . در ته مانده ی هر سخنی ، هر حرکتی نقشی از ترس و بزدلی چنان سایه افکنده که چهره ها را چروک میکند . چروک تر از خط های پستان ها یا خایه ها . چه کسی حاضر است هزینه ای بدهد ؟ چه کسی این سرمایه ی در گردش را مسدود می کند؟ من از سود خویش نمی گویم . ورشکسته ای که از شکست خویش خرسند است . کسی می گوید " وَر " باش . از شکست افسانه ای بساز و ورشکست شو . اگر واقعیت " وَر " باشد چه؟

عصبانیت لحظه ای است که در آن آتشی را نیفروختیم . همیشه ذره ای از چیزی در ته لیوان باقی می ماند که خشک می شود و لیوان را خالی می کند از چای . مثل سنگ های رودخانه ارس که زیر پا را خالی می کند . مثل ذره ای رنج که از پنجره ورمی افتد پایین وقاب را خالی

می کند و باز نمی گردد . از خواب بلند نمی شود و همان جا شب آغاز هجرت تو را تمام می کند . چرا که زنده گی در یک بعد از ظهر به پایان می رسد . اگر واقعیت تمام باشد چه؟

شاید فقط پشت و رو کردن خود . نه به صورت لباسی فرسوده . به شکل برگی که رو شده و شاید هنوز هم نه . یا دید زدن دو افسانه در پنجره ی رفلکس . چه افسانه هایی . کارکن مثل شکم اسهالی ام . لباس هایش را عوض می کرد . برای زیبا بودن . لباس هایی فرسوده . با نخ هایی آویزان . شاید جابه جا شده باشم . فقط کمی . برای تخیل دستی که آرام آرام می آید . شاید هم نه . هیچ چیز واقعیت پیدا نمی کرد . اگر واقعیت تخیل باشد چه؟

آیا زمانی فرا خواهد رسید که بتوان همه چیز را گفت ؟ کجاست آن قدرت ویرانگری که بی آنکه به پشت خویش نگاهی بیفکند آنرا لو دهد ؟ بی وقفه . همواره .. آن کس که اعتراف می کند ، ان کس که لب به سخن می گشاید ، همواره چیزی را نا گفته باقی می گذارد ، اما چه چیز را؟ اگر واقعیت نگفتن باشد چه؟

از زنده گی ام خجالت می کشم مثل شرمگین شدن آلتی از بی مو شدن برای اولین بار . شرم گاه هایی هستند که از بی مو بودن دیگر شرمی ندارند ، اما شرمگاهی هست که پس از هر بار شیو شدن شرمگین تر می شوند ، اما آن کدام شرمگاهی است ؟ اگر واقعیت شرم گاه باشد چه؟

مادر

عابد توانچه

هر چهارشنبه آمدی و به سربازهای زندان شکلات و کشمش دادی

اینقدر که سربازها ترسشان از زندانی امنیتی ریخت

و برای آزادی پسرت دعا می کردند

هر چهارشنبه آمدی و حاکمان را از ته دل نفرین کردی

اینقدر که معاون زندان آمد و گفت:

به مادرت بگو کاره ای نیستم نفرین نکند من را

حتی وقتی قلب خسته ات کمی ایستاد

نصف فلج شده ی صورتت را با روسری پنهان کردی و چهارشنبه آمدی

و من گوشه کابین ملاقات را که گذاشتم

مثل همیشه خندان از پشت قابهای شیشه ای گذشتم

و دم پله ها

از پشت آخرین قاب میله دار

برات دست تکان دادم

تو دیگر مرا ندیدی اما

من با چشمان بسته از پشت دیوارها نگاهت می کردم

دستت را که روی نیمه ی فلج شده ی صورتت گذاشتی

قلبم ایستاد

صدای کوبیدن پیشانیم به دیوار تا بهداری زندان رفت

ابروانم را گره زدم تا اشک چشمانم در سینه ام بیارد

مثل گرگی وحشی دندانهایم را در گوشت تک تک زندانبانها فرو کردم

خوشحالم که نمی دانی زندان را

سرنوشت زندانی عاصی، دستبند و پابند است

خاموشی که اعلام شد سکوت شب استخوانهای سینه ام را شکست

جیره ی یک ماه عرق خرما را توی کاسه سرم ریختم

و چونان تن زنان روسپی به سپیدی کاغذ دفترم حمله بردم

صدها بار مردم و زنده شدم تا خواب مرا ربود

و چهارشنبه ای که صبح پنجشنبه به شب رسید پایان یافت

آن چهارشنبه مثل همه ی چهارشنبه ها آمدی و رفتی

چشمان من تنها نیمه از صورت تو را دید

نیمه ای که از کام بیرون کشیده بودی

برای من

و حال هر چهارشنبه که بیدار می شوم

حسی شبیه بوسیدن لبهای جسدی سرد و بی جان تکانم می دهد

بی اختیار به یاد چهره ی فلج شده ی مادرم می افتم

که زندگی من امانش نداد

خسته اش کرد

پوساندش

بر بادش داد.

بازداشتگاه ویژه اداره اطلاعات اراک

نوشته ای که بر کاغذ کره ی صبحانه حک شد

ما در میان بودگان

روزبه گیلاسیان

"از میان جمع یکی برخاست ، همیشه یک نفر باید به پا خیزد ..."

ما در میانه می مانیم. نه اهل حاشیه هستیم نه به مرکز توجه ای داریم ، ما همان میانه هستیم که بالا تنه اجتماع را از پایین تنه آن جدا می سازیم. ما جامعه را به دو نیم می کنیم تا مشخص شود ما در این جامعه هیچ نیمه ای از آن خویش نداریم. ما فاقد نیمه هستیم ، چون دقیقن خود را در این مرز و در این میانه تعریف می کنیم.

وقتی همه توجه خویش را به گونه های خاص متوجه ساخته اند ، وقتی نظام همه را به سمت گونه ای خاص متوجه کرده است وقتی که همه گمان می کنند در دل مطرودان نظام حاکم چیزی ستایش برانگیز نهفته است ، همان لحظه ای که برنامه مبارزه ما را طرد برنامه ریزی شده نظم حاکم الگو می دهد ؛ یکی از میان ما بلند می شود و فریاد می زند : ما در میانه ایم. ما در این میانه له شده ایم ، ما به مطرودان نظم موجود امیدی نداریم اگر که هنوز خود مزه ی این طرد به واسطه ی در میانه بودن را درک نکرده باشیم.

آری هنوز ندایی می شنویم که حاشیه مهم تر از متن است . هنوز می بینیم که می خواهیم طرفدار جنبش کج و معوج بیرون افتادگان از نظم موجود باشیم. اما چه کسی صدای خرد شدن و له شدن ما در میان بودگان را می شنود. ما که نه هم جنس بازیم ، نه معتاد ، نه دزد هستیم نه قاتل ، نه شاگرد تنبل هستیم نه شاگرد ممتاز ، بلکه در میانه هستیم.

چه کسانی این میانه بودن را با متوسط بودن اشتباه می گیرند؟ تنها آنان که درک ریاضی از انسان دارند. آنان که برای شان هر انسان ، واحد یک است. آنان که برابری را در این ریاضیات جدید با علامت = برابر می دانند. آنان که برای شان دموکراسی شمارش یک های برابر است. آنان که متوسط را میانگین ریاضی کم ترین و بیش ترین می دانند.

اما ما که در میانه ایم نه متوسط جامعه هستیم و نه در طبقه متوسط جای داریم. ما در میانه دو کشش هستیم : کشمکش مطرودین نظام و خود نظام . مطرودین نظام چون مطرودین همین نظام هستند تنها می توانند تفاله های تولید معنا در نظم موجود باشند . آنها جزئی از سیاست موجود هستند. آنها نوعی پسماند تولید مدرن هستند که برای حفظ این نوع تولید ضروریند. برای تندرستی بیماری یک ضرورت است ؛ برای دانایی

جنون یک نقطه اتکاست و برای اصالت متن حاشیه یک حاشیه امن است. مرزی که چون کمربندی به متن انسجام می دهد و از فروپاشیدن آن جلوگیری می کند. آیا می توان از گازه های گل خانه ای دست شست؟ آیا می توان حامی گازه های گل خانه ای بود؟

ما نباید آزادی خود را با سیاه چال های نظم موجود تعریف نماییم. یعنی نباید بگوییم اگر از این قیده های موجود رها شویم آزاد هستیم. چرا که در این صورت از پیش پذیرفته ایم که نظم موجود است که آزادی را برای مان تعریف می نماید. در این صورت نظام چنان تسلطی به ما یافته است که می تواند حتی نقشه آزاد بودن ما را هم ترسیم نماید. در این صورت ما حتی معیار و تعریف خویش از آزادی را هم مدیون نظم موجود هستیم و این نظم موجود است که به ما دیکته می کند آزادی چیست و کی می توان ادعا کرد که آزاد شده ایم.

پس احمقانه است که مبارزه خود را با نوعی تضاد دائمی نسبت به آنچه نظام می کند تنظیم نماییم. آنچه ما طالب آن هستیم باید نظم موجود را به خطر اندازد نه اینکه ما آنچه نظم موجود را به خطر می اندازد را طالب باشیم. آنچه ما می کنیم باید در جایی که تصورش سخت است گریبان نظم موجود را بگیرد نه اینکه در همانجایی که نظام آماده دست به گریبان شدن است با او دست به یقه شویم. اما کجا؟ این جا حتمن جایی در اخبار نیست بلکه خود جزئی از خبری است که پخش می شود.

آیا در میانه بودن به معنای در اکثریت بودن است؟ چه بد فهمی ای عظیمی از طریق زبان دموکراسی در ما رایج شده است، بدفهمی ای که اقلیت و اکثریت را مفهومی بی قدر ساخته است. جایی که نیرو از کلام حذف می شود بی گمان اکثریت کمیته فزون از اقلیت است. اما آنجا که نیرو به میان می آید دموکراسی شمارشی از میان می گریزد.

میانه بودن نه نسبتی با اکثریت دارد و نه متوسط بودن، میانه بودن متحمل شدن زور نظام بدون طرد از نظام است. نظام بی آنکه بخواهد حتی این در میانگان را با نام ها و هویت هایی چون دشمن، خائن و ... از خود براند و در واقع برای آنها سکو و سپر محکمی از حامیان حقوق بشر بسازد آنان را به صورتی بی سر و صدا در درون خود خفه می سازد.

آنچه این نظم را از بین می برد نه حاشیه ها و استثناهای نظم موجود (تاکید می کنم استثناها و حاشیه های نظم موجود) بلکه در میان بودگان هستند. این در میان بودگان به علت بودن در میانه می توانند به وضعیت ملال آور خویش حمله ور شوند.

و آیا پرولتاریا نمونه ای از این در میان بودگان نیست؟

5

دولت انقلابی

یا وقتی قاعده، وضعیت استثنائی است...

امیر کیانپور

الف) کمتر کسی را می توان یافت که در اشاره به وقایع انقلاب ایران، از شتاب گرفتن تاریخ در فاصله شهرریور تا بهمن 57 و از شگفت زدگی خویش از وقوع پیش از موعد متصور انقلاب، سخنی به میان نیاورد. اما معجزه انقلاب، تنها در سیر شتابناک وقوع و حصول نا به هنگام آن نیست، بلکه در خود آن، در تعلیق نظام قانونی و در عین حال در وجود نظم است.... نظم هست، اما از پادشاه خبری نیست. نظم هست، اما دولت و قانونی در کار نیست. گهگاه اگر در سیر وقوع انقلاب، بی نظمی ای به چشم می خورد، بیشتر محصول اعمال دولت و مجریان قانون است و نه رفتار مردم. محصول شلیک گلوله و گاز اشک آور و نتیجه حمله باتوم های پلیس برای متفرق ساختن مردم است و نه ناشی از حضور میلیونی آنانی که در عین چندگانگی و کثرت، منظم و واحدند. مگر بدون دولت و پلیس هم نظم ممکن است؟ مگر بدون قانون هم، سنگ روی سنگ بند می شود؟ شاید تنها پاسخ کسانی به این سوال مثبت باشد که در لحظه انقلاب، آنجا بوده اند و با چشم های خود مشاهده کردند که چگونه در غیاب قانون و مجری قانون، انتظام امور، خودجوش و مردمی حاصل می شود. پس تکلیف «خشونت انقلابی»، این اصطلاح پر بسامد در جامعه شناسی آکادمیک سیاسی، چه می شود؟

بله، خشونت انقلابی، خشونت کور و بی هدف است، اما باید اقرار کرد که برخلاف خشونت دولتی که در دایره منطق وسیله - هدف، به شکلی بی پایان بازتولید می شود، چنان زود گذر و آنی است که هرگز سازماندهی و ابزار لازم برای تداوم اعمال خشونت را ندارد. برقی است که می جهد و به سرعت فرو می نشیند. با این وجود پس چرا انقلابیون فوراً دولت تشکیل می دهند؟ چرا لینی که خود معتقد بود: «در قربانی کردن یک انقلابی برای اینکه پست فطرتی برود تا پست فطرت دیگری جای او را بگیرد، عقلانیتی وجود ندارد» تخت و دولتی تازه برقرار نمود؟ آیا حافظه تاریخی انسان مدرن (که می تواند به انقلاب بیاندیشد)، دورانی را از یاد برده است که انسان ها فارغ از قانون و دولت به راحتی در کنار یکدیگر زندگی می کردند؟ و در مقابل، آیا اندیشیدن به این دوران پیشا تاریخی، شکلی از همان رمانتیسیم سترونی نیست که ماحصل آن تنها کین توزی به مظاهر تمدن است؟

ضرب المثلی هست که می گوید «در فرانسه پادشاهان نمی میرند.» اما چگونه می توان به آن بصیرت تاریخی تجهیز شد که مرگ پادشاه را آغاز یک پادشاهی تازه نمی داند؟

مرگ پادشاه نباید آغاز یک پادشاهی تازه باشد؛ زیرا هیچ دولت انقلابی ای نمی تواند تمام نیروی های انقلاب را بازنمایی و تمام توان آن را محقق سازد. نباید انقلاب را به دولتی انقلابی فروکاست. انقلاب، همان دولتی انقلابی نیست و آنچه خون بار است نه خود انقلاب، که نقطه تلاقی آن با دولت است؛ هرگز، این «انقلاب» نیست که فرزندان را می بلعد، فرزندان انقلاب قربانی «نظام» پسا انقلابی اند، قربانی «نظام» تازه که خود را با انقلاب یکی می شمارد.

چنین تفکیکی میان انقلاب و فرایند نظام سازی متعاقب آن، بدین دلیل ضرورت دارد تا پتانسیل های منطقی رهایی بخشی یک رویداد تاریخی با نظم ایجابی ای که در پی آن حادث می شود (یا به واسطه آن برقرار می گردد) «این همان» در نظر گرفته نشود. آنچه اتفاق افتاده است، به لحاظ منطقی برابر با آن چیزی نیست که می بایستی اتفاق می افتاده است. برای درک درست پتانسیل های یک انقلاب، باید از منظر رویدادهای آتی بزرگ رهایی بخش دیگری به آن نگریست که چیزی جز تحقق آن بالقوگی های نخستین نیستند.

دست آخر و بدین ترتیب می توان گفت: اگرچه انقلاب ها زودتر از موعد مقرر اتفاق می افتند، اما چه بسا بسیار دیرتر از لحظه وقوع محقق می شوند. بزرگترین سد و «بازدارنده» در مسیر آزاد شدن پتانسیل های رهایی بخش انقلاب، همان نظامی است که متعاقب انقلاب، خود را با آن برابر می داند.

ب) چرا انقلابیون فوراً دولت تشکیل می دهند؟ پاسخ ساده است، برای حفظ انقلاب. برای آنکه انقلاب از درون و بیرون ضربه نخورد، باید به سرعت نهادینه شود.

در ماههای پس از بهمن 57، مجموعه اقداماتی چون تعیین بلادرنگ دولت موقت، دادستانی انقلاب و اصرار بر برگزاری سریع انتخابات مجلس خبرگان و تدوین قانون اساسی را باید در راستای چنین نگرانی ای درک کرد. به این لیست باید قصد برگزاری عاجل انتخابات شوراها را نیز افزود؛ شوراهایی که بواسطه آنها، نظم هنجاری جدید می توانست خود را تا دور افتاده ترین شهرها و روستاها گسترش دهد.

اگر به آن روزهای نخستین بازگردیم، طنز تاریخی اما برخی شباهت های صوری و ساختاری آخرین دولت شاهنشاهی با اولین دولت انقلابی است که به برای مدت زمانی کوتاه هر دو (یکی به واسطه نظم قدیم و دیگری بواسطه نظم جدید) داعیه مشروعیت داشتند: نخستین شباهت آنکه بالاترین مقام اجرایی در هر دو دوی آنها، یک فرد «ملی» بود. شباهت دوم اما مهم تر است: نه دولت بازرگان به اندازه کافی انقلابی بود و نه دولت بختیار به اندازه کافی شاهنشاهی. شرایط دوران، هیچ کدام از این دو دولت را بر نمی تافت و دوران، دوران دولت دیگری بود، دولتی که در برابر «ضد انقلاب» قاطعیت و شدت عمل بیشتری به خرج دهد؛ دولتی که به واقع «بازدارنده» و سد محکمی در برابر خواست های شیطانی دشمن باشد.

رابطه میان بازدارنده و شیطان در الهیات مسیحی رابطه مشهوری است. «بازدارنده» (katéchon) به حد فاصل زمان اکنون و آمدن دجال اشاره دارد. مانعی است در برابر دجال یاغی (lawless) که شورش او بر علیه قوانین خدا را تا ظهور مسیح به تعویق می اندازد. (رجوع شود به نامه سنت پل به تسالین) و بدین لحاظ، جریان تاریخ بواسطه آن ممکن می شود... عده ای بازدارنده را نام خدا، گروهی آن را روح القدس و برخی آن را پاپ دانسته اند. متکلمان پروتستانی هستند که بر این باورند: بازدارنده برای آنکه از شورش یاغی جلوگیری کند به ناگزیر باید خود با آن یکی شود. اشاره آنها به طور مشخص به امپراطورانی چون تیتوس، نرون و کلاودیوس است. لوترینیست هایی نیز هستند امکان وجود کلیسای مستقر به عنوان بازدارنده انحرافات شیطانی را، محصول و نتیجه تن دادن به همان انحرافات شیطانی می دانند.

شاید بیراه نباشد اگر بگوییم که مفهوم بازدارنده به خوبی سرشت نمای یک دولت انقلابی تمام عیار است. چنین دولتی چنان خود با انقلاب یکی می شود که امکان هر آشوب و انقلاب دیگری را منتفی می سازد. رابطه دو جنگجو را در نظر بگیرید که چنان سخت درهم تنیده اند که تشخیص و تفکیک آنها از هم ممکن نیست....

آنچه مشخص است، در ایران سال 57، بدوا این «دولت انقلابی» خارج از ساختمان دولت و بیرون از مکان اصلی خویش تشکیل شد و جلسات خود را برگزار نمود. اگر فاصله بختیار تا بازرگان، مبین تغییر عاملان حکومتی است، تشکیل «شورای انقلاب» باید حکایت از تغییر ساختار دولت داشته باشد.

هر تبارشناسی ای که درصدد شناخت دقیقی از ساز و کار دولت در ایران است، باید از شکل گیری شورای انقلاب و به عبارت دیگر از آن نقطه سرنوشت سازی آغاز کند که در آن دولت، همزمان محو و درعین حال پدیدار شد. می توان گفت تشکیل شورای انقلاب همان نقطه عطفی بود که در آن، آنچه بعداً به عنوان مقام ولایت فقیه در قانون تصریح شد، پیش از تکوین، موجودیتی حقوقی و قانونی یافت و بدین ترتیب، نطفه آنچه حکمرانی دوگانه نامیده می شود، بسته شد.

همان طور که از اطلاعیه 22 دی ماه آیت الله خمینی بر می آید، شورای انقلاب موظف بود تا شرایط تاسیس دولت انتقالی را فراهم آورد، اما آنچه این شورا در عمل انجام داد، هرگز محدود به این نقش تاریخی نشد؛ تشکیل «کمیته موقت انقلاب اسلامی»، سامان بخشیدن به دادگاه های انقلاب و بسیاری دیگر از اقدامات شورای انقلاب، حاکی از به وجود آمدن قوای اجرایی دیگری موازی با دولت رسمی است و البته مقدم بر آن که قرار بود تنها تسهیل کننده شرایط تشکیل آن باشد. در 12 تیر 1359 شورای انقلاب منحل شد (و شاید به تعبیری در دولت ادغام شد)، اما این پایان ماجرا نبود. کدام ماجرا؟

ب) هنگامی که محمود احمدی نژاد پس از پیروزی در انتخابات، نهمین دولت جمهوری اسلامی را تشکیل داد، برخی از چهره های اصلاح طلب با استفاده از مفاهیمی مثل «دولت پنهان»، «دولت پادگانی» و «بنایپارتیسم» کوشیدند این پیروزی را توضیح دهند. مفاهیمی که از آنها قبل از انتخابات نیز به عنوان سلاح های تبلیغاتی استفاده شده بود. حمیدرضا جلابی پور در مصاحبه ای، نتیجه انتخابات نهم را دستاورد دولت پنهان دانست و حجاریان وضعیت را بنایپارتیستی بر شمرد. او پیشتر نیز - چهار سال قبل از آن - از خطر تبدیل شدن 18 خرداد 1380، موعد برگزاری انتخابات هشتم، به 18 برومر گفته بود و در این باره هشدار داده بود.

از نظر حجاریان، آنچه در شرایط کنونی منجر به دولت پادگانی و بنایپارتیسم می شود، نه نوعی هم وزنی بی انجام دو نیروی طبقاتی، که فقدان نهاد های مدنی است. وقتی نهاد مدنی وجود نداشته باشند و طبقه متوسط سرکوب گردد، «خلا اِسورد و فضایی پوچ سر بر می آورد که در آن هر هیولایی امکان زیست می یابد.» (درست مثل حالتی که در موازنه قوای طبقاتی پیش می آید) و این از نظر وی به منزله چیزی جز شکل گیری نوعی «دولت استثنائی» نیست.

اگرچه به کار بردن لفظ دولت استثنائی توسط حجاریان تامل برانگیز است و اگرچه استفاده از مفاهیم دولت پادگانی هارولد لاسول تازگی دارد، اما حرفهای حجاریان و دیگر اصلاح طلبان، حرف تازه ای نبود؛ حدود بیست سال قبل و در بدو شکل گیری نظام جمهوری اسلامی، بازرگان هشدار مشابهی داده بود. هشداری که محور اصلی آن، توازی در نیروهای اجرایی و انتظامی بود.

در شرایطی که به ارتش اعتماد کافی وجود نداشت، وجود سازمانهای مسلحی چون سازمان مجاهدین، چریک های فدائی خلق و پاسا (سپاه پاسداران انقلاب اسلامی) - که در فاصله ی اعلام موجودیتش در 13 اسفند 57 تا تشکیل رسمی این نیرو زیر نظر شورای انقلاب اسلامی در 2 اردی بهشت 1358، سازمانی قانونی نبود - «انتظام» و سامان دهی به امور را برای مجریان نظم نو به کاری مشکل بدل ساخته بود. علاوه بر این، ابهامی که در مورد سرپرستی کمیته ها (به عنوان نیرویی انتظامی موازی شهربانی) میان دولت موقت و ارتش وجود داشت، به دشواری ها می افزود. مهدی بازرگان در وضعیت کمیته ها چنین اظهار نظر می کند: «هیچ کس حساب و کتاب آنها را ندارد». مساله تنها محدود به هم زمانی و تداخل دو نیروی اجرایی و انتظامی نبود، رفتارهای خودسرانه مسئولین اجرایی بخشی دیگری از صورت مساله بود. تدوین قانون اساسی نیز، دست کم از آنجا که تعیین حدود بسیاری از اصول اعلام شده را به قوانین آتی واگذار کرده بود، نتوانست به مشکلات پایان دهد. حوزه های ابهام متعدد در قانون اساسی را به ناگزیر ضرورت های عملی، تصمیم پذیر و مشخص می ساختند. بدین ترتیب، در اولین گام ها در جهت برپایی نظام نو، مجریان قانونی نظم تازه (به طور مشخص کابینه دولت موقت و بازرگان)، رویاروی بخش عمده ای از انقلابیون قرار گرفتند. اوج این رویایی را می توان در ماجرای تسخیر سفارت آمریکا دید. دو روز بعد از تسخیر سفارت، دولت موقت استعفا می دهد. تیترو روزنامه ها در فردای روز استعفا به این مضمون که: «پاکسازی موسسات و وزارتخانه ها از عناصر فاسد در راس طرح ضربتی شورای انقلاب قرار دارد»، خبر از آغاز وضعیت و پیروزی منطقی را دارد که از آن ندای «اعلام وضعیت استثنائی» به گوش میرسد. وضعیتی که با انقلاب فرهنگی و جنگ

ادامه می یابد. یک دست شدن نسبی نیروهای حاکم پس از حذف های ابتدایی دهه شصت و اصلاح قانون اساسی، هیچ یک نقطه پایانی بر این وضعیت استثنائی نیستند. اعدام های دسته جمعی در دهه شصت، بسته شدن فله ای روزنامه ها در دهه هفتاد، طرح امنیت اجتماعی در دهه هشتاد و در نهایت ماجراهای انتخابات دولت دهم و بسیاری دیگر را از ریز و درشت وقایع در طول های سال پس از انقلاب را می توان به خوبی در چارچوب منطق وضعیت استثنائی توضیح داد.

ج) وضعیت استثنائی چگونه وضعیتی است؟ بنابر عقیده ای رایج، وضعیت استثنائی نشان دهنده ی «نوعی نقطه عدم تعادل میان حقوق عمومی و امر سیاسی است»⁷⁰ و بنابر نوعی تبارشناسی مفهومی، واژه ی قدیمی *Justitium* را می توان سر مشق باستانی و یا کهن الگوی همان چیزی دانست که در دوران مدرن از آن به عنوان وضعیت استثنائی یاد می شود.⁷¹

Justitium در حقوق رومی به وضعیتی اطلاق می شد که متعاقب مرگ پادشاه اعلام می گردید، یعنی در فاصله ی زمانی میان مرگ و تاج گذاری شاه جدید که احتمال نابسامانی و خطر آشوب و آشفته گی وجود داشت؛ هم چنین در دوره ای که قلمروی حاکمیت مورد تاخت و تاز قرار می گرفت یا احتمال تجاوز و تهاجم دشمن وجود داشت. *Justitium* کم کم در اواخر امپراطوری رم به معنای توانایی شهریار در تعلیق یا کاربست دلبخواهی قوانین به منظور حفظ دولت شهر در برابر خطر های احتمالی به کار گرفته شد. دستورشناسان رومی این اصطلاح را چنین تعریف می کنند: «وقتی قانون متوقف می شود، درست همانطور که خورشید در نقطه انقلاب تابستانی اینگونه است»⁷²

اجمالاً و مقدماتاً می توان گفت: اهمیت مفهوم «وضعیت استثنائی» در این است که آنچه «مشروعیت» نظم قانونی را تضمین می کند، همین نقطه انقلاب تابستانی توقف قانون است.

مشروعیت یک نظام قانونی از کجا می آید؟ پروژه «الاهیات سیاسی» کارل اشمیت، مهم ترین نظریه پرداز وضعیت استثنائی، به طور دقیق پاسخی است به همین سوال.

بنابر اشمیت، قانون نمی تواند مشروعیت اش را از خود اخذ کند و همواره نیازمند ارجاع به چیزی بیرون از خویش است. نظم قانونی تنها زمانی معنا دارد که وضعیتی هنجاری برقرار باشد. از این رو معیاری لازم است که به طور دقیق مشخص سازد آیا این وضعیت هنجاری به واقع وجود

⁷⁰ - Agamben, Giorgio(2003), *Homo Sacer II: etat d'exception*, trad. Joël Gayraud, Paris: Seuil, p.9

لازم به ذکر است پاره ای از ارجاعات این مقاله را می توان در کتاب زیر پیدا و دنبال کرد: قانون و خشونت /گزیده مقالات(1386)، جورجو آگامبن و دیگران، گزینش و ویرایش: مراد فرهاد پور / امید مهرگان / صالح نجفی، تهران: فرهنگ صبا

⁷¹ Ibid. p. ۷۱

⁷² Ibid. p.72

دارد یا نه. به نظر اشمیت، این معیار چیزی نیست جز تصمیم حاکم. حاکم است که مشخص می‌سازد که کدام نظم مشروعیت دارد و کدام نه، کدام وضعیت عادی است و کدام وضعیت بحرانی.

به نظر اشمیت و برخلاف ادعاهای پوزیتیویسم حقوقی، تا جایی که پای قانون در میان است، گریزی از فراروی قانون از خویش نیست. در قانون اساسی نظام جمهوری اسلامی ایران، مسیرهای این فراروی به وضوح در پنج اصل اول آن بیان شده است.

در نخستین اصل قانون اساسی آمده است: «حکومت ایران جمهوری اسلامی است که ملت ایران، بر اساس اعتقاد دیرینه اش به حکومت حق و عدل قرآن، در پی انقلاب اسلامی پیروزمند خود به رهبری مرجع عالیقدر تقلید آیت الله العظمی امام خمینی، در همه پرسی دهم و یازدهم فروردین ماه یکهزار و سیصد و پنجاه و هشت هجری شمسی برابر با اول و دوم جمادی الاولی سال یکهزار و سیصد و نود و نه هجری قمری با اکثریت 98 / 2% کلبه کسانی که حق رای داشتند، به آن رای مثبت داد.» جدا از ارجاع به اکثریت 98 درصدی که فصل مشترک گریز قانون از خویش در تمام دولتهای مدرن (در چارچوب حقوقی دولت-ملت) است، ارجاع به «حکومت حق و عدل قرآن»، «انقلاب اسلامی» و «مرجع عالیقدر تقلید آیت الله العظمی امام خمینی» (که هر سه در ادبیات سیاسی پس از انقلاب در ترداف با یکدیگر معنی پیدا می‌کنند) نقشه‌ای روشن از الهیات سیاسی نظام تازه و از مسیرهای مشروعیت بخش تعالی قانون نو به دست می‌دهد.

د) «حاکم کسی است که در مورد استثناء تصمیم می‌گیرد»⁷³ و استثناء است که حدود و مرزهای قاعده را مشخص می‌سازد.

تعریف حاکمیت به عنوان تنها مکانی که در آن تصمیم‌گیری در مورد «وضعیت بحرانی» یا «استثناء» صورت می‌پذیرد⁷⁴، برای اشمیت، معادل با این واقعیت است که قدرت با پر کردن حفره‌های قانون، امکان سامان دادن و نظم‌دهی عملی، قاطع و مؤثر به امور واقع را میسر می‌سازد و خطرات ذاتی یا احتمالی نا به سامانی و ناهنجاری را از بین می‌برد.

در این میان، مهم‌ترین فعل حاکمانه به منظور سامان بخشی قاطع به امور، تفکیک روشن دوست از دشمن است. به نظر اشمیت، تمایز دوست - دشمن، بنیان سیاست و یگانه تفکیک مشخصی است که همه «کنش‌ها و انگیزهای سیاسی قابل تقلیل به آن است»⁷⁵. این تمایز نه بر پایه نوعی «محتوای جوهری» صورت می‌پذیرد و نه از سنجه‌ی معیاری دیگر (مثلاً معیار اخلاقی نیک/شر) مشتق می‌شود. دشمن دارای یک موقعیت ابژکتیو اجتماعی پیشینی نیست، بلکه محتوا و هویتش، طی کشمکش و در نتیجه و مشروط به آن مشخص می‌گردد. در این تعریف، دشمن می‌تواند هر دیگری غریبه‌ای باشد که امکان ستیز با آن وجود دارد.

⁷³ Schmitt Carl (1985) *Political Theology : Four Chapters on the Concept of Sovereignty*, trans. George Schwab ,Cambridge, Mass. ; London: MIT Press , p.5

⁷⁴ Schmitt Carl (1996) *Concept of the Political*, trans. George Schwab ,Chicago: University of Chicago Press , pp.38-39 , 61

⁷⁵ Ibid. pp.26-27

ستیز، هرگز برای اشمیت دلالتی استعاره ای ندارد و مفاهیم دوست و دشمن وقتی معنای واقعی خود را پیدا می کنند که سخن از امکان واقعی کشتن به میان آید.../امکان کلمه ی کلیدی اشمیت در تفکیک و تشخیص دشمن است. آنچه این امکان را محقق ساخته و به این بعد بالقوه ی ستیز، محتوایی ایجابی می بخشد، چیزی جز تصمیم حاکم نیست.

امر سیاسی نوعی تمایز بدون محتوای است که محتوا و ماهیت واقعی اش، بواسطه یک تصمیم تعیین می شود تا به یک تمایز آنتاگونیستی بدل شود. محتوای چنین ستیزی می تواند از زمینه های گوناگون اقتصادی، اخلاقی و مذهبی حاصل آید، اما گروه بندی دوست-دشمن چنان به لحاظ وجودی قاطع و موثر است، که تمام برابریهای غیر سیاسی، به محض بدل شدن به تضاد سیاسی، انگیزه ها و محتوای مذهبی، اقتصادی و فرهنگی شان را کنار گذاشته و تابع شرایط وضع سیاسی تازه می گردند.

بدون شک، در کشوری که در طول 30 سال، واژه «دشمن» ترجیح بند اصلی سخنرانی مسوولین دولتی بوده است، درس آموزی از کارل اشمیت جایگاه ویژه ای خواهد داشت و در این میان، مهم ترین درس، تقدم نزاع سیاسی دوست - دشمن (ما و آنها) بر تمامی کشمکش های فرهنگی، عقیدتی و دینی است. نزاعی که شکل ایجابی خود را تنها در نتیجه تصمیم حاکمیت پیدا می کند و گره زدن آن به هر محتوای فرهنگی - دینی به نتایجی نادرست منجر خواهد شد. آنچه دشمن را به واقع دشمن می کند، به طور مستقیم و به سادگی، رویکرد و نگرش فرهنگی، دینی و یا اعتقادی او نیست؛ روزگاری، تئودور دابلر، دوست شاعر کارل اشمیت نوشت: «دشمن تجسم مساله ی خود شماست»⁷⁶

نکته آنجاست که اگرچه «اسلام» و «انقلاب» در جمهوری اسلامی ایران مسیرهای فراروی قانون از خویش اند، اما آنچه محتوای این فراروی را تعیین می بخشد، نه خود آنها، بلکه تصمیمات حاکم انقلابی - اسلامی است. تصمیماتی که در شرایط خاص حتی می توانند در تضاد با نص فرامین اسلامی اتخاذ شوند. چگونه؟

ه) چالش تاریخی ای را به یاد آورید که در میانه دهه شصت، میان اکثریت فقهای شورای نگهبان با بخشی از نیروهای اجرایی کشور در گرفت. قوای اجرایی درگیر الزامات شرایط استثنائی جنگ بود و شورای نگهبان مدعی ناسازگاری و تعارض برخی رویکردها و رفتارهای اجرایی با "احکام اولیه شرعیه" این چالش تاریخی در نهایت به طرح «حکم حکومتی» منجر شد؛ به قرار حکم حکومتی، در شرایطی که برخی قوانین یا تدبیرات حکمرانی با احکام معهود شرعی در تعارض قرار می گیرد، با توسل به عنوان مصلحت، می توان جانب تدبیرات حکومت انقلابی را گرفت. آن طور که به نظر می رسد، این گریز قانون از خویش، محدود به «شرایط استثنائی» و مقید به «مصلحت» است. در اصل 110 قانون اساسی نیز این قید و محدودیت به وضوح تصریح شده و ذیل وظایف رهبر آمده است: «حل معضلات نظام که از طرق عادی قابل حل نیست، از طریق مجمع تشخیص مصلحت نظام.»

⁷⁶ Bredekamp Horst (1999) from walter Benjamin to carl Schmitt, critical Inquiry 25, winter 1, trans. Melissa thorsen haue & Jackson bond, p.248

خود آیت الله خمینی نیز در پاسخ به به نمایندگان مجلس سوم در سال 67، تنها توجیه خروج از چارچوب قانون اساسی را وضعیت خاص دوران جنگ دانسته و وعده بازگشت به مفاد و مقتضیات آن را پس جنگ می دهد. تجربه تاریخی اما نشان داد که پایان جنگ، پایان تاریخ صدور حکم حکومتی نبود. احکام حکومتی ای چون خارج کردن طرح «اصلاح قانون مطبوعات» از دستور کار مجلس ششم، توجیه انتخابات مجلس هشتم و لغو رد صلاحیت دو تن از کاندیداها انتخابات ریاست جمهوری نهم، در شرایطی صادر شدند که جنگ مدتها پیش خاتمه یافته بود. ارجاع به آراء اشمیت و تعریف حاکمیت در فهم این موضوع راهگشاست. مساله آنجاست که شرط «مصلحت» و «وجود شرایط بحرانی»، قیودی واقعی برای صدور حکم حکومتی نیستند. آنکه مصلحت را تشخیص می دهد و وضعیت استثنائی را اعلام می کند، خود حاکم است؛ به عبارت دیگر، آنچه رهبر را در صدور احکام حکومتی مقید می سازد، تنها تصمیمات خود اوست. حاکم همزمان بیرون و درون نظم حقوقی دارد.

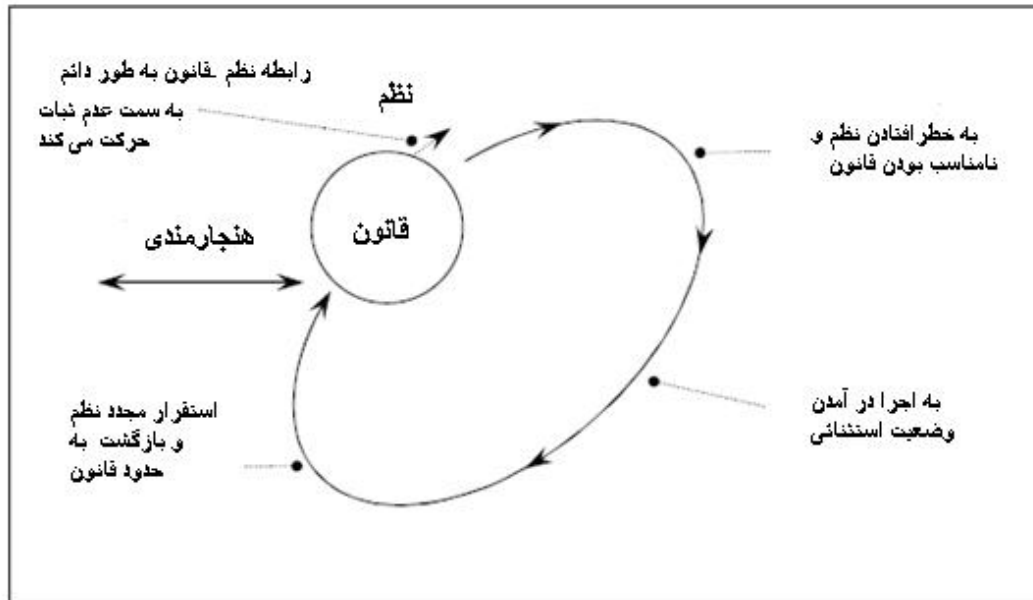
و) حاکم همزمان بیرون و درون نظم حقوقی دارد. حق «قانونی» تعلیق «قانون»، حاکم را به یک مفهوم مرزی بدل می کند. (استعاره لویاتان، «خدای میرا»ی هابز، به خوبی نشان دهنده این وضعیت مرزی حاکمیت نسبت به قانون است.) حاکم کسی است که این قدرت حقوقی را دارد که با تعلیق اعتبار قانون، خود را «به طور قانونی» به بیرون را از دایره قانون انتقال دهد. این صورت بندی از آن رو پارادوکسیکال است که آنچه باید در نظام قانونی ادغام شود، بیرون از آن قرار دارد و دقیقاً متضمن «کاربست دلبخواهی قوانین» و مترادف با تعلیق خود نظم قانونی است: «قانون بیرون از خودش» قرار گرفته است⁷⁷

مساله را بدین شکل می توان شرح داد: از یک سو، اشمیت موقعیتی خداگونه را برای حاکم متصور است و همان جایگاهی را به آن می دهد که قابل قیاس با جایگاه خدا در نظام دکارتی است.⁷⁸ و از سوی دیگر، تاکید می کند که حاکم به قلمرو هنجاری نظام حقوقی تعلق دارد و مصر است که در هر صورت، پیوند میان وضعیت استثنائی و نظام قانونی را حفظ کرده و با تفکیک وضعیت استثنائی از آنارشی و آشوب، آن را در بافت و زمینه ای حقوقی مطرح کند.

اشمیت، برای حاکم، نوعی قدرت وجودی بنیادی هنجاریبخش را ورای محدودیت های حقوقی قائل است که بواسطه آن می تواند در برابر وضعیت ها و رخدادهای استثنائی، استثنائی عمل کند. این صورت بندی (که شمایی کلی از آن در زیر ارائه شده است) بر پایه نوعی متافیزیک مبهم استوار است که در آن، سه سطح متمایز در هم آمیخته شده و هم ارز قرار گرفته اند: اول، رخداد، وضعیت یا خلاء استثنائی؛ دوم تصمیم نام گرایانه (nominalist) حاکم مبنی بر اینکه آن رخداد یا وضعیت، حقیقتاً استثنائی است و سوم پاسخ و واکنش استثنائی حاکم به این رخداد یا وضعیت.

⁷⁷ Agamben, Giorgio (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford, CA: Stanford University Press, p.15

⁷⁸ Agamben, Giorgio (2003) *Homo Sacer II: etat d'exception*, p.97



نسبت و رابطه ی استثناء با قانون از نظر اشمیت

اشمیت، وضعیت یا حفره ی استثنائی را همچون شرایط عینی ای در نظر می گیرد که مستلزم اعمال استثنائی حاکم است. با این وجود، چرا حاکم باید آن کسی باشد که «در مورد استثناء تصمیم می گیرد»؟ اگر به واقع شرایط عینی ای حاکی از استثناء و اضطراب وجود دارد، عمل نام گذاری انحصاری وضعیت توسط حاکم چه ضرورتی دارد؟ وضعیت استثنائی، اگر وضعیتی عینی باشد، آن طور که اشمیت بر آن صحنه می گذارد، اعلام حاکم درباره ی آن بی مورد خواهد بود.

بدین لحاظ، اعلام وضعیت استثنائی توسط حاکم، واکنشی ساده و مستقیم به ضرورتی عینی نیست، بلکه به معنای تعیین ماهیت وجودی همان چیزی است که نسبت به آن واکنش نشان می دهد. منطق اعلام وضعیت استثنائی بدین گونه است: استثنائاتی حاکم بوسیله شرایطی توجیه می شود که خود قدرت حاکمیت آن را اعلام می کند. و از این رو، نشان دهنده پتانسیل استفاده نا مشروط و دلخواهی قدرت در غیاب قانون است.

رفتار استثنائی حاکم مستلزم هیچ «ضرورت عینی» ای نیست. چنین ضرورتی صراحتاً بر آمده از داوری سوپراکتیو خود حاکم است؛ به عبارت

دیگر، آنچه به صورت ابژکتیو باید ضروری باشد، همان چیزی است که به شکلی سوپراکتیو، ضروری اعلام و نامگذاری شده است.⁷⁹

⁷⁹ Ibid. p.52

لذا برخلاف اشمیت که اعلام وضعیت استثنائی را واکنش نسبت به حفرهای هنجاری و حقوقی می داند، به نظر جورجیو آگامبن، بزرگترین شارح و در عین حال منتقد اشمیت، «وضعیت استثنائی به عنوان خلأی جعلی پدیدار می شود، بدان منظور که هستی هنجار و کاربست پذیری آن را در وضعیت هنجاری حفظ نماید.»⁸⁰

بدین ترتیب، آگامبن ایده ی اشمیتی حفره ی ناهنجاری در قانون را رد می کند. به بیان او، «سفسطه آمیز ... هستند همه نظریه هایی مانند نظریه اشمیت که می کوشند به طور غیر مستقیم، وضعیت استثنائی را بواسطه ابتناء آن بر تفکیک میان هنجارهای قانون و هنجارهای تحقق قانون...، میان هنجار و تصمیم، در یک زمینه حقوقی بنشانند. وضعیت اضطراری، نه نوعی «وضعیت قانون»، بلکه فضایی بدون قانون است (با این وجود وضعیت طبیعی نیز نیست، بلکه خود را به عنوان ناهنجاری ناشی از تعلیق قانون می نمایاند)»⁸¹ در واقع، شکاف های موجود در قانون، از پیش با قدرت حاکمیت پر شده اند و حفره هنجاری، برچسب و نامی است که به نام آن، حاکم نشان می دهد که حتی شکاف های بالقوه نیز در سیطره ی قدرت حاکمیت هستند.

بدین ترتیب، در حالی که برای اشمیت، حد غایی ناهنجاری وضعیتی را می آفریند که ضرورت تصمیم گیری حاکم را به اثبات می رساند؛ آگامبن این ناهنجاری را افسانه ای می داند که بواسطه ی آن قانون می کوشد تا غیاب خویش را نیز تحت احاطه ی خود در آورد.⁸² نوآوری کار آگامبن آگامبن در اینجا است که توضیح می دهد: این حفره نه به سادگی شکافی در قانون، بلکه شکافی در رابطه قانون و واقعیت و گسستی میان هنجار و کاربست آن است و بر این امر دلالت دارد که چگونه یک قدرت مافوق قانونی می تواند به عنوان بخشی از فرآیند قانونی عمل کند. بنابراین، وضعیت استثنائی نوعی ضرورتی عینی نیست که محدودیت های قانون را نشان می دهد، بلکه توسط خود قدرت حاکم ایجاد می شود تا قانون طبیعی و نوموس (nomos) بنیادی تری را تثبیت و تصریح سازد که بواسطه آن نه تنها ضرورت حاکمیت به عنوان مجری قانون، بلکه پیش از آن، ضرورت حاکمیت به عنوان موجودیتی در مرز قانون و بی قانونی - که یک پا در قانون دارد و یک پا بیرون آن - اثبات می شود. آگامبن می نویسد: «وضعیت های اضطراری (necessitatis status)، ... به صورت محدوده مبهم و غیر مسلم ظهور می یابد که در آن اقدامات در تراز عمل که فی نفسه مافوق حقوقی یا ضد حقوقی هستند، وارد قانون شده و هنجارهای حقوقی به واقعیت آلوده می شوند - این، آستانه ای است که واقعیت و قانون تصمیم ناپذیر گردیده است»⁸³

با این مقدمه، به وضوح می توان دید که چرا نقد درون دینی طرفداران نظریه انتخاب ولی فقیه در برابر طرفداران نظریه «نصب»، به لحاظ سیاسی، نقدی ثانوی است و درجه دوم اهمیت قرار می گیرد. مشابه با آنچه مارکس در «مساله قوم یهود» گفت مساله نه نقد دولت دینی که نقد دینی بودن خود «ساختار دولت» است. تاکید بر محتوای حاکمیت، دست آخر به نقدی دینی یا ایدئولوژیک خواهد انجامید، در حالی که

⁸⁰ - Ibid. p.55

⁸¹ Ibid. p.86-87

⁸² Ibid. p.88

⁸³ Ibid. p.51

استثنائی بودن حاکمیت، نه نتیجه محتوای خاص دینی یا ایدئولوژیک آن، بلکه ناشی از خود ساختار حاکمیت است. فراروی قانون از خویش، می تواند در مسیری دینی صورت پذیرد، یا در چارچوب دولت گرایی سوسیالیستی استالین. قانون می تواند همچون تجربه آلمان فاشیستی از مسیر اراده ملت (که در شخص پیشوا تجلی می یافت) در بیرون از خویش قرار بگیرد یا آن طور که شهروندان آمریکایی پس از 11 سپتامبر شاهد بودند، بواسطه نوعی پارادیم حکمرانی امنیتی... آنچه به طور اولی اهمیت دارد فرم حاکمیت است و نه محتوای آن. از این رو، نقدی دیگر لازم است. و از آنجا که پارادوکس حاکمیت، نه به حفره های قانون، بلکه به شکاف قانون و کاربست آن و به حوزه عدم تمایز میان واقعیت سیاسی (factum) و امر حقوقی (jus) باز می گردد، این نقد ساختاری، بیش از آنکه نقدی حقوقی باشد، نقدی سیاسی خواهد بود.

ز) در تاریخ اول خرداد 1386، ساعت 10:45 شبکه خبر تلویزیون جمهوری اسلامی، گزارشی از «طرح ارتقای امنیت اجتماعی» را روی آنتن فرستاد، که در اردیبهشت همان سال آغاز شده بود و میدان گسترده ای از اقدامات از کنترل ظاهر، سید خرید و موبایل شهروندان و پلمب عکاسی ها گرفته تا جمع آوری اراذل و اوباش را شامل می شد. در این گزارش، درحالی که یکی از افراد نیروی انتظامی مشغول ضرب و شتم فرد متهم به اوباشی گری بود و دیگری می گفت: «او را بیشتر بزن»، گوینده تلویزیون از قانون، ضرورت توجه و پایندی به آن سخن می گفت. نه دادگاهی تشکیل شده بود، نه وکیل مدافعی در کار بود و نه جرمی ثابت شده بود، قانون و به طور مشخص اصول 34 تا 39 آن به تعلیق درآمده بود و همزمان، در حال دریدن سوژه خود بود. آگامبن قانونی که واجد زوراست، اما کاربرد آن به حالت تعلیق درآمده را با عبارت «زور - قانون» (force- de- loi) توصیف می کند.⁸⁴ نیروی باقیمانده و بنیادی تر از یک ارادی حقوقی عام که علی رغم تعلیق قانون، همچنان وجود دارد و به نام قانون عمل می کند. گشوده شدن چنین فضایی که در آن قانون و کاربست آن، جدائی شان را آشکار می سازند و «نوعی زور قانونی محض، هنجاری را محقق می سازد که کاربست آن به تعلیق درآمده است (یعنی با توقف کاربرد آن، آن را به کار می بندد)»⁸⁵ چیزی جز «وضعیت استثنائی» نیست. این جدایی میان قانون و کاربرد آن، هرگز به منزله غیاب قانون نیست، بلکه نشان دهنده بالقوگی محض و استعداد نهانی قانون و تعالی آن از خویش است. به همین اعتبار می توان گفت، اصلاح طلبانی که پس از دوم خرداد، شعار «قانون گرایی» را به منظور کوتاه کردن دست نیروهای خودسر، سر می دادند، از این نکته غافل بودند که قانون با زور قانون یکی نیست و شکافی پرنشاندنی میان قانون و کاربست آن وجود دارد. وجود «نیروهای خودسر»، به عنوان مدعیان دفاع از نظم هنجاری اسلامی - انقلاب، نه نشانگر سوء استفاده و یا خلایق قانونی، بلکه تجلی شکل ناب قانون اساسی و نشانگر آن لحظه غایی و آن حالت حدی ای است که استثناء حاکمیت با تعلیق قانون تجهیز می شود. لباس شخصی ها نه زایده ای غیر قانونی، که ذاتی قانون اساسی اند. این گزاره از همان منطقی تبعیت می کند که برابر با آن، اصل 27 قانون اساسی بدون صدور «مجوز قانونی» هیچ اعتبار و مشروعیت قانونی ای ندارد. در این اصل آمده است: «تشکیل اجتماعات و راه پیمایی ها، بدون حمل سلاح، به شرط آن که مخل به مبانی اسلام نباشد آزاد است.» به همین ترتیب، وقتی مجتبی شریفی

⁸⁴ Ibid. p.70

⁸⁵ Ibid.

رئیس کمیته انضباطی فدراسیون فوتبال، نیکبخت واحدی، بازیکن تیم ملی فوتبال را به خاطر امتناع از حضور در یک بازی تدارکی، بدون ارجاع به یک سند قانونی مشخص، 10 میلیون تومان جریمه، دو سال از حضور در تیم ملی، محروم کرده و دستور استرداد کلیه جوایز و وجوه نقدی ای را می دهد که وی در رابطه با فعالیت در تیم ملی دریافت کرده، پای همین منطق در میان است... کدام منطق؟ منطق وضعیت استثنائی؛ گشوده شدن آستانه ای که در آن تمایز میان زندگی و قانون محو می شود...

(ح) در وضعیت استثنائی، جرم همچون خود حاکم، ماهیتی مافوق حقوقی پیدا می کند. آنچه تا دیروز، نام، فضا یا رفتاری مجاز و معتبر بوده، امروز و تا اطلاع ثانوی ممنوع می گردد و آنچه در طول سالیان غیرقابل تصور بوده، یک شبه عادی و اجباری می شود. قانون میان حاکمیت و شهروندان وساطت نمی کند و همه چیز منوط می شود به تصمیم حاکم و خرده- حاکمان (petit sovereigns)

حاکم است که مشخص می سازد چه کسی دشمن است و اوست که تعیین می کند چه کسی «غیر خودی» است و می توان او را، به شکلی پارانوئیک، سد راه جامعه در رسیدن به وحدتی ارگانیک و تمامیتی همگن معرفی کرد. اما کسی که طرد می شود و مورد لعن حاکمیت قرار می گیرد (banned)، کسی نیست که به سادگی بیرون از قانون و در حوزه بی تفاوتی آن قرار گرفته، بلکه کسی است که بوسیله قانون واگذاشته و ترک گفته (abandoned) شده است؛ یعنی «در آستانه ای که در آن زندگی و قانون، بیرون و درون غیر قابل تشخیص گردیده، بی پناه مانده و در معرض خطر قرار گرفته است. مطلقاً غیر ممکن است که بتوان گفت کسی که لعن شده، بیرون از نظم حقوقی قرار دارد یا درون آن.»⁸⁶ استثناء در حقیقت، مطابق با ریشه ی لغوی اش (ex-capere) در بیرون گرفته شده است و نه به سادگی به طرد شده.⁸⁷ آنچه طرد می شود، خود به تسخیر در می آید و بدین ترتیب حذف به شیوه ای از ادغام تبدیل می گردد.

آگامبن، انسان نوعی چنین وضعیتی را با ارجاع به چهره ای حقوقی در روم باستان یعنی «هومو ساکر» (homo sacer) به معنای انسان قدسی، تصویر می کند.

هوموساگر کلمه ای است که از یک رساله ی حقوقی فراموش شده نوشته پومپوس فستوس، لغت شناسی رومی، گرفته شده است. در آنجا، این واژه برای اشاره به کسانی به کار رفته است که در سالهای اولیه امپراطوری به مرگ محکوم شده بودند، اما کشتن آنها نه انجام قربانی تلقی نمی شد و نه ارتکاب به قتل. کسی که هوموساگر را می کشد، گرفتار مجازات حقوقی ای نمی شود و بدین لحاظ، زندگی هوموساگر به شکلی نامحدود در معرض «قدرت نامشروط مرگ» قرار دارد.

⁸⁶ Agamben, Giorgio (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, pp.28-29

⁸⁷ Ibid. p.18

بنابر منطق وضعیت استثنائی، قلمرو حاکمیت، قلمروئی است که در آن، کشتن، نه ارتکاب به قتل در نظر گرفته می شود و نه تجلیل قربانی در آن مجاز است. در این قلمرو، نسبت اعمال قانون با «بدن‌ها و اشکال زندگی» به تصمیم حاکم و خرده-حاکمانی وابسته است که ماهیت ذاتا منتشر بوروکراسی، امکان نفوذ پراکندگی آنها را تا اعماق جامعه فراهم آورده و حوزه تصمیماتشان را تا جزئی ترین مسایل زندگی روزمره گسترده است.

بدین ترتیب، بنابر منطق وضعیت استثنائی، زندگی به میدان تصمیم حاکمیت تبدیل می شود و نه تنها حاکم و جرم، ماهیتی استثنائی پیدا می کنند، بلکه خود شهروندان نیز در موقعیتی استثنائی گرفتار می آیند. در این موقعیت استثنائی، «حاکم کسی است که در نسبت با او، تمام انسانها به صورت بالقوه هموساگر هستند و هموساگر کسی است که در نسبت با او، همه افراد همچون حاکم عمل می کنند.»⁸⁸

ط) بنابر گزارش 9 مرداد 1386 «کمیته گزارشگران حقوق بشر»، اکثر بازداشت شدگان طرح امنیت اجتماعی که به بازداشتگاه کهریزک منتقل شدند، با جیره غذایی بسیار کم و بدون حق استفاده از هواخوری در چنان شرایطی به سر بردند که شش تن از آنها به دلیل شدت جراحات وارده و وضعیت بد بازداشتگاه جان باختند. دو سال بعد، پس از منتشر شدن اخباری درباره بدرفتاری با عده ای از بازداشت شدگان معترض به نتایج انتخابات ریاست جمهوری دهم که به کهریزک منتقل شده بودند، این بازداشتگاه به دستور رهبر جمهوری اسلامی ایران تعطیل شد؛ اما همزمان برخی از گزارش ها خبر از وجود تعداد مشابه دیگری از این بازداشتگاهها می داد. بازداشتگاهها و کمپ هایی که کارکرد آنها برخلاف زندان نه «به هنجار ساختن» بدن ها، بلکه دریدن آنها در حد غایی روی هم افتادگی «هنجار» و استثناء است. در آنجا، دیگر نه خبری از حقوق شهروندی است و نه از حق بررسی مشروعیت بازداشت. چه بازداشتگاه، گوانانامو باشد، چه استادیوم باری که پلیس ایتالیا در 1991 مهاجرین آلبانیایی غیر قانونی را در آنجا نگهداری می کرد، بدن بازداشت شده، هیچ معنای حقوقی ای ندارد و واجد هیچ محتوای انسانی ای نیست؛ بدنی است گرفتار در منطقه عدم تمایز میان قانون و زندگی و سرگردان میان انسانیت و حیوانیت.

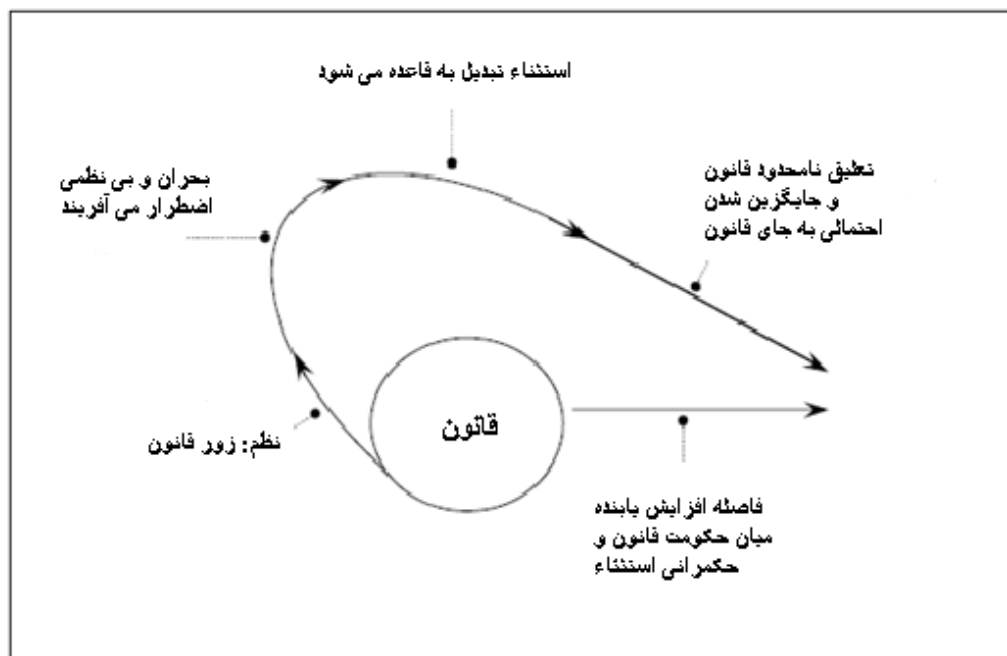
کمپ فضائی است که قدرت بدون هیچ واسطه ای در برابر حیات محض قرار می گیرد و آن هنگام گشوده می شود که وضعیت استثنائی به قاعده تبدیل می شود.⁸⁹

ی) آگامبن به منظور روشن ساختن تفاوت‌های درک اشمیت و تصور خود از وضعیت استثنائی (که شمایی کلی از آن در زیر ارائه شده) دست به بازسازی دیالوگی واقعا موجود میان اشمیت و والتر بنیامین در فاصله سالهای 1935 تا 1956 می زند. آخرین و شاید مهم ترین بخش این

⁸⁸ Ibid. p.84

⁸⁹ Ibid. pp.168-9

دیالوگ تاریخی را می توان از ترهایی درباره ی مفهوم تاریخ بنیامین برشمرد. در آنجا بنیامین می نویسد: «سنت ستمدیدگان به ما می آموزد که وضعیت اضطراری ای که در آن به سر می بریم، خود همان قاعده است. باید به تصویری از تاریخ دست یابیم که با این بصیرت خواناست. آنگاه به روشنی درخواهیم یافت که وظیفه ی ما ایجاد یک وضعیت اضطراری واقعی است.»⁹⁰



نسبت و رابطه ی استثناء با قانون از نظر آگامبن

وقتی در وهله نهایی و در حالت حدی، نظم عمومی، شکل خود را در پیوند با زور قانون پیدا می کند، آنچه در عمل اتفاق می افتد نه محافظت از قانون از طریق لغو موقتی آن، بلکه بیشتر پاسداری از موقعیت استثنائی حاکم تحت پوشش قانون و به عبارت دیگر تداوم وضعیت استثنائی است. بنیامین و اشمیت خود شاهد بودند که چگونه وضعیت استثنائی در جمهوری وایمار از 1933 به بعد، هیچگاه لغو نشد. در قانون اساسی جمهوری، اصلی وجود داشت (اصل 48) که مطابق با آن، برای رئیس جمهور در شرایط اضطراری، قدرتی ویژه (امکان استفاده از نیروهای مسلح، تعلیق اصولی از قانون و...) در نظر گرفته شده بود. با این وجود، هرگز به سادگی نمی توان پذیرفت که صرف وجود اصل 48 به تداوم وضعیت استثنائی در آلمان منجر شد. خیلی ها قبل از هیتلر (و از آن جمله فردریش ابرت) کوشیدند سوار بر این اصل شوند و نظام حقوقی را دور بزنند، اما برای این کار، چیزی بیشتر از یک ماده قانونی لازم بود، چیزی که از قضا هیتلر واجد آن بود: کیفیت کاربزماتیک پیشوا.

⁹⁰ بنیامین والتر (1385) عروسک و کوتوله، گزینش و ترجمه مراد فرهاد پور، امید مهرگان، تهران: گام نو، ص. 156

هیتر پیشوا است؛ تجلی روح ملت است. اوست که به نام ملت، به قانون مشروعیت می بخشد و نه برعکس. اما درعین حال، هم اوست که قانون را خنثی می سازد و از آن عبور می کند. می توان گفت: آنچه به قانون اعتبار می بخشد، همان چیزی است که آن را لغو می سازد و بی اثر می کند. و بدین لحاظ، عنصری ناهنجار و مافوق حقوقی در بطن نظام حقوقی وجود دارد. عنصری که نمی توان آن را به قدرت قانونی (potestas) فروکاست و برابر با اقتدار و مشروعیت قانون (auctoritas) است؛ نیرویی که می تواند قانون را به انفعال کشانده و دوباره فعال می کند.

«وضعیت استثنائی، دستگاهی است که باید در وهله نهایی با بنیاد نهادن آستانه نوعی عدم تمایز میان ناهنجاری و نوموس، میان زندگی و حقوق، میان auctoritas و potestas، این دو جنبه ماشین حقوقی - سیاسی را مفصل بندی کرده و در کنار هم بیاورد.»⁹¹ وقتی این دو عنصر روی هم می افتند و در کنار هم قرار می گیرند، وقتی تمایز قدرت قانونی و منبع مشروعیت آن محو می شود، نظام حقوقی - سیاسی به ناچار به نوعی ماشین مرگ تبدیل خواهد شد که اصلی ترین فراورده آن، بدنهایی است که درون و بیرون زور قانون گرفتار آمده و به صورت بالقوه، میان مرگ و زندگی و انسانیت و حیوانیت در سرگردانی به سر می برند.

در برابر این وضعیت استثنائی دروغین اما، «وظیفه ی ما ایجاد یک وضعیت اضطراری واقعی است.»⁹² وضعیتی که در ساختار یکپارچه اشمیتی نظام حقوقی جا نمی گیرد و ورای هر رابطه ای با قانون و استثناء است؛ وضعیتی که رابطه درونی خشونت و قانون را آشکار کرده و دیالکتیک خونبار قدرت قانونی و قدرت مشروعیت بخش به قانون را متوقف سازد. این وضعیت استثنائی واقعی، بیش از هر چیز حاکی از گشوده شدن فضایی است که میان قانون و نیرویی که به آن مشروعیت می بخشد، فاصله انداخته و راههای فراروی قانون از خویش را مسدود می کند؛ قانونی را تصور کنید که فاقد هر گونه زوری است و انقلابی را که به استقرار هیچ نظام حقوقی ای منجر نمی شود، قانونی را که به بیان والتر بنیامین، همچون «شیئی بی مصرف» دستمایه «بازی کودکان» می گردد⁹³ و انقلابی را که «آسمانی مطلقا تهی» را در پی دارد.⁹⁴

بدین ترتیب، به همان سوالی می رسیم که از آن آغاز کردیم: چرا انقلابیون فوراً دولت تشکیل می دهند؟ آیا نمی توان مردمی را تصور کرد که نیروی انقلاب و بالقوگی فعال باهم بودنشان را در نظامی حقوقی هرز نمی دهند؟

ع) در این مقاله سعی بر آن بود فارغ از حساسیت های معمول یک مورخ یا یک جامعه شناس حرفه ای درباره «فاکتها و فیگورها»، چارچوبی نظری و شمایی کلی برای فهم نظام حقوقی-سیاسی ایران پس از انقلاب 57 ارائه شود. واژگان کلیدی این چارچوب نظری، «وضعیت

⁹¹ Agamben, Giorgio (2003) *Homo Sacer II: etat d'exception*, p. ۱۴۴

⁹² بنیامین والتر (1385) *عروسک و کوتوله*، ص. 156

⁹³ Agamben, Giorgio (2003) *Homo Sacer II: etat d'exception*, p. ۱۰۹

⁹⁴ Ibid. p.97

استثنائی»، «زور قانون»، «دولت انقلابی» و «ولایت فقیه» بودند. به طور مختصر اشاره شد که پارادایم حکمرانی وضعیت استثنائی نه تنها در سطحی کلان، بلکه بواسطه خرده-حاکمانی که به واقع در امتداد حقوقی دولت انقلابی - اسلامی و ولایت فقیه قرار می گیرند، در روزمره ترین مسایل زندگی شهروندان تاثیرگذار است. از سوی دیگر، تمام محتوای این مقاله را می توان پانوشتی دانست بر اصل اول قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران؛ اصلی که به روشنی بازنما و معرف نظام حقوقی-سیاسی و پارادایم حکمرانی ایران پس از انقلاب 57 است. سرانجام باید به دو کاستی عمده این مقاله اشاره کرد. نخست، بررسی تاثیر معادلات و روابط بین المللی و اتفاقات جهانی ای چون واقعه 11 سپتامبر و دیگر، بررسی تاثیر دقیق اتفاقات اجتماعی-سیاسی درون مرزی بر الگوی حقوقی - سیاسی حکمرانی در نظم موجود، هیچ نظام حقوقی - سیاسی نسبت به تحولات تاریخی بی تفاوت نیست و در نسبت با آنهاست که حدود غایی قوت و نقاط گسست و تزلزل خویش را نشان می دهد. تحلیل دقیق تر از نظام حقوقی - سیاسی در طول سی سال گذشته، تحلیلی روی ریتم تاریخ است؛ تحلیلی که فراز و فرود گرهگاه هایی چون پایان جنگ تحمیلی، دوم خرداد و اعتراضات مردمی اخیر به نتایج انتخابات دهم ریاست جمهوری و ... را در بر می گیرد و تصویری دقیق از هر برهه ارائه می کند.

از رادیکالیسم بابتی ساندز ایرانی

علی علی زاده

سیامک پورزند خود را از پنجره به بیرون پرتاب می‌کند تا پس از ده سال شیء شدگی در دستان زندانبانان یک بار دیگر انسان بودن را هر چند برای لحظاتی کوتاه در فاصله سقوط بین طبقه ششم و برخورد به زمین سخت تجربه کند. هاله سحابی در دفاع از جنازه پدرش کشته می‌شود تا عدم مشروعیت حاکمیت را نه در تمکین نکردن ظاهری اش به حقوق بشر مدرن غربی که در سرپیچی از حفظ تقدس مراسم خاکسپاری حتی دشمن اش، این بخش لاینفک از سنت اخلاقی همه جوامع کهن یا جدید، غیر قابل انکار کند. مرگی که محمولش هر چند فردی امروزی و مبارزی در پی ایجاد روابط دموکراتیک مدرن بود به صورت کنایی تکرار عینی یکی از اسطوره های اصلی برساننده ایدئولوژی حاکم، یعنی فاطمه زهرا میشود. و هدی صابر در دفاع از انتخاب سیاسی هاله سحابی، خود دست به انتخابی کنشگرانه و صریح میزند که سرانجامش نه تنها تکرار صرف پیام مرگ هاله سحابی نیست بلکه به آن ابعادی غیر قابل انکار می‌دهد: خشونت حاکمیت امروز ایران، یعنی این آخرین حلقه از غاصبان انقلاب مردمی 57، نه امری تصادفی و یا استثنایی در دستان ناکارآمد مجریان رده پایین سرکوب در خیابان یا اوین بلکه قاعده برساننده و تنها امر نگهدارنده آن است. نه پنهان شدن در زیر گفتار مشروعیت دینی ولایی، نه تمسک به این یا آن بخش از گفتار آیت الله خمینی، نه تکرار بی پایان پارادایم امنیت ملی و دشمنی غرب و نه هنوز پایگاه مردمی داشتن، تنها این خشونت و اعمال بی محابای آن و سازماندهی کردنش به یمن غارت منابع ملی مردمی که از فقر به فلاکت رسیده‌اند است که عده‌ای از ما را به شیون کنان خاموش و عزاداران حرفه‌ای تبدیل کرده و عده‌ای دیگر را به همدستی با حاکمیت در چشم بستن ریاکارانه و انکار فاجعه سوق داده است.

در ناتوانیمان از اندیشیدن به «چه باید کرد» در مقابله با این خشونت، گروهی از ما خود را با ماخولیای شیرین گفتگوی خردورزانه با حاکم، به رغم آگاهی از ناممکن بودنش، تسکین میدهد؛ گروهی دیگر غیراخلاقی ترین واکنش یعنی بی عملیش را به نام اخلاق سیاسی و عدم خشونت توجیه می‌کند. پاسخ به «چه باید کرد» تنها با تأمل در عمل سهراب اعرابی ها، شهدای کشته و فراموش شده عاشورای 88، اکبر امینی که آغازی جدید را از فراز جرثقیل اعلام کرد و کنش هاله سحابی و هدی صابر ممکن می‌شود. اما به جای تفکر سیاسی از درون وضعیت خاص خود و با زبان و نشانه‌های سنت خود، ما وارد کنندگان جامعه شناسی های تطبیقی، گاه با رنگ هند و افریقای جنوبی و گاه با لعاب یوگسلاوی و جنبش سیاهان آمریکا بوده ایم. آن یکی به دفاع از دست آورد های دوم خرداد می‌پردازد چرا که آن را با شاخص های عددی دموکراسی در آمریکای لاتین می‌سنجد. دیگری در الگو سازیش از جنبش عدم خشونت یوگسلاوی سخنی از تضعیف حاکمان صرب بر اثر حمله نامشروع نظامی ناتو نمی‌گوید و دیگری پس از دو سال ستایش پیامبرگونه گاندی گفتار او را در لزوم دفاع مشروع به صورت گزینشی سانسور می‌کند.

افسانه طبقه متوسط، افسانه خواسته جامعه جوان و تحصیل کرده و افسانه تکنولوژی جدید ارتباطات نه فقط به تحریف تاریخ بسنده نمی‌کند بلکه به تصویری اخته دادن از رشادت انقلابی مردمان تونس و مصر و سوریه و یمن در مبارزه با تبعیض‌های سیاسی و اقتصادی، یعنی واقعیت آشکار شده در مقابل چشمان ما در زمان حاضر نیز کشیده می‌شود. از حضور کارگران و زحمتکشان و سندیکا‌های کارگری در این انقلاب‌ها سخن نمی‌گوید. نمی‌گوید سیاست‌های نئولیبرال اقتصادی تحمیل شده از بانک جهانی - چیزی که تحقق‌اش خود غایت آرزوی بسیار از نخبگان خودخوانده جنبش سبز است - بر مصر و تونس محرکی اصلی در این دو انقلاب بوده. از اعتراض این انقلابیون به مبارک و بن علی برای عدم استقلال شان از غرب و یا مماشات حکومت اسد‌ها در برابر اسرائیل سخن نمی‌گوید مبادا گزکی به دست حاکمان جمهوری اسلامی دهد. گفتاری چنین به شدت ایدئولوژی زده، که بی‌وقفه از دهان کارشناسان و نخبگان فرهنگی و به همت بی‌بی‌سی و صدای آمریکا هر روز مجال تکرار می‌یابد آنگاه خود را غیر ایدئولوژیک می‌خواند و کل تاریخ مبارزه صد ساله ما را در زیر لوای آرمانگرایی تحقیر می‌کند. شریعتی را که با همه کاستی‌هایش توان تفکر از درون سنت خود و بازتعریف و بازتلمک اسطوره‌های این سنت را داشت به هیولای مسئول خشونت‌های جمهوری اسلامی تبدیل می‌کند تا جایگاهش را به واعظان وارد کننده نظریه جامعه باز پوپر و نظریه گفتگوی هابرماس و متالهین مسیحی دهه هفتاد آمریکا دهد که هیچ سخن تازه‌ای در باب «چه باید کرد» ندارند. گلسرخی و حنیف نژاد را به ماجراجویان آرمانخواه و تاریخ مصرف گذشته تقلیل می‌دهد و گوش به روزنامه‌نگاری می‌دهد که از یک طرف از هر عمل رادیکال و خواست عمیقی حذر می‌دهد و از طرف دیگر فریبکارانه نوید غیرقابل بازگشت بودن دموکراسی را می‌دهد.

پورزند و هدی صابر محبوس و هاله سحابی، زندانی به مرخصی آمده، نشان دادند که در زیر شدیدترین محدودیت‌ها و از خلال کوچک‌ترین روزنه‌ها هم می‌توان کنشی سیاسی کرد و خود را از رعیت ارباب قدرت به انسانی آزاد ارتقا داد. انسان شدن جهشی از فراز مفاک میان آزادی بالقوه در انتخاب و انتخاب بالفعل آزادی است. در یک سوی این مفاک آزادی فردی و محدودی می‌گنجد که امروزه شکلی از خرید در بازار آزاد هویت‌های فرهنگی و جنسی و اعتقادی و نحوه زیست شده. آنچه در جوامع برخوردار از دموکراسی شکلی ولی تهی شده از سیاست مردمی غرب مبینیم. و در سوی دیگر این مفاک روایت فرد نمی‌تواند جدا از روایت مبارزه جمعی در مقابله با ساختارهای گوناگون ولی در جوهر همسان قدرت باشد. پورزند زندانی فراموش شده، روشن فکر اعتراف کرده - یعنی به دست خویش خود را تحقیر کرده از منظر حاکمان - نه فقط بر علیه قانون خشونت حاکم طغیان کرد که خود را از قربانی صرف این خشونت به صاحب و مالک سرنوشت خویش تبدیل کرد. تنها حاکمان خواهان این نیستند که ما قربانیان خاموش باشیم. صنعت حقوق بشری جهانی و رسانه‌های به ظاهر دلسوز غربی هم ما را حداکثر نامی و عددی در لیست بالا بلند مؤسسات بین‌المللی از موارد نقض حقوق بشر حکومتی خودکامه در آن سوی جهان می‌خواهند. رسانه‌هایی که ندا آقا سلطان را، کسی که به رغم آگاهی از مخاطره چند ساعت شهروند بودن به میدان آمده بود، به قربانی منفعل شیفته زندگی آزاد آمریکایی بدل می‌کنند (اشاره به مستند اچ بی اُ که به صورت کنایی با صدای شهره آغداشلو، این مدافع سرسخت حمله نظامی به ایران اجرا شده بود). و موسساتی که ترجیح می‌دهند ما همه سکینه آشتیانی باشیم تا آن‌ها بتوانند به جای ما سخن بگویند و از حقوق ما دفاع کنند. هاله سحابی مدافع خستگی

ناپذیر عمل بی خشونت، مرزی به شدت روشن میان این‌گونه عمل و بی‌عملی و تعویق منفعلانه عمل سیاسی کشید و اینسان خشونت حاکمیت را به شکلی حداکثری پدیدار کرد. و هدی صابر، محروم از هر گونه صدایی برای بیان اعتراض خویش، بدن خویش، یعنی آخرین ابزار یک زندانی را، به محل پدیداری متمرکز خشونت حاکمان و از این راه به سلاحی برای مبارزه تبدیل کرد. هدی صابر هم جنازه دزدیده شده هاله سحابی را با عمل خویش از حاکم پس گرفت هم از تحریف معنی مرگ هاله به دست آنان که تنها به صبر توصیه و به عدل دیگر جهانی بشارت می‌دهند جلوگیری کرد و زندگی خود را به مثالی روشن از عمل متعین سیاسی به جای خشم غیرمتعین و زودگذر یا افسردگی به انزوا برنده تبدیل کرد. این سه نه قربانیان خاموش وضعیتی محتوم که بازیگران فعال تاریخ جمعی ما هستند.

از این منظر پورزند، هاله سحابی و هدی صابر را باید به صراحت و بدون تردید شهید خواند. نه آنگونه که غاصبان انقلاب 57 این مفهوم فرادینی را به بت وارگی مرگ مختص دینداران در بشارت بهشت برین آن جهانی تقلیل دادند. بلکه به معنی انتخابی به شدت از درون زندگی، به منظور بازتعریف زندگی در ارتباط ناگزیرش با انتخاب آزادی که از جایگاه کنش خود حدی برای خود نمی‌شناسد. نه فقط مرگ را نمی‌ستاید و در آغوش نمی‌کشد بلکه در دفاع از آرمانی که به زندگی، و از آن منظر به زندگی به مثابه امری کلی، معنی می‌دهد، به مرگ، این ارباب مطلق هم بی‌تفاوت می‌نگرد. چنین لحظه‌ای، یعنی شهادت دادن نامحدود به حقیقت آرمانی جهانشمول، تمامی نظریه‌های کارشناسانه در باره خواسته طبقه متوسط برای زندگی بهتر را در هم میریزد. آن‌ها که مدعی دفاع از کرامت انسانی هستند به جای اینکه تجلی این کرامت را در چنین لحظاتی ببینند و عمل و سخن خود را با آن تطبیق دهند در دو سال گذشته از هر موقعیتی استفاده کرده‌اند تا به نام کم کردن هزینه‌های مردم، ما را به بی‌عملی دعوت کنند. اگر اعتصاب غذایی در کار بوده به جای پیوستن به آن خواهان پایش شده‌ایم و اگر در خیابان مردمی به دفاع از حق انسان بودن خود برخاسته‌اند و نام دیکتاتور را به خشم فریاد کرده‌اند خواهان آرامش جامعه شده‌ایم.

در دومین سالگرد جنبش سبز می‌توان به تحسین و تشویق خود پرداخت. می‌توان به خود امید داد که هر چه زمان بگذرد ما مستهلک نمی‌شویم بلکه مستحکم می‌شویم. و می‌توان همچنان تمامی انرژی سیاسی خود را مصروف مبارزه با سایه‌های حاکمیت یعنی افشای ریاکاری‌ها و استانداردهای دوگانه‌اش در دفاع از مردم مصر و بحرین و سکوت در برابر مردم خود و سوریه کرد. می‌توان همچنان به نقد شادمانه از سخنان جنتی و امامان جمعه‌ای پرداخت که بی‌خردیشان ضعفی محسوب نمی‌شود که قدریشان نه از خرد که از زور حاکم می‌آید. می‌توان تمامی ناکامی‌های جنبش را در زیر یک کلمه، یعنی میزان شدید سرکوب حاکمیت، توجیه کرد و می‌توان به امید این بود که گسترش آگاهی به خودی خود به رهایی بیانجامد.

اما کار حاکمان سرکوب است و این نباید ما را شگفت زده کند. انرژی ما باید مصروف پیدا کردن راه‌های مشخص سازماندهی مقاومت و مبارزه جمعی و گره زدن آگاهی با عمل شود. نقد حاکمان نیز مدت هاست اعتبار خود را از دست داده که تفاوت میان منطق مردم و منطق حاکمیت به

تعارض در آستانه تناقض تبدیل شده است. آنچه می‌ماند نقد از خود است که باید بی‌محابا و بدون ترس از شنود و سوءاستفاده حاکمان، در فضای عمومی مردمان باقی‌مانده در جنبش انجام شود.

جنبش سبز به وجود آمدن خود را مرهون سیاست مردمی ناب و رادیکال در شکل اعتراض شجاعانه خیابانی و گسست ماهوی از اصلاحات درون حکومتی خاتمی بود. انفجاری که گفتار موسوی را به دو نیم کرد، دفاع او از دهه اول جمهوری اسلامی و دوران طلایی امام راحل را وانهاد و از وجوه پیشرو و رادیکال گفتار او یعنی وفاداریش به رخداد 57 و اشاره مدام به خاطره این انقلاب و توان مردم در سامان دادن امور خود بدون دخالت حاکم، برای ایجاد فضایی مستقل از حاکمیت مدد گرفت. در آستانه دو سالگی جنبش سبز اما باید به صراحت گفت که گفتار غالب امروز جنبش شکلی از لیبرالیسم دینی یا سکولار است. گرچه انرژی زیادی در گفتگو و منازعه میان این دو شقه از لیبرالیسم به هدر رفته آنچه کمتر گفته شده نابینایی مشترک این هر دو شقه به تاریخ لیبرالیسم است. اگرچه نگارنده صریحاً منتقد لیبرالیسم است اما معتقد است که حتی لیبرالیسم هم توان تعمیق بسیار بیشتری دارد. به عبارت دیگر نسخه رایج گفتار لیبرالیسم در ایران نه از نحوه به قدرت رسیدن تاریخی آن بر اثر جنگ‌های خونین و انقلاب‌های بورژوازی قرون 18 و 19 غرب سخنی می‌گوید و نه از آمادگی آن برای پرداخت بها با از دست دادن میلیون‌ها انسان آنجا که کلیتش مثل جنگ جهانی دوم در مقابله با فاشیسم در خطر است. به اختصار نسخه ایرانی این گفتار نحوه رادیکال به قدرت رسیدن لیبرالیسم غربی را انکار و با واردات کلمه به کلمه لیبرالیسم انسجام گرفته و در موضع قدرت نیمه دوم قرن بیستم شکلی فانتزی از آن ارائه می‌دهد. چنین گفتاری ناچار از تحریف و تقلیل مداوم رادیکالیسم نهفته در کنش بازیگران شناخته‌اش از سخنرانی مجید توکلی تا اعتصاب غذای کیوان صمیمی و شهادت صابر و انتفاضه زنان و مردان میانسال و جوان در عاشورا و بیست و پنجم بهمن است.

هدی صابر در نامه‌ای که هفته گذشته به مناسبت درگذشت عزت‌الله سحابی و شهادت هاله از زندان به بیرون داد از «به هم آغوشیدن عقل و رادیکالیسم» سخن گفت. سخنی که در کمتر از یک هفته به شکلی عینی محقق شد. کسی انتظار ندارد که نخبگان پرصدای جنبش از این به هم آغوشی عقل و رادیکالیسم دنباله روی کنند. اما پس از دو سال باید گفت که اگر در برابر این رادیکالیسم به احترام سر خم نمی‌کنید حداقل آن را انکار نکنید.

خشونت یا قهر انقلابی

امین قضایی

خشونت شناخته‌ترین اتهامی است که نیروهای راست‌گرا به کنش‌های انقلابی به خصوص انقلاب سوسیالیستی، وارد می‌کنند. همچنین به لحاظ تاریخی اتکا به خشونت، عقیده‌ی سیاسی آنارشیسم را به تحریک و تهییج توده‌ها به قیام تداعی می‌کند. در مقابل این اتهام برخی مارکسیست‌ها تلاش می‌کنند با تقسیم بندی خشونت، نوعی خشونت انقلابی یا اعتراضی را مشروع جلوه دهند و آنرا پاسخی مشروع به خشونت نظام مند بورژوازی بدانند که در پشت قوانین و نهادها خود را پنهان کرده است. بارزترین نمونه‌ی آن اسلاوی ژبژک است که اخیراً بخشی از حجم فراوان نوشته‌های بی‌در و پیکر خود را مصروف این مقوله کرده و با تمیز خشونت ابژکتیو و پنهان از خشونت سوژکتیو، تلاش می‌کند این مقوله را ارزشگذاری کند.

من در مقالات پیشین از ضرورت روشمند بودن مارکسیسم صحبت کردم و به این نتیجه رسیدیم که مارکسیسم باید تفکر نظام مند و مستدل تجزیه و تحلیل را در بررسی موارد پیش‌گردد تا تضاد طبقاتی را در هر حیطه‌ای، تدقیق و تصریح کند. اکنون می‌خواهیم این روش را واقعاً در یک نمونه‌ی عملی به کار گیریم. بحث خشونت را برگزیدیم چون موضوع مطرحی در فضای سیاسی ایران نیز هست. سران اصلاح طلب جنبش سبز همواره تلاش کرده‌اند با مسالمت‌آمیز خواندن جنبش و تقبیح خشونت، اعتراضات مردم را از کنش انقلابی و سرنگونی طلب برحذر داشته و آنرا در جهت اهداف مسامحه‌کار خویش کانالیزه کنند. این موضوع از جهت دیگری نیز حائز اهمیت است چرا که بسیاری از سخن‌پراکنان آکادمی و مثلاً مارکسیست، با مفهوم پردازی خشونت سعی می‌کنند نسخه‌ای از آنارشیسم، پیچیده در لفافه‌ی کلمات تئوریک، را به عنوان مارکسیسم به خورد مردم بدهند. بنابراین باید خوب دقت کنیم: **تنها معیار ما برای اینکه واقعاً چه تحلیل و ایده‌ای مارکسیستی است، نتایجی است که از به کارگیری روش‌شناسی مارکسیسم بدست می‌آوریم و نه عبارت پردازی‌های ظاهراً انقلابی و ساختارشکن و نه حتی تفسیر دل‌بخواخانه از چند جمله‌ی مارکس یا لنین.**

بورژوازی انقلاب را خشونت و بنابراین ناپسند دانسته و برعکس آنارشیست‌ها و عده‌ای از مارکسیست‌های کم‌اطلاع از تئوری مارکسیسم، انقلاب را نوعی خشونت مشروع یا خشونت در مقابل خشونت تعریف می‌کنند و بدین ترتیب بر ضرورت آن صحنه می‌گذارند. ما در اینجا نشان می‌دهیم که پیش‌کشیدن مفهوم خشونت، مغلطه‌ای بیش نیست و مخدوش کردن اصل مسئله است.

ابتدا تلاش می‌کنیم کل روند استدلالی مارکسیسم را برای کنش انقلابی مرور کنیم:

1. جامعه‌ی مدرن، جامعه‌ای است که در آن افراد مبتنی بر آزادی خود از حقوق برخوردار می‌شوند و هرکسی ملزم به رعایت حقوق دیگران است و در مقابل افراد با شرکت در زندگی اجتماعی (یعنی مقدماتاً تقسیم کار)، منافع خود را بیشتر و بهتر برآورده می‌کنند. حتی فیلسوفان سیاسی راست‌گرا نیز بر این نکته صحنه می‌گذارند.
2. یکی از این حقوق، حق مالکیت است. هیچ‌کس حق سلب مالکیت از دیگری را ندارد.
3. در صورت سلب مالکیت، می‌بایست مجرم یا متخلف مجازات شده و او موظف است مالکیت دزدی را به فرد اصلی بازگرداند. در صورت سرپیچی از این امر باید قهر صورت گیرد که توسط مجریان قانونی (پلیس) و نهاد قضایی این قهر اعمال می‌شود.
4. یکی دیگر از حقوق، حفظ جان و امنیت افراد است. هیچ‌کس حق رساندن آسیب جسمانی به فرد دیگر را ندارد. اعمال این آسیب را خشونت تعریف می‌کنند. فرد متخلف باید مجازات شده و با اعمال قهر، از ارتکاب خشونت جلوگیری به عمل آید.
4. پس تاکنون حق جان و مال افراد را تصریح کردیم. (دقیقاً همان دو حقی که جان لاک برای قرارداد اجتماعی ضروری می‌داند) اما یکی از این مالکیت‌ها و مهمترین آنها، مالکیت فرد بر محصول کاری خویش است. هرکس حق دارد به همان اندازه که تولید کرده، معادل آن ثروت دریافت کند.
5. از تئوری اقتصاد سیاسی می‌دانیم که بنابر شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری، کارگران همواره کمتر از آنچه که تولید می‌کنند، معادل آن ثروت (مزد) دریافت می‌کنند. یعنی مقداری از مالکیت آنها بر محصول کار خویش از سوی سرمایه‌دار دزدیده می‌شود. این دزدی تاریخی و نظام‌مند، "واقعیت استثمار" نامیده می‌شود.
6. بنابراین حق مالکیت طبقه‌ی کارگر بر محصول کار خویش نقض شده و بنابر بند 2، حق مالکیت حفظ نشده است. بنابراین این مالکیت باید به صاحب آن بازگردد. اما مشکل اینجاست که هیچ نهادی برای چنین سلب مالکیتی در جامعه‌ی سرمایه‌داری وجود ندارد. سرمایه‌داران خود حاکم بر قانون و نهاد قضایی هستند و در مقابل این حق خواهی تاریخی مقاومت می‌کنند.
7. این سلب مالکیت تاریخی و نظام‌مند، همان چیزی است که ما ستم طبقاتی می‌نامیم. بنا بر بند 3، ما این حق را داریم که با اعمال نیروی قهر، مالکیت دزدی را به صاحب اصلی آن یعنی طبقه‌ی کارگر بازگردانیم.
8. برای این کار و بنابر استدلال‌های مشخص مارکسیستی در اقتصاد سیاسی، باید مالکیت خصوصی بر ابزار تولید را اشتراکی کنیم. (چرا که کارگران خود تولیدکننده و مالک اصلی ابزار تولید هستند و نه سرمایه‌داران) برای این امر چون هیچ نهاد قانونی وجود ندارد، و چون حق مقدم‌تر از قانون است، می‌بایست قانون بورژوازی که چیزی جز تایید دزدی و استثمار نیست را زیرپا بگذاریم و با اعمال قهر، از این دزدی تاریخی جلوگیری کنیم. این اعمال قهر، همان انقلاب قهرآمیز است.

از این هشت بند، کاملاً مشخص است که اعمال قهر انقلابی هیچ ارتباطی با خشونت ندارد. ما نه خشونت بلکه قهر اعمال می‌کنیم. همانطور که پلیس و دادگاه وقتی به اجبار و اعمال قهر، متخلف را مجازات می‌کند، طبقه‌ی کارگر نیز این حق را دارد که اعمال قهر کند و حق خود را

بازپس گیرد. کسی پلیس و دادگاه را به خاطر بازگرداندن حق به مالباخته خشونت نمی داند اما بورژوازی با مغلطه ، قهر انقلابی را خشونت نام می گذارد و بدتر از عده ای مارکسیست های نادان به این مغلطه ی پوچ دامن می زنند.

همانطور که حقوق یک متخلف نیز باید محفوظ بماند و نباید توسط پلیس مورد شکنجه و خشونت قرار گیرد. ما نیز تنها خواهان رسیدن به حقوق خود با سلب مالکیت از بورژوازی هستیم و هیچ مارکسیستی نباید خشونت و کشتار را تایید کند. این دو مقوله یعنی اعمال قهر انقلابی و خشونت ، هیچ ارتباطی با هم ندارند و حتی در مقابل یکدیگر هستند.

انقلاب قهری مورد نظر مارکسیست ها قطعاً عملی غیرقانونی است، اما محق است چرا که قانون حکومت سرمایه داری برای استثمار طبقه ی کارگر ، برضد حقوق مالکیت انسانهاست. بنابراین چقدر مضحک است که بورژوازی ، کمونیست ها را متهم می کند که برای مالکیت احترامی قائل نیستند همواره تلاش می کنند به روش های خشونت آمیز متوسل شوند. دقیقاً برعکس مارکسیسم به خاطر حفظ مالکیت ، خواهان قهرانقلابی است. بنابراین برخلاف آنچه ژیزک می گوید ، مسئله دو نوع متفاوت از خشونت سوپژکتیو و ابژکتیو در میان نیست. تضاد اصلی میان حق مالکیت بر محصول کار است و استثمار که این حق را زیر پا می گذارد. انقلاب نه خشونت بلکه اعمال قهر برای بازگرداندن حق است و دقیقاً همانقدر مشروع است که مجازات یک مجرم و بازگردان مال به مالباخته در یک پروسه ی قضایی.

با تشریح روند استدلالی و تعیین جایگاه هر یک از مفاهیم (مانند خشونت و قهر) در این روند ، متوجه مغلطه خواهیم شد و می توانیم پاسخی در خور به ایدئولوژیست های بورژوا بدهیم که تلاش می کنند انقلاب سوسیالیستی را در ردیف کنش خشونت آمیز و تروریستی اسلام گرایان و القاعده قرار دهند. مایه ی شرم است که برخی از مارکسیست ها تلاش می کنند از خشونت کور توده ها در مقابل خشونت نظام مند سرمایه داری دفاع کنند. واژگونی وقیحانه تر اینجاست که این خود حکام سرمایه دار هستند که در مقابل تظاهرات اعتراضی مردم به خشونت وحشیانه متوسل می شوند و در مقابل حرکت انقلابی و به حق مردم را خشونت قلمداد می کنند.

تفاوت مفهومی میان قهر و خشونت علاوه بر اهمیت نظری خویش ، نشان می دهد که تفکر روشمند و مستدل با مفاهیم دقیق و مشخص تاجه حد برای مارکسیسم ضرورت دارد . تنها به کمک یک تحلیل و بررسی روشمند می توان پاسخ صحیحی به ایدئولوژیست های بورژوا بدهیم که تلاش می کنند در چشم مردم خاک پاشیده تا آنها را نسبت به واقعیت استثمار کور نگاه دارند.

انشعاب از روشنفکری : چگونه روشنفکر بمانیم.

روزبه گیلاسیان

به نام تاریک اندیشی و اندیشیدن در ظلمت ، باید روشنفکری را دوباره برگرداند. این بار نه از فرانسه بلکه از فارسی و نه از زبان بلکه از ته معده [برگرداند]. اگر میرزا آقا خان کرمانی این اختیار را داشت که اتولکتوتل را به منورالفکر برگرداند ، ما نیز این جرات را به خود می دهیم و آن را تاریک اندیش می خوانیم . به جای آنکه بگوییم روشنفکر امروز چه تفاوت هایی با روشنفکر دیروز داشته یا باید داشته باشد از خیرجدال بر سر تصرف نام روشنفکری گذشته و محتوای سنگین آن را به خود و تاریخش وا می گذاریم. به این وسیله ما به جای ایجاد تمایزی در جهت فتح دال روشنفکری و جدال بر سر اینکه ، چه کسی روشنفکر است یا که روشنفکر نیست یا چه باید باشد یا نباشد و به جای دامن زدن به جدال روشنفکری علیه روشنفکری ، سر خویش را بالا گرفته و از روشنفکری انشعاب می کنیم : ما تاریک اندیشان.

نه تنها اندیشیدن محتاج روشن بودن یا نبودن فضای اندیشه نیست بلکه برای اندیشیدن از این دست که ما در پی آنیم تاریکی ، شرطی لازم و ضروری است. آنچه به دید می آید را به دیده واگذارند و در مغاکی تهی ذهن را آستن کردن : چنین زاده می شوند تاریک اندیشان. در قیر اندیشیدن ، در بد-بینی از ته چاله ای در واقعیت جوشیدن ، چون نفت خام بیرون زدن و فواره شدن، آتش گرفتن و مهار شدن.

قرینگی دیدن و اندیشیدن ، پیش فرضی است که تاریک اندیش آن را به کنار می نهد. نوعی نگاه تجربی خام در اندیشه روشنفکری وجود دارد که برای رسیدن به حقیقت باید دید و دیدن تنها به واسطه روشنی و در پرتو تابیدن نور میسر می شود. قرابت دیدن و اندیشیدن همواره اندیشه را محدود به چشم ، و چشم همواره خود را محدود به سر ، و سر خود را وابسته به سوژه ای می دانست که به جهان می نگرد. این اتورپته نگاه و چشم بر کل سنت اندیشه سایه افکنده است. چشم دریچه ای است به بیرون که بهترین تمثیل برای ایجاد غیریت مابین خود و جهان و ایجاد تمایز درون از بیرون است. تمثیل غار افلاطون نمونه ای از همین وابستگی اندیشه به دیده و آن چیزی است که در بازی نورها به دید می آید. روشنفکر کسی است که مشکلات جامعه را می بیند ، او چیزهایی را می بیند که دیگران نمی بینند. روشنفکر در مقام دانشمندی است که در آزمایشگاه جامعه نقش ابزارجهت روئیت پذیر شدن نادیده ها را بازی می کند. (او کمی جادوگر و کمی پیشگوست اما امروز با تسلط علم دیگر حتی نمی تواند نقش پیشین خویش را بازی کند) . بی خود نیست که در کل فلسفه غرب از افلاطون تا امروز این نوع حاکمیت دید بر اندیشه فرمانروایی داشته است. روئیت پذیر کردن آنچه دیده نمی شود ، نشان دادن به مردم ، افشاگری ، عیان ساختن و ... همه نشان از نوعی حکومت

چشم بر اندیشه داشته است. کافی است کمی به نوشته های خود با دقت نگاه کنید تا رد این انحراف را مشاهده نمایید (مثلن خود من که به کرات از روئت پذیر کردن آنچه از فرط شفافیت ناپیدا گشته است نوشته ام دچار همین انحراف در دیدن هستم. لوچ بودنی که شرط اندیشیدن است).

مساله به همین سادگی نیست، چنین استدلال می کنند: وقتی می گوئیم روشنفکر چیزهایی را به مردم می نماید که از فرط شفافیت ناپیدا گشته اند، منظور مان این است که مردم قادر نیستند خیلی از روابط پنهان حاکم بر سرنوشت خویش را ببینند و این وظیفه روشنفکر است که با بررسی روابط قدرت و تبارشناسی آنچه هست مردم را نسبت به وضعیت خویش آگاه سازد. ادعا این است که این دیدن و این نشان دادن ربطی به چشم ندارد بلکه فرایندی کاملن ذهنی و مربوط به تفکر است. در پاسخ باید گفت: در هر حال به کار بردن واژگان و افعالی که در مورد با چشم نگرستن به کار می رود حکایت از نوعی وابستگی اندیشه و سنت اندیشیدن به روئت و امر مرئی دارد. چنین تسلطی را نمی شود انکار کرد.

تاریک اندیشان بر خلاف سعی می کنند از سنت بینایی به سمت بساوایی کوچ کنند. آنها تجربه گرایی را به معنایی اصیل تر و دقیق تر به کار می بندند. در تاریکی تنها می شود با لمس اشیا به حقیقت آنها پی برد. لمس اشیا نوعی یکی شدن با اشیا و با مادیت آنهاست. انسان شی ای مابین اشیا می گردد. دیگر درون یا بیرون به معنای مطلق آن مطرح نیست. انسان از دریچه (چشم) به جهان گشوده نمی شود بلکه پیوسته با آن [درتاریکی] برخورد می کند. این نوع اندیشیدن، اندیشیدن به سبک کودکی است که برای آشنایی با هر چیز آن را لمس کرده و به سمت خویش می کشاند. (و نیز تجربه انسان نخستین برای در دست گرفتن هرچیز تازه و لمس به عنوان اولین نوع شناخت برای احتمالان بشر اولیه).

اندیشیدن بیش تر وابسته است به دست تا چشم. دستی که لمس می کند، دستی که کار می کند و دستی که می نویسد. آیا نوشتار مدیون دست نیست؟ آیا هنر اساسن کار-دستی نبوده است؟ آیا پرولتاریا جز دستانش چیز دیگری برای از دست دادن دارد؟ آیا هایدگر شیفته دستان زیبای هیتلر نبود؟ آیا نباید ارسطو را وارونه کرد و انسان را نه حیوان ناطق بلکه حیوانی دستورز نامید. اینکه وجه تمایز انسان از حیوان را قوه ناطقه و هوش بنامیم خود امری مشکوک است که ریشه در سلطه گری عقل در برتر خواندن خود از دیگری دارد. واقعیت در دستان انسان است. البته در چنگال های پلنگ و چابکی خرگوش نیز واقعیتی نهفته است.

مالکیت آیا همان در دست گرفتن چیزی نیست. واژه مانسیپیوم که در گذشته به معنای مالکیت به کار می رفت به معنای دست گذاشتن بر چیزی بود. مالکیت یا مانسیپیوم دست گذاشتن بر چیزی و آن را از آن خود کردن بود. همین دست با دست دیگری شکسته می شود: دست کارگری که مالکیت را به کنار می زند (در این صورت او با دست خود چه می کند؟). دست ابزار نیست. اشتباه رایج در این است که دست را مجری اوامر عقل دانسته و آن را همچون ابزاری درک می کنند. در واقع این فرم دست است که طریقه اندیشیدن را هدایت کرده و جهت می دهد. عقل صرفن در حالات دست می اندیشد. دست است که به سمت هستی دراز می شود. اندام دیگری را تنها می توان با دست لمس کرده و

فهمید. آیین دست دادن در هنگام آشنایی همین شناخت تنی و لمس دیگری بوده است. انسان برای اشاره به خود، برای خاراندن خویش، برای لمس و حس کردن خویش و برای دور کردن هر چیز از خویش از دستانش استفاده می کند. همان طور که اندیشه به طور انعکاسی قادر است بر خود و در خود بیاندیشد. دست نیز قابلیت حس کردن خویش و دیگری را به صورت توامان دارد. دست اگر نه کم تر از اندیشه اما هم سنگ آن وسیله و آشدن انسان بر هستی بوده است.

برای تاریخ اندیش، اندیشه و عمل پیوند خورده در ذات هستند. دست چیزی جز اندیشه و اندیشه چیزی جز دست نیست؛ ذهن چیزی جز کالبد و کالبد چیزی جز ذهن نیست. تاریخ اندیش «دست» به اندیشه می زند. او با دستانش می اندیشد. با دستانش می جنگد و با دستانش رها می شود. او علاوه بر مفاهیم آزاد باید در جغرافیایی آزاد نیز زندگی کند. تاریخ اندیش به دستان هر کس نگاه می کند تا بداند به چه می اندیشد. اگر که ذهن نماینده امر نامتناهی است؛ دست، کلید بازگشت به تناهی است. به همین دلیل است که تاریخ اندیش در نسبت متوقف نمی شود بلکه در قطعیت دستانش به حرکت در می آید.

تاریخ اندیش به تاریکی و در تاریکی می اندیشد. تنها با فرض کردن مداری برای زمین می توان اثبات کرد خورشید در مرکز قرار دارد و گرنه در فضای خالی، مرکزیت هیچ معنایی ندارد. اندیشیدن نوعی بازگشت به رحم هستی و تغذیه کردن از بند نافی است که او را به هستی می پیوندد. با این همه آنچه اندیشه را سامان می دهد نیستی است چرا که زیستن در رحم، زیستی پیش از تولد و مساوی نیستی است. تاریکی رحم، رنگ خون که به سیاهی می زند و سفیدی چشم که بسط می یابد در حدقه ای برای ندیدن.

مثال فیل شناسی در تاریکی به کل معکوس می شود. (و این خود نشان دهنده تفاوت بنیادین حقیقت تاریخ اندیشان از روشنفکران است). در این مثال این گونه گفته می شود که مواجهه ما با حقیقت به مانند فیل شناسی در تاریکی است هر کس به جایی از بدن فیل دست می زند و می پندارد که حقیقت را یافته است، در حقیقت همه درست می گویند اما از منظری متفاوت. تنها وقتی چراغ ها روشن می گردد همه متوجه می شوند که به یک چیز اشاره می کردند. متوجه هستید که این استدلال کودکانه ای در جهت اثبات و تحمیل نسبی گرایی فرهنگی است. استدلالی که برای روشنفکر قابل پذیرش است اما تاریخ اندیش تمامی آن را دیگرگونه می فهمد. حقیقت همان گوش یا خرطوم فیل است و تمامیت فیل جز دروغ و اجماعی دروغین با استفاده از نور چراغی فریبنده تر نیست؛ چراغ روشنگری.

انقلاب خوب است اما فقط برای یک بار. پس از آن خاطره خاک گرفته و تلاش برای تحریف انقلاب خوب است. روشنگری خوب است اما تنها برای یک بار و پس از آن تنها لاس زدن با مفاهیم کلی ساز و خانه کردن در آن و دسیسه ساختن از آن و دهان بستن از برای آن باقی می ماند. تاریخ اندیشی، به انقلاب در انقلاب و روشنگری در روشنگری وفادار می ماند. او روشنگری را تخطئه نمی کند بلکه آن را به افراط می کشاند. در آن خانه نمی کند بلکه آن را بر دوش می کشد. از آن عبور نمی کند بلکه آن را از گیر افتادن در تاریخش عبور می دهد.

پرسش مکرر شده روشنفکران و قدرت این چنین است: روشنفکر باید همیشه بر قدرت باشد یا می تواند با قدرت و در خدمت مردم نیز باشد؟ ما به این پرسش پاسخ سومی می دهیم. با درک درست از قدرت و سازوکارهای آن می توانیم سویه ی غلط این پرسش را واژگونه نماییم. اگر بپذیریم قدرت صرفن اعمال شده از بالا به پایین نیست و تمامی قدرت در دستگاه دولت تجمیع نشده است و قدرت در هر رابطه ی انسانی وجود داشته و همه درگیر شبکه ی تودرتویی از روابط قدرت هستند؛ در این صورت باید پرسید که روشنفکر تا چه میزان می تواند با اعمال قدرت از جانب خویش به تغییری در این شبکه منجر شود. نکته مهم این است که جهت حمله روشنفکر به قدرت نه صرفن قدرت دولت بلکه اعمال شدید قدرت به تمام گره های این شبکه است. از این رو روشنفکر بیش از هرچیز باید با قدرتی در سطح مردم خود را درگیر کند. در این معنا روشنفکر دیگر در جانب مردم و حامی آنها در برابر قدرت مافوق دولت نیست بلکه روشنفکر دشمن شماره یک مردم نیز هست. چنین روشنفکری دیگر نه یک روشنفکر بلکه یک تاریک اندیش است.

تاریک اندیش دشمن مردم است نه از این رو که می خواهد از آنها بهره کشی کند و نه به این دلیل که می خواهد جلوه متمدنانه ی فاشیست باشد. تاریک اندیش با مردم مشکل دارد؛ او در زندگی مردم کراهت، و در لبخند آنها طمع، و در مبارزه ی آنها نشانه ی تسلیم را می بیند. تاریک اندیش می داند که نه مورد قبول حکومت است و نه مورد اقبال مردم، در واقع مردم چیزی جز بسط ایده دولت نیستند. تاریک اندیش می داند که نظم موجود جز از طریق همین مردم استوار نگردیده و جز حمایت همین مردم اهرم قدرتی ندارد. تاریک اندیش بر خلاف روشنفکر نه به سر قدرت بلکه به ریشه های قدرت می زند. هر گونه کندن و قطع کردن شاخه های بالادست این درخت در واقع نوعی هرس کردن درخت قدرت است که به آن بال و پر بیش تر می دهد (و اصلاحات چیزی جز این هرس کردن نیست). تاریک اندیش به جای هرس کردن درخت قدرت به زدن ریشه ی آن مشغول است. او در واقع ریشه خود را می زند.

او نه سمت مردم است و نه سمت حکومت، تاریک اندیش سمت خودش است. سمت رنج تاریخ خود و خاطره ی درخشان شهادتش در ساعت های آویخته در میدان شهر که عقربه هایش به سمت خاک شلیک می شود و در گوشت های آویزان از چنگه قصابی فرو می رود. نه ساکن دیوان دولت است و نه مقیم ایوان ملت. نه جیره خوار دولت است و نه پول مفت سخنرانی های آتشین می گیرد. نه رستم داستان است و نه گوژپشت نتردام. تاریک اندیش سمت خود و تبار خویش است.

پس پرسش بر سر همکاری روشنفکر با قدرت و یا در افتادن او با قدرت نیست. پرسش بر سر طریقه ی مبارزه ی همه جانبه ای با جلوه های قدرت در سطح است. ریشه هایی در سطح که سرطان نظم موجود را گسترش می دهند. نسبت تاریک اندیش با مردم علاقه ی عمیقی است که به جنون می انجامد: «به من اسلحه ای دهید که همه را بکشم و دستمالی که اشک هایم را پاک کنم.» تاریک اندیش به این صفر متافیزیکی معتقد است که مردم همه می توانند بیانندیشند و همه می توانند سخن بگویند؛ اما مواجهه او با مردم در این متافیزیک تعاریف اتفاق نمی افتد او با مردم واقعی و شرایط عینی ای طرف است که خود را و رای تعاریف به اثبات می رسانند. مردمی که سخن گفته و می اندیشند اما نه در شرایط

صفر اندیشه بلکه در هجوم اطلاعات غلط و بینش های تبلیغاتی رژیم و درک خویش از منفعت و ترس خویش از تغییر . رهایی مردم از سلطه ی هر سخنی ، خیالی باطل است. مردم صرف و سخن مردم وجود ندارد . با شعر هیچ کارگری نمی توان به صورتی بکر و خارج از دخل و تصرف ایدئولوژی حاکم روبرو شد. با این حال باید به مبارزه ای بنیادین دست زد که کسی نتواند به نمایندگی از دیگری به بهای سکوت آن دیگری و به بهانه تسلط بیشتر بر نیازها و تمناهای او سخن گوید.

تاریک اندیش هرگز نمی خواهد به نمایندگی از کسی سخن بگوید. تاریک اندیش اصولن مخالف نظام نمایندگی است. نمایندگان حتی در صورت صداقت در حمایت از مردم در نهایت به اخته کردن مردم منجر می شوند. نمایندگی به سکوت مردم دامن می زند و آنها را از عرصه سیاست به کنار می گذارد. شورای صنفی در دانشگاه ها ، وظایفی را بر عهده می گیرد که دانشجو را از دانشجو بودن خالی می کند. هر نوع اعتراض دانشجو با این استدلال دانشگاه مواجه می شود که مطالبات خود را از طریق نمایندگان خود دنبال نمایید. پس از مدتی دانشجو انتقاد کردن را فراموش می کند و نمایندگان او دانشجو بودن را فراموش می کنند. آنها نمایندگان و رای زنان قضایی هستند و نه دانشجوی واقعی ، و در نهایت مبارزه خویش می توانند بر سر یک برنامه ی غذایی هفتگی (با دو وعده مرغ) با مسوولان دانشگاه به توافق برسند.

تاریک اندیش نماینده کسی جز حقیقت خودش نیست. او نماینده مردم نیست و نمی خواهد نماینده مردم باشد او برآمده ی رنج و تحمیل و تحقیر تاریخ خویش است. او سخن گوی تاریخ حال حاضر خود است. حال حاضری که همگان در آن شریک هستند. شریک جرم و شریک سود و زیان. تاریک اندیش دوستان خویش و دشمنان خویش را در روند این جنگ بی پایان اما هر روزه می یابد . در حالت اولیه و در سکون اندیشه ، کسی جز خود و تاریخش همراهش نیست. این دستان تاریک اندیش است که در انبوه دستان آلوده به دنبال دستان آلوده ای چون خود می گردد. تاریک اندیش تنهاست اما تنها نمی ماند. او صدای خویش را پیدا می کند.

یوسف اباذری

28. جنبشی که از دهه 1960 آرام آرام شروع شد و در اوج خود در سال 1968 اروپا و حتی آمریکا را درنوردید، عملاً بیش از یک سال در اوج نماند، اما به مدت چند دهه ایتالیا را درگیر خود ساخت. این جنبش آثار اجتماعی انکارناپذیری بر این کشورها به جای گذاشت، اما در ایتالیا بود که خواسته های دموکراتیک آن با منافع دولت و گروه های دست راستی و مافیا در تضاد قرار گرفت. اولین مرحله مبارزات سیاسی از اوایل 1960 شروع شد و تا اوایل 1970 ادامه یافت. در این دوره کارگران کارخانه، کانون اصلی جنبش های سیاسی را تشکیل می دادند. توجه دانشجویان و روشنفکران به کارخانه ها معطوف شد و بخش اعظم کارگران مبارز به این نتیجه رسیدند که فقط از طریق سازمان های مستقل سیاسی می توانند به پیروزی برسند؛ سازمان هایی که خارج از احزاب رسمی و اتحادیه های کارگری وابسته به آنها باشند.

در همین دوره بود که نظریه پردازی سیاسی به استقلال کارگران از روابط تولیدی سرمایه دارانه و استقلال بالقوه نیروهای اجتماعی از دولت معطوف شد. شعار مشهور سر باز زدن از کار در همین دوره مطرح شد که معنای آن صرف نظر کردن از کار خلاقانه یا تولیدی نبود، بلکه سر باز زدن از کار کردن در نهادهای مستقر سرمایه دارانه بود. هدف دانشجویان و کارگران مخالفت با دولت و احزاب رسمی و اتحادیه های کارگری وابسته به آنها بود.

دومین دوره مبارزات از 1973 شروع شد و تا سال 1979 ادامه یافت. در این دوره مبارزات رادیکال از کارخانه به جامعه کشیده شد و شدت یافت. این جنبش ها به طور فزاینده مبدل به شکل زندگی شدند و تمامی اشکال کنش متقابل اجتماعی را تحت تاثیر قرار دادند. کارگران و دانشجویان و بیکاران و سایر نیروهای اجتماعی و فرهنگی دست به خلق سازمان های سیاسی و اجتماعی با اشکال نو زدند که در آنها سلسله مراتب وجود نداشت. جنبش زنان در این دوره تاثیر بسیاری بر جای گذاشت. آنان در صدد گرفتند حق طلاق و سقط جنین بودند.

در همین دوره بود که گروه های تروریستی مثل بریگاد سرخ ظاهر شدند. دولت سعی کرد با مستمسک قرار دادن فعالیت های مسلحانه، تمامی جنبش های اجتماعی و سیاسی را سرکوب کند. تجارب فرهنگی اجتماعی نو پا به پای فعالیت خشنودآمیز و تخاصمات سیاسی پیش می رفت. در این دوره نظریه پردازان فعال بر استقلال امر اجتماعی و خلاصی آن از سلطه دولت و سرمایه تاکید می ورزیدند. ارزش نهادن به نفس self مفهوم مهمی بود که در برابر تولید ارزش سرمایه دارانه مطرح شد. با تکیه بر همین مفهوم بود که گمان می رفت جامعه جدیدی خلق خواهد

شد. از آغاز دهه 70، دولت ایتالیا موج عظیمی از سرکوب را آغاز کرد. دستگاه قضایی کل طیف جنبش های اجتماعی را با گروه های تروریستی در هم آمیخت و تحت تعقیب قرار داد. هزاران نفر دستگیر شدند و طبق قوانین شرایط فوق العاده که اجازه می داد افراد بدون محاکمه بازداشت شوند یا محاکمه آنها مدام به تعویق افتاد، به زندان انداخته شدند. به دادگاه های قدرت گسترده ای داده شد تا بر پای آشنایی صرف متهم با گروهی سیاسی که غیر قانونی اعلام شده بود، او را محکوم کنند. تعداد کثیری از فعالان سیاسی مخفی شدند و سپس به خارج از کشور فرار کردند. در اوایل سالهای 1970 سازمان های جنبش های اجتماعی در هم کوبیده شد .

شکست نهایی و نمادین در سال 1980 اتفاق افتاد؛ زمانی که کارخانه فیات واقع در تورین که چندین دهه مرکز قدرت جنبش کارگری بود، موفق شد به سبب کامپیوتری کردن نظام تولید ده ها هزار کارگر را اخراج کند. هر چند اقتصاد ایتالیا در دهه 1980 به سبب در پیش گرفتن شیوه های تولیدی نو شکوفا شد، اما فضای اجتماعی با سازشکاری و فرصت طلبی و کلبی مسلکی آمیخته شد. شکوفایی فلسفه ایتالیا به دست کسانی همچون تونی نگری، جیانی واتیمو، جورجو آگامبن، پائولو ویرنو و بسیاری دیگر در همین دوره آغاز شد.

29. نگری در همان کتاب در پاسخ به پرسش دیگر دو فرمانتل می گوید: انتظار تغییر و کل ایده آینده در همین رابطه میان bios و کنش نهفته است...شادمانی نوعی پیوند با جهان است و از زندگی مشترک و طبیعی جدایی ناپذیر. من به تمامی این ها bios می گویم: انتظار تغییر و انتظار آینده... . 1968 دیگر هرگز تکرار نخواهد شد. این واقعه، واقعه ای برگشت ناپذیر است. با این همه هیچ چیز همان گونه که هست، باقی نخواهد ماند. درسی سال گذشته مفهوم تجربه زیسته کاملا تغییر یافته است... ما وعده جامعه بدون ترس را پیش روی خود داریم، این حرف را اسپینوزا زده است و کارگران و زنان و دانشجویان و تمامی کسانی که امیدوار بودند و می خواستند چیزی در 1968 تغییر کند، آن را از نو کشف کردند. چهار صد سال بعد از اسپینوزا چیزی تغییر کرد .

30- زمانی که گفتم مردم در دوم خرداد خواستار bios بودند، منظورم چیزهایی از این دست بود، اما مردم در عین حال اعلام کردند که از bare life بودن خسته شده اند .

جورجو آگامبن، فیلسوف هایدگری چپ گرای ایتالیایی که در همان فضایی زندگی کرده بود که وصف آن گذشت، کتابی به نام homo sacer نوشت که برای فهم مفهوم زندگی برهنه یا life bare باید به آن مراجعه کرد. آگامبن به شدت به سیاست های آمریکا در زندان ابوغریب و گوانتانامو حمله کرد و به سبب لزوم انگشت نگاری هنگام ورود به آمریکا، دعوت دانشگاه نیویورک برای تدریس را رد کرد و در مقاله ای مفاهیم فلسفی کتاب خود را در مورد سیاست های آمریکا به کار بست. از نظر او سیاست آمریکایی ها و دولت های بورژواالیبرال از حیث ماهوی تفاوتی با رژیم های توتالیتر ندارد، زیرا دست آخر مخلوق هر دو هوموساکر است.

زندگی هوموساگر و زندگی برهنه، موضوع کتاب آگامین است. هوموساگر که آگامین سعی می کند رد پای آن را در قوانین کهن رومی بیاید، کسی است که برخلاف قربانیانی که نثار خدایان می شوند، می تواند کشته شود، بدون آن که قربانی محسوب شود یا کسی است که کشتن او کیفری قانونی ندارد. از نظر آگامین مرده های متحرکی که در اردوگاه های نازی ها ظاهر شدند، نمونه مشخص هوموساگر هستند، اما از نظر وی خطاست که گمان کنیم با از میان رفتن این اردوگاه ها هوموساگر نیز از میان رفته است. زندانیان ابوغریب و گوانتانامو و مهاجرانی نیز که کشور میزبان به شکل قانونی آنان را نپذیرفته است، هوموساگر محسوب می شوند. از نظر آگامین جامعه جدید مدام بر شمار گروه هایی که می توان آنها را هوموساگر محسوب کرد، می افزاید، بنابراین یکی از مهم ترین وظایف فلسفه مذاقه در زندگی برهنه است. آگامین برای مدلل ساختن دعوی فلسفی خود از فلسفه یونان و فلسفه فوکو و فلسفه سیاسی کارل اشمیت و نوشته های الهیاتی والتر بنیامین کمک گرفته است. سعی می کنم خطوط کلی اندیشه وی را ترسیم کنم .

31- از نظر آگامین یونانیان دو واژه برای بیان مفهوم زندگی داشتند zoe و Bios. zoe زندگی ای است که موجودات زنده اعم از انسان و حیوان در آن شریکند. اما bios زندگی ای است خاص افراد و گروه های مختلف. ارسطو زندگی فیلسوف را bios theoretikos و زندگی فکری یا سیاسی را bios politikos می نامد. زندگی سیاسی زندگی ای است که در مدینه زیسته می شود و جز آن. بنابراین در یونان هرگز به زندگی ای که وقف فضیلتی می شود، zoe گفته نمی شود. این مفهوم از یونانیان به بعد معطل باقی ماند تا این که میشل فوکو آن را در جلد اول تاریخ جنسیت، ذیل مفهوم bio-politics یا زیست-سیاست پیش کشید.

32- از نظر فوکو از قرن هفدهم به بعد دولت ها به طور فزاینده سعی می کنند در زندگی زیستی bios مردم در قالب کنترل و سلامت و تولد و مرگ و میر جمعیت دخالت کنند. بنابراین زندگی زیستی به موضوع استراتژی سیاسی بدل شده است. فوکو بر آن است که از طریق هم امکانات حمایت از زندگی فراهم می شود، هم امکان کشتار جمعی. بدین سان تحول و توسعه سرمایه داری بدون قدرت انضباطی که زیست- قدرت جدید می تواند ایجاد کند، نامیسر است. فوکو در اواخر عمر خود دیدگاه سنتی به مساله قدرت را که متکی بر مدل قانونی- نهادی است، رها کرد و به شیوه های مشخصی پرداخت که قدرت با توسل به آنها در بدن ها و شکل های زندگی رخنه می کند .

33. فوکو در بخش پنجم کتاب اراده به دانستن می نویسد:

"از دیرباز یکی از امتیازهای سرشت نمای قدرت حاکم، حق زندگی و مرگ بود. بی شک از لحاظ صوری، این حق از قدرت پدرانه قدیمی مشتق شده بود که به پدر خانواده رمی حق در اختیار داشتن زندگی فرزندان را همچون زندگی بردگان می داد... حق زندگی و مرگ آن گونه که نظریه پردازان کلاسیک صورت بندی می کردند، شکلی بسیار تخفیف یافته از آن حق بود. دیگر نمی شد تصور کرد که این حق از حاکم تا اتباعش به گونه ای مطلق و بی قید و شرط اعمال شود، بلکه صرفا در

مواردی اعمال می شد که حاکم زندگی اش را در معرض خطر می دید: نوعی حق پاسخگویی. اگر حاکم از سوی دشمنان بیرونی که می خواستند او را سرنگون کنند یا حقوقش را زیر سوال برند، مورد تهدید قرار می گرفت، قانونا می توانست جنگ کند و از ارتباعتش بخواهد که در دفاع از کشور شرکت کنند. او بدون آن که مستقیما مرگ آنان را بخواهد، قانونا می توانست زندگی آنان را در معرض خطر قرار دهد .

در این معنا، حاکم حق غیر مستقیم زندگی و مرگ را بر ارتباعتش اعمال می کرد. اما اگر یکی از اتباعش علیه او قد علم می کرد و قوانینش را زیر پا می گذاشت، او می توانست قدرتی مستقیم قدرتی مستقیم بر زندگی او اعمال کند: حاکم تحت عنوان مجازات او را می کشت... حاکم حق خود بر زندگی را اعمال نمی کرد (تاکید از من است) مگر با اعمال حقش بر کشتن یا ممانعت از کشتن... در واقع (حق حاکم) حق به مرگ رساندن یا زنده گذاشتن بود... اما غرب از عصر کلاسیک به این سو، دگرگونی بسیار عمیقی را در این سازوکارهای قدرت از سر گذرانده است. دیگر حق برداشت کردن شکل اصلی سازوکارهای قدرت نیست، بلکه صرفا قطعه ای است. در میان قطعات دیگر که کار کردهایشان عبارت است از تحریک، تقویت، کنترل، مراقبت، بهینه سازی و سازمان دهی نیروهایی که قدرت مطیعشان می کند؛ قدرتی که بیشتر برای تولید، افزایش و ساماندهی نیروهاست و نه برای ممانعت از آنها، به اطاعت واداشتشان یا نابودیشان. از همین رو حق مرگ جابجا شد، یا دست کم بر اقتضاهای قدرت اداره کننده زندگی متکی شد و بر مبنای این اقتضاها سامان یافت. این مرگ که بر حق حاکم در دفاع از خود یا استمرار دفاع از او مبتنی بود، بعدها صرفا به منزله وارونه حق کالبد اجتماعی در تضمین زندگی خود و حفظ یا بسط آن ظاهر شد.

با این حال با در نظر گرفتن تمام نسبت ها، هیچ گاه جنگ ها به اندازه جنگ های سده نوزدهم به بعد خونبار نبوده اند و هیچ گاه رژیم ها تا به این اندازه مردمان خودشان را قتل عام نکرده اند. اما این قدرت مهیب مرگ - که شاید همان چیزی باشد که به قدرت، بخشی از نیرویش و کلبی مسلکی ای را می دهد که قدرت به کمک آن محدوده هایش را فراتر می برد- اکنون مکمل قدرتی است که به گونه ای اجباری بر زندگی اعمال می شود و اقدام به مدیریت، بهینه سازی و تکثیر این زندگی می کند و کنترل هایی دقیق و ساماندهی هایی فراگیر را بر آن اعمال می کند. دیگر جنگ ها نه به نام حاکمی که باید از او دفاع شود، بلکه به نام هستی همگان انجام می گیرد؛ همه مردم فراخوانده می شوند تا به نام ضرورت زندگی و زنده ماندن یکدیگر را بکشند. قتل عام ها حیاتی شده اند .

رژیم ها در مقام مدیر زندگی و بقا و مدیر بدن ها و نژاد توانستند این همه جنگ به راه اندازند و انسان ها را به کشتن دهند... تصمیم برای شروع و پایان جنگ ها بیشتر بر مبنای مساله عریان بقا اتخاذ می شود. اصل کشتن برای زنده ماندن که شالوده تاکتیکی نبردهاست، به اصلی برای استراژی میان دولت ها بدل شده است. اما هستی مورد نظر، دیگر هستی حقوقی حاکمیت نیست، بلکه هستی زیست شناختی جمعیت است... می توان گفت که حق قدیمی به مرگ رساندن یا زنده

گذاشتن جای خود را به قدرت زنده نگهداشتن یا سوق دادن به سمت مرگ (تاکید از من است) داد". سبب این نقل قول طولانی نشان دادن چرخشی بود که در فلسفه سیاسی رخ داده است. چرخشی که در ایران یا خواننده نمی شود یا در صورت خوانده شدن التفاتی به آن نمی شود .

34. آگامین، فوکو را می ستاید، زیرا که برای نخستین بار نشان می دهد که چگونه زندگی زیستی ZOE به قلمرو سیاست وارد می شود و دوران زیست- سیاست آغاز می شود. آگامین بر آن است که فقط در افق زیست- سیاست است که باید مقولاتی را که سیاست مدرن بر آن استوارند، واریسی کرد؛ مقولاتی از قبیل چپ/راست، امر خصوصی/ امر عمومی، استبداد/ دموکراسی، و دریافت که آیا این سیاست نخ نما شده است یا خیر. از نظر او زمانی که نسبت حیات برهنه و سیاست را در یافتیم، قدمی در جهت فهم دنیای فعلی برداشته ایم؛ نسبتی که والتر بنیامین سال ها قبل و میشل فوکو کمی دیرتر به آن توجه کردند .

از نظر آگامین، فوکو دیدگاه سنتی به مساله قدرت مبتنی بر الگوی حقوقی- نهادی را وانهاد و بنابراین مساله حاکمیت و نظریه دولت را رها کرد و در اواخر عمر دو نوع تحلیل را به پیش برد، بدون آن که پیوندی میان آنها برقرار کند. فوکو بر آن است که جامعه مدرن از یک طرف فردیت را در ذهنی ترین شکل آن به نهایت برده است و در عین حال ساخت های قدرت را به شکلی عینی کلیت بخشیده و به نهایت برده است. از نظر آگامین این بن بست را می توان به این شکل خلاصه کرد: نقطه تلاقی میان بندگی ارادی افراد با قدرت عینی کجاست؟ آگامین در صدد است تا با تحقیق در نقطه پنهان تلاقی مدل های حقوقی- نهادی با الگوهای زیست- قدرت این معضل را بشکافد .

بنابراین آگامین نظر فوکو را در مورد از میان رفتن قدرت حاکمیت و جایگزینی نهادهای عینی نمی پذیرد و مساله خود را به این شکل فرموله می کند: می توان گفت که تولید جسم مبتنی بر زیست- قدرت فعالیت اصلی قدرت حاکم power sovereign است. آگامین بدین شکل زیست- قدرت را با حالت فوق العاده یکی می داند. حالت فوق العاده همان چیزی است که حاکم آن را اعلام می کند. این جاست که آگامین مذاقه فوکو را با نظریه های کارل اشمیت و والتر بنیامین پیوند می زند تا به حیات برهنه ای برسد که فوکو بخشی از سرنوشت آن را در قطعه ای که نقل کردیم، توضیح داده است .

35. کارل اشمیت گفته است: حاکم است که تصمیم می گیرد حالت فوق العاده اعلام کند. از نظر آگامین این گفته به ظاهر ساده مبین بسیاری از معضلات فلسفه سیاسی در عصر حاضر است. اگر در وضعیت دوره وایمار که کارل اشمیت و والتر بنیامین در آن زندگی می کردند، مذاقه کنیم، این گفته و آرای بنیامین که بعدا به آنها اشاره خواهد شد، بهتر فهمیده می شوند. بعد از شکست آلمان در جنگ، قیصر درنهم نوامبر 1918 از سلطنت کناره گرفت. در عرض 2 ساعت دو جمهوری اعلام شد. سوسیالیست های آلمانی که حمایت از جنگ در 1914 آنها را دو دسته کرده بود، وارد رقابتی آشکار و خشن برای تشکیل حکومت شدند. برای تضمین موفقیت حزب سوسیال دموکرات آلمان و جلوگیری از اعلام حکومت سلطنتی، فیلیپ

شایدمان به ابتکار خود نخستین جمهوری را از بالکن رایشتاگ اعلام کرد. کارل لیبکنشت هم از بالکن قصر سلطنتی جمهوری آزاد سوسیالیستی اعلام کرد.

در 1919 در جریان شورش اسپارتاکیست که حزب کمونیست آلمان و حزب سوسیالیست مستقل از آن حمایت می کردند، کارگران ساختمان های دولتی را اشغال کردند و تظاهرات توده ای و اعتصاب عمومی شکل گرفت. این انقلاب بدون برنامه شکست خورد، چرا که از یک سو رهبران بر سر استفاده از خشونت با هم اختلاف داشتند و از سوی دیگر کارگران یارای مقابله با نیروهای نظامی را برای در هم شکستن آنها جمع آوری شده بودند، نداشتند. حکومت سوسیال دموکرات نیروهای آزاد شخصی را که سران ارتش سابق فرا خوانده بودند، به حال آماده باش در آورد تا شورش های چپی را سرکوب کند. این نیروها عمدتاً جزو نهادهای ضد جمهوری و شبه نظامی و اوباش راست افراطی بودند؛ مردانی که قول گورینگ نمی توانستند پس از جنگ خشونت را کنار بگذارند. آنها کار شبه نظامی خود را با هیجان و سعیت و بدون کنترل موثر سیاسی به پیش بردند و کارل لیبکنشت و رزا لوکزامبورگ را شکنجه و به قتل رساندند.

نیروهای آزاد همچنین در صدها قتل سیاسی که بدون ترس از قانون صورت گرفت، دست داشتند. در مقابل نظامیان جناح چپ به دستور مقامات قضایی و نیز اوباش جناح راست تحت تعقیب قرار گرفتند و به شدت مجازات شدند. دولت سوسیال دموکرات عهد نامه ورسای را امضا کرده و با این کار بار تقصیر شرایط شاق و تحقیر آمیز عهدنامه و نیز شکست آلمان را به عهده گرفت. محافظه کاران و نظامیانی که خود جنگ را آغاز کرده بودند و در آن شکست خورده بودند، پذیرش عهدنامه را خنجری از پشت دانستند. حکومت توان انحلال نیروهای آزاد را که پیمان صلح خواهان آن بود، نداشت و همچنان برای سرکوب جناح چپ از آن استفاده می کرد .

در 1920 این نیروهای آزاد شخصی کودتا کردند، ارتش از مداخله در آن سرباز زد و مردم با اعتصابی عمومی به آن پاسخ دادند. بریگاد ارهارت تحت رهبری لوتویترز که کودتا را شکل داده بود، از برلین خارج شد و ردی از خون بر جای گذاشت . نیروهای آزاد شخصی همچنان به سرکوب فعالیت های جناح چپ ادامه دادند. گاه آنها خود مبتکران این سرکوب ها بودند، گاه دولت مشوش آنها بود. بسیاری از سربازان سابق که اکنون جزو نیروهای آزاد شخصی بودند، بعدها وارد اس.آی نازی شدند که در سال 1921 تشکیل شد. این وقایع خشن سیاسی بین 1918 تا 1921 اتفاق افتاد، زمانی که بنیامین نقد خشونت را نوشت. وجه مشخصه جمهوری وایمار عدم امنیت اقتصادی ناشی از تحریم ها و بیکاری و تورم دهشتناکی بود که طبقات پایین و متوسط را مستاصل کرد. در متن بحران مشروعیت نظام، خشونت سیاسی و جنایت افزایش بی سابقه ای یافتو تورم مردم آلمان را دچار فقر و گرسنگی کرد. جناح های افراطی چپ و راست به ستایش خشونت پرداخت که بری از سادیسیم و حتی خشونت های جنسی نبود. در سال 1933 هیلتر قدرت را به دست گرفت و جنبش گرفت و جنبش نازی ها را

که متشکل از سربازان سرخورده جنگ، خرده بورژوازی و جنایتکاران بود بر صدر دولت نشاند. جنگ جهانی دوم حاصل این تحولات در آلمان بود.

36. کارل اشمیت، نظریه پرداز حقوقی است که نظریه‌های کاملاً متناقضی درباره او ابراز شده است. برخی او را فاشیست و دشمن دموکراسی و جمهوری خواهی به معنای جدید و فعلی کلمه و خصم هر نوع برابری خواهی و برخی او را لیبرال می خوانند. به هر تقدیر راست ها از او خوششان می آید، هر چند ریاکارانه او را فاشیست می نامند و چپ ها از همان روزهای نخست نظریه پرداز او، رابطه ای پر از عشق و نفرت با او داشته اند. فرانتس نویمان و اتوکرشهایمر، نظریه پردازان حقوقی مکتب فرانکورت دین خود را به کارل اشمیت انکار نکرده اند. انتقاد اشمیت از دموکراسی پارلمانی و قانون وضعی و لیبرالیسم چنان هوشمندانه بوده است که نظریه پردازان چپ از زاویه ای دیگر از آزادی او استفاده کرده اند و هم اکنون نیز گروهی از پیگرایان آشکارا خود را اشمیتی می دانند. اشمیت نیز ارادت خود را به برخی آرای سیاسی لنین و مائو در مورد استراتژی سیاسی، خاصه استراتژی های کسب قدرت اظهار کرده است. حتی می توان گفت درس های بسیاری از لنین فراگرفته است .

زمانی که تامس مک کارتی در صدد برآمد تا آثار مهم اشمیت را در مجموعه تفکر فلسفی و سیاسی آلمان در MIT منتشر کند، هابرماس انزجار خود را پنهان نکرد. تامس مک کارتی یکی از مهم ترین شارحان و طرفداران فلسفه هابرماس در آمریکا به شمار می رود. اما شباهت برخی از مقولات والتر بنیامین با مقولات کارل اشمیت تعجب برانگیز است، هر چند با اندکی مذاقه می توان تفاوت بسیار آنها از یکدیگر را تمیز داد. یک نمونه از این تفاوت ها را متذکر می شوم. والتر بنیامین در کتاب خود، ریشه های نمایش سوگناک آلمانی، نظریه تصمیم حاکم کارل اشمیت را اخذ می کند؛ تصمیمی که نمی توان آن را به هیچ قانون یا هنجاری فرو کاست زیرا این تصمیم، اگزستانسیال است. از نظر بنیامین حاکم، جریان تاریخی را همچون خدایی دکارتی در اختیار خود دارد. هنگامی که فاجعه رخ می دهد، وظیفه حاکم است که آن را دفع کند. دور باطل امر سیاسی آن است که قدرت مطلق از متن فاجعه می روید تا فاجعه را دفع کند. از نظر بنیامین در نمایش سوگناک، دولت برخلاف نظر نظام های عقلانی مدرن عامل آزادی آدمی نیست. خشونت حاکم است که در وضعیت فوق العاده روابط قدرت را تبیین می سازد. بنیامین در نامه ای به اشمیت دین خود را به او متذکر می شود. اشمیت مقاله ای درباره نمایش دارد که بعد از جنگ ادعا کرد این مقاله را در پاسخ به بنیامین نوشته است. بسیاری ادعای اشمیت را ریاکاری محض و سوءاستفاده از بنیامین، قربانی فاشیسمی دانستند که او نظریه پرداز حقوقی اش بود. اگر نیک بنگریم، تفاوتی میان نظراین دو درباره نمایش و مهمتر از آن انطباق این نظرها با جهان سیاست به چشم می خورد. از نظر اشمیت در نمایش دو شخصیت مهم وجود دارد: حاکم و قربانی. بنیامین معتقد به وجود سه شخصیت مهم در نمایش است؛ حاکم و قربانی و توطئه گر. هیتلر همچون خدایی دکارتی نبود که جریان تاریخ را در اختیار گیرد، توطئه گر فرومایه ای بود که دشمنان و حتی دوستان خود را با توطئه نابود

37. اشمیت که در دوره وایمار شاهد بحران همه جانبه بود، یقین داشت قانون وضعی *law positive* که هانس کلسن حقوقدان نوکانتی طرفدار آن بود، قادر نیست توصیفی حقوقی از این بحران‌ها به دست دهد. نظام حقوقی کلسن نظامی بود که از حیث علمی منسجم بود، اما اعتنایی به وضعیت فوق العاده نداشت. تمام توجه اشمیت به ماده 48 قانون اساسی وایمار بود که به رییس جمهور اجازه می داد در صورت بروز بحران حاد، قوانین عادی را لغو و وضعیت فوق العاده اعلام کند. از نظر اشمیت استفاده از این ماده ضروری به نظر می رسید، زیرا به گمان او که در آن زمان سانتریست بود، چپ و راست افراطی در صدد برانداختن جمهوری بودند و نظام پارلمانی نحیف دوره وایمار که به نمایش قدرت دسته‌ها و حزب‌های کثیر بدل شده بود، قادر نبود تمامیت جمهوری را حفظ کند.

حمله اشمیت از جناح راست و والتر بنیامین از جناح چپ آنارشیست به دموکراسی پارلمانی از انسدادی ناشی می شد که در آن پارلمان به محل چانه زنی بی پایان گروه‌های رقیب برای کسب امتیاز و قدرت بیشتر و بی‌اعتمادی به مردم بدل شده بود. تلاش اشمیت برای یافتن راه‌های قانونی برای مقابله با بحران او را به بررسی دیکتاتوری راند. از نظر او دو نوع دیکتاتوری وجود دارد: کمیساریایی و مبتنی بر حاکمیت. دیکتاتوری کمیساریایی در صورت بروز بحران به وجود می آید، به شرط آن که بعد از رفع بحران قوانین عادی سابق جاری شوند. از نظر اشمیت در رم باستان به کرات از این نوع دیکتاتوری استفاده شد. اما دیکتاتوری مبتنی بر حاکمیت در صورت بروز بحران قوانین فعلی را ملغی می کند و قوانین جدیدی به جای آن مستقر می سازد. صراحت اشمیت در مورد استفاده رییس جمهور از ماده 48 او را وادار کرد بگوید حاکم است که تصمیم می گیرد حالت فوق العاده اعلام کند. نظریه دیکتاتوری اشمیت پیش زمینه چنین صراحتی بود. قصد من به هیچ وجه توصیف آرای کارل اشمیت نیست، بلکه زمینه سازی برای فهم استفاده هوشمندانه جورجو آگامبن از مقوله وضعیت فوق العاده است آگامبن نظریه اشمیت را که بعدها به خادم فاشیسم بدل شد، بانظریه بنیامین که قربانی فاشیسم گردید، تلفیق می کند و نظریه بدیعی به دست می دهد که به برخی از تیره ترین زوایای وضعیت فعلی سیاسی رهنمون می شود.

6

علی ثباتی

مقدمه:

طی دهه ی هشتاد پای سایت وازنا خیلی زحمت خرچمالانه ی فرهنگی کشیدم. حسن این ماجرا در این بود که راساً پی به بلاهتی ژرف در ادبیات معاصر و مناسبات فرامنتی آن بردم، و قبح اش هم در آن بود که خواه ناخواه به قواعد بازی این بلاهت تن در دادم. کلی جلسه ی رونمایی و سخن-رانی و مهمانی های شبه-انتلکتوئلی ادبی را هم از نزدیک شاهد بودم. این است که هرگز این نقدها از بیرون بر شعر دهه ی هشتاد وارد نمی شود، بلکه برعکس نقدی است برآمده از تجربیاتِ چهره به چهره ی من با چهره های ادبی آن دهه ی ماضی. سعی من البته دقیقاً برخلاف مدعای طرح شده در این مقدمه این است که تا جایی که ممکن است از تجربه های خصوصی و شخصی ام بهره نبرم و مسائل را با بنیان هایی مطلقاً نظری و انتقادی حل و فصل یار، در واقع، منحل کنم. نمی خواهم انتقام-کشی کنم، بیش تر شاعرانی که در این جا نقد شده اند هرگز با من برخوردی نداشته اند، یا نمی شناسم شان یا اتفاقاً دوستی و ارادتی بین ما برقرار بوده است (و تا لحظه ی نوشته شدن این مطلب هم هست). در بیش تر نقدهایی که طی دو سال اخیر نوشتم و در فیسبوک منتشر ساختم عنوان نقد با "به بهانه ی..." شروع شده است. در واقع سعی من این بود که ضمن پرداختن به آنچه در ادبیات ما و به ویژه در شعرمان در جریان است، چه مرگ بیژن الهی بوده باشد چه برگزاری نشستِ نشرچشمه، شمایی از فراتقد⁹⁵ به دست دهم، که به نظر من مصداق خودنقدی⁹⁶ است یا به ناگزیر به خودنقدی رهمون می شود. خودنقدی برکندن و فراروی از خود است، کشف دیگری در خود، و از همین رو عبور از یک نظام از پیش برساخته شده، نظامی که چه بسا خودمان برساخته باشیم اش. لکان از همین رو مصداق خودنقدی در روانکاوی است چون از روانکاوی فراتر می رود، مارکس نیز به همین شکل با فراروی از هگلی های جوان مصداق خودنقashi محسوب می شود. اظهارات انتقادی رنه ولک در واخر عمرش درباره ی فرم-گرایی نقدنوی آمریکا نیز نمونه ی دیگری از همین خودنقدی است. پس "به بهانه" های این مدت من در اصل تلاشی برای خودویران-گری یا، به عبارتی دقیق تر، خود-ویران-سازی، بوده اند. در مواجهه با بیژن الهی، از گفتمانی یکسره عرفان-هراس برگذشتم و به لزوم بازتصرف مکان های خالی عرفان پرداختم، از زمان مرگ بیژن الهی سه یادداشت با فاصله در حکم مرگ-نگاری او نوشتم، و هر بار از زاویه ای متفاوت به این مرگ و تاریخ پیش و پس از آن پرداختم، و این همه را برای رقم زدن مرگ خودم انجام دادم. خودنقدی چیزی از جنس خودکشی در خود نهفته دارد، کشتن خود نمادین، خود تثبیت شده، رمزگذاری شده، که می باید واشکافی شود، و گاه بی رحمانه. خلاصه کنم، در اردوی متفکران رادیکال تر

⁹⁵ metacriticism
⁹⁶ autocriticism.

هم طی این مدت دیدم که خبر خاصی نیست، دوگانه‌ی محافظه-کاری/رادیکالیسم در ایران نهایتاً سرپوشی دوسویه برای پنهان داشتن یک وضعیت مرضی واحد است که گریبان همه‌ی ما را به یکسان گرفته است. این که مرتب افراد یکدیگر را با درگرفتن اختلاف‌های درون-گروهی از سایت‌ها و رسانه‌های هم حذف می‌کنند، و نیز اینکه مرتب با برآمدن کوچک‌ترین مجادله‌ای از فیسبوک هم محو می‌شوند، این سیاست حذف نظام-مند فیزیکی دیگری، دقیقاً همان چیزی است که باعث شده خیلی به این موضع-گیری‌های نظری-انتقادی نسبت رادیکالیستی نسبت به اصطلاحاً محافظه‌کاران واقعی نهنم. ترجیه می‌دهم بارها و بارها توهم تمامت و اوتوریتیه یا اقتدار را در خودم بشکنم و با تصویر خودم که با حضور دیگری از شکل افتاده است و برای خود من هیولوار شده مواجه شوم، ولی دچار این توهم سلحشورانه نشوم که گوهری نظری و بی‌بدیل در من به ودیعه نهاده شده است. وقتی کلیت یک فضا دستخوش فاشیسم و توحش باشد تمایزهای بین ما به رغم ظاهرشان چیزی جز چسبیدن مذبحخانه‌ی هریک از ما به هویت صلب-شده و متعفن "خود" نمی‌تواند باشد. پس، شاید بشود گفت من این همه را نوشتم تا خودم را نقد کرده باشم، تا از خودم فرارفته باشم، و نه از برای چیزی دیگر.

طرح مبحثی نظری:

می‌خواهم بحث را با منتقدی آمریکائی و فمینیست شروع کنم؛ نینا بایم⁹⁷ یادآور می‌شود که در عرصه‌ی ادبیات داستانی آمریکا تا دهه‌ی هفتاد هفتاد میلادی هم در گلچین‌های ادبیات داستانی حتا از یک زن نامی ذکر نشده بود، در حالی که بخش اعظیم ادبیات داستانی در آمریکا توسط نویسندگان زن، دست کم از قرن نوزدهم به بعد، نوشته شده بود. سه توضیح محتمل می‌توان ارائه داد: نخست اینکه طبعاً تعصبات جنسیتی معینی در میان بوده است که باعث می‌شده ادبیات نوشته‌ی زنان جدی گرفته نشود. توضیح دیگر این است که شرایط اجتماعی خاصی حاکم بوده که باعث می‌شده زنان ادبیات داستانی را همپای مردان جدی نگیرند و یا به خاطر فشارهای اجتماعی یا موقعیت‌هایی که در برابر خود می‌دیده‌اند به ادبیات داستانی نه همچون "هنر"ی جدی بل به مثابه‌ی فرصتی صرفاً حرفه‌ای یا شغلی بنگرند. اما از این دو مهم‌تر، پای آن معیارهایی وسط است که باعث می‌شوند اصولاً ادبیات داستانی نوشته‌ی زنان به جرگه‌ی "متون معیار"⁹⁸ ادبیات مردانه راه نیابد. یعنی، درهای آنتولوژی‌ها یا گلچین‌های ادبی از پیش بر روی بخش مشخصی از متون، پیش از آنکه چنین متن‌هایی حتا نوشته شوند، بسته بوده است؛ درست مثل داستان کوتاه قانون کافکا که پیشاپیش ورود به بنای وهمی قانون برای شخصیت داستان منتفی است، انگاری تقدیری از پیش انگیخته این همه را رقم زده باشد. دقیق‌تر بحث کنیم: در یک گلچین ادبی، به زعم بایم: "محدودیت‌های جنسیتی از واقعیت‌های فرهنگ معاصر زنان نویسنده سر بر نمی‌آورند... بلکه از نظریه‌های فرهنگی برمی‌آیند... نظریه‌هایی که ملاحظات خود را به شکلی زمان-پرشانه، یعنی پس از واقعیت روی داده [متن ادبی نوشته شده]، به دوره‌ی تاریخی پیش از خود [یعنی دوره‌ای که متون داستانی در آن نوشته شده است]

⁹⁷ Lodge, David and Nigel, Wood. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Second Edition. 2000. Pp.431-32.
⁹⁸ Canon: این اصطلاح و مشتقات آن هم ناظر به تقدیس‌اند و هم استانداردسازی یا معیارشماری و معمولاً به طور همزمان برای هر دو معنا به کار می‌روند و در سرتاسر مقاله با مشتقات آن بازی شده است.

تحلیل می کنند".⁹⁹ اینجا دقیقاً با چیزی سر و کار داریم که مصداق دور باطل است. منتقد فمینیست دیگری، یعنی آنت کولدنی، این دور باطل را چنین توضیح می دهد:

تا آن جایی که به فراداده اند که بخوانیم، چیزی که با آن سروکار داریم متون نیستند، بلکه پارادایم ها (یا الگوهای کلان) هستند... از آن جایی که ادبیات خود نهادی اجتماعی است، خواندن [متون ادبی] نیز فعالیتی است عمیقاً اجتماعی - شده، فراداده شده... ما خوب، و با لذت، می خوانیم آن چیزی را که از پیش می دانیم چگونه بایدش خواند؛ و آنچه که می دانیم چگونه بایدش خواند به میزان زیادی وابسته به آن چیزی است که پیش تر خوانده ایم [یعنی، آثاری که از رهگذر آن ها انتظارات مان را بسط داده ایم و راهبردهای تأویلی خویش را فراگرفته ایم]. پس آنچه برای خواندن برمی گزینیم - و به طریق اولی آن را می آموزانیم و بدین ترتیب در جرگه ی "متون معیار" واردش می کنیم - معمولاً از پی خواننده های پیشین مان فرارسیده است.¹⁰⁰

منتقد فمینیست دیگر، پاتروچینیو پی. شوایکارت، ضمن نقل فراز بالا نتیجه می گیرد که زنان در دور باطلی گرفتار شده اند که نمی گذارد از ادبیات مردمحور¹⁰¹ راه خروجی پیدا کنند چراکه متون معیاری مردمحور راهبردهای تأویلی مردمحوری را تولید می کنند و این راهبردهای تأویلی هم به نوبه ی خود به نفع معیارشماری متون مردمحور و به حاشیه راندن متون زن - محور وارد عمل می شوند. در نتیجه، خواندن و نفس تأویل و فهم متون ادبی از قبل به شکلی هژمونیک سامان - بندی شده است و چون بدین شکل سامان - بندی شده است طبعاً نتیجه ای جز بازتولید خودش را به همراه نخواهد آورد - یک دور باطل راستین.

و اما این چه ارتباطی به نشست نشر چشمه دارد؟ در محتوا شاید کم ترین ارتباطی به موضوع ما نداشته باشد ولی در فرم، چرا، ارتباطی درون - پیوسته و بسیار عمیق بین نشست اخیر نشر چشمه و سیاست - گذاری این نشر جهت انتشار یک سری مجموعه ی شعر از شاعران جوان، تحت عنوان "هوای تازه ی شعر"، وجود دارد. از کجا به این شباهت می توان پی برد؟ از مدعاهای مطرح شده در سخنان دبیر مجموعه، گروس عبدالملکیان، که می گوید:

با توجه به نگاه گروه کارشناسی شعر چشمه اول قرار بود عنوان کلی این کتابها «پازل شعر امروز ایران» باشد نه جهان تازه ی شعر. به این معنا که نگرش ما چنین بود که بتوانیم نمونه های صداهای مختلفی را که در جریان عمومی شعر امروز حضور دارند منتشر کنیم. یعنی اساس نظری این نگرش اینجاست که هر شاعر جدی ادبیات مسائلی چون فرم، ساختار، زبان، اندیشه و... را می شناسد و تنها بخشی که باعث قضاوت های اهالی ادبیات می شود همان تعریف هنر است که نهایتاً آن را از دریچه ی نگاه فلسفی تعریف ناپذیر

ibid.⁹⁹
ibid.¹⁰⁰
andocentric.¹⁰¹

می‌کند. که اگرچه بخشی از تعریف شعر را شامل می‌شود اما قسمتی است که بر تمامی اجزای آن سایه انداخته و داوری‌های متنوعی را رقم می‌زند.¹⁰²

خوب، اینطور ادعا شده است که بناست در نشر چشمه صداهای متنوعی که در "جریان عمومی" شعر امروز حضور دارند مطرح شوند. نتیجه چیست؟ آیا می‌توان پذیرفت که این مجموعه فصل تازه‌ای را در شعر دهه‌ی نود می‌گشاید، به ویژه که داعیه‌ی تنوع و تکرار هم دارد؟ مسئله اینجاست که به رغم همین تنوعی که ادعای اش‌پیش‌کشیده شده، به نظر من، دقیقاً چون این نشر نمی‌تواند از دور باطل یادشده پا بیرون بگذارد کارش به چیزی فراتر از بازتولید صرف متون معیار پیشین نخواهد انجامید.

و اما چند مسئله این جا مطرح می‌شود. که به یک یک شان می‌پردازم.

دور باطل ساده-نویسی:

برای بررسی یک چنین پرسشی باید قدری تبارشناسی شعر دهه‌ی هشتاد را مرور کنیم. یکی از خاستگاه‌های مهم آن به نظر من سری‌جوایز شعر کارنامه بود که از سال 79 تا 84 ادامه داشت و هرساله برگزار می‌شد. در همان دوران جوایز شعری‌ای نظیر امید، روزنه و نوپدید نیز سر بر آوردند که امروز نه دیگر ذکری از آن‌ها می‌رود و نه یادی از آنها بر جای مانده است و همین نشان می‌دهد که جایزه‌ی شعر کارنامه نسبت به دیگر رقیبان خود در برساختن یک گفتمان شعری، راستاده‌ی به سلیقه‌ی شعری دهه‌ی پیش رو و همچنین، به همان تعبیری که منتقدان فمینیست بالاتر مطرح کرده اند، در "معیارشماری متون"¹⁰³ شعری، ثقل و اهمیت اساسی داشته است. در میان داوران و برگزارکنندگان این جایزه اسم‌هایی چون سیمین بهبهانی، حافظ موسوی، منوچهر آتشی، محمدعلی سپانلو و دیگر اسامی مطرح به چشم می‌خورند. از فهرست منتخبان این سلسله جوایز، یکی دو اسم، و شاید دقیق‌تر بتوان گفت دو اسم (یعنی حسن عالی زاده و گراناز موسوی) را که کنار بگذاریم باقی برندگان، یعنی مشخصاً شاعر درگذشته ابراهیم رزم آرا، شهین خسروی نژاد، عباس صفاری، حسین مزاجی (که از قضا مجموعه‌ی شعر جدیدش "ارجا" را نیز ذیل همین پروژه‌ی شعر نشر چشمه منتشر کرده) و نیز شهاب مقربین همگی سمت و سوی شعری مشخصی را دنبال می‌کرده اند.¹⁰⁴ شعر این عده را مشخصاً می‌توان واریاسیون‌هایی از آن چیزی نامید که بعدها در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هشتاد و به دنبال سرمقاله‌ی شمس لنگرودی در شماره‌ی دهم سایت شعر وازنا¹⁰⁵، سال 87، به جریان "ساده-نویسی" شهرت یافت. در ادامه‌ی همین مطلب، به کارکردها و کارویژه‌های این "نوع" شعر خواهیم پرداخت، یعنی به همان چیزی که کمابیش به اغلب این متن‌های "معیار" کیفیتی ژنریک، تعمیم‌پذیر،

¹⁰² به سایت اختصاصی "نشر چشمه" و گزارش مریم مهتدی از این نشست تحت عنوان "شما برای شعر چه کرده اید؟" برگزار شده در تاریخ 1390 / 3 / 25 مراجعه کنید.

¹⁰³ canonization

¹⁰⁴ سعید صدیق نیز از برندگان این جایزه‌ی شعری بوده است که متأسفانه دسترسی چندانی به اشعار او نداشته ام.

¹⁰⁵ «شعر خوب نیز به پدیده‌ای همگانی بدل خواهد شد»

و مشترک می بخشد. اما در این جا فرض اساسی ای که می خواهیم پیش بکشیم این است که اشعار یادشده مصداق آرمانی آن شعری بودند که بعدها شمس لنگرودی نامگذاری اش کرد و همچون یک بدیل یا آلترناتیو شعری در برابر شعر دهه ی هفتاد، که به طور مشخص متأثر از تئوری زبانیتِ براهنی بود، پیش نهاد. مسلماً این تنها موردی نبود که شمس لنگرودی بر لزوم ساده-سازی شعر پافشاری می کرد؛ محض نمونه، در جلسه ی نقد و بررسی مجموعه شعر "زن، تاریکی، کلمات" حافظ موسوی نیز که در شهر کتاب شهرک غرب برگزار شد، او به عنوان یکی از سخنرانان جلسه همین تز ساده-نویسی در شعر و لزوم عمومی-تر شدن و همه-فهم شدن شعر را پیش کشید. نبردی هژمونیک و به تمام معنا، که پیش تر بدون تصریح و نامگذاری به ششکلی زیرپوستی در جریان بود، از همین مقطع به شکلی علنی دنبال شد و له یا علیه ساده-نویسی صدهای پرشماری به هوا بلند شد. ولی، به طور قطع، آنچه در این نبرد چندسویه باعث تحکیم منطق هژمونیک شعر ساده-نویسی شد انبوهی از مجموعه ی شعر بود که طی چندین سال متوالی و تا به همین امروز توسط نشر آهنگ دیگر - که زیر نظر شهاب مقربین، حافظ موسوی، و شمس لنگرودی اداره می شود - روانه ی بازار کتاب شد. می توان با اطمینان گفت که بیش تر این مجموعه ها مهر ساده-نویسی را بر پیشانی داشته اند و دارند و اصلاً به همین دلیل هم مجال ورود یافتن به حلقه ی "متون معیار" نشر آهنگ دیگر برای شان مسیر شد. از خود شمس لنگرودی، حافظ موسوی، شهاب مقربین، داریوش معمار، و گروس عبدالملکیان (که به استثناء حافظ موسوی همه شان در پروژه ی فعلی نشر چشمه مجموعه های شان را منتشر کرده اند) بگیر تا انبوهه ی سرسام آوری از اسامی همچون وحید شریفیان، رضا چاپچی، محمود تقوی تکیار، غلامحسین چهکندی نژاد، علی اسداللهی، سارا محمدی اردهالی، فرزانه شهفر، مرجان مهدوی، علیرضا عباسی، حافظ موسوی، آزاده طاهایی، کتابیون ریزخراتی، سوری احمدلو، مرتضا بخشایش، الیاس علوی، واهه آرمن، آیدا عمیدی و خلاصه نام های ریز و درشت دیگری که طی این سال ها با نشر آهنگ دیگر کتاب شعر درآورده اند؛ تعارف را بگذاریم کنار، واقعاً فایده ای ندارد اسامی ساده-نویس های این مجموعه را پشت سر هم ردیف کنیم، بهتر است مشخصاً به برخی از شعرهای شاعرانی چون آذر کتابی (که به شکل معناداری از کارگاه شعری حافظ موسوی به کارگاه علی باباچاهی نقل مکان کرد)، مهرنوش قربانعلی (که دست کم تا زمان انتشار "به وقت البرز" در نشر آهنگ دیگر بیش تر با سلاقی حلقه ی ادبی سایت والس همنوایی داشت)، سعدی گلبیانی (که خود من از نزدیک در جریان تکوین ایده ها و رویکردهای شعری اش بوده ام)، بهاره فریس آبادی (که کمابیش در این سال ها در جریان نگاه و رویکردش به زبان شعر بوده ام و نوعی سعی در والایش یا شدت-مندی در بیان شعری اش مشهود است)، و نیز آریتا قهرمان اشاره کنیم که "گاهی" به این یا آن طریق مشخص در زبان و در فرم دست به رفتاری غیرمنفعلانه می زند و زبان در آن ها از مختصات وسلیه ای برای بیان منظور صرف فراتر می رود، یعنی زبان متوجه شکل-پذیری و مادیت خود می شود و دیگر نق رسانه ای صرفاً پیام-رسان را ایفا نمی کند.

همانطور که پیش تر از آنت کولودنی نقل قول آوردیم، در اینجا بحث بر سر یک فرآیند دوگانه است، یعنی مرکزیت-بخشی (در قبال ساده-نویسی) و حاشیه-نشاندگی (در قبال دیگر بدیل های شعری) توأمان؛ کسی منکر این نیست که در جایزه ی شعر کارنامه گراناز موسوی هم برنده شده است، کسی منکر این نیست که سعدی گلبیانی در کتاب "نی-زن جزامی و باد" با زبان در شعر برخورد منفعلانه ای ندارد، کسی

منکر این نیست که در نشر چشمه قرار است شعرهای شاعرانی برخلاف این جریان ژنریک همچون آرش الله وردی نیز منتشر شود (اگر البته بشود، فعلاً که نشده است). این ها به خودی خود چیزی را ثابت نمی کند چون این نمونه ها مصداق اقلیت در اقلیت شعری هستند و سرنوشت شان را از همین الان هم می شود حدس زد: تداوم حاشیه-نشینی. پس، وقتی گروس عبدالملکیان مدعی می شود که او به همراه تیم کارشناسی نشر چشمه (۶) بر اساس "جریان عمومی" شعر معاصر دست به انتخاب خواهد زد به ناگزیر کاری نکرده است مگر درافتادن به همان دور باطلی که پیش تر توصیف اش رفت: از طرفی، متن هایی ساده-نویسانه (به جای متون مردمحور در نقد فمینیستی یادشده) محل استناد هستند و "متون معیار" تلقی می شوند و از همین رهگذر راهبردهای تأویلی ای به دست می دهند که طبعاً با خودشان سازگار باشند و در جهت تثبیت و هژمونیک کردن خودشان گام بردارند و، از طرف دیگر، این راهبردهای تأویلی خودشان به فضایی هژمونیک سر و شکل می دهند که در آن جزئیت شعر ساده-نویسانه به کلیت "جریان عمومی" شعر ایران احاله داده می شود (و البته کارکرد هژمونی هم جز این نیست که جزئیتی را تا مقام نمایندگی کلیت اعتلا دهد) و دیگر مشکل بتوان در فضای "عمومی" شعر معاصر جایی برای گونه های آلترناتیو یا بدیل شعری یافت؛ در واقع، چرخه ای هست که از شعر ساده-نویسانه شروع شده، به تأویل های مبتنی بر ساده-نویسی می انجامد، و در نهایت دوباره متون ساده-نویسانه را بازتولید یا بازتأیید می کند و به احتمال قریب به یقین از این دور باطل راه گریزی به بیرون فراهم نمی شود. اینگونه است که فرآیند معیارشماری متون تکرار می شود و صدالبته که نگاهی گذرا به مجموعه های تاکنون منتشرشده در نشر چشمه نیز گواهی تمام-قد برای یک چنین مدعایی است.¹⁰⁶

پیشینه ی انتقاد به ساده-نویسی:

حافظ موسوی در یکی از سرمقاله های اخیرتر سایت وازنا به طعنه می گوید:

پرسش ملال آور دیگری مطرح شده است که از نظر میزان سوهانی که بر اعصاب شعر ما می کشد دست کمی از آن یکی ندارد. پرسش جدید این است: چرا کتابهای چند نفری از شاعران زنده دارد به چاپهای مکرر می رسد؟ چرا منتقدین ما شعرهای این شاعران را که همگی عضو مکتب ضاله ی ساده نویسی! هستند، آسیب شناسی نمی کنند تا مردم از خواندن آن ها منصرف شوند؟!...¹⁰⁷

خوب، خواست وی را به تمامی اجابت کرده سعی می کنم برای این "پرسش ملال آور" نسبتاً جدید پاسخی آسیب-شناسانه و درخور فراهم آورم. همانطور که پیش تر یادآور شدم، ساده-نویسی با سیلابی از انتقاد مواجه شد. برای نمونه، مسعود احمدی¹⁰⁸ در روزنامه ی شرق سعی کرد نشان دهد این تلقی شمس لنگرودی از اینکه شاعرانی چون سعدی یا حافظ خاستگاه ساده-نویسی بوده اند تاریخاً باوری کذب است، او سعی

¹⁰⁶ علی مسعودی نیا در همین نشست اشاره می کند که کارنامه و خروجی شعری نشرچشمه تا زمان برگزاری نشست چندان خبر از تنوع و تکرار ادبی نمی دهد. هرچند مسعودی نیا به دلایلی که بر من معلوم نشد، شاید چون بحث اش چارچوبی انتقادی مشخصی نداشت، احساس می کند که نشرچشمه سرنوشت شعر فارسی را به همراه سفره و جیب و جان شاعران اش یک جا نجات داده است. این را ناشی از چه بدانیم جر

رویگری پوپولیستی و ابزاری به ادبیات و نقد ادبی؟

¹⁰⁷ یادداشت تحریریه ی وازنا، حافظ موسوی.

¹⁰⁸ نگاهی به جریان مصنوع ساده نویسی در شعر

داشت در تبارشناسی ای که شمس لنگرودی برای جریان ساده-نویسی در تاریخ شعر فارسی ترسیم می کند - امری که از حافظ و سعدی شروع شده ضمن عبور از فروغ و با وساطت و تأثیرگذاری حافظ موسوی (و شاید احمدرضا احمدی) به خود لنگرودی، به عنوان یکی از "مبشرین ساده-نویسی"، رسیده تشکیک کند. از جمله در بحث احمدی وجود نمونه هایی بارز از ساده-نویسی در شعر دوران مشروطه را یادآوری می شود. مسعود احمدی همچنین مخالفت خود با تنزل دادن ملاک های زبانی و هنر شعر تا سطح فهم عامه را اعلام می دارد. او در پایان مقاله اش، با آوردن انبوهی مثال از مجموعه های تازه منتشرشده ی شمس لنگرودی نشان می دهد که حتا خود او نیز نمی تواند به ایده ی شعر سهل ممتنع وفادار باشد و اتفاقاً جای جای به دام همان ساده-لوحی ای می افتد که معتقد است با ساده-نویسی فرقی اساسی دارد. به هر کیفیت، مهرداد فلاح¹⁰⁹، علیرضا بهنام¹¹⁰، آریتا قهرمان¹¹¹، منصور خورشیدی¹¹²، علی قنبری¹¹³، بهزاد خاجات¹¹⁴، حسیا ایمانیان¹¹⁵، و چند تن دیگر نیز کمابیش در سطوح مختلف ساده-نویسی را از این حیث محل انتقاد تشخیص دادند که به ناگزیر منجر به بی مبالاتی نسبت به زبان و تکنیک شعری می شود و نوعی آسان گیری را به شعر تزریق می کند. اما آرش اله وردی و علی سبطوتی قلعه در گفتگویی که در سایت مطرود¹¹⁶ انتشار یافت، ضمن بحث از "سرچشمه های حادبانگری"، به نحوی متفاوت-تر، ریشه ای تر، و نظری-تر به این قائله می پردازند. بحث این است که آن "گشاده-دستی نظری" و "دست مالی های بی پایان زبانی" دهه ی هفتاد جای خود را به انباشت اطلاعات از شعر و در واقع انباشت بلاهت داده است، به شکلی که مواجهه با شعر چیزی نیست مگر تجربه ی امری بلاهت آمیز (احتمالاً به همین دلیل سبطوتی قلعه زمانی قصد داشت بر سری کتاب های شعر آهنگ دیگر، نقدی تحت عنوان "آنتولوژی بلاهت" بنویسد) شعری ساده-نویسی شده که گویی نتیجه ی مستقیم زبانت و نظری-زدگی دهه ی هفتاد است. شعری که از فقدان جایگاه یا وضعیت سوژگانی خبر می دهد و اکنون دیگر تنها راه حل پیش روی مان تنها این است که به حادبانگری روی بیاوریم، هنری که ریشه در اغراق های بیانی اکپرسیونیستی دارد و می خواهد با شدت-مندی و شدن، دوباره به سوژه دست یابد، و جایگاهی سوژگانی یا ساجکتیو برای خودش اتخاذ کند، البته جایگاهی که خودش چیزی نیست مگر "شدن" پی در پی، یعنی فرآیند همیشگی ساخته شدن سوژه، و نیز شدت-مندی؛ سوژه ای استعلایی و بیرون از وضعیت وجود ندارد، سوژه خود بخشی از وضعیت است، دوگانه ی درون-برونی در کار نیست، و اینقدر خود واقعیت برهنه ی معاصر و همآگین شده که بیان آن به شکلی حاد می تواند از هر پرداخت زبانی، استعاری، خیالین، تشبیهی، و خلاصه تمامی کارکردهای معهود شعری و زبانی پیشی بگیرد، اصلاً نیازی نیست که به چیزی جز شعری خود-فقیر-سازانه، تهی از تکنیک، زار و نزار، ولی در عین حال از لحاظ بیانگری حاد و پرشدت فکر کنیم؛ بناست دقیقاً از گفتمان نقد

¹⁰⁹. مهرداد فلاح: برای خلاصی تعهد شاعر به زبان، ساده‌نویسی را طرح کردند - ایسنا

¹¹⁰. صرفاً به عنوان نمونه، ن. ک. اشاره ای از این منتقد در جلسه ی رونمایی مجموعه شعر "گم شده در اتاق" نوشته ی احسان عابدی، هرچند اینجا بهنام به شکلی تلویحی به قند ساده-نویسی برمی آید، به انجام دیگر با یفشاری های متعدد او بر زبانت و جدال های لفظی اش با حافظ موسوی می توان به زاویه-گیری او با ساده-نویسی پی برد.

¹¹¹. متأسفانه پیوند اینترنتی این یادداشت که در ویژه نامه ای "مربوط به ساده-نویسی" مندرج شده بود از روی این سایت برداشته شده است.

¹¹². ساده نویسی، انحراف از شعر مدرن!

¹¹³. به کامت علی قنبری ذیل سرمقاله ی یادشده ی شمس لنگرودی در واژنا رجوع کنید.

¹¹⁴. کسانی ساده‌انگارانه و ساده‌لوحانه، شعر می‌گویند که در پی اقبال و توجه بازار هستند

¹¹⁵. شمس لنگرودی و ساده-نویسی: فکر می کنم باید این بحث حسین ایمانیان را جدی گرفت که معتقد است با مهاجرت برهنی از ایران و عدم انتشار کتاب بسیاری از شاعران رادیکال-تر دهه ی هفتاد فضا برای محافظه کاری بی حد و حصر و نگرش نظریه-هراسانه و غیرانتقادی گشوده شد.

¹¹⁶. علی سبطوتی قلعه و آرش اله‌وردی: سرچشمه‌های حادبانگری

همچنین بد نیست به گفتگوی علی سبطوتی قلعه با شمس لنگرودی در تاریخ 29 تیر 89 رجوع کنید که در آن به ساده-نویسی پرداخته شده است؛ هرچند من شخصاً نمی فهمم این مفاکی را که، از سویی، بین حرف های تند سبطوتی قلعه در گفتگو با آرش اله وردی و، از سویی دیگر، انتقادات ملایم و معطف اش در برابر شمس لنگرودی دهان باز کرده.

ادبی جلو بزیم یا، به بیانی دقیق تر، سعی کنیم از آن عقب بمانیم پس می باید از ضعف های مان قدرت بسازیم، و برعکس؛ یعنی می باید در پی ضعف هایی باشیم که دیده نمی شوند، از نگاه نقد ادبی و تاریخ ادبیات مغفول می مانند، و برای همین می شود آن ها را علیه بلاهت نقد و تاریخ ادبیات به کار گرفت. در تک تک این ادعاها باید چند و چونی جدی وارد کرد. ادبیات نمایشی اکپرسیونیستی آلمان پر است از استعاره، خیال-ورزی، فقط برای نمونه راینهارت زورگه در نمایشنامه ی انقلابی "متکدی"¹¹⁷ یا "گدا" جنون تخیل را به اوجی باورنکردنی از نماد، تصویرپردازی و استعاره های ژرف و غنی می رساند؛ فقدان وضعیت سوژگانی یعنی تحقق هوموساکر زامبی-وار آگامین، یعنی انسانی بیرون از زبان و مدنیت و قانون مثل قربانیان اردوگاه آشویتس، آیا به راستی شعر دهه های هفتاد و هشتاد تصویری از یک چنین انسانی به دست می داده است – به نظر من که کاملاً برعکس نه تنها فقدان یک چنین وضعیت سوژگانی ای در کار نبوده است بلکه به نوعی با آماس بی روزن و سرتاسری چنین وضعیتی مواجه بوده ایم (به این موضوع بازخواهم گشت). از این همه گذشته، کنش نوشتن از هر زاویه ای هم که آغاز شود بدون تصور جایگاهی استعلایی غیرممکن است، کما اینکه دلوز-گتاری هم که در صدد ویرانی سوژه هستند، و می خواهند منطق ریزوماتیک را به جای سوژگانی-شدن بنشانند، به ناچار جایگاهی استعلایی را مفروض می گیرند و در واقع برای گریز از متافیزیک روانکاوی، یعنی اودیپ، درست مثل کانت و انقلاب فلسفی اش به دنبال بازکشف ناخودآگاهی استعلایی اند که میعارهای درونماندگار خودش را دارد¹¹⁸. خلاصه، این شکل بحث دقیقاً به خاطر گفتمان هیستریایی است که، به بیانی لکائی، نسبت به پرهیب پدروار نقد ادبی دارد نه می تواند از اصطلاحات نظری به کلی دست فروشود و نه می تواند آن ها را بپذیرد و از همین روی در وضعیتی بینابینی و بی تصمیم دور خودش و دور نقد و دور نظریه می چرخد یا، بهتر است بگوئیم، چرخ داده می شود. با این همه، نکته ی حائز اهمیت در این گفتگو همین است که دهه های هفتاد و هشتاد را از هم جدا نمی داند، بلکه ساده-نویسی برآمده از دهه ی هشتاد را نتیجه و در واقع محصول زبانت و نظریه-زدگی دهه ی هفتاد برمی شمارد. و این درست شکل دیگری از این ادعای عبدالملکیان است که در نشست یادشده درباب تمایز شعر دهه های هفتاد و هشتاد چنین عنوان می کند:

به هر حال جریان شعری هشتاد دهه‌ای را به لحاظ فلسفی و اجتماعی به عنوان پشتوانه‌ی خود دارد که می‌توان مهم‌ترین مولفه‌اش را تامل و اندیشه‌ورزی در سطوح متفاوت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دانست. و اگر بخش مهمی از شعر هفتاد به لحاظ اندیشگی بیشتر با ساز و کارهای پسامدرنیستی همسو بود جریان شعری هشتاد بیشتر با جریان‌های بیرون آمده از دل خردگرایی و مدرنیته سازگاری دارد. تمامی این بسترهای ادبی اجتماعی سبب شد تا ایجاد اتفاق‌های همزمان در هر سه بخش فلسفی، معنوی و سوری زبان و برقراری رابطه‌ی ارگانیک میان آن‌ها طبیعی‌ترین حالت میان جریان شعری هشتاد باشد. طبیعت این جریان توجه به هر سه بخش است. البته باید توجه کرد که جریان‌هایی در دهه‌ی هشتاد در حرکت هستند که به هر سه بخش زبان توجه دارند اما

¹¹⁷ ترجمه ی انگلیسی این نمایشنامه را در کتاب زیر می توانید از نظر بگذرانید:

Theater of the Avant-Garde: A Critical Anthology. Edited by Bert Cardullo and Robert Knopf. Yale University Press
¹¹⁸ . دلوز-گتاری در تبیین رویکرد انتقادی شان نسبت به روان-کاوی در ضداودیپ می نویسند: "در آن چیزی که کانت انقلاب انتقادی نامیدش، بر آن بود که میعارهای درون-ماندگاری فاهمه را به شکلی کشف کند که بین سنتزهای مشروع و نامشروع آگاهی تمایز نهاده باشد. از این روی، کانت تحت عنوان فلسفه ای استعلایی (درون-ماندگاری میعارها)، کاربست متعالی سنتزها بدان صورتی که در متافیزیک ظاهر شده اند را مردود دانست. به طریقی مشابه، ما ناگزیریم بگوئیم که روان-کاوی متافیزیک خودش را دارد – نام آن نیز اودیپ است. و اینکه یک انقلاب – این مرتبه ماتریالیستی – می تواند تنها از طریق نقد اودیپ پی گرفته شود، از طریق مردود دانستن کاربست نامشروع ناخودآگاه بدان شکلی که در روان-کاوی اودیپی یافت می شود، با این هدف که ناخودآگاهی استعلایی که با درون-ماندگاری میعارها تعریف شده به همراه کاربست عملی متناظر با آن، که ما آن را شیزو کاوی خواهیم نامید، بازکشف شود.

زیبایی‌شناسی‌های متنوع آن‌ها سبب شده است که گاهی وجهی خاص نسبت به سایر وجوه وجود داشته باشد. این وضعیت ادبی به اضافه‌ی آن وضعیت‌های اجتماعی و فرهنگی به همراه عمومیت یافتن از فضای مجازی سبب شد تا پس از سال‌ها دیالوگی پرتنگ‌تر میان شعر و مخاطبان جدی‌اش فراهم شود.¹¹⁹

در واقع سطوتی و عبدالملکیان یک چیز را می‌گویند، فقط پوزیشین یا قرارگاه شان با هم تفاوت می‌کند. برخورد سلبی سطوتی باعث می‌شود که این پست-مدرن-نمایی هفتادی و واپس-نشینی و محافظه‌کارانه‌ی هشتادی را دو روی یک سکه‌ی دقیانوسی نارایج ببیند ولی، در آن سوی، برخورد ایجابی عبدالملکیان باعث می‌شود همین مسئله را به برآمدنِ شکلی از خردگرایی (همان انباشت وضعیت سوژگانی مورد بحث) و برقراری موازنه‌ی طبیعی بین سویه‌های فلسفی، معنوی و سوری (؟) شعر ترجمه می‌کند. این طبیعت معتدلی که عبدالملکیان از آن یاد می‌کند، و آن را سرشت-نمای شعر دهه‌ی هشتاد می‌داند، صدا البته که چیزی نیست مگر همان "معیارشماری متون" که، نشان دادیم، نهایتاً فرجامی ندارد جز آنکه چرخه‌ی شعر-تأویل را در دوری باطل اسیر خود کند. پس، شعر دهه‌ی هشتاد از پیش تکلیف‌اش روشن است: بناست نشر چشمه همین به اصطلاح تعادل و موازنه‌ی طبیعی در شعر را منتشر، درونی، و متداوم سازد و بر این قاعده‌ی سرتاسری طبیعت-باورانه، که تاکنون نه یکی دو جلد بلکه سیزده جلد از مجموعه شعرهای ساده-نویسانه‌ی آن نیز به چاپ رسیده است، شاید تک و توک "استثنائاتی" هم بتوان متصور شد؛ خوب، بر منکرش لعنت و، خوب، خدا را شکر.

نقدی بر ساده-نویسی:

رابطه‌ی بین سوژه‌ی مخاطب با سوژه‌ی متن، سوژه‌ی ای که می‌خواند و سوژه‌ی ای که می‌نویسد، این رابطه چگونه رابطه‌ی ای است؟ ولفگانگ ایزیر، در مقاله‌ی فرآیند خوانش: رویکردی پدیدارشناختی¹²⁰، نشان می‌دهد که گزاره‌های متن با یکدیگر رابطه‌ی ای همبسته¹²¹ دارند و ذهن را به ابژه‌ی مشخصی "ملتفت"¹²² می‌سازند، یعنی گزاره‌ها نسبتی التفاتی¹²³ با هم دارند و موجب روی-آوردنِ ذهن به چیزی مشخص می‌شوند. در نتیجه، متن به واحدهایی التفاتی تقسیم می‌شود و خواننده ضمن وارد شدن به فرآیند خوانش در هر واحد التفاتی و ضمن خواندن گزاره‌های همبسته‌ی التفاتی افق مشخصی را برای خود ترسیم می‌کند. مسئله این جاست که این افق می‌تواند با افق التفاتی پیشین در همان متن در تضاد یا ناسازگاری باشد. پس، وقتی به قول رومان اینگاردن، زیبایی-شناس بزرگ مکتب پدیدارشناسی، درگیر با گزاراندیشه¹²⁴ ها می‌شود، دائماً در افقی ذهنی پیشین خودش بازبینی کرده افق تازه‌ای را پیشینی می‌کند، یعنی پی در پی مجبور می‌شود در آنچه که تاکنون از خوانش متن در خاطرش مانده بازبینی کند (توآمان پیش-نگری و پس-نگری کند) و نیز حدس بزند که چه چیزی از این به بعد در انتظار او خواهد بود؟

¹¹⁹ . به سایت اختصاصی "نشرچشمه" و گزارش مریم مهدی از این نشست تحت عنوان "شما برای شعر چه کرده اید؟" برگزار شده در تاریخ 1390 / 3 / 25 مراجعه کنید.

¹²⁰ Lodge, David and Nigel, Wood. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Second Edition. 2000. Pp.189-204.

¹²¹ correlative.

¹²² intended.

¹²³ intentional.

¹²⁴ thought-statement / Satzdenken. اصطلاحی است از رومان اینگاردن.

همینجاست که راویِ رمانِ *تریستر/م* سندی، که اغلب پیش-طرحی از رمان پستمدرنیستی معرفی شده است، اصرار دارد که نویسنده‌ی خوب نیمی از تخیل را خودش به دست گرفته رشته‌ی آن نیمه‌ی دیگر را به داستان خود خواننده می‌سپارد. به نظر ایزیر، فرآیند خوانش، یعنی فرآیند ترسیم افق‌هایی پیش‌رو که مدام طی خواندن بازبینی و دگرگون می‌شوند، فرآیندی هموار، یکدست، و بی‌فراز و نشیب نیست چراکه انقطاع‌ها و شکاف‌هایی وجود دارد که به خاطر ناهمسازی غیر قابل پیشبینی گزاره‌های همبسته‌ی التفاتی در هر متن ادبی‌ای سر بر می‌کند. به نظر ایزیر، آن متنی که سعی در فروپوشاندن این شکاف‌ها، انقطاع‌ها، و گسست‌ها داشته باشد متنی غیرمدرن است، متنی که نقش فعالانه‌ی مخاطب در برساختن متن در حین خوانش آن را نادیده می‌گیرد. در واقع، در متن ادبی مدرن شکاف‌هایی که در متن دست-اندازی می‌کنند نه تهدید بلکه دقیقاً فرصت هستند چراکه مشارکت خواننده در متن را بالا می‌برند. و، به نظر من، گرایشی جدی در شعر ساده-نویسانه هست که یک چنین شکاف‌های ناگزیری را لاپوشانی کند. برای مثال، در مجموعه‌ی "همه چیز عادی است" از مجید رفعتی (منتشرشده در نشر چشمه)، به این سه بند تغزلی (البته طبق روال عادی شعر ساده-نویسانه) برمی‌خوریم:

عبور می‌کنم از طرح اندامت/در خیال/چون پروانه‌ای که از باغ می‌گذرد

دیگر آرزویی نمی‌ماند/وقتی تو/لوروبرویم ایستاده‌ای/و می‌گویی: چه آرزویی داری؟

کار کردن بهانه‌ی بی‌ست/تا از پس خستگی/اسر بر شانه‌های تو بگذارم

از مخاطب می‌خواهیم چه کاری انجام دهد؟ هیچ! فقط چشم‌اش را بر سطرها بگرداند و تا انتهای متن پیش برود. در بند نخست، بین "عبور کردن از طرح اندام مخاطب" و "چون پروانه‌ای که از باغ می‌گذرد"، "در خیال" نیز آمده است تا - خدایی ناکرده - خواننده به سوء برداشت درنیفتد و خیال‌اش منحرف نشود، همه چیز سر جای خودش قرار گرفته است، راست و درست، "خیال" هست و خوب وقتی "خیال" تصریح شده است دیگر دیگر باید گفت: ای لعنت بر هرآنکه بخواهد امکان پروانه شدن با دیده‌ی تردید بنگرد. شکل سطربندی متن در هر بند بدین صورت است که دو بخش آمده در هر بند، یعنی مقدمات و نتیجه-گیری‌های هر بند با یک لولا به هم متصل شده‌اند؛ در بند اول همان "در خیال"، در بند دوم "وقتی" و در بند سوم "تا از پس"، این لولاسازی‌های برای چیست؟ چون چیدمان متن باید رعایت شود، خیال نیز علت و معلول فیزیکی و باورپذیر خاص خود را می‌طلبد، مگر شهر هرت است که هرکس هر طور دل‌اش خواست تخیل کند؟ باید، مثلاً در بند سوم شعر، اول زمینه‌های مقتضی چیده شده باشد و مای خواننده خوب خرفهم شده باشم که اول می‌باید سخت کار کرد و بعد می‌باید خسته شد تا تازه بعدش می‌شود سر بر شانه‌های مخاطب همیشه-تغزلی شعر گذاشت.

در شعر دیگری از همین مجموعه‌ی نشر چشمه، از مهدی مظفری ساوجی، چنین می‌خوانیم:

اما/گیرم که ما از قرون وسطی گذشته ایم/اینجا واتیکان نیست/زمینهای بهشت را نمی فروشند/زمینهای مرغوبش را هم پیش فروش نکرده اند/حالا/فرض کن/گالیله/پایش را/در یک کفش نمیکرد/و میگذاشت خورشید/به گرد زمین بچرخد/و میگذاشت/زمین مرکز جهان باشد/و به زندگی اش همینطور/مستطیل/مربع/لوزی/یا هر شکل دیگری که میگفت کلیسا/ادامه دهد.

نخستین مصیبت، که مصیبتی عام در شعر سادیه-نویسانه است، همین اصرار بی تخفیف اش بر لحن خودواگویانه و "بیان حال" است که به تعبیری یاکوبسونی¹²⁵ نقش تشدید کنش عاطفی را بر عهده دارد. حتماً باید از این سر تا به آن سر شعر یکی (که مدام حرافی می کند) یکی دیگر (که تقریباً همیشه لال است) را خطاب کند و رقت قلب اش را با او تقسیم نماید. از این گذشته، چرا "فرض کن"؟ چرا باید از حصول توافق با مخاطب شعر اطمینان حاصل کنیم؟ چرا نباید راه بردن گالیله به متن بدون مقدمه-چینی و تدارک-بینی صورت گیرد؟ چرا باید شکاف های ضروری بین گزاره ها را با وراجی گل بگیریم؟ چرا باید از متن ابهام و نا-به-هنگامی اش، غافل-گیری اش، را بزدایم؟

در شعری از علیرضا راهب از همین سری مجموعه شعرهای نشر چشمه می خوانیم:

انسان دارای حالت خطرناک/باید مواظب او بود/معمار بزرگ شهر حالا/سر به دیوار پس کوچه ها می کوبد/انسان دارای حالت خطرناک!/حالا دیگر خط کشی ها به او می گویند/از کجا به کجا برود/او که تمام شهر را با خیابان ها و خانه هایش/طراحی کرده/که حتی اتاق خواب های شهر را/که حتی رنهای داخل اتاق خواب ها را/طراحی کرده/حالا این دیوارهای لعنتی/حالا این همه در که باید باز و بسته شوند/حالا برای رسیدن به دفتر کارش/باید مثل کرم از روده آسمانخراش بالا برود/حالا سر به دیوار پس کوچه ها می کوبد/آرزو میکند/ای کاش بافنده بود/که هرچه بافته بشکافد/کلاف کند/آتش بزند/یا نویسنده ای/که تمام شهر را خط بزند،/پاره کند/به جوی آب بریزد/باید مواظب او بود/انسان دارای حالت خطرناک!/حالا تو بخند/آغاز فاجعه اینجاست/در ستون حوادث روزنامه/میخوانی/غواصی در حوض کوچک خانه غرق شد/یا دلچکی که از خنده مرده است/باید مواظب او بود/انسان دارای حالت خطرناک...!

این متن دقیقاً همان بلایی را بر سر خواننده درمی آورد که به زعم خودش شهر مدرن بر سر شهروندان اش درآورده است. "خط کشی"هایی تحمیلی که به خواننده می گویند چه واکنش عاطفی ای باید نشان بدهد (در مثل اینکه بخندد و حرف راوی را به شوخی برگزار کند یا نه). همین میل مفراط، ژنریک، و سرشت-نما برای عاطفی-سازی لحن باعث می شود سر و کله ی آن دیگری لال-مانی-گرفته دیگر باره در این متن هم پیدا شود، "حالا تو بخند"!! آن هم در متنی که اصلاً زمینه و مناسبتی برای تخطبی-کردن لحن و خطاب کردن فردی دیگر ندارد، یعنی متنی کاملاً توصیفی با لحنی به ظاهر انتقادی درباره ی یک وضعیت عام. این امر برخلاف ظاهرش ابداً مصداق تن سپردن متن به یک

¹²⁵. همانطور که از جستار زبان-شناسی و شعرشناسی یاکوبسون برمی آید خطاب قرار دادن دیگری و حال درونی خویش را بازگو کردن از لحاظ تلاشی همزمان برای بیان تأثیر خویش و نیز اثرگذاری بر مخاطب ارتباطی تنگاتنگ و همپوشان دارند.

ن.ک. زبان-شناسی و نقد ادبی. ترجمه ی مریم خوزان و حسین پاینده. نشر نی. سال 81. صص. 74-75.

شکاف یا پارادوکس نیست، یعنی این حضور بی‌مناسبتِ مخاطب در متن مصداق هرچیزی هست جز یک شکاف درفرآیند خوانش، بلکه آشکارگر تمایل وافر راوی به توجیه و لاپوشانی متن است، باید یک مخاطبی بیاید و به حرف راوی بخندد تا تازه بعد از آن راوی فرصت پیدا کند به یادمان آورد که "آغاز فاجعه این جاست"، یعنی برای به میان کشیدن پای یک پارادوکس ابتدائی (غرق شدن غواص در حوض) و پروایی و سواس-گون از چنین پارادوکسی، مبادا، کم‌ترین ناسازگاری یا شکافی با بخش اول متن پیدا کند؛ یک چنین زمینه-چینی‌هایی می‌بایست رعایت می‌شد تا لابد هم خدا راضی باشد و هم بنده ی خدا. ایزیر به درستی یادآور می‌شود که اگر متنی خواننده را وارد بازیِ برساخته-شدن و تخیل-شدن نکند متنی است بی‌رمق، فاقد شدت، و خسته-کننده. تکرار عبارت "انسان دارای حالتِ خطرناک...!" در این متن را مقایسه کنید با شعرهایی نظیر "زوزه"¹²⁶ی آلن گینزبرگ. شدت-مندی تکرار "کارل سولومن" یا "با تو ام در راکلند" که در آن شعر هر یک ده‌ها بار تکرار می‌شود هر مرتبه نسبت به مرتبه ی قبل شدیدتر می‌شود، اما در این متن تکرار "انسان دارای حالتِ خطرناک...!" نه به شدتی می‌افزاید و نه از شدتی می‌کاهد، صرفاً روغنی را می‌ماند که به لولای زنگارگرفته ی در زده باشی تا صدای اش آزارت ندهد.

کاش ماجرا به همین جا ختم می‌شد، که نمی‌شود. پیش‌تر در اشاره به انتقادهای علی سطوتی قلعه از شعر ساده-نویسانه اشاره کردم که، برخلاف نظر او، نه تنها با غیاب سوژگی در شعر مواجه نیستیم بلکه با انباشت سرتاسری آن سر و کار داریم. نوعی بیش-رمز-گذاری¹²⁷، در بیانی دلوزی، سوژه ای که مختصات خود را چنان به متن تحمیل می‌کند که دیگر در متن شکافی، حاشیه ای، جزئیتی باقی نمی‌ماند که بتواند از سایه ی سنگین آن وضعیت سوژگانی جان سالم به در برد. مطمئناً لکان اینجا راه گشاست:

و همسرایی چیست؟ به تو گفته خواهد شد که این [همسرایی] خود توست. یا شاید [گفته شود] که این خود تو نیستی. ولی مسئله اصلاً این نیست. لوازمی اینجا دخیل است، لوازمی عاطفی. به نظر من، همسرایی آن مردمی است که متأثر شده اند. بنابراین، دقیق‌تر بنگر پیش از آنکه به خودت بگویی عواطف [ات] درگیر این [مراسم] تطهیر شده اند. آنان درگیر شده اند، در کنار دیگر چیزها، وقتی که سرانجام می‌باید با این یا آن ساخته ی مصنوعی تسکین یابند. ولی این بدان معنا نیست که عواطف مستقیماً درگیر شده اند. از سویی، بی‌شک درگیر شده اند، و تو [ی مخاطب همسرایی] آنجا هستی تا همچون ماده ای به کار گرفته شوی؛ از دیگر سو، آن ماده نیز کاملاً فاقد تفاوت است. وقتی عصرهنگام به تئاتر می‌روی، ذهن ات مشغول امور روزمره است، خودکاری که گم کرده ای، برگه ی چکی که می‌باید روز بعد امضا کنی. نباید خیلی خودت را دست بالا بگیری. مسئولیتِ عواطف تو را آن سامانِ پرشوری عهده دار می‌شود که بر روی صحنه به نمایش درآمده است. همسرایی کار عواطف [ات] را راست و ریست می‌کند. تفسیرپردازی عاطفی به نیابت از تو انجام می‌پذیرد.¹²⁸

¹²⁶. ترجمه های متعددی از این شعر در دست است. برای نمونه به ترجمه ی علی قنبری در سایت [واژنا](#) مراجعه کنید.

¹²⁷. overcoding از کلیدواژه های دلوز-گتاری است و به معنای تحمیل رمزگانی مشخص به سایر حوزه های یک گفتمان و بدین شکل سرکوب کردن روایت های آلترناتیو است، نوعی تعمیم گزافه ی معنایی که به یک حوزه تقویض شده است به سایر حوزه ها.

¹²⁸. Zizek, Slavoj. *How to Read Lacan*. Norton. 1999. Chapter 2.

لکان از چه حرف می زند؟ نمایش یا همسرایی، در اینجا، به نیابت از ما دست به کار عاطفه-ورزیدن می شود، و از رهگذر گروه همسرایان است که به تفسیر عواطف خودمان پی می بریم. عاطفه ی ما به شکلی اصیل در درون مای مخاطب قرار نگرفته است بلکه عملاً در بیرون از ما و در نزد همسرایان یا عوامل نمایش نهفته است. ژبیک در تفسیر فراز بالا به واکنش های بازیگران سریال های مکزیکی اشاره می کند. تولید انبوه این سریال ها باعث می شود در طول شبانه روز حجم زیادی از کار فیلم-بردای شود و طبعاً بازیگران فرصت آن را ندارند که متن فیلم-نامه را از پیش مرور و حفظ کنند. آن ها در حین بازی گویی ای به گوش می گذارند و از منشی صحنه یا کارگردان دستور می گیرند که چه واکنشی را می باید بروز دهند، حتی اگر این واکنش نه تکرار برخی جملات در دم دیکته شده بل غلیان های عاطفی باشد، مثلاً گریستن یا خشم-گین شدن. واضح است که به دلیل تعویق در اجرای این حرکات و واکنش های عاطفی، که نخست دیکته و بعد اجرا می شوند، وضعیتی وهمی و ماشینی پیش می آید؛ انگار عاطفه ی درونی بازیگر از جایی دیگر برای او مخابره می شود. نیز سریال های آبکی ایران از همین گونه اند، وقتی "دل کسی می شکند" ساز ارگ بلافاصله شروع به نواختن یک ملودی پرچم با اِکوی طولانی-مدت و کشدار می کند، در واقع موسیقی سریال از بیننده می خواهد و به او دیکته می کند که کدام واکنش عاطفی را می باید از خود بروز دهد، و بدین قرار، عملاً به تفسیر عاطفه ی بیننده، به جای خود او، می پردازد. در فیلم های هالیوودی نیز هرگاه یک گروه سرباز، فضانورد، مکتشف، مأمور امنیتی، پزشک، مسئولین کنترل و نظارت از راه دور در شبکه های شهری مثل مترو، یا دیگر هیئت ها و گروه های به اصطلاح فوق خبره (که این آخری خودش انگاره ای مسلط، ایدئولوژیک و در تطابق کامل با حرفه-ای-گرایی مفرط آمریکایی است) در کار خطیر و سترگ شان، که صدا البته عموماً نجات دامن آمریکا از یک شر یا مصیبت انسانی ضایعه بار است، توفیقی به هم می زنند، سریعاً موسیقی ای حماسی و شبه-واگنری آمیزه ای از ظفرمندی، برگزیدگی، و والایش و فخامت را به متن فیلم تزریق می کند و در واقع مخاطب را مجبور می کند که حتی اگر آمریکائی نیست و فاقد غرور ملی نسبت به آمریکاست باز هم با آن فیلم و آمریکایی های فداکار و خوب قهرمان هم-ذات-پنداری عاطفی شدیدی برقرار کند. بدین سان در متن ادبی، در فیلم، در سریال های مردمی، و خلاصه در هر آن فرم هنری ای که متصور می توان شد، با پدیده ای مواجهیم که ژبیک، با وامداری از لکان، به درستی اسم آن را بینانفعالیته¹²⁹ (در مقابل بینادهنیت¹³⁰) می گذارد، که کنایه ای به واژه ی لاتین اینتراکشن¹³¹، یا بر-هم-کنش و تعامل دارد؛ در واقع، اینتراکتیویته¹³² به معنای فعالیت، تأثیرگذاری و تأثیرپذیری دوسویه یا تعامل فعالانه است، و اینتراکتیویته¹³³، درست برعکس آن، در معنای عدم تعامل دوسویه که شاید بتوان واژه ی "تعاموت" را در حکم معادل آن بر ساخت.

interpassivity.¹²⁹
intersubjectivity.¹³⁰
interaction.¹³¹
interactivity.¹³²
interpassivity.¹³³

به نظر من، عام‌ترین کارویژه‌ی شعر ساده-نویسانه تزریق همین حالت "تعاموت"، "بینانفعالیت" یا "هم-مرگی" به خواننده‌ی متن است. همانطور که در بحث از پدیدارشناسی متن قید شد، این قبیل متن‌ها متن‌هایی هستند که شدیداً تمایل به برانگیختن عاطفه در خواننده دارند، و صدا البته این کار را به خود خواننده نیز محول نمی‌کنند بلکه خودشان به جای خواننده دست به کار "عاطفه-ورزی" می‌شوند؛ در این شعرها چیزی از جنس همان ارگ-نوازی سریال‌های وطنی، یا حماسی-نوازی فیلم‌های بازاری هالیوودی، یا همسرانی مورد نظر لکان بر روی صحنه‌ی نمایش وجود دارد. تأکیدی بیمارگونه و افراطی بر تخاطب و لحن خطابی بین دو فرد که به ناگزیر وضعیت‌های عاطفی بزرگ-نمایی شده‌ای به وجود می‌آورد، و خود-شرح-دهی مصرانه و سمج راویان این قبیل شعرها دقیقاً ناشی از همان انباشت آسیب-زای وضعیت سوژگانی است. برخلاف آنچه عموماً فرض شده است، در این نوع بلاهت تمام عیار شعری، با چیزی سر و کار داریم نظیر "متافیزیک حضور" هایدگر، که می‌شود آن را "انباشت حضور" نامید. سوژه‌ی این شعرها حضوری همه-گستر و سرتاسربین، دقیقاً در معنای فوکوئی¹³⁴ کلمه، دارد؛ این سوژه به همان زندان-بانی می‌ماند که در مرکز زندان نشسته است و به تک تک سلول‌های زندان دسترسی و بر آن‌ها نظارت مستقیم دارد؛ یک چنین سوژه‌ای در نهایت امر سوژه‌ای است، برخلاف ظاهر نرم-خوی و زیاده-دمکرات‌اش، یکسره سرکوب-گر، یک-دست، نامعطف، و بی‌انقطاع، و درست نقطه‌ی مقابل اغلب متن‌های مدرن است که در آن‌ها سوژه، همانطور که پُل دِمان¹³⁵ نشان مان می‌دهد، درگیر واقعیت ناگزیر زمان-مندی¹³⁶ خویش است، و در واقع مدام در فرآیند پیشروی متن با خودش دچار شقاق می‌شود، و پی در پی مجبور است به شقاقی که بین خود واقعی و خود زبانی‌اش می‌افتد تن در دهد و سعی در بازسازی خود کند. سوژه در واقع چیزی نیست مگر شکاف‌ها و مفصل-بندی‌های جدیدی که در زبان روی می‌دهد و سازوکار "عادی" یا "طبیعی" آن را مختل می‌کند، درست مثل نویز حاصل از زنگ تلفن همراه که در یک برنامه‌ی صوتی همچون موسیقی اخلاص ایجاد می‌کند. به این اعتبار، سوژگی سوژه‌ی شعر ساده-نویسانه هم سوژه هست و هم سوژه نیست، شیء شده است، چون برآماسیده است، همه جا را چون هشت پای مرده فروپوشانده است، و سوژه نیست چون برساننده نیست، چون با غیاب خودش مواجه نمی‌شود، چون دقیقاً از این پرهیز دارد که در متن و طی فرآیند خوانش توسط خواننده‌ی متن محو شود، می‌خواهد همه‌ی کنج و کنارها را دربرگیرد و تضمین کند که هر تکانه، انگیختار، یا دقیقه‌ی عاطفی را خودش از پیش سامان-بندی و پبیش بینی کرده است: شاید اصلاً "سوژه" باشد (سوژه به اضافه‌ی ایژه)؟

هرچند در اثبات یک چنین مدعایی می‌شود از سرتاسر دهه‌ی هشتاد مثال‌های روشنی آورد، از شعرهایی که در آهنگ دیگر منتشر شده‌اند، از شعرهای عباس صفاری (مثلاً کبریت خیس)، از شعرهای سارا محمدی اردهالی (شاعر همیشه مورد تأیید و ستایش شمس لنگرودی و شهاب مقربین، یعنی گردانندگان و تصمیم-سازان نشر آهنگ دیگر)، یا از شعرهای خود شمس لنگرودی و شهاب مقربین، و بسیاری از شعرهای دیگر، باز ترجیح می‌دهم به گروس عبدالملکیان بپردازم که به قول علی مسعودی نیا، در همین نشست اخیر نشر چشمه، به یک سلبریتی (!) بدل شده است و قاعدتاً با این حساب شعرش برد بسیار بیش تری در بیان مخاطبان شعر امروز دارد. او را خیلی‌ها بهترین شاعر متمایل به ساده-نویسی

panopticonism.^{۱۳۴}
^{۱۳۵}
temporality.^{۱۳۶}

می دانند و از همین روی فکر می کنم باید این وضعیتِ مرضی را در خوانشِ شعری اخیرتر از بهترین شاعر این جریان همه-گیر تبیین کنم. بخشی از شعر "حفره ها"ی او را که از قضا در همین نشر چشمه منتشر شده است با هم مرور کنیم:

بارانی که روزها/بالای شهر ایستاده بود/عاقبت بارید،/ تو بعد سال‌ها به خانام آمدی.../تکلیف رنگ موهات/در چشم‌هام روشن نبود/تکلیف مهربانی، اندوه، خشم/و چیزهای دیگری که در کمد آماده کرده بودم/تکلیف/شمع‌های روی میز/روشن نبود.../امن و تو بارها/زمان را/در کافه‌ها و خیابان‌ها فراموش کرده بودیم/و حالا زمان داشت/از ما انتقام می‌گرفت/در زدی/باز کردم،/اسلام کردی/اما صدا نداشتی،/به آغوشم کشیدی/اما سایه‌ات را دیدم/که دست‌هایش توی جیبش بود/به اتاق آمدیم/شمع‌ها را روشن کردم/ولی هیچ چیز روشن نشد/نور/تاریکی را/پنهان کرده بود.../بعد/بر مبل نشست/در مبل فرو رفتی/در مبل لرزیدی/در مبل عرق کردی/پنهانی، گوشه‌ی تقویم نوشتم:/نهنگی که در ساحل تقلا می‌کند/برای دیدن هیچ کس نیامده است.

بحثی نیست در اینکه طی این سال‌ها گروس عبدالملکیان، شاید متأثر از رویکرد عباس صفاری در کتاب "کبریت خیس"¹³⁷ به زمان در مقام امری سیال و کیفی، در پس و پیش کردن زمان و ایجاد تأخیر و تقدم‌های آشنایی-زدایانه از آن در شعرش به تردستی و مهارت رسیده است، نمونه اش هم همین بارانِ معطل-مانده در آسمانِ سطر اول شعر است که دست آخر تصمیم به باریدن می‌گیرد. این متن ساده-نویسانه است، کماکان به چیزی "طبیعی" و "متوازن" یا "متعادل" در زبان شعری قائل است، ولی سعی دارد به لطفِ تخیلی که عموماً درگیر از شکل انداختن زمان است متفاوت جلوه کند. ولی سؤال این است که چنین متنی دقیقاً کجا خودش را گیر می‌اندازد؟ کجا به ورطه‌ی همین وضعیت ژنریکی می‌افتد که تحت عنوانِ جریان ساده-نویسی به نقدش برآمیدیم؟ به نظر، در حاشیه‌ی ای‌ترین حاشیه اش، یعنی در، به ظاهر، بی‌اهمیت‌ترین حاشیه‌ی ای که بر آن مترتب می‌تواند بود: در سه-نقطه‌های اش. این سه نقطه‌ها که در بالا سه مرتبه تکرار شده اند زاده‌ی توهمی کاذب اند که به خواننده القا می‌شود. گویی هنوز حرفی مانده است و گره‌ای ناگشوده رها شده است که بناست خواننده‌ی محترم خود به هنگام خوانش متن به آن بپردازد و از آن سر درآورد، گویی فضایی خالی باقی مانده که خواننده بتواند به شیوه‌ی خود پرش کند، یعنی چیزی نزدیک به سپیدخوانی باباچاهی؛ ولی واضح است که چنان این متن دچار پُربودگی و آکندگی است، یعنی دچار انباشتِ برگشت‌ناپذیر معنا و دلالت، و

¹³⁷ هرچند مجموعه‌ی "کبریت خیس" در سال 84 و "رنگ‌های رفته‌ی دنیا"ی گروس عبدالملکیان در سال 83 منتشر شده اند، ولی شباهت‌های آن دو از حد تصادف صرف فراتر می‌رود و این احتمال را پیش می‌کشد که شاید گروس عبدالملکیان پیش از انتشار این شعرها در قالب مجموعه آن‌ها را از نظر گذرانده باشد. هرچند، حتا اگر وی مستقیماً هم در آن کتاب از صفاری گرتّه‌برداری نیز کرده باشد باز به معنای این نیست که کماکان زیر سایه‌ی او و متأثر از وی می‌نویسد چراکه مشخصاً در این جا بحث بر سر شباهت‌هایی است که در سازوکار تخیل در نزد این دو دیده می‌شود، و می‌توان آن را به تجربه‌های شعری مشابهی از دیگر شاعران گرایش ساده-نویسی نیز بسط داد و نه که بخواهیم به شکلی وسواس-آمیز و بی‌فایده ثابت کنیم چه کسی از روی دست چه کسی شعر می‌نویسد. به هر ترتیب، صفاری در "کبریت خیس" می‌نویسد: "شراب خوب هر جرعه اش/برای از یاد بردن یک قرن کافی ست/جرعه جرعه/آنقدر می‌توانیم عقب برویم/که بعد از شام/سر از نخلستان‌های مهتابی بین‌النهرین در آوریم" و عبدالملکیان در مجموعه شعر یادشده نوشته است: "اصلاً/این فیلم را به عقب برگردان/آن قدر که پالتوی پوستِ پشتِ ویرین/پلنگی شود/که می‌دود در دشت‌های دو/آن قدر که عصاها/لبیاده به جنگ برگردند". این مورد، شاید صرفاً تصادف یا به قول قدما "توارد ذهنی" باشد، امری پیشابندی و تصادفی، شاید هم نه، مهم نیست، مسئله این است که هم اکنون به ساختکاری مشخص در تخیل شعر ساده-نویسانه مبدل شده است و شعرهای مجموعه‌ی اخیر عبدالملکیان پر از این بازی‌های زمانی یا زمان-پریشی هاست. برای نمونه: "مردی از قرن‌ها قبل/بر موی زنی در قرن‌ها بعد دست می‌کشد/زمان/بر دیواره‌ی غار شکست خورده است..."

چنان "من" منزوی و درخودفروسته ی آن تمامت-خواه و سرتاسربین است که این سه نقطه ها عملاً هیچ دخل و تصرفی در فرآیند خوانش متن نکرده اند. هر آن عاطفه ای که ضروری بوده برای خواننده و در واقع به جای او "ورزیده" و "پرداخته" شده است، معنا به تمامیت غایی خودش رسیده، شکاف ها همگی، شکر خدا، پُر شده است و متن دیگر اصلاً دچار هیچ شکافی نیست؛ از آن سوی، سوژه ی برآماسیده و فربه ی این متن دچار هیچ شقاقی با خودش نیست یا، از این هم بدتر، انباشت حضور متن حتا اجازه نمی دهد که یک قدم پای مان را از این سطرها فراتر بگذاریم و به ظرفیت های بالقوه و بیان نشده ی متن بپردازیم. سه نقطه هایی اخته که اختگی شان مصداق تمام عیاری برای اختگی کل سنت شعر ساده-نویسانه است. در این شعر همان "من" و راجع عاطفه-زده (به سیاق بیدزده) یک ایگو یا من ساده-انگار که سایه ی شوم بلاهت اش بر بخش عظیمی از (باز) تولیدات شعری معاصر گسترده است به سخن درآمده. جالب است، دست کم تا جایی که از حرف های شبه-تبیینی خود گروس عبدالملکیان یا شمس لنگرودی برمی آید آن شعرهایی که بناست به "فردیت" شاعر، جهان فردی و تجربه های دم دستی، خرد معاصر او، روزمرگی او، و سویه های شخصی زندگی او شکل بدهند چیزی نیستند مگر سوژه ای برساخته که به طرز عجیبی عام است؛ گویی فردی واحد در بیش تر این شعرها به سخن درآمده باشد، گویی این شعرها هر کدام شان به نقل-قول-آبادی از شعرهای ساده-نویسانه ی پیش از خود، شعرهای بلافصل سنت خود، یعنی شعرهای سرتاسر دهه ی هشتاد، مبدل شده اند؛ شعرهایی که هی قطعات شان از هم پیاده و هی در شعر مشابه دیگری باز سر هم بندی می شود. با دو نمونه ی دیگر از این نوع شعر، یکی از چشمه و یکی از آهنگ دیگر، تحلیل این بخش را به پایان می برم:

صدای پیانو می آمد/خیال می کردم عاشقم/پیانو قطع میشد/میگفتم فریب خورده ام/پیانو لعنتی/سنگینتر از آن بود که جا به جایش کنم/ تلفن زنگ میزند/شماره ی اوست/مانند جامی زهر/برش میدارم/تا ته ش مینوشم/بدون خداحافظی/میگذارد مرا/میان جامهای نیم خورده اش/لروی میز سالن پذیرایی. (سارا محمدی اردهالی، مجموعه ی "برای سنگ ها"، نشر چشمه)

و سه شعر کوتاه از مجموعه ی تازه منتشر شده ی "پروانه از متن خارج می شود"، نوشته ی علیرضا عباسی، در آهنگ دیگر:

۱. با چشم باز/لروی مورچه ها پا گذاشت/جامعه ی کارگری/بهم ریخت چشم که بست/مورچه های کارگر/استخوان هایش را به لانه بردند.
۲. مُسکن دیگری/در دهان می گذارم/لو از پشت شیشه ی عینک/به وطن نگاه می کنم/مایوس کننده است/هیچ چشم اندازی/از پشت شیشه های شکسته/زیبا نیست/جنگل با هر درختی که قطع می شود/کوچکتر خواهد شد/لو انسان با هر قرص تنهاتر
۳. پنجره را ببند/در را قفل کن/کنج اتاقمان/جای دنجی برای آزادی است.

می بینید سوژه های سخنگوی این شعرها، پرسونا‌های شان، چقدر وجه اشتراک دارند؟ همه شان در اتاق ها و کنج و کنارهای فضای خصوصی خانه ی خود به شکلی فتی‌شیتی یا چیزشیدایانه انزوای خودشان و روابط تغزلی محدود خودشان را به دائماً به کل هستی و تاریخ تعمیم می دهند، و دچار نوعی بی کنشی سرتاسری و فلج-کننده اند. به راستی که ایدئولوژی در فرم اتفاق می افتد. مهم نیست که چه می گویند، مهم این است که چگونه آنچه را می گویند که می گویند؛ در منظری محدود و فردی؛ ناتوان در به اشتراک گذاشتن تجربه های خود با دیگران؛ ناتوان از پرداختن به "دیگری" به مثابه ی حقیقتی قاطع و گریزناپذیر؛ ناتوان از ایجاد کثرت و دگرگونی در بیانگری و شیوه ی نوشتن؛ ناتوان از به کار گرفتن طنز همچون سلاحی علیه "خود" و نه صرفاً یک شگرد مستعمل تکراری و بی رمق برای "خوب" به پایان رساندن شعر؛ ناتوان از کشف و توضیح دیگر اشکال رابطه با دیگری؛ اشکالی که بتواند قدمی آن سوی تر از رابطه ی تغزلی بین راوی-مخاطب برود؛ همین تغزل-زدگی همیشگی و از پیش شرط گذاری شده؛ همین فردیت زندان-وار؛ همین که هر نوع سطر بندی ای به حال این متن ها فرق نمی کند؛ چون شکل بیان اصلاً در آن ها موضوعیتی ندارد؛ می توانی مثل یک پاراگراف بلند از سر تا ته بازنویسی شان کنی نیز می توانی هر دو سه کلمه یک بار متن را تقطیع پلکانی کنی؛ همین که صدا یا پرسونای این متون هرگز از زبان دیگری سخن نمی گوید؛ بی شکلی سیال و وهمینی که از قضا یکسره تظاهر به شکل-مندی می کند؛ همیشه و تقریباً به نحوی قاطعانه در تمامی موارد "خود" در متن به یک دوربین نگرنده و ثبت کننده ی عواطف و احساسات تقلیل یافته که در توهم نگرستن به جهان به درون اش می نگرد و ابژه هایی را که در درون خود می بیند به شکلی منفعلانه وصف می کند، و برعکس، وقتی می خواهد تأمیل کند، در ساحت درون خودش از امری نو پرده برافکند، دقیقاً چون بین دوگانه ی موهوم درون-برون نوسانی آونگ-وار دارد، باز به منظری بیرونی و منفعل از ابژه ها سوق داده می شود؛ این وصف نه در بعد درون-گرایانه اش و در حالت به اصطلاح عینی و بروین اش هرگز آن توصیفی نیست که والاس استیونس صدقاً "مکاشفه"¹³⁸ می داندش؛ هرگز آن توصیفی نیست که بتواند واقعیت را از شکل انداخته زمینه ی شکل های تازه ای از تخیل را فراهم آورد، این متن ها رونوشت های پی در پی ای از یک هیچ یا تهی مگاکین اند و مسلماً بی شماران نکته ی سرشت-نما و ژنریک دیگری از همین دست در این شعرها وجود دارد که باعث می شود از اساس در "امکان" نوشته شدن هرگونه شعر قابل طرحی در این اردوی شعری واکنشی، واپس گرایانه، و شدیداً محافظه کار و منفعل به طور جدی تردید روا داریم.

چگونه در برابر این صنعت شعرسازی¹³⁹ مقاومت کنیم؟

منتقد برای من در آن دقیقه ای "ممکن" می شود که چیزها را، یعنی متن ها و ایده ها را، به هم مفصل-بندی می کند و به درگرفتن (هم به آن معنایی که این کلمه برای به آتش کشیده شدن به کار می رود و هم به معنای شروع شدن یک قائله یا بحث) یک وضعیت اخلاص-گر تازه منجر می شود و بعد بلافاصله نیز خودش محو می شود، درست مثل یک کاتالیزور، یعنی نه منتقد به مثابه ی "دالی اعظم"¹⁴⁰ یا همچون پدری

¹³⁸.توصیف مکاشفه است، عنوان شعری است از والاس استیونس.

¹³⁹. این ترکیب را در قیاس با ترکیب فرویدی dreamfactory به معنای کارخانه ی رویاسازی که برای ضمیر ناخودآگاه به کار می برد و بعدتر برای صنعت سینمای هالیوودی به کار رفت بر ساخته ام.

¹⁴⁰. master signifier.

که رهبری "روشنفکرانه"ی پروژه های انتقادی را عهده دار شود و عملاً به "دیگری بزرگ" متن ها، یا اعضای خانواده ی آثار ادبی، بدل شود، بلکه کاملاً برعکس با امحای خودش و نقش تثبیت یافته ی خودش است که اثرگذاری می کند. منتقد، پس، مفصل-بندی های پی در پی است و نه شالوده و مرکز ثابت یک گفتمان انتقادی که می خواهد قدرت را در جایی متمرکز و موضعی کند، بلکه همچون صدایی که می خواهد مرتب کانال ها و مجراهایی تازه برای قدرت فراهم آورد، تعبیه کند، و به پراکندگی و سیالیت هرچه بیش تر قدرت بیفزاید.¹⁴¹ مشکل بیش تر نقدهایی که بر شعر ساده-نویسانه وارد است، و "مطرودی"ها هم از آن مستثنا نیستند، دقیقاً همین است که تمام سرمایه-گذاری انتقادی شان بر روی چگونگی نوشتن اثر است و نه چگونگی خواندن اثر. مقاله ی فمینیستی ای که در ابتدای این یادداشت مورد استناد من قرار گرفت "خواندن خودمان: به سوی نظریه ای در راستای خوانش فمینیستی"¹⁴² نام دارد. در این مقاله، بحث اصلی پاتروچینیو پی. شواپیکارت ناظر بر این پرسش است که چگونه زنان می باید ادبیات مردمحور را بخوانند که منجر به حاشیه-نشینی تجربه های خودشان نشود. که باعث نشود با کاراکترهای مرد همذات-پنداری کنند و خود را به نفع این دیگری مذكر نمادین سرکوب کنند. من چندان با راهبردهای انتقادی ای که تفکیک ذات مؤنث و مذكر را مفروض می گیرند همدلی ندارم، در اینجا هم بحث من این نیست که خواننده ی شعر امروز ذات¹⁴³ یا گوهر درونی خودش را از گزند این صنعت شعرسازی مصون بدارد. بلکه بحث من این است که چگونه می تواند از دام همین تعاموت یا بیانفعالیت همگانی بگریزد، چطور می تواند از انفعال عاطفی خودش و سپردن رشته ی فهم خودش به دستان بی کفایت یک چنین شعرهای تمامت-خواهانه ای امتناع کند. شواپیکارت به تجربه ی شخصی خودش از خواندن رمان "زنان عاشق"¹⁴⁴ دی. ایچ. لارنس می پردازد. او نه با شخصیت زن بل با شخصیت مرد این رمان همذات-پنداری می کند، و در واقع خود را و تجربه ی شخصی اش را با سرگذشت کاراکتر مرد به اشتراک می گذارد. این چگونه ممکن است؟ وی با وام-گیری از فردریک جیمسن، معتقد است که ایدئولوژی از این حیث قدرت دارد که می تواند افقی آرمان-شهری در برابر مخاطب اش ترسیم کند، افقی که مخاطب سعی می کند نیل به آن را همچون هدف شخصی خودش بازتعریف کند. این افق آرمانی برای شواپیکارت در ادبیات مردمحور توسط شخصیت مرد و از رهگذر او شکل می یابد، و به همین خاطر خواننده ی زن نیز ناگزیر است از اینکه برای آرمانی-سازی تجربه ی خودش نه با زن(ها)ی داستان بل با شخصیت های مرد آن همذات-پنداری کند. اینگونه است که خواننده ی زن حتا با رمان مشخصاً ضدزنی مثل "زنان عاشق" لارنس نیز بی هیچ مشکل یا واکنشی دفاعی همساز می شود. سیاست خواندن متن در اینجا نوعی سر باز زدن و مقاومت خودآگاهانه، راهبردی، و دائمی باید باشد. سیاست به معنای کنشی هم ایجابی و هم سلبی: سلبی از آن روی که تجربه ی مطرح شده در متن را برای خودش آرمانی نمی کند و ایجابی از آن روی که سعی می کند تجربه ی زیسته ی خودش را به جای تجربه ی پیش نهاده شده در متن همچون یک بدیل یا آلترناتیو پیش روی داشته باشد. به نظر من، سواى تفاوت های محتوایی در ادبیات مردمحور و خوانش فمینیستی، کماکان و به طریق اولی (همانطور که در ابتدای این یادداشت مطرح شد) می توان فرم این نظریه را در برابر شعر ساده-نویسانه نیز به کار گرفت.

¹⁴¹ . به نظر من این تعریف نهادستیزانه از منتقد مشابه همان تعریفی است که فوکو در گفتگو با دلوز، تحت عنوان روشنفکران و قدرت درباره ی روشنفکر جدید و نقش اجتماعی او پیش می کشد.

ن.ک. سرگشتگی نشانه ها. مانی حقیقی. نشر نی. چاپ سوم 1384. صص. 298-316.

¹⁴² Reading Ourselves: Toward a Feminist Reading.

¹⁴³ essence.

¹⁴⁴ Women in Love .

به نظر من، خواننده باید وقتی با این انبوه صنعتِ شعرسازی رو در رو می‌شود، و در کل وقتی در یک چنین فضای هژمونیک کتاب شعری دست می‌گیرد، سعی کند به طور همزمان هم اسیر این بیناانفعالیّتِ تحمیلی نشود، یعنی به متن مجال آن را ندهد که تحت لوای این گزاره‌های به ظاهر صمیمانه و کودکانه عملاً به جای خود او شروع به تجربه‌ورزی و عاطفه‌ورزی کند، و از طرف دیگر باید دائماً نسبت به شکافی که بین تخیل و تجربه‌ی خودش هست و آن تخیل و تجربه‌ی انبوه-ساختی که این قبیل شعرها بازتولید می‌کنند هشیار و خودآگاه باشد. این درست به آن می‌ماند که در فیلمی هالیوودی، با یک سکانسِ قابل پیشبینی و اوج-گیرنده مواجه شوی که در آن مثلاً داخل برج مراقبتِ فرودگاهی در آمریکا اعضای تیم برج مراقبت از آن روی که عاقبت توانسته جان سرنشینان هواپیمائی آمریکائی را با کار مستمر پراضطراب و شبانه‌روزی نجات دهند و ارکستر بنا دارد موسیقی حماسی پرشوری را روی فیلم پیاده کند و به شدت این صحنه بیفزاید، خونسردانه فیلم را صامت کنی و بی صدا و دقیقاً منفعلانه به تصاویر خیره شوی. این انفعال خودنهایتِ فعالیت است، این تن زدن از کنش خودنهایت کنش-گری است، چراکه به شکلی فعالانه از پذیرش معیارهای عاطفی متن سر باز می‌زند. در واقع، تمام کنم، وقتی شعری منتشرشده را می‌خوانید، ریموت کنترل زبان دم دست تان باشد.

بیانیه حاد بیانگری

علی سطوتی قلعه

یکی از شب‌های پاییز 84 بود که طی گفت‌وگویی با دوستانم بهنام بدری و یاور بذرافکن در کافه شوکا برای نخستین بار از ترمی به نام حاد بیان‌گرایی استفاده کردم. آن موقع، همگی کمابیش تحت تاثیر گفتمان انتقادی دهه‌ی هفتادی بودیم، اما در عین حال نمی‌توانستیم با استفاده از ترم‌هایی که این گفتمان در اختیارمان می‌گذاشت و افق نظری که پیش رویمان به تصویر می‌کشید، شعرهایمان را توضیح دهیم. این استیصال نظری آن‌جایی خودش را به تمامی نشان می‌داد که گفتمان انتقادی دهه‌ی هفتادی بر بیان‌گری تأکید می‌کرد؛ در حالی که شعرهای ما مشخص استیل بیان‌گرایانه داشت؛ با این ویژگی که به کلی از آن چه در چارچوب آن گفتمان، بیان‌گری خوانده و به آن حمله می‌شد، فاصله گرفته بود. حاد بیان‌گرایی در سپیده‌دم طرح خود در آن شب پاییزی بیش‌تر به چنین فاصله‌ای اشاره می‌کرد و واکنشی مستقیم به حساب می‌آمد بر آن اضطراب درونی که دوگانگی تئوری و پراکسیس ادبی در ما برمی‌انگیخت. 2 ماه پیش از آن شب، بهنام جستار درخشان شاعران مطرود را نوشته و دروبلاگش منتشر کرده بود و 2 ماه پس از آن، گروهی را به همین نام تشکیل داد و در نخستین گام، یک وبلاگ گروهی را راه‌اندازی کرد. رفته‌رفته آن حقیقت دسته‌جمعی که بهنام در میان گذاشته بود، شکل عینی‌تری به خود گرفت و رادیکالیت‌های هوشمند و انضباط ایماژیستی یاور و سویه‌های ضدروانکاوانه و پرخاش‌های پارودیک شعرهای آرش الهوردی به غنای هستی‌شناختی آن افزود. به مرور زمان، دوستان دیگری که پیش‌تر نیز دوستان بودند، به ما پیوستند: نخست، سام مقدم و 3 سال بعد، حامد شاملو و این اواخر، فرزانه مرادی، مجید یگانه، احسان عزتی، حمید محمدی و مجید قربانی. وبلاگ گروهی مطرود نیز به یک سایت تبدیل شد. در این میان، خواندن ظل‌الله یکی از مهم‌ترین اتفاقاتی بود که همه‌ی ما طی یک دوره‌ی زمانی با یکدیگر تجربه کردیم. کتاب را من اواخر بهمن 85 در خانه‌ی یکی از دوستانم دیدم، تا صبح دوسه‌باری خواندمش، از او به امانت گرفتمش و دیگر پشش نیاوردم. از این‌جا به بعد، یا در کم‌اتاقم بود؛ چون به طرز تیماردارانه‌ای نمی‌توانستم به او نزدیک شوم؛ یا در دست رفقا که جملگی همان چیزی را در آن می‌دیدند که آن شب در خانه‌ی دوستم چشم مرا گرفت. ظل‌الله، نخستین مجموعه‌ی شعری بود که به این شکل خاص، آن‌چه را که می‌توان به تسامح ناخودگاه جمعی مطرود نامید، به تراز آگاهی ارتقا داد و عینتی متجسد و تاریخی به آن بخشید. اینگونه بود که نوعی احساس وفاداری را در ما برانگیخت. این وفاداری با توجه به آن‌که کتاب به دوره‌ی ماقبل خطاب به پروانه‌های رضا براهنی تعلق داشت، می‌توانست لحنی کنایه‌آمیز و سرزنش‌گرانه به خود بگیرد؛ اما مطلقاً اینگونه نبود؛ چه آن‌که ما خود در امتداد آن مسیری از موخره‌ی خطاب به پروانه‌ها جدا شدیم که خودِ موخره پیش پایمان گذاشته بود. 14 ماه بعد، آرش دست به کار شد

و «تجاوز کتاب کثیف» را درباره‌ی ظل‌الله نوشت. بعد هم نوبت به من رسید و نوشتن «در ضرورت یک انتخاب/ظل‌الله؛ کتابی که آن را نباید خواند» که نخست در سایت مطرود و بعد، در مجموعه‌ی «چرا من این قدر تند می‌نویسم؟/تزهایی درباره‌ی اختگی فرهنگی» منتشر شد. در آن مقاله، اشاره‌هایی جسته و گریخته به حادبیان‌گرایی شده بود؛ اما گویی هنوز آن چنان که باید و شاید، حادبیان‌گرایی دقت ترمینولوژیک خودش را پیدا نکرده بود. در واقع، تنها پیشرفتی که نسبت به آن شب پاییزی سال 84 حاصل شده بود، ارائه یک تعریف یک خطی بود که حادبیان‌گرایی را عبارت می‌دانست از بیان‌گرایی، به شدتی که ابژه‌های خود را جا می‌گذارد. یک سال بعد، اواسط فروردین 88 در گفت‌وگویی میان من و آرش که با عنوان «سرچشمه‌های حادبیان‌گرایی» در مطرود منتشر شد، نور بیش‌تری به این ترم تعیین‌کننده - تعیین‌کننده؛ دست کم برای من و دوستانم - تابانده شد؛ اما باز کافی به نظر نمی‌رسید.

مانیفست حادبیان‌گرایی که در ادامه می‌آید، حمله‌ای است نهایی و به بهانه‌ی انتشار پرونده‌ی ظل‌الله در دومین شماره‌ی مجله‌ی ادبی - انتقادی دستور نوشته شده است؛ با این توضیح که خطاب مانیفست، همان‌گونه که انتظارش می‌رود، کلی است و هیچ جای آن اشاره‌ای به ظل‌الله نشده است. راست هم این است که حین نوشتن، هیچ التفات درونی نسبت به کتاب در کار نبوده که با پنهان‌کاری و حذف آن، چیزی به نام مانیفست بیرون بزند. مانیفست حادبیان‌گرایی، به قصد مانیفست حادبیان‌گرایی و البته به بهانه‌ی اشاره شده نوشته شده است؛ اما قطعاً چنین بهانه‌ای حکایت از آن دارد که کتاب یک نمونه‌ی درخشان تاریخی از آن چه در پیش نهاده می‌شود، به شمار می‌آید. به به عبارتی دیگر، خواست انتشار این مانیفست در پرونده‌ای برای ظل‌الله به این معناست که می‌توان با توسل به آن، کتاب را خواند، فهمید و موقعیت تاریخی و ادبی آن را درک کرد.

مانیفست حادبیان‌گرایی

برای شرافت این روزها: حامد شاملو

1 - 1 - بهنام بدری در جستار درخشان «شاعران مطرود» که می‌تواند پیش‌نویسی باشد برای این مانیفست، به تبیین موقعیت‌هایی می‌پردازد که شعر طی دوران تکوین تاریخی خود در آن‌ها مستقر شده است. این دوران از ماقبل تاریخ آغاز می‌شود؛ زمانی که شاعران «جادوگرانی بودند که جادویشان را طبیعت اجرا می‌کرد». پس از آن دوره‌ای فرا رسید که «جهان نامعلوم بی‌انتهای توسط استوره‌ها هدایت می‌شدند.» در این دوره، شاعران «به تنظیم شعرهایی برای مناسک قربانگاه دست زدند و به جای رقصیدن با بادها مردان جنگجو را در کنار آتش‌ها رقصاندند.» در پایان این دوره، «خدایان سوار بر ارابه‌هایشان به آسمان رفتند. اسطوره‌ها در خدمت خدایان و فرمانروایان درآمدند، زندگی دوام پیدا کرد، جمعیت به وجود آمد.» و شاعران که پیش‌تر به دو گروه شاعران مقبول و شاعران مطرود تقسیم شده بودند، هر یک منشی جداگانه را در پیش گرفتند.

سرنوشت شاعران مقبولی که نتوانستند شعرهایی خارج از مضامین معین بنویسند، آن شد که به فلسفه گرویدند و «فرمان طرد شاعران را امضا کردند.» شاعران مطرود نیز عارف شدند، خانواده را رها کردند و شیطان را در کلبه جسمانی زن دیدند. برآمدن دوره‌ی استعمار اما به این روند طولانی پایان داد. «شاعران مقبول همچنان قبول کردند که برای قابل استفاده شدن بنویسند. مضمون‌های آن‌ها تغییری نکرد. تنها اغواگری‌های زن برهنه‌نمایی کرد. احساسات صریح‌تر شد. شاعران شهوت در ذهن مخاطبان خودارضایی کردند.» در مقابل، «شاعران مطرود، دوباره از خلوت‌ها زاییده شدند و همچون نیاکانشان به تحریک حس‌های سرکوب‌شده‌ی جمع پرداختند. شعر، سیاسی شد و تشکیل حزب داد و پیام قهرمانانی که محصول را پس گرفته بودند، پس از قرن‌ها زیر گوش سیلی‌خورده‌ی میهوت استعمارزده طلسم آزادی شد. آنها به اختیار برای شورش‌ها شعار نوشتند. حکومت نظامی شد و صدای گلوله‌ها سطرها را نمادین کرد.» این بار، تیغ سانسور بود که تاریخ را ورق می‌زد؛ به این ترتیب که شاعران مقبول، بار دیگر به فلسفه بازگشتند و این بار، «در زبانی که از جمعیت پرهیز می‌کرد، درخود زبانی‌ها پیچیدند. شعر از دردهای جمعی فاصله گرفت. تعهدی نداشت. پیامی در کار نبود و خودسانسوری را رواج می‌دادند.» شاعران مطرود هم که «بیماری‌شان، بیماری جمع بود»، در نهایت به روان‌کاوی روی آوردند. این تبیین تاریخی در همین دوره پایان می‌یابد، با این مقطع بشارت‌دهنده که «دوران بعد در انتظار شاعران مطرود جنین شده است.»

1 - 2 - اگر بنا باشد که شاعران مطرود به حرف بیایند و جنینی را کالبدشکافی کنند که بدری در جستار درخشان خود از آن حرف می‌زند، باید بیرق حادبیان‌گرایی را در دست گیرند. حادبیان‌گرایی، پایانی است بر آن جست‌وجوی بی‌پایان ابژه‌ی کوچک میل که دیرزمانی است روان‌کاوان را در تحلیل شعر به خود مشغول کرده و در مقابل، بازگشتی است به آن موقعیتی که شعر در مناسک قربانی داشت. این بار آن‌چه قربانی می‌شود، امر ادبی، ادبیت و تاریخ ادبیات و آن‌چه از پس این قربانی بازنمایانده می‌شود، امر کلی است. نقطه‌ی عزیمت یک شعر حادبیان‌گرا همچون شعری که زمانی در مناسک قربانی خوانده می‌شد، مشخصن تاکید بر کارکردهای بیان‌گرایانه‌ی زبان است؛ بیان‌گری، به نحوی که ابژه‌های بیان از درون تهی شوند و آن‌چه در نقطه‌ی پایانی باقی بماند، ذات بیان‌گرایانه‌ی زبان باشد. این همان اتفاقی است که در مناسک قربانی می‌افتاد: آن‌جا هم اگر شعری در کار بود، با همه‌ی بار استوره‌ای و آیینی که به دوش می‌کشید، هیچ معنای خاصی نداشت و صرفن به موقعیتی اشاره می‌کرد که در آن خوانده می‌شد. غایت معناساناسانه‌ی آن شعر، در همان موقعیت یک‌ه‌اش خلاصه می‌شد. در واقع، هم‌زمان که چیزهایی به بیان در می‌آمد، چیزی که واقعن به بیان درآمده باشد، وجود نداشت. این گونه بود که ذات بیان‌گرایانه‌ی زبان به صریح‌ترین شکل ممکن خودش را عرضه می‌کرد.

1 - 3 - تشابه گریزناپذیری که میان شعرخوانی در مناسک قربانی و نوعی هنر اجرایی وجود دارد، نباید این تصور را به وجود بیاورد که حادبیان‌گرایی در پی تقلیل شعر به یکی از ژانرهای پرفورماتیک است. البته قطعن نمی‌تواند از پرفورمنس به عنوان یکی از موقعیت‌هایی که پیش روی خود می‌بیند، چشم بپوشد. با این همه، بنیادی‌ترین موقعیت یک شعر حادبیان‌گرا وقتی به دست می‌آید که دستی روی کاغذ یا

صفحه‌ی کلید حرکت می‌کند و آن را می‌نویسد. آن‌جاست که لحظه‌ای بیرون از تاریخ ادبیات شکل می‌بندد؛ لحظه‌ای که تاریخ ادبیات، هرگز آن را به شمارش در نیاورده و محاسبه نکرده است؛ لحظه‌ای که خود نیز نمی‌خواهد در امتداد تاریخ ادبی ولو در پیشروترین فصل‌های آن قلمداد شود. درست در همان لحظه است که حادیبیان‌گرایی با کلیت امر ادبی درمی‌افتد. حادیبیان‌گرایی، خلاف همه‌ی جریان‌های ادبی و نظری پیشرویی که سیر تاریخی پیش از خود را گمراه‌کننده یا قدیمی می‌پنداشتند و بار دیگر، «امر نو» را در پیش می‌نهادند و به این ترتیب، قدرت اثر ادبی را بازتعریف می‌کردند، شعر را از اطلاق آن ادبیتی که بدان مسلح می‌شود، خلع ید می‌کند. ادبیتی اگر هست، ادبیتی از پیش تهی‌شده و بر باد رفته است که به شعر تزریق می‌شود تا ضعف آن را به عنوان یک مشخصه‌ی سبکی به رسمیت بشناساند، بدون آن که ارزش افزوده‌ی چنین مشخصه‌ای، بدان خصلتی خرده‌فرهنگی بخشد. شعر حادیبیان‌گرا، یک شعر مشخص ضعیف است و ابایی از تظاهر به این ضعف ندارد. در عین حال، این به معنای آن نخواهد بود که حادیبیان‌گرایی در پی مشروعیت بخشیدن است به همه‌ی شعرهایی که از منظر سوژه‌ی نقد ادبی ضعیف به شمار می‌آیند. البته این نکته را نیز نباید از یاد برد که این‌گونه شعرها _ شعرهای آبکی و بندتنبانی، شعرهای عامه‌پسند و شعرهای نخبه‌گرایانه‌ای که تظاهرات انسانی به راه می‌اندازند _ از آن آگاهی _ و نه صرفن خودآگاهی فرمال، نظیر آن چه ادبیات پست‌مدرن بدان تظاهر می‌کند _ برخوردار نیستند که مرزهای ژنریک نقد ادبی را پشت سر بگذارند. هم‌زمان، سوژه‌ی نقد ادبی نیز به دلیل دگم‌های درون‌گفتمانی که آن را از درون تهی کرده‌اند، هرگز بصیرت آن را نخواهد داشت که به دقت و درستی، موقعیت تاریخی یک شعر را به چالش بکشد.

2-1 - خواست حادیبیان‌گرایی در حد یک تمنای ترمینولوژیک یا حتا فراتر از آن، یک انتزاع زیبایی‌شناسانه، آن‌گونه که ترم‌های نظری مطرح شده از دهه‌ی هفتاد به این سو در حاشیه‌ی شعر فارسی بدان فروکاسته شده‌اند، باقی نمی‌ماند؛ نخست به این دلیل که نسبت و فاصله‌ی خود را با آن ترم‌ها، به مثابه نقطه‌ی عزیمت‌هایی که افق نظریه‌ی مسلط ادبی را در شرایط موجود برمی‌سازند، روشن می‌کند و بدین وسیله به تبیین کاملی از آن چه در پیش می‌نهد، راه می‌برد. دیگر آن که در گام بعدی از پس توضیح و تدقیق نمونه‌هایی که از خود به دست می‌دهد، برمی‌آید.

2-2 - زبانیت، بنیادی‌ترین ترم نظری است که طی 2 دهه‌ی اخیر، ادبیات فارسی و به معنای اخص، شعر را تحت تاثیر قرار داده است. این گفته‌ی مشهور دریدا که «چیزی بیرون متن وجود ندارد» به «چیزی بیرون زبان وجود ندارد» تبدیل شده و مدت‌هاست هم‌چون شبیحی بر فراز منتقدان ادبی در ایران می‌چرخد. صرف نظر از این پخته‌خواری‌ها و توهمات خامدستانه‌ای که چنین نقل قولی به دنبال آورده است، در مقام طرح حادیبیان‌گرایی اما نمی‌توان از اهمیت پرداختن به زبان که هم‌زمان و هم‌چون همیشه پرداختن با زبان خواهد بود، چشم پوشید. این به معنای آن نخواهد بود که حادیبیان‌گرایی، مشروعیت نظری و ترمینولوژیک خود را از حیث پرداختن به زبان به چنگ آورد. حادیبیان‌گرایی، کیفیتی فرارونده را پیش می‌کشد که به خودی خود به این پرداختن، خصلتی ویژه و ضروری می‌بخشد. به عبارتی دیگر، اگر گفتمان مسلط نقد ادبی در ایران، به نظریه که غالبین در فلسفه‌ی متاخر خلاصه می‌شود، به مثابه یک ابرروایت پیوند می‌خورد، حادیبیان‌گرایی نظریه را هم چون یک کنش در دستور

کار قرار می‌دهد. از این منظر، نظریه‌ی «کنش‌های گفتاری» جان لانگشاو آستین می‌تواند روزنی بگشاید به آن جهش توضیح‌ناپذیری که در حادبیان‌گرایی اتفاق می‌افتد. آستین در کتاب «How to do Things with Words» و تحت تاثیر «پژوهش‌های فلسفی» ویتگنشتاین که معتقد بود زبان بازنماباننده‌ی صرف امر واقع نیست و واژه‌ها در متن زندگی روزمره معنا می‌شوند، به بررسی گزاره‌هایی می‌پردازد که نه بازنمایی واقعیت به حساب می‌آیند و نه می‌توان درباره‌ی صدق و کذب آن‌ها به داوری نشست. در عوض، جای آن‌ها که در چارچوب کارکردهای ارتباطی زبان بگنجد، به کارگیری آن‌ها ذاتن به مثابه انجام یک کنش قلمداد می‌شود. آستین برای نمونه به مراسم عقد اشاره می‌کند؛ جایی که عروس در پاسخ به عاقد با گفتن کلمه‌ی بله به عقد داماد در می‌آید. مثال‌های دیگر آستین، گزاره‌هایی است مثل: «قول می‌دهم فردا راس ساعت پنج در میدان توپخانه باشم» که نه تنها به هیچ واقعیت بی‌واسطه‌ای اشاره ندارد، بل که داوری درباره‌ی صدق و کذب آن نیز کاری بی‌هوده است؛ چرا که «شاید من فردا ساعت پنج عصر بر سر قرارم حاضر نشوم»، اما در این که «قول داده‌ام» و عمل قول دادن از «من» سر زده است، شکی وارد نیست.

گرچه این پیش‌بینی آستین که طرح نظریه‌ی «کنش‌های گفتاری» را پیش‌زمینه‌ای برای به وجود آمدن «علم حقیقی زبان» در آینده می‌دانست، دست‌کم تاکنون به وقوع نپیوسته، اما تاثیر این نظریه را در شاخه‌های مختلف علوم انسانی می‌توان به چشم دید. برای نمونه، هابرماس در طرح نظریه‌ی «کنش ارتباطی» و بسا مهم‌تر از آن، جودیت باتلر وقتی از اجرائیت در کنش‌ها و هویت‌های جنسی حرف می‌زند، هر دو به نوعی وامدار نظریه‌ی کنش‌های گفتاری‌اند. در مقابل، دریدا با همان سلاح همیشگی خود به مصادف این نظریه می‌رود و این یکی را نیز در قید متافیزیک حضور می‌بیند؛ موضوعی که چندان هم دور از ذهن به نظر نمی‌رسد: آن‌چه آستین ذیل کنش‌های گفتاری بدان می‌پردازد، مشخصن در ساحت گفتار اتفاق می‌افتد. طرفه آن که او تاکید می‌کند، نهاد گزاره‌هایی که آن‌ها را کنش‌های گفتاری می‌توان به حساب آورد، همواره ضمیر اول شخص خواهد بود. به عبارتی دیگر، گزاره‌ی «تو قول می‌دهی فردا راس ساعت پنج در میدان توپخانه باشی» یک گزاره‌ی خبری است، نه یک کنش گفتاری. با این همه، این نکته را نمی‌توان ندیده گرفت که آستین با طرح نظریه‌ی خود به پیچش خارق‌ی در کاربرد زبان اشاره می‌کند؛ محدوده‌ای که زبان، کارکردهای پوزیتیویستی را وامی‌نهد و ماهیتی کنش‌مند به خود می‌گیرد. این محدوده چندان وسیع نیست و صرفن برخی افعال، گزاره‌ها و موقعیت‌های بیانی را در خود جای می‌دهد. اتفاقن از این منظر، نظریه‌ی کنش‌های گفتاری بی‌شابهت به پروژه‌ای نیست که دریدا در سراسر زندگی به تاریخ پیوسته‌اش آن را دنبال کرد؛ با این توضیح که آستین به شناسایی همان محدوده‌ی نه چندان وسیع قناعت کرد تا ردیه‌ای دقیق باشد برای آن‌چه پوزیتیویست‌ها در پیش می‌نهادند و نهایتش ایجاد علم حقیقی زبان را به آیندگان سپرد، اما دریدا سوبه‌ای رادیکال به متافیزیک حضور بخشید و همه‌ی تاریخ فلسفه را به چالش کشید.

حادبیان‌گرایی موخره‌ای است بر نظریه‌ی کنش‌های گفتاری و آن پیچش خارق زبانی را که این نظریه زیر ذره‌بین می‌برد، از قید برخی افعال، گزاره‌ها و موقعیت‌ها درمی‌آورد، مرجعیت استعلایی ضمیر اول شخص را از آن می‌ستاند و آن را به همه‌ی رفتارهای زبانی و همه‌ی «کاری که از

زبان برمی‌آید»، تسری می‌دهد. شعر حادیبیان‌گرا، شعری کنش‌مند است؛ نه به آن معنای دینامیک که فرمالیست‌ها در پی‌اش گشته‌اند؛ بل که به مراتب خودبنیادتر و توضیح‌ناپذیرتر از آن؛ زیرا که چیزی نمی‌تواند باشد جز نوشته شدن آن و به این اصطلاح رایج در میان منتقدان ادبی جامه‌ی عمل می‌پوشاند که اثر را «کار» می‌خوانند. به همین دلیل، بدون آن که بخواهد خود را در برابر افق واسازانه‌ای قرار دهد، در مرز حضور و غیاب - نوشتن و نوشتار - می‌ایستد. حادیبیان‌گرایی عبارت است از بیان‌گرایی، به شدتی که ابژه‌های بیان را جا می‌گذارد و در عوض، ذات بیان‌گرایانه‌ی زبان را به رخ می‌کشد، از مرزهای نشانه‌شناسانه‌ای که گفتمان مسلط نظریه‌ی ادبی در ایران درون آن مستقر می‌شود تا روی زبانیت زبان پا بفشارد، فراتر می‌رود و به بیانیت بنیادین زبان، به آن‌جا که زبان به یک تراز سوژگانی ارتقا پیدا می‌کند و دست به مداخله در وضعیت موجود می‌برد، عنایت دارد. تاریخ ادبی، تاریخ کلماتی بوده است که از دهانی همواره باز بیرون آمده‌اند؛ دهانی که هیچ تصویری درباره‌ی بسته شدن آن موجود نیست. آوانگاردیسم ادبی و به طور مشخص، نظریه‌ی زبانیت با دست‌کاری در این کلمات کوشیده‌اند مسیر تازه‌ای به تاریخ بدهند. حادیبیان‌گرایی اما آن دهان را هدف قرار می‌دهد؛ همان گودال عظیمی را که همواره طی تطور تاریخ ادبی ناپیدا بوده است. در واقع، این پرسش که اساسن چرا باید شعر نوشت، همواره پرسشی خصوصی تلقی شده که باید بدان پاسخی معرفت‌شناسانه داد و از شرش رهاشید. حادیبیان‌گرایی به این پرسش، حیثیتی هستی‌شناختی می‌بخشد و بدون آن که بخواهد پاسخی سردستی و سراسر برای آن جفت‌وجور کند، بر سویه‌های خودبنیاد، توضیح‌ناپذیر و مداخله‌گر شعر به مثابه یک کنش انسانی انگشت می‌گذارد. پس، از همان ضرورتی سرچشمه می‌گیرد که شعرخوانی در مناسک قربانی را ناگزیر می‌نماید و آن تهیگی بی‌پایان و بی‌معنایی غایی را به تصویر می‌کشد که در گفتار روزمره به چشم می‌آید: مسافری که در صندلی عقب تاکسی نشسته و صدایش به گوش می‌رسد که دارد با گوشی تلفن همراهش حرف می‌زند... آیا کسی پشت خط است یا همه‌ی این حرف‌ها فریبی بیش نیست؟ راننده‌ای که سرش را از پنجره بیرون می‌اندازد و موتورسواری که از کنارش گذشت، به فحش می‌بندد که همه‌تان حرامزاده‌اید... آیا او خود زمانی موتورسوار نبوده است؟ مجری رادیویی که وسط ترافیک دارد برای همه آرزوی خوشبختی و بهروزی می‌کند... آیا این حرف‌ها پیش‌درآمد شکنجه‌ای بیش‌تر به حساب نمی‌آیند؟ چراغ راهنمایی و رانندگی که مرتب سبز می‌شود، نارنجی می‌شود، قرمز می‌شود... آیا این نشانه‌ی یک بیماری نیست؟ کمی جلوتر، پسر بچه‌ای که وسط خیابان دراز کشیده و از گوشش خون ریخته بیرون... آیا این شبیه‌سازی استودیویی نیست؟

2 - 3 - اگر پوزیتیویست‌ها از توضیح آن‌چه در کنش‌های گفتاری اتفاق می‌افتد، عاجزند، سوژه‌ی نقد ادبی نیز هرگز نمی‌تواند از پس یک شعر حادیبیان‌گرا بر بیاید. در مقابل، همچنین باید تاکید کرد که پای هیچ ایده‌ی ماجراجویانه، حریف‌طلبانه، قلندرمانانه، رازورزانه و مشط‌حی در میان نیست. شعر حادیبیان‌گرا به واسطه‌ی صغه‌ی سوژگانی‌اش قابل ردیابی است و حتا می‌توان نوع دخالتی را که در وضع موجود دارد، تشخیص داد. این ردیابی و تشخیص، گرچه ممکن است با ابزارهای نقد ادبی به دست آید، اما این به معنای تقلیل حادیبیان‌گرایی به یک موقعیت ادبی نیست. چیزی به نام بوطیقای حادیبیان‌گرا وجود ندارد. هر چه هست، همان ردپاهایی است که سوژه‌ی حادیبیان‌گرا از خود به جای می‌گذارد. ردپاها صرفن این توهم را به وجود می‌آورند که کسی از این‌جا گذشته است. ساده‌لوحانه است اگر برای گذشتن و برای توضیح آن به ردپاها بسنده شود.

2-3-1 - شعر حادبیاں گرا، پیش و بیش از هر چیز دیگری یک شعر ضعیف است؛ بدین معنا که از هیچ یک ابزارهای شاعرانه و کارکردهای بلاغی زبان استفاده نمی‌کند و هیچ قوتی را در شیوه‌ی نوشته شدن خود به رخ نمی‌کشد. هر قوتی از پیش تعریف شده و به همان اندازه حیثیت خود را وانهاد و از دست رفته است. قوتی اگر هست، در «خشن‌ترین شکل ممکن» به کار برده می‌شود تا جای هیچ‌گونه زهد ریایی را باقی نگذارد؛ استعاره، نماد و تمثیل، همگی کنار می‌روند و تشبیه با همه‌ی الزامات دستوری‌اش جای آن‌ها می‌نشیند. این تجاهل‌العارف نیست؛ از دست دادن همه‌ی آن سلاح‌هایی است که طی تطور تاریخ ادبی تیز شده‌اند و از پای درآوردن ادبیتی درخودماندگار است با دست‌های خالی.

2-3-2 - شعر حادبیاں گرا، به تبع تاکید بر کنش نوشتن و آن تعریف مداخله‌جویانه‌ای که از این کنش به دست می‌دهد، شعری مشخص روایی است. یک روایت حادبیاں گرا، همزمان که مرکز‌دایی شده است، می‌تواند خطی باشد. مرکز‌دایی شده است؛ چون همان پیش‌بینی‌ناپذیری و التهایی را دارد که سوژه همیشه دچارش می‌شود و می‌تواند خطی باشد؛ زیرا سوژه‌ی آن به آن امر کلی پیوند می‌خورد که هنوز وفاداری به حقیقت را ممکن می‌کند. در نهایت، مسیری که چنین روایتی پشت سر می‌گذارد، از دهلیزها و سوراخ و سنبه‌هایی سردرمی‌آورد که حاصل همان پیچش‌های خارق است. چیزی به بیان درمی‌آید و روایت می‌شود که در افق‌های معناشناسانه، نشانه‌شناسانه و زیبایی‌شناسانه‌ی نقد ادبی نمی‌گنجد؛ چیزی که این بار نیز کنار می‌کشد تا آن‌چه بر جای می‌ماند، صرفن شدت بیانش باشد.

2-3-3 - شعر حادبیاں گرا، سرنوشت خود را به روایتی گره می‌زند که مرتب جاخالی می‌دهد، از پهنای خود - یعنی همان چارچوب بوطیقایی که در آن مستقر می‌شود - می‌کاهد و به طول خود اضافه می‌کند تا موقعیت بیانی یگانه‌ای را به دست آورد؛ موقعیتی پیش‌بینی‌نشده که همزمان با استقرارش «خود» را در وضعیت موجود فرو می‌کند. منطق تصویری روایت در چنین شعری از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. تصویر در شعر حادبیاں گرا نه آن‌گونه که ایماژلیست‌ها می‌گویند، از تصادم دو مفهوم کاملن مجزا حاصل می‌شود و نه هم‌چون خواست سورئالیست‌ها بازتابنده‌ی ناخودآگاه متن است. طبیعی است بازنماینده‌ی تام و تمام واقعیت هم نباشد. تصویر در لبه‌های شعر حادبیاں گرا شکل می‌بندد؛ جایی که شعر می‌رود تا کاملن از هم بگلسد. اسلحه‌ای است که شعر به کار می‌برد تا به آن‌چه بیرون از خودش در جریان است، حمله‌ور شود. از این نظر، شعر حادبیاں گرا همیشه در لبه‌هایش روایت می‌شود و روایت آن یک‌سر به تصاویری وابسته است که مرتب از شعر بیرون می‌زنند.

2-3-4 - شعر حادبیاں گرا در شدت بیانی که به خرج می‌دهد، جایی برای استفاده از ابزارهای شاعرانه و کارکردهای بلاغی زبان باقی نمی‌گذارد و در مقابل، چندان دور از ذهن نیست که گاه به گزاره‌های اسنادی پناه ببرد. این گزاره‌ها می‌توانند به گونه‌های مختلفی به کار گرفته شوند؛ خبری باشند، تئوریک باشند، یا حتا بدون آن‌که بخواهند وارد یک گفت‌وگوی بینامتنی شوند، تاریخی و استوره‌ای باشند. از سویی دیگر، آن خواستی که به «خشن‌ترین شکل ممکن» به نمایش درمی‌آید، کمابیش به نوعی پرخاش زبانی مسلح می‌شود. شعر حادبیاں گرا حرفه‌ای می‌شود برای بروز آن بخش‌هایی از گفتار روزمره که به دلیل تخطی ذاتی‌اش یا به درون ادبیات رسمی راه نمی‌یابد یا در سطحی قرار می‌گیرد که رده‌بندی شده و خطر نفوذ خود را از دست داده باشد؛ با این تبصره که این «فحش‌ها» و احتمالن «دری‌وری‌ها» هرگز کارکرد بلاغی پیدا

نکنند، به یکی از ابزارهای محتمل نوشتن شعر حادبیاان‌گرا تبدیل نشوند و آن را به یک خرده‌فرهنگ قابل مطالعه تقلیل ندهند. فحش‌ها و دروری‌هایی که ارزش افزوده‌ی یک متن به حساب می‌آیند و تنها نماینده‌ی گستاخی نویسنده و فوقش‌چیرگی او در آمیزش گفتار روزمره و نوشتار باشند، دیگر فحش و دروری نیستند و از همان مشروعیتی بهره می‌برند که از پیش بر باد رفته است.

2-3-5 شعر حادبیاان‌گرا در آن‌جا حادث می‌شود که زبان به بدن - به مثابه سوژه - پیوند می‌خورد و به ترازوی سوژگانی ارتقا می‌یابد. تاریخ شعر فارسی، تاریخ بدن‌هایی بوده است که خوار شمرده شده‌اند: بدن‌هایی که شب‌ها تکان خورده‌اند و چیزی روی کاغذ نوشته‌اند؛ اما روزها جلوی این شاه و آن سلطان خم شده‌اند و شعری را که «گفته شده» از بر خوانده‌اند. این بدن‌های خوار شده فقط در موزه‌های ادبی به چشم نمی‌آیند. شعر مدرن فارسی نیز بدن را هم‌چون مجموعه‌ای از ابزارهایی می‌بیند که می‌توان تک‌تک آن‌ها را به کار گرفت و ازشان استفاده کرد. هم‌چنان شعر دارد «گفته» می‌شود و گرچه دیگر خبری از آن مازوخیسم اشاعره نیست که معشوق و محبوب را مختار کامل می‌دیدند و اگر نه هماغوشی که دست‌کم تازیان‌اش را می‌طلبیدند، اما در مقابل، رهیافتی اروتیک به چشم می‌آید که بدن را هم‌چون موقعیتی بلاغی در نظر می‌گیرد تا هر عضو نشان‌های باشد برای گشایشی شاعرانه. حادبیاان‌گرایی به این امتداد تاریخی پایان می‌دهد و به حیث سوژگانی بدن رجعت می‌کند و به تمامی، توضیح موقعیتی قلمداد می‌شود که بدن در آن قرار می‌گیرد. این که شعر حادبیاان‌گرا چیزی نمی‌تواند باشد جز نوشته شدن آن، به همین حیث سوژگانی اشاره دارد. این شعری نیست که فقط دستی آن را بنویسد و دهانی گشاد آن را بخواند. پس:

2-3-5-1 موسیقی آن نمی‌تواند همان کارکرد بلاغی موسیقی شعرهایی را داشته باشد که «گفته» می‌شوند؛ همان موسیقی که در نهایت، ظرفیت‌های دستگاه تنفسی را به رخ می‌کشد. موسیقی شعر حادبیاان‌گرا لرزه‌نگاری کنش نوشتن است و بدنی را نشان می‌دهد که خم شده روی کاغذ یا زل زده به صفحه‌ی مانیتور و می‌نویسد. به بیانی دقیق‌تر، بیش از آن که گوش شنونده را تیز کند، بدن خواننده را به حرکت وامی‌دارد و جای این که بر ریتم و هارمونی تاکید داشته باشد، لحن را جدی می‌گیرد. خلاصه آن‌که ارزش افزوده‌ی یک شعر به حساب نمی‌آید و قرار نیست پافشاری روی آن، موقعیتی دلالی و بوطیقایی را به دنبال بیاورد.

2-3-5-2 هندسه‌ی نوشتاری آن، جهت‌نمای موسیقی آن نیست و تقطیع آن از دل قطع و وصل‌های ریتمیک آن به دست نمی‌آید. تا هر جا که ضرورت داشته باشد، سطر ادامه می‌یابد. حتا ممکن است از خط فراتر رود و چند جمله پشت سر هم ردیف شود. آن ضرورت و این حتا، به شدت بیان، پیچش روایت، بیرون زدن تصور، پرخاش و البته لحن شعر در مقطعی خاص از آن بستگی دارد. هم‌زمان، گرچه شعر حادبیاان‌گرا پیش از هر چیز دیگری یک شعر نوشته شده است، اما صفحه‌ی کاغذ و مانیتور تنها موقعیت‌هایی نیستند که شعر حادبیاان‌گرا در آن‌ها مستقر می‌شود. همین است که هندسه‌ی نوشتاری آن، آن خودشیفتگی شماتیک را باز نمی‌نمایاند که تاریخ شعر فارسی به خود دیده است. آن‌جا کلمه در فاصله‌ای که از یکدیگر می‌گیرند و سطرها در اندازه‌شان، یک استاندارد پوزیتوو را به رخ می‌کشند. گویی این تاکید وجود دارد که جای

این کلمه و طول این سطر، دقیقن در همین مختصاتی است که اینک به آن تخصیص یافته است. این جا شعر حادبیان‌گرا زیر بار چنین تاکید می‌رود و تنها به ضرورتی که نوشتن چنین شعری را ممکن کرده، وفادار می‌ماند.

2-3-5-3 - پاره‌ای موتیف‌های آن که دلالتی آناتومیک دارند، به ویژه در مقاطعی که صراحتن از اندام‌های تناسلی نام برده می‌شود، همان بار نشانگانی مضاعفی را به دوش نمی‌کشند که در تاریخ ادبی و گفتار روزمره به آن‌ها تعلق می‌گیرد. این موتیف‌ها در امتداد همان روایت خطی و در عین حال، مرکزگرایانه‌ای عمل می‌کنند که مدام تغییر جهت می‌دهد و با توسل به تصاویری که در لابه‌های شعر نشست‌اند، در آمد و شدی همیشگی به آن سوی مرزهای ژنریک است. هم‌چنین و به طور خاص، موتیف‌های سکسی از یک خرده‌فرهنگ ادبی خبر نمی‌دهند که احتمال شعر حادبیان‌گرا در چارچوب آن تعریف خواهد شد. البته نمی‌توان مدعی همسانگی دال‌شناسانه‌ی این موتیف‌ها با موتیف‌های دیگر شد. با این همه، فرقی اگر هست، نه به سویه‌های دلالتی و معناشناختی که صرفن به مختصاتی که در روایت به دست می‌آوردند و پردازش تصویری آن‌ها برمی‌گردد: این مقطعی از روایت است و آن مقطعی دیگر.

2-3-5-4 - گروه‌های اسمی آن نوعیت نمی‌یابند؛ بدین معنا که نه با توسل به تمهیداتی هم‌چون جمع بستن با پسوند‌ها، افزودن جمله‌ی معترضه‌ای که اغلب با میانجی حرف اضافه‌ی «که» به اسم جمع چسبانده می‌شود و قرار دادن جملگی در یک سطح جهان‌شمول و شبه‌تاریخی به یک عامیت عهد عتیقی پیوند می‌خورند و نه آن‌گاه که مشخص اسم خاصند، در بافتی استعاری، کنایی و تمثیلی قرار می‌گیرند؛ چه آن‌که آن پیچش خارق که مکرر در توضیح شعر حادبیان‌گرا از آن یاد می‌شود، تنها در تکینگی کنش روایی و سازه‌های پردازنده‌ی آن اتفاق می‌افتد. بنابراین، گروه‌های اسمی که معمولن نقش نهاد را می‌پذیرند، به سمت بی‌واسطه‌گی بیانی - همان کنش گفتاری - می‌روند و فراتر از آن، اسامی خاص که طی تاریخ ادبی یا شانه‌های شعر را لرزاندند، یا شاعرنگی آن را پروراندند، می‌آیند و می‌روند، تنها برای آن لحظه‌ای که در حین روایت برایشان مقدر شده است و نه چیزی بیش از آن.

3-1 - اگر بیان‌گرایی صرفن بر بازنمایی واقعیت تاکید می‌کند و توهمی از آن را به دست می‌دهد، حادبیان‌گرایی قدمی به پیش می‌گذارد و در واقعیت دست می‌برد و خود را بخشی از آن جا می‌زند. نسبتی را که حادبیان‌گرایی با واقعیت برمی‌سازد، با توسل به نظریه‌ی کنش‌های گفتاری بهتر می‌توان توضیح داد. آن که قول می‌دهد فردا راس ساعت پنج در میدان توپخانه باشد، صرف‌نظر از این‌که به قولش وفادار می‌ماند یا نه، لحظه‌ای کاملن واقعی را به وجود می‌آورد که به تمامی در زبان واقعیت اتفاق می‌افتد؛ لحظه‌ای که گویی از زبان از خواست دالی و دلالتی خود می‌برد و یک‌جا به واقعیت می‌پیوندد. درست در همان لحظه است که فضایی در واقعیت شکافته می‌شود که کثرت مسطح آن را درمی‌نوردد و همسانگی‌اش را از آن باز می‌ستاند. به عبارتی دیگر، واقعیت واقعیت را زیر سوال می‌برد. چیزی در واقعیت اتفاق می‌افتد که در نهایت، ممکن است با آن همخوانی نداشته باشد؛ نه فقط به دلیل این که ممکن است به آن چه کنش گفتاری در پیش می‌نهد، به آن قول و آن تعهد ضمنی وفا نشود؛ بل که نیز این امکان وجود دارد که آن کنش گفتاری خود بازنمایی یک کنش باشد و نه چیزی فراتر از آن: یک ضرب‌المثل باشد، یک

مجاز که جای آن می‌نشیند. همین نسبت با واقعیت است که روایت حادبیاں‌گرا را تحت تاثیر قرار می‌دهد و اضطراب رویارویی با امر واقعی را به آن تحمیل می‌کند و مسیر آن به گونه‌ای پیش می‌برد که گاه به یک ماجرای دلهره‌آور و وحشت‌زای هالیوودی بی‌شباهت نیست؛ با این تفاوت که این‌جا همه‌ی شناخت این تعقیب و گریزهای دل‌آشوب برمی‌گردد به میل سوژه‌ای نامتعیین که همواره سوژه‌ای در حال شدن است.

3 - 2 - نسبت میان حادبیاں‌گرایی و واقعیت، آن‌گونه به عنوان مثال در رئالیسم سوسیالیستی به چشم می‌خورد، نسبتی مستقیم و دترمینیستی نیست و علاوه بر آن، برای نمونه نظیر رئالیسم جادویی تنها در چارچوب گفت‌مان ادبی باقی نمی‌ماند. همچنین به دلیل نقطه‌ی عزیمت و در عین حال، غایت سوژگانی آن یک خواست استراتژیک را وامی‌نماید که مشخص می‌کند شعر حادبیاں‌گرا در چه موقعیتی مستقر می‌شود. روابط پیرامنتی، به رغم اشاره‌ای که ژرار ژنت و دیگران به آن داشته‌اند، روابطی مسلم، پذیرفته و سنگ‌شده‌اند و کمتر خصلتی انتقادی به خود گرفته‌اند. در مقابل، آوانگاردیسم ادبی نیز که همیشه کمابیش نوعی خواست گردش به راست را به نمایش می‌گذارد، از آن وفاداری سوژگانی برخوردار نبوده که بتواند گسستی بنیادین در این روابط به وجود بیاورد. حادبیاں‌گرایی عزیمتی است به سوی نقطه‌ای که از آن زهد ریایی و خودشیفتگی مهوعی بگسلد که ادبیات را فرا گرفته و روابط پیرامنتی آن را که مستقیم بر موقعیت اثر در تاریخ ادبی تاثیر می‌گذارد. قدرت شعر حادبیاں‌گرا در کجا مستقر می‌شود... درست در همان موقعیتی که مستقر می‌شود. از همان جاست که به تاریخ ادبی حمله می‌برد و مشروعیتش را به هیچ می‌گیرد. نمی‌توان و نباید در روزنامه‌ها، مجله‌ها، سایت‌ها و نشست‌های ادبی که مشروعیت خود را از چنین تاریخی به دست می‌آورند تا حیثیتی درون‌گفت‌مانی و حقیر را برای خود دست و پا کنند، سراغی از شعر حادبیاں‌گرا گرفت. آن‌جا به درد شعرهایی می‌خورد قوی، محکم، خیره‌کننده و خوب. شعر حادبیاں‌گرا، موقعیتی را که در آن مستقر می‌شود، خود تعریف می‌کند و در چنین موقعیتی تکین و خودبنیاد است که به امر کلی پیوند می‌خورد و خصلتن سیاسی می‌شود، بدون آن که بخواهد فیگور شعر سیاسی را به خود بگیرد و یک مشت حرف‌های بشردوستانه را جای موضع سیاسی قالب کند. سیاسی است، حتا فراتر از آن‌چه به بیان درمی‌آورد. از بنیاد سیاسی است. شعر حادبیاں‌گرا، همواره یک شعر - سیاست است، حتا در همان مواقعی که هیچ رگه و نشانه‌ای از آن‌چه معمولن سیاسی خوانده می‌شود، در آن به چشم نمی‌آید.

3 - 3 - حادبیاں‌گرایی لحظه‌ای از تاریخ ادبی را به وجود می‌آورد که هرگز به آن قابل تقلیل نیست: شعر نوشته می‌شود، به محض نوشته شدن از آن چارچوب ژنریک که برای هر آن متصور است، بیرون می‌زند و به کاری تبدیل می‌شود که در آن لحظه از دست شاعرش برمی‌آمده است. این ضرورت گریزناپذیر، همان قدر شوخ‌طبعانه به نظر می‌رسد که جدی و مصمم است: کاری باید انجام می‌شد و کاری که انجام شده است، نوشتن یک شعر بوده است. می‌توانست یک مانیفست باشد، یک نوشته‌ی تئوریک، یک نامه که گرچه به مقصد مشخصی نوشته می‌شود، اما خطابش کلی است. پس شعر حادبیاں‌گرا را نباید جدی گرفت. حتا نمی‌شود به شوخ‌طبعی‌اش هم خندید. تنها راه پیش رو، وفاداری است به آن لحظه‌ای که این شعر نوشته شده است. این‌همانی با چنین شعری فاجعه می‌آفریند و خالی کردن جایی در تاریخ ادبی برای آن فقط از عهده‌ی یک دل‌تک فرهنگی بی‌همه‌چیز برمی‌آید. شاعر حادبیاں‌گرا جایی در تاریخ ادبی ندارد و به امید آن غریبال به دستی نمی‌نشیند که از پشت می‌آید

و در آینده ظهور می‌کند. این یک کناره‌گیری و عزلت‌نشینی متصوفانه نیست. اتفاقن اراده‌ای است به از دست دادن فعالانه‌ی همه‌ی آن غل و زنجیرهایی که دست و پای سوژه‌ی ادبی را بسته‌اند و تقلایی است برای دخالت در وضعیت متعفن موجود و بر هم زدن آرایش نیروهایی که پذیرفته‌اند به زیست حقیرانه‌ی خود ادامه دهند و به جایی در تاریخ ادبی قناعت کنند. آن‌ها یک بار در انتهای زندگی خویش می‌میرند و هزاران بار در تاریخ ادبی. شاعر حادبیان‌گرا اما دست آخر قفل می‌کند، گم و گور می‌شود و نامی از او در میان نخواهد بود. تنها سوژه است که می‌ماند برای اتصال به امر کلی و رد آن که شعر به شعر، امتداد می‌یابد.

بحران نثر و فلسفه امروز :

علیه شعر

روزبه گیلاسیان

یک . اگر اندیشیده به واسطه ی امر مکتوب منکشف می شود ؛ باید پرسید اندیشه مکتوب شده امروز ما شکل کدام کتابت است؟ پس نخستین سوال از شکل نثر اندیشیده است. این نثر در تاریخ نثر فارسی چه تحولاتی را از سر گذرانده و در چه طریقی تقدیر خویش را پی می گیرد؟

دو . شعر ماقبل مشروطه ، با معیارهای اغلب غیر سیاسی ، با نزدیک شدن به نثر به ابتکار نیما چگونه خود را به سیاست می گشاید؟ مشروطه و نثر روزنامه چه تاثیری در آن داشته است؟ همه می دانیم شعر نیمایی به شدت سیاسی بوده یا قابلیت بیانگری سیاسی را داشته است و نیز همه می دانیم شعر نو به واسطه گرایش نثری خویش توانست با تلفیقی از بیانیه و تاریخ نویسی و تغزل بتواند قالبی باشد که همه چیز را در خود گنجانده و قابلیت روایت هرچیز را داشته باشد.

اما این تمایل نثری شعر ، با افراط خویش در جایی به ضد خود بدل گشت. چیزی که شعر امروز را می سازد نه بهره بری از اعتبار نثر بلکه بر تخت نشستن و به تخته کشاندن نثر است. اکنون معتمد شعر گفتن به واسطه شعر گفتن تنها می تواند ایدئولوژی ای در جهت غیرسیاسی کردن و گرایشی به غیر سیاسی کردن متن باشد. فراگیر شدن قالب شعر و تنوع تجربیات شعری در این چند دهه و اینکه که هر مکتوبی برای بیانگری خود محتاج است نام این قالب ادبی را به خود بزند راهی برای گریز از مواجه اندیشه با سیاست از طریق نثر است.

به همین دلیل هم هست که بخشی از آنچه من می نویسم گرچه قابلیت این را دارد که به شعر و اجزای شعری فروکاسته شود اما در برابر پذیرفتن این قالب مقاومت می کند. این به گمانم نوعی مقاومت سیاسی است که باید هر کس در برابر فرهنگ از خود بروز دهد. باید پرسید چرا ما تعداد شاعرها و شعرهایمان بیش از تعداد نویسندگان و نثرهایمان است؟

سه . درست است که ما علوم اجتماعی نداشته ایم. درست است که ما فلسفه نداشته یا آن را از دست داده ایم. درست است که ما در خیلی از رشته ها داشته ای نداشته یا به واسطه ای آن را از دست داده ایم. اما نمی توان فراموش یا حتی انکار کرد که ما ادبیات داشته ایم. ما شعر و

تاریخی که بتوان بر این سنت ادبی حملش کرد داشته ایم. اگر این داشته را به عنوان تنها میراژی که از گذشتگان فنا شده خویش به یادگار داریم بپذیریم باید از خود پرسیم این داشته به چه کاری خورده است و سهم اندیشه از این میراث چه بوده است؟

معتقدم بی گمان اگر راهی برای اندیشه و فلسفه به معنای عام آن برای پدیداری در جامعه وجود داشته باشد تنها از طریق تکیه بر این میراث است. اگر پذیرفته ایم اندیشیدن از طریق امر مکتوب پدیدار می شود؛ باید بپذیریم این کتابت، که چیزی جز ادبیات نیست، باید متکی بر میراث ادبیات باشد. آیا این به معنای حفظ میراث و میراث خواری است؟ به هیچ وجه. آیا به معنای تسلیم شدن بر تجربه آزموده ادبیات است؟ به هیچ رو. تنها کسانی که بخواهند با یک بدفهمی، نتایج خاص خویش را از سخن من بگیرند چنین برداشتی خواهند داشت.

چهار. آیا اندیشه می تواند به نقل قول از اندیشه بسنده کند؟ آیا می شود با آوردن این عبارات: «فلانی در فلان کتابش گفته است که ... و همان طور که فلانی می گوید چه... و در جایی دیگر می گوید که ... نتیجه گرفت که فلان یا بهمان...»؟ و بعد نام این تولید را اندیشه گذاشت؟ بی گمان خیر. مطلبی که تمام چارچوب ها و لولاهایش بر اساس آنچه دیگری گفت استوار است تنها می تواند شرحی از دیگری باشد و در آنجا که سعی می کند از این دیگری نقبی به شرایط اکنون خود بزند و بگوید: «پس ما چنین...». تنها می تواند تحریف عظیم خود به واسطه دیگری باشد.

در برابر می پرسند: آیا این شرح و تفسیر خود نوعی اندیشه نیست؟ بله اگر بخواهیم چنان معنای وسیعی به اندیشه بدهیم که هر تفسیر و تاویل از دیگری را اندیشه بنامیم آنگاه می توانیم به آن اندیشه بگوییم. اما این نامیدن چیز دلخواه ما نیست که با آن خوش باشیم و فارغ؛ که ما هم می اندیشیم و ما هم اندیشه داریم. اندیشه چیزی جز پروبلامتیک کردن خود اندیشه و وضعیت موجود آن نیست و همین وضعیت موجود است که اندیشه را به شدت و حدت به این «آن» که در آنیم پیوند می زند. از این رو اندیشه نمی تواند پروبلم ها را وارد یا صادر کند مگر آنکه از قبل چاله و حفره ای برای دفن آن تدارک دیده باشد.

هر چه هست خوب یا بد، به درد بخور یا به درد نخور، دقیق یا سطحی، عالمانه یا غیر عالمانه این تولید نمی تواند اندیشه باشد یا بتواند به بسط درونی اندیشه کمک کند. همان طور که کسی نمی تواند چنین شعری بگوید، شعری نظیر این که: «چون سهراب سپهری گفته است آب را گل نکنیم و فریدون مشیری در جایی می گوید آب آینه عشق گذران است، ما به گل کردن این آینه عشق گذران زنده ایم.» این به راستی شعر نیست یا اگر هم باشد شعر خوبی نیست. یا هنوز معیاری برای نوعی شعر گفتن خوب قلمداد نشده است. به همین قیاس کسی که می نویسد: «همان طور که فوکو گفته است سکس سرکوب نشده است بلکه بسیار به سخن واداشته شده است و قدرت نه همواره تخریب بلکه تولید کرده و زایا بوده است پس...» نمی تواند داعیه امکان فکر را داشته باشد.

در اینجا با نوعی شگرد اندراج دیگری در خود برای توجیه خود مواجه هستیم که علی رغم آنچه می نماید نه امری نو و مدرن بلکه دارای تباری بس سنتی و آشناست. چنین نوشته هایی بسیار شبیه مکتوبات دینی است که سخن خود را به واسطه استناد به سخن دیگری مقدس ناندیشیده

توجه می نماید. عبارتی شبیه اینکه: « همان طور که خدا در قرآن فرموده است فلان و پیامبر اعظم می گوید چنین ، پس باید و نباید این طور یا آن طور ...» بسیار شبیه همین نوشته های امروزی است که: « آن گونه که فوکو گفته است فلان و آگامبن در کتاب خود به آن اشاره کرده است چنین پس دیگر نمی توان گفت یا باید گفت این طور یا آن طور ...».

این سنت استناد به امر مقدس نااندیشیده به صورتی کاملن پنهان اما در عین حال آشکار وارد گفتمان روشنفکری ما شده است. ما تنها مرجعیت اندیشه خود را از غیر آسمانی به غیر آسمانی برگردانده ایم اما هیچ تعصبی کمتر از گذشته بر سر احکام خویش نداریم. چون قرار نیست خطر کرده و خود حقیقتی را به سمت مخاطب شلیک کنیم ، کافی است در پناه حقیقت های دیگران سنگر امنی از بنابندیشیدن را بنا نهیم. جالب است که این نوع سنت استناد و ارجاع که دقیقن مشی و منشی استعلایی دارد به نام نوعی نقد درون ماندگار مطرح می شود. حقیقت این است که ما وضعیت خویش را تنها با استعلایی به مدد دیگری و وضعیت دیگری درک کرده و می کنیم.

پنج. چه کسی می تواند منکر شود که ما نیازمند خواندن ادبیات غیر فارسی نبوده ایم؟ چه کسی می تواند منکر شود که ادبیات فارسی بسیاری از تحولات خود را مدیون آشنایی با ادبیات غیر فارسی به خصوص در سده اخیر نبوده است؟ پس آیا می توان منکر شد که با خواندن فلسفه غیر فارسی بسیاری از راه ها و مسیرها گشوده می شود؟ پس دعوا بر سر چیست؟

درست است ، آشنایی با هر چیز غریبه ای تاثیرات خود را خواهد گذاشت اما این سوای نقل قول کردن از غریبه و قناعت به نقل قول کردن از غریبه و سنگر گرفتن در او است. آیا غریبه مونث غریب است؟ آیا با غرب نسبتی دارد؟ آیا ما فریفته این مونث بودن غرب نشده ایم؟ آیا وقت آن نرسیده است که از شبح غرب و شرق در گذریم و با محوریت زبان تکلم خویش از این به بعد خود را نه در مواجهه با غرب یا شرق بلکه در مواجهه با زبان غیر فارسی درک کنیم؟ و اگر از این پرانتز بگذریم چگونه است که در فضای ادبیات آشنایی کسی مثل هدایت با کافکا یا هر چیز و هر کس دیگر به تولید بوف کور می انجامد. اما آشنایی ما با فوکو یا هر کس دیگر به نقل قول فراوان به او یا هر چیز و هر اتفاق مربوط به او ختم می شود. آیا سبب این نیست که ما مسبب اندیشه یعنی نثر فارسی را به کنار گذاشته و تحول آن را از صدر مشروطه به این سو متوقف نگاه داشته ایم؟

شش. و اما نثر ما ، نثری که به واسطه آن می اندیشیم چه تباری دارد؟ ما میراث دار چه نثری هستیم و تا کنون در چه نثری و به واسطه چه نثری اندیشیده ایم؟ تا به حال فکر کرده ایم که سیر تحول این نثر چه بوده است؟

از سده چهارم تا سده چهاردهم انواع متفاوت نثر رواج یافته و افول کرده اند. به طور مشخص از آغاز مشروطه و رواج نثر روزنامه ای ، نثر فارسی با پا نهادن به عرصه عمومی در مسیر افراطی ای پیش رفت که خود را به پرتگاه سقوط کشاند. امیدی اگر هست همه در این ایستادن در آستانه سقوط و نگرستن در ورطه ای ایست که زیر پای داریم. بگذارید به عقب هم نگاه کنیم ، به انگاره پیشرفت هم پشت کنیم چه می بینیم ؟ آنچه

می بینیم را چگونه تفسیر می کنیم؟ آیا ما هنوز هم بر مشروطه نایستاده ایم، آیا هنوز افقی دیگری امکان رقصیدن در برابر چشمانمان را دارد؟ و این چند دوره (که اغلب غلط رده بندی شده تا امروز که ردش به ما رسیده است):

1- دوره ی سامانی (300 تا 450 ه ق) - نثر مرسل یا ساده

« نان آنجا خوردی و نماز آنجا کردی و اندر نماز کردن به یک رکعت روزی و شبی بردی. و آن وقت که نماز کردی، هیچ کس به نزدیکش نیارستی شدن: نه آدمی و نه دیو و نه پری. و اندر آن وقت که نماز کردی، اگر دیو آنجا شدی، از آسمان آتشی آمدی و دیو را بسوختی و به محراب سلیمان اندر هر روز درختی برستی که سلیمان هرگز ندیده بودی، و سلیمان نماز می کردی، و درخت با او به سخن آمدی.»

تاریخ بلعمی / ابوالفضل بلعمی

2- دوره ی غزنوی و سلجوقی اول (450 تا 550 ه ق)

« و پس از آن امیر چنان کلان شد که همه شکار بر پشت پیل کردی. و دیدم وقتی در حدود هندوستان که از پشت پیل شکار می کردی، و روی پیل را از آهن بیوشیده بودند چنان که رسم است، شیری سخت از بیشه بیرون آمد و روی به پیل نهاد. امیر خشتی بینداخت و بر سینۀ شیر زد چنان که جراحی قوی کرد. شیر از درد و خشم یک جست کرد چنان که به قفای پیل آمد. و پیل می تپید، امیر به زانو در آمد و یک شمشیر زد چنان که هر دو دست شیر قلم کرد. شیر به زانو افتاد و جان بداد.»

تاریخ بیهقی / ابوالفضل بیهقی

3- دوره ی سلجوقی دوم و خوارزمشاهیان، نثر فنی (550 تا 600 ه ق)

« چون این شرح و تفصیل بشنیدم و این ترجیح و تفصیل بدیدم، عزم غزو درست کردم و از هرات قصد بست کردم. یمانی بر میان و عقیلی در زیر ران، داودی در بر و عادی بر سر و کمند تابدار در بازو و سپر گیلی در پشت و قناتی عربی در مشتم، با آفتاب هم سان و با باد هم عنان »

مقامات حمیدی / حمیدی بلخی

4- دوره ی سبک عراقی، نثر صنعتی (600 تا 1200 ه ق)

« باری، از من قبول کن که اگر این همه ضیاع و متاع بفروشی، زینهار تا این خانه نفروشی که مرد بی خانه چون سپری بود بی دسته. و اگر افلاس تو به نهایت رسد و نعمت تو سپری شود و دوست و رفیق، خصم شوند، زینهار تا خود را به سؤال بدانم نکنی؛ و در فلان

خانه رسنی آویخته‌ام و کرسی نهاده، باید که در آنجا روی و حلق خود را در آن طناب کنی، و کرسی از زیر پای خود برون اندازی. چه مردن به از زیستن به دشمنکامی.»

جوامع الحکایات و لوامع الرویات / سدیدالدین محمد عوفی

5- دوره ی بازگشت ادبی (1200 تا 1300 ه ق)

« شما را طرب داد ما را تعب. قسمت شما حضر شد و نصیب ما سفر. ما را چشم بر در است و شما را شوخ چشمی در بر. فرق است میان آنکه یارش در بر است با چشمش بر در. »

منشآت / قائم مقام فراهانی 1210-1152 (ه.ش)

« در تمامی این مملکت از شهرهای بزرگ گرفته تا قصبات و قریه ها دودکش یک ماشین فابریکی دیده نمی شود که دودی از آن متصاعد گردد. و از هیچ طرف بانگ سوت و صفیر حرکت و ورود راه آهن شنیده نمی شود. در هیچ شهری به نام دوایر دولتی عمارت بلند و باشکوهی نیست. از مکاتب دولتی و مریضخانه در هیچ جا نشانی نمی توان یافت. در هیچ نقطه کمپانی و بانک که نمونه ترقی و تمدن است مشهود نیست. مقابر بزرگان پیشین مانند سلاطین صفویه و غیره همه خراب. از زحمات نایب السلطنه عباس میرزای مرحوم و خدمات امیرکبیر میرزا تقی خان مغفور که در راه ملک و ملت کرده و کشیدند سخنی که دلیل قدردانی اخلاف باشد در میان نیست. نه نیکان را به رحمت یاد می کنند، نه بدان را به بدی نام می برند. »

سیاحت نامه ی ابراهیم بیک / زین العابدین مراغه ای (ه.ش) 1280

6- دوره ی ساده نویسی (1300 ه ق تا امروز)

« در مملکت ما هنوز هم ارباب قلم عموماً در موقع نوشتن دور عوام را قلم گرفته و همان پیرامون انشاهای غامض و عوام نفهم می گردند در صورتی که در کلیه مملکت های متمدن که سر رشته ترقی را به دست آورده اند انشای ساده و بی تکلف عوام فهم روی سایر انشاها را گرفته نویسندگان همواره کوشش می کنند که هرچه بیشتر همان زبان رایج و معمولی مردم کوچه و بازار را با تعبیرات

و اصطلاحات متداوله به لباس ادبی درآورده و با نکات صنعتی آراسته به روی کاغذ آورند و حتی علمای بزرگ هم سعی دارند که کتاب‌ها و نوشته‌های خود را تا اندازه مقدور به زبان ساده بنویسند.»

جمال زاده / دیباچه یکی بود یکی نبود / 1300 (ه.ش)

هفت. این تنها روزنامه و ترجمه یا روشنفکران و مترجمان نبودند که نثر را به این پرتگاه رساندند. جفت دیگر نثر یعنی شعر در این بین شاهزاده جوانی در جای پادشاهی مخلوع بود. شعر با خیانت به خود آغاز کرد، در هر خیانت عنصر رهایی بخشی نهفته است اگر که خیانت در پی معنا کردن تازه‌ی خود رابطه باشد نه گسستن. خیانت شعر به شعر با نیما آغاز شد. عنصر رهایی بخش این خیانت در تعریف رابطه دوباره با شعر بود. شعر نمی‌خواست به واسطه این خیانت شعر را ترک کند بلکه می‌خواست معنای شعر بودن یا معنای با شعر بودن را دوباره تفسیر کند. شعر توانست با برهم زدن معنای شعر، خود را به نثر نزدیک نماید. این نه تمامی تغییر موجود در شعر از دید شاعران بلکه بازنمایی بیرونی اتفاقی بود غیر قابل انکار. شعر با نثر پهلو زد. شعر توانست به این واسطه خود را سیاسی سازد. سیاسی شدن نه به واسطه مداخله سیاسی بلکه به واسطه مساله دار کردن هر نسبتی با سیاست.

اما این آغاز انقلابی به مانند تمام انقلاب‌های نمادین به ضد خود بدل شد تا خود را و هدف آغازین خود را بیوشاند. شعر کم‌کم نثر را به فراموشی کشاند. شعر تمام قدرت و صنعت نثر را به درون خود کشید تا نثر را صرفن به عنوان چیزی مرسل و عادی معرفی نماید. این حمله شعر به نثر حمله‌ای به سیاسی شدن خود شعر هم بود. اگر شعر به واسطه هم‌جواری نثری خویش توانسته بود سیاسی شود این بار با به محاق کشاندن نثر، خود و سیاست خویش را نیز به عقب کشاند. از این جهت به صراحت تکرار می‌کنم در این چند دهه، شعر چیزی جز ایدئولوژی‌ای جهت غیر سیاسی شدن نبوده است و به چیزی جز این پندار دامن‌نزنده است.

واضح است اشاره من به همه‌ی شعرهای این دوره نیست. نسبت و یا تهمت من به اسلوب و شیوه شعر گفتن به عنوان روشی برای بازنمایی واقعیت است. اشاره من به این لشکر عظیمی است که سعی می‌کند تنها به نام شعر از مناسبت‌ها و موقعیت‌ها سخن بگویند و به این واسطه ما را به تهوع دچار سازند. چرا ما دیگر نمی‌توانیم از نثر استفاده کنیم و باید هر کلام و هر واقعیتی را به شعر در آوریم. امروز شعر گفتن تنها می‌تواند تن سپردن به ایدئولوژی زمانه باشد. اما کوشش نه در ستیز با شعر و حذف آن یا حتی تغییر آن بل در بازگرداندن نثر به موقعیت مساله ساز خویش است. تنها به واسطه کوشش مجدانه در نوشتن است که می‌توان امیدوار بود در گوشه و کنجی بحران اندیشه را به نثر و نثر را به وضعیت موجود پیوند زد و این جز با خیانت کردن به این شیوه رایج نگارش میسر نیست.

کافکا و پروبلمای مکان یهودی

افشین توحیدی

کافکا شاید خواستش این بوده که به گونه‌ای نامحسوس مانند معمایی که می‌خواهد از نگاه پنهان بماند ناپدید شود. حالا معما در همه جا گسترده و روشنی کامل است و به نمایش در آوردن خود. چه باید کرد؟
موریس بلانشو / از کافکا تا کافکا

کافکا استعاره‌ای را سرهم‌بندی می‌کند: مسیح خواهد آمد، نه روز واپسین، روز پس از آن خواهد آمد، روزی که دیگر نیازی به او نیست. کافکا پیش از آنکه نویسنده‌ای بزرگ باشد یک یهودی سرگردان است، خیره به اسطوره برج بابل، آنجا که زبان هم چون گفته دیگر سرگردان یهودی تبار، والتر بنیامین، با مطابقت راستین واژه و تصویر، جهان را در یک ترم الهیاتی یکپارچه می‌کند. جهان پیش از هبوط، جهان رسانای زبانی است که معنا را در سطح/فلات‌ها می‌لغزاند و روح زبان را در یکپارچگی به امر پیوندپذیر بدل می‌کند. به نظر من نمی‌توان بر وسوسه‌ای فائق آمد که می‌خواهد استعاره یهودی سرگردان را بازی گردان متن کافکا قلمداد کند. همچنین نمی‌توان قرابت نگاه کافکا و ویتگنشتاین را در "تراکتاتوس" نادیده گرفت، آنجا که می‌خواهد زبان را در واگشتی منطق‌واره به برج بابل باز گرداند و در بندی از رساله علمی فلسفی از گزاره‌های خاموشی گرفته‌ای می‌گوید که سکوت و انتظار یهودواره او را می‌سازند، تو گویی اشارت او به آن منطقه ناشانگر، پاساژ یا دهلیزی می‌گشاید که به متن‌های کافکایی می‌انجامد. هر چه هست "انتظار بزرگ" می‌بایست "معنا" را در جهان کافکا به امری آونگ‌وار بدل کند. چیزی شبیه زیستن در جهان و میل برای برگزشتن از آن به سوی دیگر جای نافهمیدنی آن، تمنایی که گرشوم شولم متفکر یهودی با تاسی به قبلا یا عرفان یهودی آن را "اتحاد عرفانی با ربوبیت" نامیده بود. با این ملاحظات با ید گفت کافکا ایمازی از ادراک تکه‌تکه شدن زبان و انتظار او برای تجمیع پاره‌های آن است. تلاشی مذبوحانه و اساسا یهودواره برای بازسازی دوباره اسطوره بابل که در نقطه فرجامینش به انگاره "شکست" می‌انجامد و این شکست انتظاری را می‌زاید که نوشته‌های ناکام از یکپارچگی کافکا را به روز واپسین یا انتظار بزرگ پیوند می‌دهد. اندوه کافکا هر گونه نهلیسم یا ابزوردیته احتمالی را در انتظاری که به جا می‌گذارد ممتنع می‌گرداند. او را پیش از هر صورت‌بندی یا تفسیری

دل‌بخواهانه "یهودی منتظر" است. گزاره انتظار به شیوه‌ای همیشگی اشاره به تجربه شکست و ناکامی دارد. با این صورت‌بندی کافکا و هر آنچه می‌نویسد را "ادبیات شکست" باید نامید، درست برخلاف آنچه موريس بلانشو پنداشته و اصرار بر آن دارد که: "کافکا همیشه یکسان نبوده است." متن‌های کافکا را در استعلا از هر صورت‌بندی در زمانی و روندهای کورنولوژیک و در برشی هم‌زمانی از آنها منتهی به پارادایمی می‌دانم که کمابیش پارادایم شکست نام می‌گیرد. در این نگرش به کافکا بازگردانی تاکتیک‌های متنی و گزاره‌های ملکولی (چهرها یا نقاب‌های کافکا) به استراتژی اتمیکال (تصویری که اوست) مهم بوده است. در سیمایچه‌های بسیار کافکا، همواره نقاب‌هایی انتظار و شکست او را پوشانده‌اند اما آنچه مهم است شکستن این نقاب‌ها و رسیدن به منطقه اصلی نگاه کافکا بوده است. چیزی که آن را می‌توان منطقه شکست در جغرافی نگاه کافکا دانست و معتقد بود در هر تکثیر متنی این نگاه مستتر شاکله و شبکه متنی او را کارگزاری و رمز دهی کرده است. کمابیش می‌توان با بلانشو همراه بود که ادبیات برای کافکا نه ابزار که گونه‌ای مواجهه بوده است برای یهودی سرگردانی چون او که معضلی هستی‌شناسانه در زبان را رقم می‌زند. ادبیات نه ارگانونی برای یافتن بدیل‌های زیستن در زبان، که یک آشکار ساز هستی‌شناسانه و قلمرو پدیداری زبان و اندرون آن است. او باید چنین اندیشیده باشد که هر گونه گره‌گشایی از زبان، گره‌گشایی از هستی پاره‌پاره خواهد بود که همواره همچون شبحی بر فراز زندگی‌اش سایه افکنده بود. اشتیاقش برای سوزاندن نوشته‌هایش برخاسته از بغرنج‌هایی است که او را در مواجهه شدن با زبان به رهاندگی زبان رهنمون نمی‌شده‌اند. او نه نوشته‌ها و نه آنچه در تجربه زبانی‌اش تجسد بخشیده بود را در هر لحظه از زیستن غمبارش در خود می‌سوزاند بلکه غایت میل او به آتش کشیدن زبان و سپس منتظر نشستن برای رخداد بزرگ بود. او در تمنای تصویری می‌سوخت که شکاف‌های درون زبان از رسیدن به آن همواره او را باز داشته بودند. کافکا تمایلیش به لمس یا اتحاد با خدای در محاق رفته‌ای بود که روزگاری در زبان مسکن داشت و اینک به جایی ناشناخته کوچ کرده بود. یهودی سرگردان ما در سفرهای ابراهیم گونه‌اش از قبله‌ای به قبله دیگر گسیل می‌شد و در بزنگاه رسیدن امر باز یافته را دوباره از کف می‌داد. او در همان معضله‌ای راه می‌سپرد که روزی هگل با صورت‌بندی‌اش از گنوستیکالیته روح مسیحی، آگاهی دوپاره یا "آگاهی معذب" نامیده بودش و چه بسا کافکا می‌توانست تصویری از "جان زیبای" هگلی باشد که نمی‌توانست یا نمی‌خواست از شکاف میان خود و جهان‌ش با انضمامی شدن گزاره‌هایش واجه‌د و در تجربه شکستی چنین، تنها سیمای حقیقت‌های فردی‌اش را در تاریک‌خانه روح خود می‌نگریست و انتظاری را رقم می‌زد که می‌بایست روزی او را به کرانه‌های زبان از دست شده گسیل کند. او که در سنت توراتی رمز‌گذاری‌هایی مکرر بر اشیا را فراوان دیده بود، در عملی جنون بار هر دم به شیوه‌ای طاقت فرسا و وسوسه‌انگیز جهان‌ش را رمز‌گذاری و رمز‌گشایی می‌کرد. دیالکتیک جنون‌بار او نه همچون ادیسه پیش رونده هگل سیر رخدادها را در زمان گشوده به سوی تعالی قلمداد می‌کرد و نه همچون دیالکتیک افلاطونی سکونت در زبان را به کشف راهروهای منتهی به ایده‌ها بدل می‌کرد، دیالکتیک رمزی او در مواجهه با انگاره زمان نه پیش روی می‌کرد (هگل) و نه سودای واگشت (افلاطون) داشت. او در منطقه‌ای از زمان به دام افتاده بود که هر گونه رهائشی را در خود می‌میراند. او در زمان، آبستراکسیونیت‌های را می‌دید که با وارد کردنش در نوشتار جنبه مکانی می‌یافت. به تعبیری رساتر می‌توان گفت کافکای یهودی در زمانی که ترجمانی مکانی یافته بود در استعاره‌ای که جهان نام می‌گرفت به دام افتاده بود. جنبه‌های مواجهه کافکا با صورت‌های زمان و مکان مهمترین ترم‌های این نوشتار است. کانت زمان را شهود درونی و مکان را شهودی بیرونی می‌دانست. هر دو توامان در مرزهای انگاره‌ای

که "ذهن" نام می‌گرفت. در کافکا زمان چنبره‌گونی هست که هر گونه حرکت را در خود منتفی می‌کند. در جایی از زمان می‌ایستی، آنجا نه راه پیش داری و نه پس. این زمان همان پروبلماسی آگوستینی است، همانی که بایستی دریده می‌شد تا حرکت صورت پذیرد و نپذیرفته بود. برای کافکا تجربه این ایستایی زمانی می‌بایست در چشم اندازی قرار بگیرد که دیده شود. او این ایستایی زمان‌مند را در نوشتار که غلبه صورت مکان بر زمان است ترجمانی شگفت می‌کند. مکان برای کافکا صورت بیرونی شده تجربه زمانی او از مسخ شدن حرکت است. وسواس بیش از حد او در تفسیر هندسی از سکنا‌ی کاراکترهای داستانی‌اش، دغدغه‌های مکان محورانه او را لو می‌دهد. در مسخ، محاکمه یا قصر، این موتیف بارها تکرار می‌شود: "تو در جایی ایستاده‌ای و محکوم به ماندن در آنی، بی‌هیچ رهایی". بی‌حرکتی و عدم جابه‌جایی در مکان‌های کافکا نخستین ویژگی در دسترس داستان‌های اوست. مکان یک معضل توراتی است. بحران مکان، بحران قوم برگزیده یهوه است. استعاره یهودی سرگردان را همه می‌شناسیم. در "مسخ" گرگوار سامسا انسان حشره‌نمایی است که در یک اتاق به دام می‌افتد. این استعاره استحاله توامان اقنوم‌های زمان و مکان است. او در مکانی بیگانه با خویش است. او مکانش را گم کرده و در سکونت‌گاهی که از آن او نیست بدل به حشره‌ای تنومند شده که امکان حرکت را از کف داده است. در داستان بلومفیلد، مکان هول‌آور جایی است که سه گوی غلطان آرامش را از او می‌ربایند. این میل جابه‌جا شدن در کافکا نمودهای دهشت‌زایی یافته است. او خود را از زبان مادری به زبان آلمانی تبعید می‌کند: "شاید آنجا برهم از این چنبره خوف‌انگیز!" او مدام جابه‌جا می‌شود با این همه مکان گمشده‌اش را نمی‌یابد. در تورات می‌خوانیم: "در زیر آسمان هیچ چیز تازه‌ای نخواهی یافت، پس به یاد آور همه چیزباد است، همه چیز باطل الابطال است". کافکای رانده شده از موطن خویش (موطن او کجاست؟ سرزمین موعود؟) به هر کجا که می‌نگرد معضله مکان را می‌بیند: "آه! یهودی سرگردان تو در وادی حیرت راه می‌سپری... کافکای یهودی مسئله‌ای یکسان را در متن‌هایش بررسی کرده است. مسئله اصلی او پروبلمای مکان است. عناصر یهودواره کافکا بیش از آنند که دیده نشوند و این در صورتی است که در هیچ تفسیری از کافکا ردی از این گونه تحلیل را دیده نمی‌شود. کافکای تبعیدی را در نامه‌هایش به میلنا دوباره در چنبره مکان یکدست و تکرار شونده می‌یابیم که امکان هر گونه سکونت یا حرکتی را از او می‌رباید: "قلب من از خواندن وصف مستمرهای نزدیک مرز تبت در کوه‌ها به ناگهان سنگین شد. این دهکده به طرز نومیدکننده‌ای متروک و از وین دور است. آنچه را احماقانه می‌نامم این اندیشه است که به راستی تبت از وین دور است. به راستی دور است؟" باید به او گفت که ای یهودی آن گاه که در مکان یهوه در نیامده باشی هیچ مکانی مکان تو نیست! می‌توان به او چنین گفت و او را آواره‌ای دید که موطن خویش را از دست نهاده است. این همان چیزی است که انگاره بیگانگی کافکایی را همواره کارپردازی کرده است. گرگوار سامسا با اقنوم‌های مکان و زمان پیرامونش بیگانه است و با انسان‌ها نیز. تو گویی در ویرانه‌های پس از بابل هر آشنایی پیشینی با چیزها از بین رفته است. او همان گرگوار سامسا است وقتی در شکاف زبانی تکه تکه شده نه می‌تواند بنویسد (او می‌خواهد فقط بسوزاند همچون پنولوپه در امر بیهوده بافتن و گشودن) نه به نام پدر باز گردد. در حیات شخصی او پدر کاراکتری بیش از یک رابطه خونی و فیزیولوژیک است. پدر استعاره‌ای است از مبادله معنا در زمانه پیش از ویرانی و سپس با تخریب بابل هر گونه پیوندی با پدر (یهوه/معنا) خود یا دیگری بی‌معنا خواهد شد. چرا که زبان همچون تن معصوم ارفه تکه‌تکه شده است و هر پاره آوازی از آن خود را می‌خواند. تکه‌تکه شدن برای کافکا تکثیری معضل آفرین است. برای هر یهودی چنین بوده است. او خواهان وحدت‌بخشی به قطعات

مرکزگرایز معنا است و آنگاه که نمی‌تواند، سر سوزاندن طرح‌های خود را دارد. او نمی‌تواند خود را عامل تکه‌تکه کردن دوباره زبان تصویر کند. این کنش الحادی بیش از طاقت اوست. از ماکس برود می‌خواهد قطعات او را بسوزاند. برود نمی‌فهمد. تا به حال ندیده‌ام که کسی دلالتی برای سوزاندن‌های کافکا بیابد. تمنای کافکا تا به حال فهمیده نشده است و این به طرز جنون‌آسایی بر جذابیت تصویری که از او پرداخته‌اند افزوده است. کافکا نهلیستی دمدمی مزاج و نافهمیدنی نیست. او ردی از آنچه می‌اندیشید را در گوشه گوشه نوشته‌ها و زندگی‌اش به جا نهاده است...

علی نجات غلامی

مدخل بحث

گویا بین آقایان یدالله رویایی و رضا براهنی منازعه ای در گرفته است که ریشه در درک متفاوت آنها از مفهوم فاصله داشته است. شنیده ام که براهنی مجموعه ی "دریایی ها" ی رویایی را با این بیان نقد کرده است که چگونه کسی که در کویر زندگی کرده است می تواند درباره دریا شعر بسراید؟!

می دانیم که در فضاها ی مربوط به علوم انسانی و ادبیات تقریباً از ديلتای به بعد یعنی اوایل قرن بیستم مفهوم "همدلی" و "حضور میدانی" و یا به عبارتی "تجربه زیسته" پایه نگارش یا سرایش متون ادبی بوده است. نگاه هرمنوتیکی در اساس حضور درون جهانی و تکیه پیشاپیش بر جهان بینی را لازمه فهم ادبی می داند فهمی که با توجه به زیستن در درون کانتکتست زیسته به گونه ای تاریخمند رخ می دهد. بر این اساس است که کسی مانند براهنی می تواند یدالله رویایی را نقد کند. از سوی دیگر این طور شنیده ام که رویایی پاسخ می دهد که او "غیاب دریا را زیسته است". این جمله در وحله اول بی معنا می نماید اما اگر در نوشته های رویایی دقت کنیم و ببینیم که رویایی چقدر به آدموند هوسرل در مقالاتش اشاره می کند مجبور می شویم دقت بیشتری داشته باشیم. رویایی تلاش فراوانی در نوشته هایش دارد تا با تکیه بر فضایی هوسرلی اشعارش درک شود. روح توصیفی پدیدارشناسی برای رویایی وسیله موجه سازی اشعار ایماژیستی او هستند. اینکه چه میزان فلسفه هوسرل اجازه می دهد ادبیات به فضای توصیفی تصویرواری بسنده کند که رویایی از آن با حرارت در مقابل ادبیات اندیشه ورزانه ی کسانی مانند شاملو دفاع می کند مقوله ی دیگری است. هدف من این است به مفهوم فاصله در پدیدارشناسی بپردازم. آوردن نام براهنی و رویایی تنها مدخلی برای این بحث است.

حرف کلی این نوشته این است که در فهم و ادراک چیزی، فاصله بدنی-حرکتی با آن چیز خود از امور متعین کننده ی آن است. در ادامه مطلب این جمله را بیشتر باز خواهیم نمود. در واقع مفهوم فاصله که امروزه در بین امضاء کنندگان شعر حجم کارکرد فراوانی یافته است در اساس یک مفهوم پدیدارشناسانه است. در حجم دکارتی (طول، عرض، ارتفاع) که حقیقت شیء را در کمیت آن نشان می دهد فاصله ادراک شدن آن شیء نسبت به سوژه ای که آن را ادراک می کند دارای اهمیت نیست. به بیان ساده ما یک درخت دو متری را از هر فاصله ای که ببینیم فرقی نمی کند و آن درخت همان درخت دو متری است. اما در پدیدارشناسی چنانکه موریس مرلوپوتنتی تاکید دارد زوایه دید و جایگاهی که فرد ایستاده است و فاصله فرد با ابژه از عناصر اصلی معنادهی به ابژه است. فاصله مکانی با امر توصیف شده خود حائز معنایی است که رویایی تلاش می کند خود آنرا محور التفات و توجه قرار دهد. با اینکه گمان می برم رویایی در بسیاری از مواقع درک صحیحی از انواع التفاتها و بازنمایی ها در

هوسرل ندارد اما حرکت او به این سمت جای تامل فراوان دارد. او تاکید دارد که عناصری در کاراند که در ادبیات لحاظ نشده اند یعنی عناصر سوم در یک رابطه دو سویه که عبارت از خود آن رابطه اند. خود دیدن در دیدن درخت دارای معنایی است و قابل اشاره است.

حال برای تحلیل مفهوم فاصله و بررسی ابعاد کارکردی آن در ادبیات بخصوص شعر نیاز است مفاهیم دیگری را بکاوییم و آرام آرام به سمت آن حرکت کنیم.

1. پرسپکتیویسم (منظرانگاری) و توصیف درونباش و فرارونده

هنگامی که ما سخن می گوئیم از چیزی سخن می گوئیم، فکر می کنیم به چیزی فکر می کنیم، دوست داریم چیزی یا کسی را دوست داریم و یا شعر می گوئیم درباره ی چیزی شعر می گوئیم. در واقع آگاهی و هر کنشی از آگاهی، آگاهی از چیزی است. در واقع نسبتی خاص برقرار می شود که ما را در پیوند با محتوا، معنا و یا در کل چیزی در پیش رویمان قرار می دهد. این امر که "قصیدیت" نام دارد بیان می دارد که ما در ارتباط با جهانمان، بدنمان، دیگران و اذهانشان و غیره هستیم. ما آنها را قصد می کنیم و به نحوی با آنها مواجهیم، به آنها معنا می دهیم و آنها هر یک به نحوی خودشان را به ما می دهند. از طریق رنگشان، بویشان، اسمشان، نشانه های شان و غیره. پس اولین کاری که ما برای شناخت چیزها می کنیم این است که نحوه های داده شدن آنها را بررسی کنیم. ما کاری نداریم به اینکه آن چیز هست یا نیست، درست است یا غلط است بلکه ما به این می پردازیم که از چه طریق به چه نحوی و چگونه به ما داده شده اند. بنابراین پدیدارشناسی در وحله اول جهان را منحصر می کند به آنچه که به نحوه های مختلفی به ما داده می شود. به بیان ساده ما حق داریم از چیزهایی حرف بزنییم که به نحوی به ما داده شده اند. آنهایی که فراتر از این داگی ها یا به عبارتی تجارب زیسته هستند غیر قابل بحث اند. حال ما می توانیم بگوئیم خب ما درباره خیلی چیزها حرف می زنییم که مستقیماً تجربه شان نمی کنیم. ما درباره حادثه ای تاریخی در آن گوشه جهان حرف می زنییم یا ما درباره مسابقه فوتبالی حرف می زنییم که هنوز برگزار نشده است. یا ما درباره عقل و خدا و غیره حرف می زنییم که نمی توانیم آنها را ببینیم و تجربه کنیم.

برای پاسخ به این مسائل باید دقت کنیم و ببینیم مراد از داده شدن و تجربه زیسته در پدیدارشناسی چیست. در واقع داده شدن صرف تجارب فیزیکی با حواس پنج گانه نیست. ما به طرق مختلفی با حضور و یا غیاب اشیاء جهان مواجه می شویم. برای ورود به این بحث نیاز به مقدماتی است.

ابتدا باید یک تقسیم اساسی را در نظر بگیریم: تجارب درونباش و تجارب فرارونده. گاهی ما گرسنگی مان را تجربه می کنیم و گاهی کتابی را تجربه می کنیم. یعنی با آنها مواجه می شویم و آنها به نحوی به ما داده می شوند. حال یک فرق اساسی بین داده شدن این دو تجربه وجود دارد. در تجربه کتاب ما کتاب را از بالا یا پایین یا این طرف یا آنطرف تجربه کرده ایم یعنی کتاب همواره از یک زاویه و جنبه به ما داده می شود. اما گرسنگی از بالا یا پایین تجربه نشده است کل گرسنگی به تمامه به ما داده شده است. تجارب که اینگونه اند مثل تجربه قوانین

منطقی-ریاضی و یا احساساتی مانند گرسنگی را درونباش می نامند اما تجاربی مانند کتاب و هر شیء فیزیکی دیگری فرارونده نام دارند چراکه همواره کلیت آنها از وجه داده شده عبور می کند. در تجارب فرارونده ما همواره دچار پرسپکتیویسم هستیم یعنی از گوشه ای امور را تجربه می کنیم. حالا این گوشه یا زمانی است یا مکانی و یا هر دو؛ یعنی این کتاب را من اکنون دارم از این طرف می بینم. در واقع کتاب ترکیبی است از دادگی های پر و خالی و عنصری ثابت و اینهمان است که در دل این دادگی ها ثابت باقی می ماند. این عنصر ثابت ایدوس کتاب است. صدبار دیگر در صدجای دیگر من این کتاب را ببینم آنرا می شناسم و می گویم این همان کتاب است. حال چگونه یک ایدوس برای ما قوام می گیرد؟ در واقع در تجربه فرارونده که لزوماً پرسپکتیوی است ما ادراکات پر و خالی را با هم ترکیب و تالیف می کنیم. این تالیف سه بعد دارد: جزء و کل، لحظه و کل و حضور و غیاب. گاهی ما جزئی یا قطعه ای از کل داریم مثلاً در اتاق که خودش را می توانیم جدای از اتاق در نظر بگیریم. گاهی لحظه ای داریم که نمی تواند جدای از کل وجود داشته باشد مثل صدای ساز و گاهی قسمتی از چیزی داریم که مابقی اش در آنجا و یا در گذشته و آینده است. مثلاً داریم یک جمله می شنویم که کلماتی از آن گذشته اند و کلماتی از آن در حال آمدن اند و یا خانه ای می بینیم که پشت اش آنطرف است. در اینجا این قسمت های خالی به مثابه افق ادراک، در ادراک ما از شیء دخالت دارند. ما نمی توانیم بدون این افق های خالی درکی از ادراک پر داشته باشیم. به بیانی این درست است که رویایی در کویر زندگی می کند اما درک او از کویر که مستقیماً از آن ادراک پر دارد متکی است بر ادراک خالی و غیر مستقیم دریا به مثابه افق معنابخشی به آن. بنابراین دریا نیز در تجربه زیسته فردی که در کویر زندگی می کند هست و به نحوی غیاب آنرا در پیوند با آنچه که حاضر است زیست می کند.

بنابراین تجربه زیسته و همدلی، صرف حضور در دل یک ماجرا یا رخداد یا فضاء نیست. در واقع به بیان هیدگر پدیدارشناسی جستجوی شیوه هایی است که امور و اشیاء جهان خود را بر ما آشکار می کنند. در نتیجه فاصله ای که اشیاء خود را بر ما آشکار می کنند تا تمامیت خود را برای ما مشخص کنند در پدیدارشناسی بسیار پایه ای است. آیا کسی که در درون دریا زندگی می کند دریا را می بیند و یا درکی از دریا دارد؟! در یکی از نوشته هایم از زبان شخصیتی که به جغدی پاسخ می دهد گفته ام: "دقت تو بیش از حد است. کوه حقیقت با دورتر شدن از آن آشکار می شود نه با نزدیک تر شدن!" در جای دیگری نیز نوشته ام: "تا کنون هیچ اروپایی اروپا را از دور ندیده است".

بنابراین ما در تجارب فرارونده از گوشه ها و وجوه داده شده به سمت وجوه داده نشده اما همپوند با وجوه داده شده حرکت می کنیم. توصیف ما متوجه صرف چپش امور داده شده نیست. بلکه باید در فاصله ای قرار بگیریم که تمامیت ها را بتوانیم بنگریم. غیاب ها را پیش بکشیم اما نه هر غیابی بلکه غیابی که معنای حاضر متکی بر آن است. ما باید از تجربه آغاز کنیم با این حال به سمت افق تجربه ها نیز پیش می رویم. تا اینجا کار رویایی درست است اما مشکل کار او درست از اینجا به بعد است. او تمایز بین تجارب درونباش و فرارونده را در نظر نمی گیرد. در بازنمایی حجم می خواهد مثلاً غم یا شادی را از بالا یا پایین ببیند! در واقع تصویر حجم اندوه مهمل است. تجارب درونباش را نمی توان دارای حجم و بعد دانست مگر اینکه به مثابه استعاره ای بکار روند که به سمت تجربه ای فرارونده اشاره کنند. مهمل بودن بسیاری از اشعار موسوم به شعر حجم در نگاه افراد معمولی دقیقاً به همین دلیل است.

نکته مهم و اساسی دیگری که در واقع نقد جدی من بر شعر حجم است این است که در چنین اشعاری شرایط نویسی به شرایط نوئماتیکی فروکاسته شده اند. برای توضیح این مطلب نیاز به مقدماتی است.

2. شرایط نوئسیسی و نوئماتیکی

در واقع هر پدیداری که توصیف می شود دو بعد دارد بعدی که به سمت معنای حاصله از دادگی ها می رود و بعدی که به سمت شرایط حاکم بر این معنا سازی می رود. در واقع شرایط نویسی آنچه‌هایی هستند که ما با تکیه بر آنها به پدیدارها معنا می دهیم و شرایط نوئماتیکی دادگی‌هایی هستند که معنا را از آنها می‌سازیم. نوئما همان چیز یا معنای چیز است در چارچوب آگاهی ما و نوئسیس قوانین حاکم بر این معنا دهی یا آشکارشدن و چیزی شدن برای آگاهی است. در واقع ما با تحلیل شرایط نوئتیکی به قوانین محضی که آگاهی بر طبق آنها کار می کند پی می‌بریم. آنها در واقع وجوه فکری اند. به بیان ساده یعنی اینکه در خلال جملات ما یک تصویر می بینم که حاکی از وضعیتی و یا وضعی از امور است. گلدان، طاقچه، گربه و غیره وضعی از امور اند که توصیف می شوند و اینکه "گربه گلدان را از روی طاقچه به زمین انداخت" وضعیتی از امور است که توصیف می کنیم و گزارش می دهیم اما اینکه ما توانستیم وضعی از امور را به وضعیتی از امور تبدیل کنیم با تکیه بر شرایط و قوانینی ممکن شده است که به آنها نوئسیس می‌گوییم. یعنی ما نگفتیم "طاقچه زیر گربه است" با اینکه از حیث وضع امور درست است اما شرایط نوئسیسی اجازه ندادند ما وضعیتی اینگونه از امور وصف کنیم. این شرایط منطقی خاص اند که برای توصیف و رساندن مفهومی، فکری و یا اندیشه ای لازم اند. نمی توان آنها را در اساس در هم شکست. چراکه دیگر در واقع چیزی نخواهیم گفت و این آواها که بکار برده ایم نمی‌توانند در یک تصویر سازی به تمامیتی برسند. در اکثر اشعار حجم توجهی به این مقولات نشده است. درکی از شرایط نوئسیسی وجود ندارد. لحاظ کردن شرایط نوئسیسی باعث می شود شاعر مفاهیمی محض و غیر تصویری را نیز در شعر بیاورد که بعد تصویری شعر او را تکمیل می‌کنند. تفسیر و برداشت و تاویل بر اساس ابعاد نوئسیسی ممکن است. در واقع تفسیر زمانی آغاز می شود که وضع امور به وضعیتی از امور رسیده باشد. شما اگر بگویید گلدان، گربه، طاقچه مخاطب دچار وهم می شود نه اینکه به تاویل بپردازد. اشتباه جریان ادبی دهه های اخیر ما ریشه در همین دارد. چرا که برخی گمان بردند با ابهام بیشتر سطح تاویل پذیری بالا می‌رود. برخی در واژگان دخل و تصرف کردند و برخی در ساختارها. در حالی که این کارها نه تکنیک که در واقع از کار انداختن زبان بودند. امروزه بسیار متداول شده است که از شعار دهی در شعر پرهیز می‌کنند و هر گونه بیان حکمی و کلی را در شعر محکوم می‌کنند. در عوض شعر به توصیفات بصری و جزئی فروکاهیده شده است که از ابعاد نظورورزانه به شدت دوری می‌کند. در واقع اشعار موسوم به کارگاهی تلاش می‌کنند با دوری از ایده پردازی های نیمایی-شاملویی به نوعی در سطوح ایماژی زبان باقی بمانند. چیزی که در کار رویایی بسیار برجسته است. به بیان ساده شعر امروز از اندیشه دوری می‌کند. و برای من جالب است که رویایی کار خود را با تکیه بر فلسفه ادموند هوسرل توجیه می‌کند. در حالیکه ادموند هوسرل جدی ترین و آخرین مدافع بزرگ عقلانیت بود. به نظر می‌رسد که خطای رویایی در این است که در سطوح اولیه فلسفه هوسرل که همان پدیدارشناسی ادراک است باقی مانده است طوری که به راحتی آنرا با عرفان ایرانی همسان می‌داند. اگر چه اندیشه هوسرل با عرفان ایرانی-هندی شباهتهای مهمی دارد اما نباید گمان برد که

هوسرل در نوعی زهد انگاری باقی مانده است. کار او در نهایت به نقد بحرانهای علمی و عقلی می رسد و در واقع فلسفه ای کاملاً انضمامی است که درگیر با شرایط اجتماعی-فرهنگی بشری است. تمام مباحث او در بازگشت به خود شیء و کنار گذاشتن باورها و عقاید از پیش پذیرفته شده برای رسیدن به اندیشه ای عمیق و درک ابعادی تازه و اصیل است که با تکیه بر آنها ما بتوانیم با نگاهی باز و مداوماً تکمیل شونده جهان را و خودمان را بازشناسیم. شعر برای او بازنمایی تجربه هایی است که فقط می توانند به شیوه ی شعری ارائه شوند و در جریان مفاهمه قرار بگیرند. تجارب شعری نیز نحوه داده شدن خاص خود را دارند و قطعاً هویت مستقل خود را دارا هستند در عین حال از عقلانیت مربوط به خود نیز بهره مند اند و اندیشه هایی را بازنمایی می کنند که بجز با شعر بازنمایی نخواهند شد. شعر صرف تصویر و بازی با کلمات نیست. اگر شعر کلام مخیل است خیال برای هوسرل امری بسیار پیچیده است. او آترا نوعی باز-ادراک تلقی می کند. از دید هوسرل خیال کردن نیز نوعی ادراک کردن ویژه است. بنابراین تجربه ای زیسته است. شعر خیال انگیز باید نحوه داده شدنی داشته باشد و تجربه شعری تجربه از مرزهای غایب و معنا بخش به ادراک های حاضر است. انسانها خلاء ها را می زنند، فقدانها را می زنند، گم شده ها را در جمع حضا می بینند و با گذشته ها حرف می زنند و در تاکسی "بیشه ی انبوه، پشت اش کوه، پایش نهر" را صرفاً تخیل نمی کنند بلکه دوباره حاضر می کنند.

در واقع فاصله ها در پدیدار شناسی نقاط ویژه آشکار شدن معانی ای هستند که می توانند تمامیت یک امر یا حالت را به مثابه ی یک اندیشه با ما بدهند. لذت نهایی که از دید ارسطو لذت دانستن است همین کشف ایدوس یا معنای خاصی است که از فاصله ای ویژه ممکن می شود. در دل اشعار حافظ دنبال چه می گردیم؟ آیا جز این است که می خواهیم از جایی که حافظ ایستاده است به امور بنگریم و در فواصلی قرار بگیریم که می شود از آنجا چیزهایی را ببینیم که نمی توانستیم در منظرگاه و فاصله خودمان بنگریم. شعر فرصت ها ی منحصر به فردی برای قرار گرفتن در فواصل ویژه است که حقایقی را بر ما آشکار می کند که نمی توانیم در منظرگاهها و فواصل زبان علمی و یا فلسفی آنها را ببینیم.

3. نظریه و تکنیک

با این حال، امروزه در جریان شعری مان این اندیشه ها با اتهامات گوناگون کتمان شده اند. اشعار تبدیل به توصیف هایی تصویری از نزدیک ترین و جزئی ترین دادگی های اولیه شده اند. لایه های معنایی چندانی در آنها قابل کاوش نیست. آنچه در آنها برجسته است صرف تکنیک هایی است که منتقدان آنها را بلد شده اند. این بلد بودن چیزی بود که هوسرل از آن با عنوان "بحران تکنیک" یاد می کرد او در جمله ای مهم درباره ریاضی دانان عصر اش می گوید: "امروزه دیگر ریاضی دانها نظریه پرداز نیستند بلکه صرفاً تکنسین های نابغه ای هستند". این جمله قابل اطلاق به شعرای عصر ما است. شعرای ما اغلب تکنسین شده اند. تعدادی تکنیک که آنها را می شود به دیگری آموخت و صورتی بی محتوا را در اختیار کارآموزان کارگاهها قرار داد. این درحالی است که نظر ورزی از دید هوسرل اولویت دارد یعنی تکنیک برآمده و در خدمت اندیشه است. مهم ترین علت اینکه ما به چنین وضعیتی رسیدیم شاید فقر نظریه ای شعرای ما باشد.

با نگاهی به آثار اروپایی درباره "نظریه ادبی" در می یابیم که مهم ترین بعد در نقد آثار ادبی تحلیل پایه های نظری آنها است. نظریه ای که می توان آن اثر را بر پایه آن فهمید و فهماند. نظریاتی مانند نظریه فمینیستی، نظریه انتقادی، نقد پسا-استعماری، نقد قومیتی و غیره نمونه هایی هستند که امروزه ادبیات جهان با آنها تغذیه می شوند و می توانند بستر معنایی و اندیشه ای ادبیات را فراهم کنند. اما در ایران نه تنها این نظریات در ادبیات چه در تولید و چه در نقد کاربردی ندارد، بلکه از آنها نیز گریزان شده ایم. چراکه گمان می بریم نظریه همان ایدئولوژی و شعار دهی است. درحالی که چنین نیست. فقدان دغدغه باعث می شود ما در موقعیت تجربه زیسته قرار نگیریم. تجربه زیسته است که باید از آنها معنایی زیسته استخراج کرد و تکنیک های بیان آن معنای زیسته باید متکی و برآمده از آن معنا باشند. ما نمی توانیم هر تکنیکی را سوار بر هر تجربه زیسته ای کنیم چراکه باعث می شود آن تجربه مخدوش شود.

به هر حال ریشه ها و ابعاد بحران تکنیک بسیار عظیم تر از آن است که بتوان در این مقاله کوتاه به آنها پرداخت. به همین دلیل این بحث را به همین مقدار خلاصه می کنم.

4. نتیجه گیری

بنابر آنچه که گفته شد به این نتیجه می رسیم که مواجهه و تجربه زیسته صرف ارتباط نزدیک و مستقیم و به عبارتی حضور نیست بلکه مواجهه آنجا رخ می دهد که فاصله ای خاص در کار باشد که بتواند حقیقت چیزی را در تمامیت آن آشکار کند. ابعاد هر چیز فرارونده ای و حجم آن متکی بر فاصله آن است. اما در خصوص امور درون باش فاصله بی معنا است. بعلاوه امور محض فرازمانی و فرامکانی مانند مفاهیم، قوانین، ایده ها و اندیشه ها تکیه ای اولیه بر فاصله ندارند. بنابراین شعر ایماژیستی از توصیف امور درونباش و امور محض قاصر است. و بعد تعقل را از شعر خارج می کند و در حد وصف امور بدون حفظ روابط معنایی و فکری باقی می ماند و نمی تواند به سطح نظریه ای برسد. در عوض از آنجا که شعر ناچار است بعد اندیشه ای را دارا باشد چنین شعری تلاش می کنند اندیشه ها را در فرا-شعر بگنجانند مثلاً در مقالات، نقدها، توضیحات و غیره. بنابراین پاسخ من به پرسش اول مقاله خطاب به پروانه های رضا براهنی "چرا شاعران عصر ما تلاش می کنند شعرشان را توضیح دهند؟"، این است که آنها در واقع می خواهند کار نیمه کاره ی شان را تمام کنند. اندیشه و تصویر دو روی یک سکه اند و نمی توانند جدای از هم یا در مخالفت با هم باشند. در واقع شعر حجم دچار نوعی فروکاست انگاری است یعنی همه چیز را به سطح ادراکات پر و خالی و ابعاد حجمی آنها فروکاسته است.

سرمقاله ی مجله ی دستور چهارم

امید شمس

1- " در فوریه 1948، کلمنت گوتوالد، رهبر کمونیست، در پراگ بر مهتابی قصری باروک قدم گذاشت تا برای صدها هزار مردمی که در میدان شهر قدیم ازدحام کرده بودند سخن بگوید. لحظه ای حساس در تاریخ قوم چک بود - از آن لحظات سرنوشت ساز که یکی دو بار در هر هزار سال پیش می آید.

رفقا گوتوالد را دوره کرده بودند، و کلمنتیس در کنارش ایستاده بود. دانه های برف در هوای سرد می چرخید، و گوتوالد سر برهنه بود. کلمنتیس دلسوز کلاه پوست خز خود را از سر برداشت و آن را بر سر گوتوالد گذاشت.

بخش تبلیغات حزب صدها هزار نسخه از عکس آن مهتابی را چاپ کرد. گوتوالد با کلاه خزی بر سر، و رفقا در کنار، با ملت سخن می گوید. تاریخ چکسلواکی کمونیست بر آن مهتابی زاده شد. به زودی در سراسر کشور، هر بچه ای از طریق کتاب های مدرسه، دیوار کوبها و نمایشگاه ها، با آن عکس تاریخی آشنا شد.

چهار سال بعد کلمنتیس به خیانت متهم و به دار آویخته شد. بخش تبلیغات بیدرنگ او را از تاریخ محو کرد، و البته چهره او را هم از همه عکس ها در آورد. از آن تاریخ تاکنون گوتوالد تنها بر مهتابی ایستاده است. آنجا که زمانی کلمنتیس ایستاده بود فقط دیوار لخت قصر دیده می شود. تنها چیزی که از کلمنتیس باقی مانده، کلاه اوست که همچنان بر سر گوتوالد مانده است. " (کلاه کلمنتیس، میلان کوندر، احمد میرعلایی)

ادبیات کلاه کلمنتیس است. کلمنتیس ناپدید می شود اما کلاه کلمنتیس بر سر گوتوالد تا ابد راوی ناپدید شدن اوست.

کلاه کلمنتیس بر سر گوتوالد دیگر یک کلاه ساده نیست. راوی امری ناموجود است. و این هویت تازه، هویت سابق اش را یک سره محو می کند. او موجودیتی بسیار فراتر از آنچه به طور طبیعی برایش مقدر شده را تصاحب می کند. ادبیات هرگز خودش نیست، او همواره در حال فرا رفتن از خویش است. ادبیات هرگز به مقصود آفرینش خود وفادار نخواهد ماند. هرکجا که برای ادبیات مقصود در نظر گرفته شود، او خود را چون

امری مطلقاً بیهوده چون یک بازی پوچ و کودکانه نشان خواهد داد. اما او رازی را در خود نهفته دارد که او را به خطرناک ترین و مهم ترین دارایی انسان بدل می کند.

کندرا در کلاه کلمنتیس می گوید « مقاومت انسان در برابر قدرت مقاومت حافظه است در مقابل فراموشی » و ادبیات آن دارایی است که در مقاومت انسان در برابر هر قدرتی به کار می آید. ادبیات همواره معطوف به گذشته است. و همواره نقلش چنین آغاز میشود « روزی بود روزگاری بود.»

هرآنچه در ادبیات جای میگیرد می میرد. هر آنچه در ادبیات جای می گیرد میراست. ادبیات حدیث مردن و رفتن آن چیز هاست. حقیقتی محض و کوبنده در دل ادبیات است که هیچ قدرتی را یارای مقاومت در برابر آن نیست: ادبیات روایت مرگ است.

ادبیات حقیقتی را اعلام می کند که گوتوالد نمی تواند آن را محو و پنهان کند: اینکه زمانی خود گوتوالد هم محو و نابود می شود. ادبیات همانطور که حدیث بربادرفتن کلمنتیس است گواه مرگ محتوم گوتوالد نیز هست. ادبیات حدیث بربادرفتنی است.

«برباد رفتگی» ، چقدر طبیعیِ هرآن چیزی است که هست. اینقدر که این مفهوم «مربوط» است به هر اندیشه در باب هر چیزی، اینقدر که این عبارت گزنده است و قاطع، اینقدر که محزون و دلرباست این «بر باد رفتگی». یک جور کیف است که تقدیر هر نقلی است. همان جور کیف که مثلاً در اوج هذیان بیماری هست. کیف از ویران شدن و به انتها رسیدن. «برباد رفتگی» فرزند بلا شک روایت است. روایت در این قالب یعنی «عبور» از میان چهره های مرگ و چهره های زندگی «شهر» . شهر یعنی مکان اصلی تنهایی، جنون، وهم و ماخولیای هر آنچه به نام بشر آنجاست. عبور یعنی زندگی مضاعف در دو جور قاعده. قواعد مرگ و قواعد پس از مرگ.

قواعد مرگ همان قواعد برباد رفتگی است که همه جا (یا در حکم تقدیر و یا به حکم گواه **برباد رفتن** چیزی) در زندگی مشهود است. پس برباد رفتگی روایت مرگ است از زندگی.

نویسنده که مفتون زندگی است خود راوی برباد رفتگی است. میرندگی در ذره ذره ی این چیزهای زنده حی و حاضر است. آیا نویسنده مخالف این میرندگی است؟ آیا نوشتن از برای ماندگار کردن است؟ چه چیز در نوشته ماندگاری شود؟

نوشته زابیده ی اندیشه است. اندیشه حاصل درآمیختن اندیشنده و جهان. اندیشه آنگاه که سخن می گوید هستی میابد و سخنگوی این درآمیختگی می شود. اندیشنده با جهان میامیزد و هردو در این فرسوده می شوند. فرسودگی یکی از قواعد برباد رفتگی است. نوشته سخنگوی این فرسودگی ست. نوشته مومیای نویسنده نیست مومیای جهان هم نیست. آینه نیست درمقابل این دوتا. نوشته راوی برباد رفتن این دوتا است. یکی درون دیگری. نویسنده در لحظه نوشتن، مرگ خویش را چون امری محتوم پذیرفته است و اصلاً به همین خاطر است که می نویسد. او

می نویسد تا چیزی از خود از تجربه خاص و فردی خود را از وجودش خارج کند و با این کار سرنوشت بخشی از خودش را از سرنوشت خودش که همانا مردن و بر باد رفتن است، جدا کند. با همین کار او اثر را با خویش در فاصله ای پرنشاندنی قرار می دهد.

او با هر لحظه از نوشتن خود بر مرگ خویش گواهی می دهد.

بگذر از اینکه اندیشه که مادر نوشته است خود راوی بر بادرفتن اندیشه های پیش از خود است. اندیشه دو گونه سخن میگوید، در حضور اندیشنده یا در غیاب او. آنجا که از زبان اندیشنده سخن می گوید و شنوده می شود بخشی از آن فراموش میشود و بخشی از آن بعد تر فراموش میشود و بخشی دیگر در تحریف شهید خواهد شد. فراموشی و تحریف هم از قواعد بر باد رفتگی است. و آنجا که نوشته می شود، هرگز نوشته نمی شود. اندیشه در فرایند نوشتن تهلیل میرود، مستحیل می شود و دگرگون میگردد. در فرآیند خواندن اندیشه به کلی محو می شود. پس چه چیز می ماند قصه ی محو شدن اندیشه و اندیشنده. اینجا اندیشنده ای دیگر و جهانی دیگر حاضر است: خواننده. متن صحنه ی نمایش بر بادرفتنی ست. هر نویسنده ای راوی بر باد رفتن خود و جهان خود است. آیا نویسنده با این مخالف است؟ آیا ادبیات ماندگار(؟) جهان در حکم مخالفتی عینی است؟ در آثار ماندگار جهان چه چیز «همان» گونه باقی مانده ست؟ هیچ چیز. و چه چیز «دگرگون» شده است؟ همه چیز. پس چه چیز در آنها جاودانه است؟ حدیث نابودی و بر بادرفتنی. پس نویسنده مخالف نیست که در قالب راوی، ستایشگر این بر بادرفتنی ست. آداب نوشتن آداب مومیایی کردن نیست آداب تدفین است. در تدفین همیشه معنای رستخیز هست. همانطور که در هر کاشتنی معنای از نو رستن هست.

نوشتن یعنی خود را میرا دانستن و مقاومت کردن. نوشتن درست مثل کاریست که هنسل و گرتل انجام می دهند تا بلکه از مرگ نجات یابند. آنها ردی از خود باقی می گذارند اما ردی از تکه های نان. قطعاً چنین ردی برای نجات آنها از مرگ و فراموشی مناسب نیست. کلاغها / خواننده ها این تکه های نان را خواهند خورد. مرگ اصلی ترین معنا و موضوع ادبیات است. هر نوشته ای گواهی است بر اینکه نویسنده ای می میرد. او در این لحظه مرده است چون اینجا نیست. او در بطن تاریخ مرده است یا خواهد مرد چون این قاعده ی هستی است. لحظه ی نوشتن لحظه ی اشتیاق به زندگی پس از مرگ است و هر اثر ادبی در حکم یک وصیت است.

2- امروز هیچ قانون مقدم و هیچ معیار معینی ناظر بر اثر هنری نیست. رمز تنوع گونه های موجود در تمام زمینه های هنر همین فراغ بالی است که از قبل قانون گریزی دست داده . بوطیقا نویسی در وجه مقابل خلق اثر هنری و به عنوان ناظم اثر (تعیین کننده ی صف بندیهای سبکی) تقریباً نا کارآمد شده. بنابراین هرچه حوزه ی تنوع و تکثر گسترده تر می شود حوزه نقد و تحلیل اثر هنری محدود تر می گردد.

به نظر میرسد نقد ادبی از یک پروژه ی اکتشافی به یک گفتگوی شهودی بدل شده. چنین گفتگویی چون تابع شرایط مشترک نیست سلیقه ای خواهد بود. اگرچه این گونه نقد مرزهای میان تولید نظریه ی ادبی و اثر ادبی را تقریباً برداشته است اما تلاشش برای توضیح علت برجسته بودن بعضی آثار نسبت به دیگران بی نتیجه می ماند. چرا که این برجستگی نظام مند و تعریف شده نیست این گونه از نقد تنها خبر از وجود حقیقتی

در متن می دهد اما در باره ی جزئیات افسانه سرایی میکند. این شرایط گویای آنست که معیار سنجش آثار ادبی دیگر در دسترس نیست و در عین حال خالقین آثار نیز هیچ تمایلی به پیشنهاد چنین معیاری ندارند.

اولین پیامد این شرایط «رهایی» است. رهایی بخشی از خصلت جمعی آثار ادبی شده. رهایی از مقایسه و سنجش در کنار رهایی از توضیح و تشریح در کنار رهایی از پیشنهاد و تبلیغ در کنار رهایی از بحران و رهبری. طبعاً این رهایی، نوید بخش یک انقلاب در اندیشه ی انتقادی و هم در ایدئولوژی آثار ادبی نیست بلکه حاکی از رکودی است که به علت عدم اتفاق نظر برسر اعتبار شاخصهای زیباشناختی رخ داده. جستجوی رهیافت‌هایی برای توضیح اثر هنری تا آنجا که در حوزه ی فردی منتقد و نه با ابزار تحلیل که با منطق تاویل اتفاق می افتد همچون یک مکالمه ی درونی که به لطف زبان بیرونی شده خود درحوزه ی ادبیات قرار می گیرد و امکان نگرستن از چشم انداز سنجش را ندارد. هیچ تردیدی در اهمیت چنین رویکردی به آثار هنری که از رهگذر مکالمه با متن منجر به خلق پرسش‌هایی از هستی متن می شود وجود ندارد. اما برای طرح پرسش از چیستی متن در شرایطی که چیستی آن بی نهایت مبهم است باید در بیرون از حوزه ی ادبیات به دنبال همسایه ی مناسبی گشت. نباید وضعیت خلق آثار ادبی را که به یمن عبور از نظریه ی ادبی امروز به عرصه ی گسترده و بی حد و حصری پا گذاشته، با اوضاع خود نظریه ی ادبی که نتوانسته همپای آثار زمانه ی خود پیش برود یکی دانست. حقیقت اینست که منتقد ادبی در دورانی که خود آنرا پیش بینی و تشریح و تبلیغ کرد ناکار آمد و به شدت نا مطمئن شده است. مهمترین علت اینست که آثار ادبی خود را در برابر حوزه های دیگر هنر و غیر هنر گشوده است. شعر و نقاشی و گرافیک با صدا و نور و روانکاوی و داروشناسی و جرم شناسی با فلسفه و کارتون به خدمت اثر ادبی گرفته شده اما منتقد ادبی سخن خود را با استفاده از حوزه ها ی دیگر دوباره سازماندهی نکرده است. در نتیجه به جای سنجش انتقادی اثر و کشف جهان بینی آن خود را به شناسایی همین حوزه های مذکور در اثر هنری قانع می کند. به همین دلیل منتقد هیچ مدرکی برای ستایش از یک اثر هنری و ترجیح دادن آن به اثر دیگر ندارد. همین موضوع منتقد را از موقعیت خط دهی به سلیقه ی حرفه ای و سنجش قدرت اثر ادبی محروم کرده است .

اگر چه تقریباً تمام طیف های نقد ادبی متفق القولند که دستیابی به مجموعه ای از ویژگیهای تکنیکی یا فرمولبندی های بوطیقای برای اثر ادبی معاصر امکان پذیر نیست اما عملاً هیچ کدام نیز قضاوت درباب اثر را کنار نگذاشته است. همچنان نقدهایی که نوشته می شود آثار را به جریانهای ادبی نسبت می دهد و از این نسبت قضاوتی شکل می گیرد که بیشتر نشان دهنده ی الگوی آرمانی است که منتقد برای اثر آرمانی مورد قبول خود در نظر گرفته است. فرمول نوشته شدن چنین نقدی به این صورت است:

- 1- مقایسه الگوی کلی اثر با الگوی سلیقه ای منتقد
- 2- قضاوت درباب همخوانی نسبی این دو الگو
- 3- عنوان کردن الگوی منتقد به عنوان الگوی آرمانی
- 4- جستجوی مدرک برای اثبات همخوانی یا ناهمخوانی اثر با الگو

5- نسبت دادن اثر به یک جریان ادبی

6- قضاوت درباب جریان ادبی از دریچه ی اثر

اما منتقد چگونه به این فرایند دلخواهی مشروعیت می دهد؟ با استفاده از برچسب مبهم « معاصریت».

با نوشتن چنین نقدی اولاً منتقد ادعا می کند که می داند اثر ادبی معاصر «باید» چگونه اثری باشد. ثانیاً ادعا می کند که آثار ادبی از این «باید» ها آگاهند و به آن گرایش دارند. و در عین حال جریانات ادبی به نسبت میزان پابندی به این «باید» ها به سه دسته تقسیم می شوند. کاملاً معاصر هستند، تقریباً معاصر هستند یا اصلاً معاصر نیستند. و به همین ترتیب قضاوت می شوند: جریان ادبی «اصلی» هستند، جریان ادبی «فرعی» هستند و یا اصلاً جریان ادبی نیستند. جالب اینجاست که بیشتر این نقدها توسط منتقدانی نوشته می شود که خود از جمله ی نویسندگان جریان ادبی «اصلی» هستند. درباب تناقض آشکار میان آنچه منتقدین، اثر ادبی «معاصر»ش عنوان می کنند با آنچه عملاً در حوزه ی ادبیات معاصر همچون امری بی بدیل رخ می دهد لازم به هیچ توضیحی نیست. پس عدم دسترسی به یک معیار مشترک برای سنجش اثر ادبی به معنای پایان قضاوت درباب اثر نیست. بلکه به معنای وفور قضاوت‌های بی اساس است.

اینها همه درحالیست که خود کلمه ی « معاصریت» معیار سنجش خود را ارائه کرده است. اثر ادبی امروز اثری است که با زمانه ی خود معاصر باشد. یعنی پاسخی هارمونیک به درهمریختگی زمانه ی خود باشد. در نتیجه آگاه به موقعیت زمانه ی خود باشد و در نتیجه در ارتباط با زمانه ی خود باشد. و بدیهی است که وقتی در حوزه نقد ادبی سخن می گوئیم در حوزه طرزکار و شیوه و صنعت سخن می گوئیم نه در حوزه ی بیان و محتوا. پس در عصر کثرت، اثری را که سرشار از تمرکز و تاکید است نمی توانیم معاصر بنامیم. در عصر تشویش و بیمارگونگی اثری که تکیه بر سلامت در شکل و شیوه دارد را نمی توانیم معاصر بنامیم. و مهمتر از همه در عصری که ما نمی دانیم عصر چیست؟ سخن گفتن از اثر ادبی معاصر بی معناست. عمده ی نقد ادبی فارسی هیچ درکی از زمانه ی خود بدست نمی دهد تنها زمانه ای که می شناسد اگر بشناسد زمانه ی ماست. یعنی تنها می داند که جهان در چه عصری است آن هم اگر بداند. فهم اینکه خود او در چه عصر و زمانه ای به سر می برد در حوزه وظائف نقد ادبی فارسی تصور نمی شود.

امروز رویه ی نقد ادبی بر بنیاد یادداشت نویسی ژورنالیستی استوار است. بدیهی است که در چنین فضایی، یعنی فضای سطحی، خلاصه و اخته ی ژورنالیستی، نظریه ی ادبی فارسی هیچ جایگاهی ندارد. نقد ادبی که خاصیت تکمیل کننده گی اثر ادبی را ازدست داده است. در فضای ژورنالیستی صرفاً بدل به معرف اثر ادبی شده است. معرفی که گاه صفاتی را به اثر می بندد که بیشتر معرف ویژگی های مطلوب نظرمنتقد هستند تا معرف ویژگی های اثر.

از سوی دیگر ناتوانی نقد و نظریه ادبی فارسی برای روشن کردن و تغییر دادن ذهن خواننده و آماده کردن او برای روبرو شدن با اثر ادبی معاصر، شکافی عظیم میان سطح درک خواننده و سطح تولید آثار ادبی پدید آورده است. حقیقت آنست که بخش عمده ای از نقد ادبی چیزی جز آینه ای

نیست که نارسیس وار، رو به خود گرفته شده است. نقد ادبی اثر را مصادره و بهانه می کند تا چهره ی بی رمق خود را با رنگ و لعاب نظریه پردازی بزک کند.

هیچ رویه ی مشخصی برای نقد ادبی قابل تصور نیست. بخش اعظمی از نقد ادبی به لحاظ ساختاری و سبکی رنوشتی است از (رویوو Review) های بی مایه ی مطبوعات خارجی یا تقلیدی ناشیانه (بدون کمترین خلاقیت و اصالتی) از نوشته های معروف نظری.

علت در اینجاست که نقد ادبی فارسی اثر ادبی را یا (به ندرت) موجودی منفرد می بیند یا متعلق به یک جریان. اثر ادبی را به عنوان جزئی از کل بدنه ادبیات نمی بیند بنابراین از کشف رابطه ی میان اثر به مثابه ی جزء و ادبیات به مثابه ی کل عاجز است. از آنجاکه اندیشیدن به گونه ای اصیل درباب چیستی ادبیات و چیستی زمانه ای که در آن به سر می بریم جایگاهی در نقد و نظریه ی ادبی فارسی ندارد، این هردو میان تهی و اخته، هریک لنگ لنگان راه خود را می روند.

حسین ایمانیان

1 - شمس لنگرودی یکی از مطرح‌ترین شاعران دو-سه سال اخیر است. مصداق این گزاره تکرر پیش‌نهاد کتاب‌های اخیر او توسط اشخاص گوناگون است. مدتی است ویرین پیشنهادی افراد شناخته شده، وقتی می‌بایست مجموعه شعری را هم در بر بگیرد، با یکی از کتاب‌های او تکمیل می‌شود. از قصه‌نویس و مترجم گرفته، تا بازیگر و سیاست‌مدار و ورزش‌کار؛ همه به شعرهای شمس لنگرودی اشاره می‌کنند. از این منظر شمس لنگرودی یکی از پدیده‌های شعری چند سال اخیر است. چرا که در دهه‌ی هفتاد، دهه‌ای که شعر فارسی چه در مسائل نظری و نقد ادبی و چه در تولید نمونه‌های نوجویانه‌ی شعری، پویایی منحصر به فردی را تجربه می‌کرد، حرف زدن از شعر شمس لنگرودی موضوع بحث نبود و اگر در آنتولوژی‌های مختلف نام او آورده می‌شد، صرفن تحت عنوان یکی از بازمانده‌های دهه‌های 50 و 60 قرار می‌گرفت. لنگرودی در دهه‌ی هفتاد تنها یک مجموعه شعر منتشر کرده است با نام «نت‌هایی برای بلبل چوبی». یکی از شعرهای این کتاب این‌گونه آغاز می‌شود: «حکایت بارانی بی امان است / این‌گونه که من دوستات می‌دارم». این عبارت فاصله‌ی شعر او را، که هنوز مشخص شاملوبی است، با نحله‌های پیشروی شعر آن دهه نشان می‌دهد. مطرح شدن شمس لنگرودی هم‌زمان با بیان شدن نفرت کسانی از وجه غالب هژمونی شعر در دهه‌ی هفتاد؛ کسانی که در آن دهه توسط مشت‌ی جوان تئوری‌خوانده‌ی جسور کنار گذاشته شده بودند. آن‌ها هم‌زمان که شعرها و مقاله‌های آن جوان‌ها را نمی‌فهمیدند، پس از فروکش کردن نسبی آن جو، هر جا فرصتی می‌یافتند به شعرها و مقاله‌های آنان فحش می‌دادند و در مقابل امثال شمس لنگرودی را مثال می‌زدند که لااقل شعرهایی قابل فهم می‌نویسند. اما در دهه‌ی هشتاد چه اتفاقی افتاد که امروز نام لنگرودی بر سر زبان‌ها است؟

2 - دهه‌ای که اکنون در انتهای آن به سر می‌بریم عجیب‌ترین دهه‌ی شعر فارسی است. در این دهه نام چند شاعر توسط آدم‌هایی بر سر زبان‌ها افتاد که در واقع هیچ صلاحیتی برای این کار نداشتند. در دهه‌ی چهل که کسانی مثل شاملو و فرخزاد، و یا جریان‌هایی مثل شعر حجم و موج نو مطرح می‌شدند، این کار توسط منتقدانی مثل براهنی و نوری‌اعلا صورت می‌گرفت و از آن سو توسط همان منتقدان تکلیف شاعرانی مثل مشیری و توللی یکسره می‌شد. در دهه‌ی هفتاد نیز هر جریانی که مطرح می‌شد، با جدیت تمام می‌کوشید تا حقانیت خویش را در حوزه‌ی نقد و نظر نشان دهد. اما در دهه‌ی اخیر نام شاعرانی مطرح شده است که به طرز غریبی تنها کسانی که اهمیت شعر آن‌ها را منکرند منتقدان هستند. شاعرانی که نه خود در مباحث نظری قلم می‌زنند و به دنبال اثبات تئوریک حقانیت و یا اهمیت شعر خودشان می‌کوشند و نه منتقدی وجود دارد

که در هم‌دلی با شعر آن‌ها دست به قلم برده و از نظر انتقادی شعر آن‌ها را بر کرسی بزرگی بنشانند. دقت کنید که برای بزرگداشت شاعری مثل احمد رضا احمدی چه کسانی سخنرانی می‌کنند؟ یک نقاش، یک فیلم‌ساز، یک ناشر و یکی-دوتا دوست و رفیق دیگر. اما چه اتفاقی افتاده است که منتقدان جدی شعر این‌قدر در بر ساختن سلیقه‌ی عمومی بی‌تاثیر اند؟

3 - مهم‌ترین عامل این مسئله سیطره‌ی پوپولیسم در فرهنگ عمومی جامعه‌ی ایران است. برشمردن همه‌ی دلایل این امر، خود موضوع یک پژوهش جامعه‌شناختی است. در حوزه‌ی شعر، اما، موارد روشنی وجود دارد که ذکر آن‌ها برای این یادداشت کفایت می‌کند. رضا براهنی، مهم‌ترین منتقد و تئوریسین شعر فارسی از کشور مهاجرت می‌کند و دیگر به شکل مستقیم در وضعیت ادبیات جدید دخالتی ندارد. از اواسط این دهه تعداد نشریات جدی ادبی به شدت کم و آن یکی-دوتای باقی‌مانده هم توسط محافظه‌کارها قرق می‌شود. بار اصلی ژورنالیسم ادبی را روزنامه‌ها به عهده می‌گیرند و در آن‌جا کسانی مسئول می‌شوند که نه احاطه‌ای به حوزه‌ی شعر دارند و نه در مقایسه با قصه‌ی کوتاه و رمان اهمیتی برای آن قائل‌اند، و به همین دلیل کار سازمان‌یافته‌ای در حوزه‌ی نقد شعر در آن روزنامه‌ها انجام نمی‌شود. انتشار کتاب‌های شعر آوانگارد متوقف می‌شود؛ برای مثال کسانی مثل رضا براهنی، شمس آقاجانی، هوشیار انصاری‌فر، عباس حبیبی، شیوا ارسطویی، مهرداد فلاح، محمد آزر م و ... در دهه‌ی هشتاد کتاب شعری منتشر نمی‌کنند و ژورنالیسم شعر ناچار است به کتاب‌های محافظه‌کاران حوزه‌ی شعر، که به تعداد فراوان منتشر می‌شوند، بپردازد.

4 - دهه‌ی هشتاد دهه‌ی گسست از نظریه‌ی ادبی است. اساس گفتمان غالب این دهه، گفتمانی که در وجه بیرونی حیات شعر به پیروزی رسیده است و اکنون شاعران خودش (از جمله شمس لنگرودی) را معرفی کرده است، امتناع است. شاعران و یادداشت‌نویس‌های مدافع و مبلغ این گفتمان بیش از آن‌که در پی بر ساختن فضایی انتقادی برای شکل‌گیری و رشد شعرهای مدنظرشان باشند، صرفن از یک‌سری عناوین نظری گریزان‌اند. و از همه‌ی آن‌ها ترساننده‌تر و رعب‌آورتر نظریه‌های شعری‌ای است که نسبتی با فلسفه‌های رادیکال دارند. آن‌ها معتقدند که تئوری به شعر ضربه می‌زند و به همین دلیل به شدت از مباحث نظری رو برمی‌گردانند. در یادداشت‌هایی که درباره‌ی شعر می‌نویسند بیش از هر چیز به دنبال لحظات ناب شاعرانه‌اند و نه هیچ چیز دیگر. اگر پیش از این چهره شدن شاعران قبل از هر چیز به نوجویی آن‌ها بسته‌گی داشت، در چند سال اخیر قضیه کاملن عکس شده است و کسانی مطرح می‌شوند که علیه نوجویی مصاحبه و سخنرانی می‌کنند. کار به آن‌جا رسیده است که «بازگشت به نیما» تنها دست‌آورد نظری گفتمان شعری مورد بحث می‌شود و احتمالن در چند سال آینده باید منتظر «بازگشت»‌های دیگری هم باشیم. در همین پنج دهه‌ای که از عمر شعر مدرن فارسی می‌گذرد همیشه شاعران و منتقدان مطرح و جریان‌ساز با اتکا به یک دست‌آورد نظری و زیبایی‌شناختی جدید به بازخوانی شعر پیش از خود می‌رفتند و در نهایت بحث‌شان ماهیتی ایجابی پیدا می‌کرد و به پیش‌نهادی برای نوع شعری جدیدی منتهی می‌شد؛ اما اکنون محافظه‌کارهای حوزه‌ی شعر در بحثی سرتاپا سلبی همه‌ی نوجویی‌های چهاردهه‌ی اخیر را انکار می‌کنند و تنها

بر گذشته‌ای دور پافشاری کرده و برای این فعل مرتجعانه‌شان برچسبی عامه‌پسند جعل می‌کنند: «ساده‌نویسی». بی‌آنکه حتا در حد یک مقاله‌ی کوتاه به صورت‌بندی نظری این عنوان موهوم بپردازند.

5- همیشه نقطه‌ی عزیمت این بحث‌ها بحران مخاطب است. در همه‌ی مصاحبه‌هایی که از طرفداران «ساده‌نویسی» منتشر می‌شود، شعر رادیکال فارسی به نداشتن خواننده متهم شده و کنار گذاشته می‌شود. شاعر محافظه‌کار پس از یک دهه در اختیار داشتن تمامی تریبون‌های رسمی و غیر رسمی توانسته است تیراژ کتاب‌اش را از هزارتا به دوهزارتا افزایش دهد و همین امر به کار او صلاحیتی کاذب بخشیده است. درحالی که مسئله‌ی اصلی جای دیگری است: فرض کنیم که کتاب‌های شعر لنگرودی به تیراژ رمان‌های عامه‌پسند شناخته‌شده برسد؛ در آن صورت وظیفه‌ی مبلغان «ساده‌نویسی» نه غره شدن به فروش آن شعرها، بل که در شرح و تئوریزه کردن تفاوت این شعرها با ادبیات عامه‌پسند است. و این درست همان چیزی است که در نوشته‌های آنان در موردش سکوت می‌شود.

بابک سلیمی زاده

1

یک «قلمرو» مکانی ست که جمعیت در آن سکنی می‌گزیند، کار می‌کند، و حافظه‌ای را در آن می‌سازد. قلمرو چگونه ایجاد می‌شود؟ نه با تشکیل درون آن، بل قبل از هر چیز با تشکیل بیرون آن. قلمرو برای آنکه قلمرو باقی بماند، لاجرم باید با تعریف خارج خود، داخل را بسازد. قلمرو نمی‌تواند بدون تعیین خصم خود تشکیل شود و تداوم یابد. در داستان «عزادارن بیل» این «پوروسی‌ها» هستند که نقش معضل بیرونی بیل را بر عهده دارند. به عبارت دیگر، قلمرویی به نام بیل با وجود پوروسی‌هاست که بیل می‌شود. مردم بیل نیز با معضلی مفروض است که مردم بیل می‌شوند. از این لحاظ، پوروسی‌ها قبل از اینکه نماد چیزی باشند یا معنایی را منتقل کنند، یک عملکرد هستند.

بیانید متن را یک «بافته» در نظر بگیریم. اولین چیزی که در مواجهه با این بافته متوجه می‌شویم چندگانگی‌هاست. چندگانگی خود متن، چندگانگی مسیرها، عملکردها و تار و پودها، حفره‌ها، دریچه‌ها، کوچه‌ها؛ اینها حتی اگر معنایی را منتقل کنند، چندگانگی معنا را منتقل می‌کنند - بی‌آنکه منظورمان چندمعنایی بودن متن باشد. از آنجا که معنا حاصل از چندگانگی مسیرها و عملکردهاست، به سادگی می‌توان از معنا عبور کرد و به این عملکردها رسید. به عنوان مثال در انتهای قصه‌ی پنجم «کوچه» یک عملکرد است، به عنوان مسیری که عباس از طریق آن روزه‌کشان و با دهانی کف کرده از بیل خارج می‌شود. و یا «خانه خرابی» فرم روابط اجتماعی خاص خود را دارد، که همانا بیرون کردن سر از محفظه یا محیطی ست که فرد خانه خراب را در بر گرفته. از گریه رابطه‌ی اجتماعی ساخته می‌شود، و الخ. نمونه‌هایی که در ادامه‌ی مقاله بدانها خواهیم پرداخت.

اما در مورد درون و بیرون بیل، در داستان ساعدی، مسئله به آنچه گفتیم محدود نمی‌شود. ساعدی نشان می‌دهد که آن معضل بیرونی، در واقع خود درون است. همانطور که در قصه‌ی چهارم، دست آخر این خود اهالی بیل (اسلام، کدخدا، و مشدی جبار) هستند که نقش پوروسی‌ها را ایفا می‌کنند:

«ته دره، توی تاریکی، سه مرد [اسلام، کدخدا، و مشدی جبار] که گاو را طناب پیچ کرده بودند کشان کشان می‌بردند طرف جاده. یکی از مردها جلوتر می‌رفت و طناب را می‌کشید و دو مرد دیگر هُلش می‌دادند. گاو با جثه‌ی کوچکش مقاومت می‌کرد و مردها را خسته می‌کرد.»

سه مرد پوروسی کارد به کمر، از قله‌ی کوهی خم شده بودند و آنها را تماشا می‌کردند.^[۱]

بیل از طریق سوا کردن خود از درون خود از طریق بیرون راندن بستر ازلی یا آن ذاتی که از آن بر ساخته شده، می تواند خود را به عنوان یک قلمرو بر سازد. در واقع در اینجا نشان داده می شود که دورترین بیرون، چیزی جز نزدیک ترین درون نیست و دیگری و دور، نزدیک ترین و همان است. پوروسی ها در اینجا همان اسلام، کدخدا، و مشدی جبار هستند. در نمایشنامه ی «چوب به دستهای ورزیل» نیز این معضلات درونی ورزیل است که شکارچی و موسیو را به داخل می کشاند. «گراز» که همان تهدید خارجی ورزیل است، چیزی جز خصم درونی آن قلمرو نیست که از خارج به داخل می آید و فروپاشی قلمرویی را ممکن می سازد که دیگر توان تفکیک بیرون از درون را ندارد. قلمرویی که در یک ازهم پاشیدگی تجربه می شود. همینجاست که باید طبقه ی دهقان از زمین کنده شود و اصلاحات ارضی دهه ی چهل صورت گیرد. آیا گراز زدن زمین هر کدام از اهالی، نشانی از کنده شدن آن مردمان از زمین نیست؟ فرایندی که طبقه ی جدیدی را از روستا روانه ی شهرها می کند که بعدها ذیل عنوان «تهیدستان شهری» طبقه بندی شدند. همچون مو سرخه که از بیل کنده شده و به جانوری در فاضلابهای شهر تبدیل می شود و یا مشد اسلام که از بیل رانده شده به شهر می رود و گوشه ی خیابان ساز می زند. و جمله ی آخر کتاب که بهترین توصیف احوال تاریخی چنین طبقه ای ست: «مثل قورباغه های ریز و درشتی که از فاضلاب تنگ و تاریکی نجات یافته به استخر پر لجنی رسیده باشند.» (215)

داستان «عزاداران بیل» (1343) و نمایشنامه ی «چوب به دستهای ورزیل» (1344) در چنین برهه ای نوشته می شود. «چوب به دست های ورزیل» صرفاً روایتی از هم پاشی ورزیل نیست، بلکه روایتی اجتناب ناپذیر بودن این از هم پاشی نیز هست. کشمکش حول این مسئله است که آیا ورزیلی ها می توانند زمین خود را حفظ کنند یا خیر، و اگر بخواهند حفظ کنند چاره ای جز مدد جستن از شکارچیان ندارند. شکارچسانی که ورزیل را از هم خواهند پاشید. [iii] قلمروزدایی ای که آغاز جنبش هایی در ایران را رقم می زند، و ساعدی در یک پیشگویی هنرمندانه، برای اهالی ورزیل سرنوشتی جز این متصور نیست که ترس خورده به دین رهایی بخش (مسجد) پناه آورند.

به این معنا می توان گفت آنچه در آثار ساعدی دیده نمی شود، خود موضوع اصلی این آثار است: واقعیت شکل گیری و رشد سرمایه داری در ایران، و بحران های اجتماعی ناشی از آن. سرمایه داری ای که نه تنها افق خود را بر اساس کاهش یا حتی نابودی مخرب ترین جنبه های حکومت استبدادی پیش نمی برد، بلکه حتی سر آن داشت که این جنبه ها را با مقتضیات منافع خود وفق دهد و ایدئولوژی «پیشرفت» خود را بر اساس ارتجاعی ترین شیوه های قدیم و عدم پیشروی های بنیادین استوار کند. تو گویی می توان آن چه مارکس در زمان خود راجع به تحولات آلمان گفته بود را بی کم و کاست درباره ی ایران دوره ی ساعدی بیان داشت: «ما در تمامی قلمروهای دیگر . . . نه تنها از توسعه ی تولید سرمایه داری بلکه از نبود آن نیز رنج می بریم. در کنار اهریمنان معاصر، مجموعه ای کامل از شیاطین موروثی، برآمده از حیات بی تحرک شیوه های منسوخ و کهنه ی تولید، همراه با زنجیره ی مناسبات ناپهنگام اجتماعی و سیاسی بر ما فشار می آورند. ما نه تنها از زندگان که از مردگان نیز در عذابیم. زندگان در چنگال مردگان اسیرند.» [iii]

ساعدی همچون هر رئالیست چیره دست دیگری نشان می دهد که هدف رئالیسم بر خلاف تصور غالب بازتولید واقعیت در نهایت وفاداری نیست. نویسنده ی رئالیست نشان می دهد که ساختار واقعیت مقدّم بر فرد واقعی است و این ساختار بیش از آنکه محصول فرد باشد به وجود آورنده ی آن است. وظیفه ی نویسنده این است که نشان دهد واقعیت فقط چیزی «در آنجا» یا آرایش ثابتی از چیزها نیست که صرفاً در زبان بازتاب یافته باشد. واقعیت به وسیله ی زبان منعکس نمی شود بلکه تولید می شود. یاکوبسن معنای گسترده تری از واقع گرایی را تبیین می کند که بر طبق آن، نویسنده ی رئالیست واقعیت را امری تغییرپذیر نشان می دهد. او برای توصیف رئالیسم لطیفه ای از نوع «چیستان ارمنی» را نقل می کند: «آن چیست که سبز است و میان سرسرا آویزان؟» - جواب، شاه ماهی ست! - چرا داخل سرسرا؟ - برای اینکه در آشپزخانه جا نبود. - چرا سبز؟ - خوب، رنگش کرده اند - برای چی؟ - برای اینکه سخت تر بشود آن را حدس زد» [IV]. این میل به دشوارتر ساختن چیستان، این گرایش به کند ساختن عمل بازشناختن، پیامدش هرز رفتن واقعیت مرسوم و ابداع رویکردهای تازه است. برای نشان دادن ابژه باید آن را تغییر داد، باید آن را رنگ آمیزی کرد، همان ابژه را نشان نمی دهید، در واقع ابژه را چنان نشان می دهید که نه همان بلکه سویه های تفاوت آن باشد. به ابژه رنگ متفاوتی می دهید و فکر می کنید: حالا محسوس تر شد، دیدنی تر و واقعی تر. . . . مولف برای این سوال «چرا رنگش کرده اند؟» همواره جوابی خواهد داشت، ولی تنها یک جواب صحیح وجود دارد: «برای اینکه سخت تر بشود آن را حدس زد».

طبق این تعریف، یک نگاه رئالیستی قبل از هر چیز میان واقعیت و شناخت تفکیک ایجاد می کند، او در صدد شناساندن واقعیت نیست، بلکه آن را یک بافته نشان می دهد. عمل او عملی از جنس افشا یا عیان ساختن آنچه در پس واقعیت پنهان است نیست، او با واقعیت روبرو می شود تنها از آن رو که آن را «واقعی تر» و محسوس تر کند. با اقتباس از سخن مشهور مارکس می توان گفت، او واقعیت را صرفاً توصیف نمی کند، بل با تغییرپذیر نشان دادن آن، دگرگون اش می کند. او «چیستان» را حل نمی کند. بلکه عمل پاسخ به آن را هرز می دهد. از این لحاظ، ساعدی یک رئالیست حقیقی ست، تا آنجا که غیرواقع گراست. همین غیرواقع گرایی به ادبیات امکان می دهد که غالباً پرسش های هوشمندانه ای در قبال واقعیت پیش بکشد. هر رئالیسم انتقادی به میانجی غیرواقع گرایی بنیادین خود می تواند رئالیست باشد. وقتی او با ابژه ای روبرو می شود، در پی شناخت آن نیست، بل می خواهد آن را هر چه بیشتر تغییر شکل دهد، تا حدی که امری نامتعیّن بنماید و ابژه بودن اش هرز رود. به عنوان مثال، در درخشان ترین سطرهای «عزاداران بیل»، مشدی جبار که هنگام بازگشت از شهر، در راه بیل، در بیابان به «چیز غریبی» برمی خورد، در فرایند گفتگو با اهالی بیل از توصیف آنچه دیده است باز می ماند و در عین حال با چیره دستی ای که تنها می توان از ساعدی سراغ داشت، آن چیز «واقعی تر» و «محسوس تر» می گردد. یعنی به جای آنکه خود آن را نشان دهد، کژدیسگی واقعیت آن را نشان می دهد. سطرهایی که ارزش این را دارند که عیناً در اینجا نقل شوند:

◀ مشدی جبار گفت: «یه چیز گنده، مثل یه گاو، هرچی زور زدم نتونستم تکونش بدم.»

عبدالله گفت: «چه جوری بود؟ سر و گوش داشت، نداشت؟ چه جوری بود؟»

مشدی جبار فکر کرد و گفت: «نفهمیدم... چشم و گوش... که نداشت.»

کدخدا گفت: «دست و پا چی؟»

مشدی جبار گفت: «دست و پا؟ نه، دست و پام نداشت، آخه خیلی سنگین بود.»

اسلام گفت: «چه شکلی بود؟»

مشدی جبار دوباره فکر کرد و گفت: «چه جوری بگم؟ مثل گاری که نبود»

مشدی بابا گفت: «اول که گفتم مثل گاو بود.»

مشدی جبار گفت: «آره، اندازه ی یه گاو بود، یه ذره بفهمی نفهمی از گاو جمع و جورتر بود.»

کدخدا گفت: «تو که گفتم دست و پا نداشت؟»

مشدی جبار گفت: «آره، بازم میگم، دست و پا و چشم و گوش و از این چیزها نداشت.»

اسماعیل گفت: «شبيه کی بود؟»

مشدی جبار، فکر کرد و بعد رفت تو نخ تک تک مردها و خانه ها. چندتا سرفه کرد و گفت: «شبيه هیشکی نبود، یه چیز

عجیبی بود، مثل یه... والله نمی دونم چی بگم!»

عبدالله گفت: «چه جوری راه می رفت؟»

مشدی جبار گفت: «راه که نمی رفت، سر و گردن و از این حرفها تو کار نبود، یه چیز عجیبی بود، مثل یه خانه ی

کوچک، مثل خانه ی بابا علی که دگمه های گنده این وران ورش باشه.»

اسلام گفت: «از چی دُرُس شده بود؟»

مشدی جبار گفت: «نمی دونم، حلبی بود، آهن بود، یا یه چیز دیگه.»

اسلام گفت: «ماشین قراضه که نبود؟»

مشدی جبار گفت: «نه بابا، چرخ و این جور چیزها نداشت، خیلی هم سنگین بود.» ... (ص 147-149)

دیدن آنچه «واقعی تر» از واقعیت است، آنچه ابژگی اش هرز رفته و نامتعین می نماید، مستلزم تغییر شکلی در حالت بدن نیز هست. به همین ترتیب هنگامی که بیللی ها فانوس ها را برمی دارند و به بیابان می روند تا آن «چیز» را پیدا کنند، بدن خود را خمیده می یابند. مشدی جبار «فانوس را بالا می گیرد و خم می شود و شروع می کند زمین را تماشا کردن.» کدخدا می گوید «دنبال چی میگردی مشد جبار؟ می گفتم که خیلی گنده س و همیشه تکونش داد؟!» مشدی جبار همینطور خمیده روی زمین دنبال چیز ناپیدایی می گردد. پیدا کردن آنچه اندازه و بزرگی اش واقعی تر و محسوس تر توصیف می شود، مستلزم نزدیک شدن بدن به درجه ی صفر خود، واقعی تر شدن آن در یک وضعیت زیستی، یعنی خم شدن، است. بزرگی ای که سر را بالا نمی برد، بلکه پائین می برد و بدن را دولا می کند. همچون سقوط واقعیت به ارتفاع. ارتفاع کژدیسیگی اش. ارتفاع امر پوچ. صعود این اهالی به ارتفاعات حقیقت و واقعیت مستلزم سقوط در پوچی ای ست که این واقعیت در آن هرز می رود و باور همگانی ساخته می شود. در واقع ساعدی با این دیالوگ های پوچ، فرایند ساخته شدن باور همگانی از امر پوچ را به تصویر می کشد. دست آخر آن چیز را توی درّه پیدا می کنند. درّه ای که شاید از عمق این ارتفاع حکایت دارد.

◀ مشدی جبار **دولا دولا** رفت و رسید کنار دره و **خم شد** و فانوس را برد بالا و توی دره را نگاه کرد و داد زد: «آهای مشد

اسلام، آهای کدخدا، اینجاس، توی دره س.»

بیللی ها خود را رساندند کنار دره و **خم شدند**. در شیب دره، صندوق فلزی گنده ای، یک وری افتاده بود و زیر نور ماه می درخشید.

...

◀ مشدی بابا چپق و کیسه ی توتونش را درآورد و گفت: «فکر می کنی چی چی باشه مشدی جبار؟»

عبدالله گفت: «به صندوقه دیگه، یه صندوق حلبی.»

مشدی بابا گفت: «معلومه که صندوقه ولی چی توش هست؟»

عبدالله بلند شد و دور صندوق را گشت و گفت: «در که نداره، وقتی در نداشته باشه که نمی شه فهمید چی توش هس!»

اسماعیل گفت: «وقتی در نداره، تو هم نداره که پُر باشه یا خالی باشه.»

عبدالله گفت: «نکنه ماشینه که چپه شده و این شکلی شده؟»

اسلام گفت: «نه بابا، ماشین نیستش، اگه ماشین بود که چرخ داشت.»

کدخدا گفت: «چی حموم چی؟»

اسلام با تعجب گفت: «چی حموم؟»

کدخدا گفت: «از اونا که تو شهر پشت بام حاج آقا عنایت دیدیم؟»

اسلام گفت: «نه، اون توش خالی بود و آب ریخته بودن. این شکلی هم نبود.»

پسر مشدی صفر گفت: «این هیچ چی نیس، همه ش آهنه.» . . . (156-157)

این صندوق، این پدیدار، دلالت بر ذات دارد و در عین حال آن را در پرده می کند. همچون تمام پدیدارهای جامعه طبقاتی که تنها در گرو یک تضاد وجود دارند و بر چیزی که جز خود آنهاست دلالت می کنند. در نهایت بیلی ها از داخل صندوق صدایی می شنوند. و پس از گفتگویی از همین دست، به این نتیجه می رسند که صدای گریه و زاری است. «این تو گریه می کنن. صدای گریه و زاری میاد.» . . . (158) ساعدی نشان می دهد که ذات نظام دیگری سوای پدیدار ندارد. یعنی آنچه بیلی ها به عنوان ذات یک پدیدار تشخیص می دهند، واقعیت زندگی خودشان است که فقری جانکاه را تجربه می کنند.

آنها از پوچی واقعیت یک خرافه می سازد و در نهایت آن صندوق را ضریحی می بینند که باید به آن دخیل بست. باور همگانی به همین سادگی (بهتر است بگوئیم به همین پیچیدگی) شکل می گیرد. ساده انگارانه است که رسیدن به این باور را از سر نادانی بیلی ها بدانیم. این یک «اشتباه» در فرایند شناخت نیست. در واقع ساعدی دو چیز را نشان می دهد: اول اینکه شناخت به میانجی زبان به وجود می آید. دوم اینکه باور همگانی از کژدیسی (و نه از اشتباه یا نادانی) به وجود می آید. امر اجتماعی بیل از کژدیسی واقعیت در صدای گریه ی موجود در صندوق ساخته می شود. بیلی ها از فهم واقعیت به مثابه حضور امر غایب، امر اجتماعی می سازند.

3

توی خانه ها و پستوها، مردم بیل بی وقفه گریه می کنند. ساعدی در قصه ی اول و دوم مرگ را به عنوان «ساختار اجتماعی» داستان اش معرفی می کند، و عزاداری و گریه و زاری، «روابط اجتماعی» این ساختار را تشکیل می دهند. این روابط اجتماعی در توصیف داستانی مستلزم فرمهایی از بیان است. به عنوان مثال، در «چوب به دست های ورزیل»، محرم «خرابه نشین» شده است (او اولین کسی ست که گرازها به زمین اش یورش آورده و محصولاتش را از بین برده اند). به همین خاطر است که به خرابه نقل مکان کرده و هر از گاهی سرش را از توی

سوراخ بیرون می آورد و چیزی می گوید. و بعضی اوقات «چهار دست و پا می خزد جلو» و می آید وسط کوچه. عملی که دیگر یادآور حضور انسانی او نیست. او نمی تواند سکنی بگزیند و لاجرم خانه خراب و آواره است. او از زمین کنده شده است. این وضعیت حیوانی در «عزاداران بیل» تقریباً صورت معمول توصیف اهالی بیل است. آنها از پنجره، از سوراخ سقف، و از درچه ها بیرون می آیند و چیزی می گویند. گویا همیشه در خرابه ی محرم، در گور آقا، در طولبه ی مشد حسن، در آسیابی که مو سُرخه را در آن می اندازند زندگی می کرده اند. محیط هایی دارای درزها و حفره ها، که برای سخن گفتن، سری از آن بیرون می آید. این شیوه ی توصیف، فرم رابطه ی اجتماعی آنها را نشان می دهد. این سوراخ ها و این پنجره ها عبارت از کارکردهای سخن گفتنِ مردمانی اند که سخن گفتن شان رفته رفته به ناله و گریه تبدیل می شود. انگار که در گور خود زندگی می کنند و هر از چند گاهی کله ی خود را از آن بیرون می آورند. به این مثال ها توجه کنیم:

◀ کنار استخر که رسیدند، پنجره ی کوچکی باز شد، کله ی مردی آمد بیرون. کله توی تاریکی جنبید و گفت.... (ص 9)

◀ پیرمردها که نمی توانستند از خانه خارج شوند کله هاشان را از سوراخ های پشت بام ها بیرون می آوردند. (ص 11)

◀ بابا علی سرش را از درچه آورد بیرون و گفت . . . (ص 132)

◀ اسلام خم شد و سرش را از سوراخ پشت بام برد تو و آهسته گفت.... (ص 204)

◀ مشدی صفر سرش را از سوراخ پشت بام بالا آورد و بیرون را نگاه کرد . . . (ص 205)

◀ کله ی مشدی صفر مثل کدویی در پشت بام پیدا بود (ص 206)

◀ بابا علی که سرش را از درچه ی چهاردیواری آورده بود بیرون گفت . . . (ص 212)

جالب است که در قصه ی سوم موش های بیابان هم اینگونه توصیف می شوند:

◀ صحرا سوراخ سوراخ بود و توی هر سوراخ کله ی موشی پیدا بود که با چشمان ریز و منتظر بیرون را نگاه می

کردند. سایه ی گاری را که می دیدند، می رفتند پائین و دوباره می آمدند بالا. (89)

◀ از توی گودال کنار گاری، دست بزرگ یک گدای خاتون آبادی آمد بیرون و پهن شد جلو عبدالله و اسلام. عبدالله

رویش را گرفت طرف دیگر. اسلام یک مشت شله گذاشت کف دست گدا. دست که رفت توی گودال، چند تا موش

آمدند بیرون. (90)

سوراخ ها و دربچه ها عملکردهایی هستند که مسیر سخن گفتن و فرم روابط اجتماعی اهالی از طریق آنها جریان می یابد. فرمی که یادآور موش ها و جانورانی ست که در تاریخ ترین جهان ها زیسته اند؛ گریه و زاری، رابطه ای اجتماعی ست که به خوبی به این فرمها متصل می شود. در داستان «دندیل» نیز پدر تامارا یک خاکسترنشین است که بی وقفه گریه می کند. ممیلی او را «پیرکفتار» خطاب می کند و پنجک او را بلند می کند و آهسته می گذارد توی خرابه. (45) در انتهای داستان، خانمی، که او هم «خانه خراب» می شود، چاره ای جز گریه نمی یابد. آنها حتی برای رهایی از وضعیت فلاکت بار خویش نیز باید گریه کنند: در داستان «خاکسترنشین ها»، عمو که تازه از گداخونه خلاص شده به گداهای در بند توصیه می کند که «اگه میخواین بیاین بیرون، راش اینه که گریه بکنین. . .» [V]

نمونه ها فراوان است. نکته ی حائز اهمیت این است که صدای ناله ی آنها هیچ گاه صدای ناله ی یک فرد نیست. آنها جمعیت اند. گداه، بیلی ها، پوروسی ها، ورزلیلی ها، خاکسترنشین ها، ساعدی حتی «بچه ها» را یک چندگانگی در نظر می گیرد. بچه هایی که صدای زوزه شان کوچه را پر می کند، و با جیغ و داد مثل جانوران از روی دیوارها می پرند:

◀ خانمی گفت: «پس بذارین این تخم سگا رو از سرم وا کنم.»

و نشست زمین، بچه ها دور و برش را گرفتند، خانمی از توی جعبه چند تکه استخوان بیرون آورد و با آب دهان تر کرد و مالید به نمکی که گشه ی جعبه ریخته بود و هر کدام را داد دست یکی از بچه ها. بچه ها زوزه کشان دویندند توی کوچه. . . (دندیل، 17)

◀ از بالای دیوار «ننه وای» سر و کله ی بچه ها پیدا شده بود که تند تند بالا می آمدند و جیغ زنان می پریدند اینور دیوار و با احتیاط پیش می آمدند.

ممیلی گفت: «پنجک، یه کاری بکن این تخم مولها ولمون بکن.»

پنجک کلاهش را برداشت و نعره کشید: «های تخم سگا، بچه دندیلیا، د برین که اومدم!»

بچه ها برگشتند و قیه زنان از دیوار بالا رفتند و پریدند آنور دیوار. . . (دندیل، 28)

مردم بیل عزادارند. گویا برای امری از دست رفته است که بی وقفه گریه می کنند. بی دلیل نیست که کتاب با مرگ ننه ی رمضان شروع می شود و در نهایت رمضان نمی تواند فرایند عزاداری را با موفقیت پشت سر گذاشته غم مادر از دست رفته را درونی کند و به ده بازگردد. او اگر ننه ی از دست رفته اش را در خود درونی کند و فقدان او را بپذیرد می تواند به بیل و عالم نمادین اش بازگردد. اما عزاداری او ناکام است. عمل سوگواری کامل نمی شود، یعنی ننه همچنان خارجیت خود را حفظ می کند و وجود از دست رفته ی او لاجرم برای رمضان درونی نمی شود،

بلکه همچون بدنی خارجی در بدن او باقی می ماند. بنابراین رمضان قادر به بازگشت به بیل (عرصه ی نمادین) نیست. ساعدی داستان را از این حس فردی شروع می کند تا در ادامه ی کتاب جامعه ای را توصیف کند که مردم آن خسران و محرومیتی را حس می کنند، بی آنکه بتوانند دریابند که چه چیزی از دست رفته است. با بهره از نظرگاه فروید در مقاله ی «ماتم و ماخولیا» می توان این وضعیت را «ماخولیای اجتماعی» نامید. اهالی بیل عزادارند. اما این عزاداری قادر به درونی کردن ابژه ی از دست رفته و تبدیل آن به یک انرژی اجتماعی نیست. عزاداری به ماخولیا تبدیل می شود. یعنی خسران درونی نمی شود بلکه از آگاهی جامعه محو می گردد. در عزاداری موفق و کامل، این جهان است که فقیر و تهی گشته است؛ اما در عزاداری بی پایان، خود جامعه تهی می گردد. و اهالی بیل در فقری جانکاه خود را حقیر می یابند، علم و پنجه ی ابوالفضل برپا می کنند، شیون و زاری سر می دهند، از فرط گرسنگی شبانه به روستاهای مجاور می زنند، دزدی و گدایی می کنند، و دست آخر به لاشه ی الاغی قانع می شوند (قصه ی سوم). نمونه ی بارز این عزاداری ناموفق و بی پایان، در قصه ی دوم یافت می شود. حاج شیخ را از روستای مجاور می آورند تا بر جنازه ی آقا نماز بخواند، اما خود حاج شیخ وقتی به بیل می رسد می میرد و مراسم نیمه کاره می ماند؛ و باز بیلها دنبال کسی می روند که بر جنازه ی بادکرده ی او نماز بخواند. به این ترتیب مراسم سوگواری هیچگاه کامل نمی شود و انجام نمی گیرد.

این ماخولیای اجتماعی که پیامدش حقارت نفس و بی اهمیتی به زندگی و دنیاست، خود را در هیات تمسک به مذهب نشان می دهد. میل از دست رفته خود را در قالب خوارداشتن خود میل نشان می دهد. و در نهایت، با یک چرخش، اکثریتی مازوخیست، دست به خوردن اقلیت می زند. سادیسمی که خود را در شخصیت «پسر مشدی صفر» نشان می دهد و به کردار تمام جامعه تسری می یابد. اکثریت مازوخیست در برابر اقلیت یک سادیسست است. مشد حسن طناب پیچ شده از بیل بیرون انداخته می شود، مو سرخه را مثل یک جانور بیرون می کند، سگ خاتون آبادی کشته می شود و عباس طرد می شود. مشدی جبار را به آمریکایی ها معرفی می کنند، و مشد اسلام آزرده خانه اش را گل می گیرد و می رود. سادومازوخیسیم بیل اینگونه عمل می کند.

4

لوی استروس ضمن بحث از جوامع شمنی از ساختار تکمیلی ای صحبت می کند که طی آن یک جامعه تناقض های خود را به واسطه ی یک انحراف قابل تحمل می کند. یک قلمرو (نظیر بیل) نمی تواند تناقض های خود را تاب آورد مگر آنکه به طور مداوم جمعیت را در آستانه های خود تجربه کند. در این تجربه، که موجب بقای ساختار می شود، همه ی توده های جامعه مشارکت دارند. نه اینکه این مشارکت یک تصمیم فردی از جانب تک تک آنها باشد، بل ضرورتی است که جمعیت آن را تجربه می کند. ما در داستان های ساعدی به روان شناسی شخصیت یا خصوصیات فردی پرسوناژهای داستان پی نمی بریم، حتی طرد شدن برخی از آنها از سوی دیگر اهالی، به خاطر یک تصمیم فردی که آنها را در

تقابل با جامعه قرار داده باشد نیست. این جامعه است که آنها را به عنوان مطرود تولید می کند و به بیرون از بیل می راند. پیامد این بیرون راندن، بقای خود جامعه است. برای اجتناب از طولانی شدن بحث، اینجا تنها سرنوشت یکی از بیرون افتادگان را به عنوان نمونه ذکر می کنیم:

موسرخه (قصه ی هفتم) گرسنگی ای به جانش می افتد که محدودیت های شیوه ی تولید روستایی بیل به لحاظ اقتصادی توان پاسخ گویی به آن را ندارد. (اسلام: همچی که می خوره، یه ماه دیگه هیچ چی تو بیل پیدا نمی شه.) در اینجا تناقضات و کاستی های شیوه ی تولید و «اقتصاد» جامعه است که مبنای این بیرون افتادگی ست. او را از بیل بیرون می برند، و این تجربه ی حقارت، به نوعی حسیات او را تغییر داده، به جانوری غریب تبدیل اش می کند که اینگونه توصیف می شود:

نزدیکی های ظهر بود که موسرخه را پشت خرمن ها و کنار آسیاب پیدا کردند. پوزه اش دراز شده بود مثل پوزه ی موش، پشم های سر و صورتش به هم ریخته بود. دست و پایش ورم کرده و کثیف بود، انگار که سم پیدا کرده بود. خلخال های پایش گل آلود بود. زور می زد که چشم هایش را باز کند و نمی توانست. چند تکه کهنه از اندامهایش آویزان بود. (184)

تجربه ای که از این طریق تولید می شود، مدفون و مسکوت نمی ماند، بلکه به منزله ی بیرون درونگی بیل، شناور و خانه بدوش، در هیات جانوری غریب به روستاهای اطراف سرازیر می شود، پرسه می زند، به بیل بازمی گردد، دوباره بیرون می شود، و در نهایت سر از فاضلابهای شهر در می آورد. همین مثال ها کافی ست تا به این نتیجه برسیم که تناقضات موجود در یک ساختار همواره انحرافاتی را تولید می کند که با بیرون انداختن آنها توان تحمل خود را می یابد. انحرافاتی که در هر داستان می تواند نمایانگر یکی از تناقضات موجود در این قلمرو باشد. از قبیل تناقضات موجود در شیوه ی تولید، ابزار تولید (زمین، گاو)، عشق (عباس و سگ)، اخلاق (داستان هشتم: مشد اسلام)، شناخت و معرفت (مشد جبار، صندوق) و الخ.

«عزاداران بیل» داستان بیرون افتاده هاست. جامعه ای که برای بر ساختن هویت درونی خود، باید خود را به دورترین نقطه از خویش تبعید کند. بیل در این قرار گرفتن در بیرون خود، هستی خاص درونی اش را آشکاره می کند؛ هستی ویژه ای که نه در هیات بازگشت نشانه ها به خود، بلکه در تشکیل یک فاصله، یک پراکندگی نمایان می شود. پراکندگی ای که به موجب آن، هر بیل باید به دورترین مکان از بیل پرتاب شود تا هر بیلی در نزدیک ترین مکان به بیل قرار گیرد. این پارادوکسی ست که بیل را می سازد، آن را منسجم می کند و سازمان می دهد، در عین حال که پراکنده اش می کند و از هم می پاشاند.

[۱] - غلامحسین ساعدی، عزاداران بیل، نشر ماه ریز، 1379، ص 120

[ii] - نگاه کنید به: غلامحسین ساعدی، **چوب به دستهای ورزیل**، انتشارات مروارید، 1344

[iii] - کارل مارکس، **سرمایه**، ترجمه حسن مرتضوی، پیشگفتار، نشر آگه، 1386، ص 31

[iv] - رومن یاکوبسن، واقع گرایی در هنر، منتشر شده در کتاب «**نظریه ی ادبیات، متن هایی از فرمالیست های روس**»، گردآوری

تزووتان تودوروف، ترجمه عاطفه طاهایی، نشر اختران، 1385، ص 117

[v] - غلامحسین ساعدی، «**خاکسترنشین ها**»، منتشر شده در مجموعه داستان **واهمه های بی نام و نشان**، انتشارات نیل، چاپ سوم،

1355، ص 87

7

پانوشته‌هایی برای تئاتر و علیه آن

جشنواره، نمایش‌های «بنز»، سمینار تئاتر خصوصی، آتیلا پُسلِیانی و باقی چیزها

امیر کیان‌پور

الف) جدا از هم ریشگی و هم‌خانوداگی لغوی تئاتر و تئوری، و علاوه بر شباهت صوری میان تئاتر و فلسفه (شباهتی که پیش از هرچیز قائم بر وجود دیالوگ درمقام نوعی مخرج مشترک میان این دو است)، رابطه تئاتر و فلاسفه در حدفاصل دولت و جامعه از دیرباز درهم‌تنیده و مشروط به هم بوده است. از یک سو، دستگاه نمایشی همواره در سودای رقابت و هم‌آوردی با فلسفه بوده و از سوی دیگر، ماشین فلسفی یونان مدام در کار مقید ساختن، سهیم شدن و مداخله در کار تئاتر. تأثیرات تراژدی یونانی بر آثار افلاطون و احضار فلسفه در «ابرها» و «قورباغه‌ها»ی آریستوفان، هر دو، مؤید همین امر اند. از آن دوران تا کنون، هیچ فلسفه‌ای نبوده که، به مثابه رویه‌ای برای نمایش حقایق عام، نوعی تئاتر فلسفه نبوده باشد، و از طرف دیگر، از افلاطون تا برشت، استقرار تئاتر همچون سامانه‌ای بازتابنده درون جامعه و نمایانند حقیقت جامعه به خویش (کلیت و گسست‌های آن) هرگز از دایره وظایف و دستورکار تئاتر بیرون گذاشته نشده است. بله، هر تئاتری، تئاتر حقایق است و فیلسوفان همه کم‌دین هستند. این رابطه دوسویه را اما باید در نسبت با دولت‌شهر (دولت و جامعه) درک کرد: هم تئاتر و هم فلسفه هر دو در پی انحصاری کردن رابطه با دولت‌شهر بوده‌اند، رابطه‌ای که بیش از آن که حتی بر میمسیس یا محاکات استوار باشد، مبتنی بر آموزش (آموزش جوانان شهر) بوده است. بدین لحاظ، نقطه صفر فهم ساختاری تئاتر فراخواندن سه رأس تئوری، دولت و مردم یا تماشاگر، و بررسی روابط متقابل این رئوس در امتداد اضلاع این چهاروجهی است. **جشنواره تئاتر (که اصولاً با سوبسید دولتی امکان‌پذیر می‌شود) مکان هندسی تلاقی این اضلاع و مواجهه این رئوس است.**

ب) سه سال قبل در حاشیه بیست و هفتمین جشنواره تئاتر فجر جلسانی با عنوان «سمینار تخصصی تئاتر خصوصی» برگزار شد. آن طور که از محتوای غالب این سمینار و بحث‌های دست‌چندم اقتصادی آن درباره «کالای فرهنگی»، و باقی گفتگوها و اظهارنظرها برمی‌آید: امروز بر سر

موضوع خصوصی شدن تئاتر و به عبارت دیگر ورود سرمایه غیردولتی به تئاتر نوعی هم‌رأیی همگانی وجود دارد و مخالفت عمده‌ای در کار نیست، نه از سمت مسؤولین دولتی و نه از سوی اغلب هنرمندان تئاتر؛ اگر تردیدی هم وجود دارد صرفاً تردید در شرایط و زیرساخت‌های مادی و فیزیکی است. این همگرایی کارمندان دولتی و کاروان تئاتر، به میانجی سرمایه و در شیب آن، علاوه بر دلالت‌های اجتماعی‌اش، به خودی خود واجد اهمیت و موجب نگرانی است. مسأله آنجاست که این خیز و هول هژمونیک به سمت سرمایه خصوصی، کارکرد تئاتر را در نسبت با دولت، با مردم (تماشاگر)، و در نسبت با خویش دچار اختلال کرده، و چارچوب از قبل کج و معوج نظام تئاتر را از ریخت‌افتاده‌تر و نامتناسب‌تر ساخته است. به این مسأله برمی‌گردم، اما پیش از آن، در شرایطی که مسؤولین مایل و مصر به کنترل و نظارت بر محتوای صحنه بدون پرداختن بهای آن اند، بدیهی است که باید تصریح کرد: **جشنواره تئاتر باید مانیفست و پرفورمنسی باشد علیه تئاتر خصوصی. توافق همگانی در خصوص تئاتر خصوصی توافقی است علیه همگان.**

ج) «هفتمین جشنواره تئاتر فجر به شکل سراسری با حضور 55 گروه نمایشی از 12 تا 22 بهمن‌ماه سال 1367 در پنج شهر؛ تهران، اصفهان، شاهرود، کرمان و مشهد برپا شد، تا این جشنواره اولین گام برای رسیدن به شعار «تئاتر برای همه» را محقق کند.» بدون شک شوخ طبعی این خبر از وجه اخباری آن بیشتر است. اولین گام برای تحقق شعار «تئاتر برای همه» نه در بهمن 67، و نه در زمستان 83 (که این شعار در ویتربین تبلیغاتی جشنواره فجر جای گرفت) که هرگز برداشته نشد. در مقابل، بنابر شواهد موجود، دسترسی عموم به تئاتر در ده سال اخیر شیب نزولی هولناکی داشته است. با افتتاح تماشاخانه ایرانشهر در خرداد 88 و پس از آن که سالن‌های آن به منزل، رویا، میدان عمل، و آزمایشگاه تئاتر خصوصی تبدیل شد، و با بالا رفتن قیمت بلیت‌ها تا مرز 20 هزار تومان، موانع مالی و طبقاتی نیز به شکل ناراحت‌کننده‌ای به دیگر موانع موجود پیش روی «شعار» دسترسی عموم به تئاتر افزوده شد. در این رابطه از سمت هنرمندان نیز هرگز دغدغه، نگرانی، و اعتراض کافی ابراز نشده است، این بی‌تفاوتی بعضاً آمیخته و آلوده است به سوءتفاهم اساسی درباره مخاطب تئاتر. آتیلا پسیانی در جایی، مخاطب مناسب کارهایش را مخاطبی «خاص و فرهیخته» معرفی می‌کند (نقل به مضمون)؛ چنین ادعایی (صرف نظر از این که اصولاً این قبیل ارجاعات به یک گروه نامشخص نخبه نشان‌دهنده سطحی از ناتوانی در ارتباط با تماشاگر و نهایتاً خلق تئاتر به‌عنوان «هنری ژنریک یا عام» است) در واقع از پیش نقض غرض است. به طور مشابه، مهدی پاکدل، بازیگر، می‌گوید: «تماشاگر تئاتر تماشاگر فرهیخته‌ای است.» او در ادامه، در پاسخ به این سؤالی درباره گرانی بلیط‌های تئاتر به شکل وقیحانه‌ای این چنین جواب می‌دهد: «مردم بروند تئاترهای ارزان‌تر ببینند... ماشین بنز هم گران است. حالا باید برویم شکایت کنیم که چرا؟» و بدین ترتیب تماشاگر فرهیخته هم‌ارز می‌شود با تماشاگر پولدار! مقایسه کنید جهت این اظهارنظرها را با ایده تئاتر مردمی ژان ویلار یا با اشتیاق داریو فو برای برپایی نمایشی که میزان گشودگی آن به روی عامه مردم هم پایه و هم‌سنگ سیرک‌های رومی باشد. حال بماند که بر اساس همان متر «بنز بودن» برای سنجش کیفیت تئاتر، خالق این متر خود بازیگر کارهای «اسقاطی و اوراقی» است. در پاسخ به آتیلا پسیانی نیز باید گفت: بله، تئاتر باید نخبه‌گرا باشد، اما درعین حال گشودگی خود را رو به همگان حفظ کرده و هم‌چون

یک میدان جاذبه عمل کند. این تأکید بر نخبه‌گرایی درست به اندازه اصرار بر همگانی بودن تئاتر ضروری است، آن هم در شرایطی که اکثر سالن‌های تئاتر در قبضه نمایش‌هایی بوده و هست که گویا خبر تحولات قرن گذشته تئاتر به آنها نرسیده، و اوج خلاقیت شان این است که فلان اسطوره یونانی را با تار و تنبک اجرا کنند یا مثلاً متن قلع و قمع شده «دوازده مرد خشمگین» را در فضایی شامل دوازده صندلی که دوازده نفر روی آن می‌نشینند روی صحنه ببرند. از همین رو باید به جای شعار «تئاتر برای همه» این کلام آنتوان ویته را جایگزین کرد که «تئاتر نخبه‌گرا برای همه».

تئاتر در طول قرن گذشته مدام در حال جابه‌جا کردن مرزهای خود و تا خوردن بر روی خویش بوده، که اصولاً بخشی از این دگردیسی‌ها بر محور رابطه بازیگر - تماشاگر و به میانجی بازیگری بر مفوم تماشاگر صورت پذیرفته است. تئاتر امروز در درک رایج و متعارف آن، با گذر از پارادایم غار افلاطون به پارادایم مالارمه‌ای (یا، به زبان کنت برک، الگوی دراماتیک) و با هم‌ارز دانستن امر دراماتیک با پرتاب تاس و به لطف وجود درون ماندگار بداهه‌سازی در اندیشه آرتو و در آثار جان کیچ و در هپنینگ‌های آلن کاپرو و... دیگر نمی‌تواند تابع شانس و اتفاق نباشد، و آن را به عنوان یکی از عناصر ذاتی خود به رسمیت نشناسد. تئاتر همواره به اتمام رساندن ایده‌ای جاودانه یا متنی ناتمام است به‌وسیله اتفاقی که اندکی مدیریت یا کارگردانی شده است. الخاندرو خودروسکی در همین رابطه می‌نویسد: «آنهايي که درگیر کار تئاترند از ناپایا بودن کارشان و از عدم امکان اجرایی کامل بسیار برآشفته‌اند. بازیگر تغییر می‌کند، پیر می‌شود، می‌میرد، لباس‌ها کهنه می‌شود، و صحنه نابود می‌گردد؛ گلوها می‌گیرند، پروژکتور می‌شکند، شیئی در آخرین لحظه ناپدید می‌شود، دیالوگی از یاد می‌رود، یا شکم مصنوعی یکی می‌افتد... تلاش برای خلق آیینی که بتواند با دقت ماشینی تکرار شود همواره با طرح و توطئه متقابلی از «خطاها» همراه بوده است: تصادفات که همیشه، مثل سایه ظاهر می‌شوند، و برخی آدم‌های تئاتر با آنها سرچنگ دارند چراکه آنها را «نقص» به حساب می‌آورند؛ همین سوءتفاهم است که به آنها اجازه می‌دهد جوهر واقعی زبان تئاتری را که چیزی نیست جز برانگیختن تصادفات نادیده بگیرند.» بگذارید این نقل قول را با نقل قول دیگری کامل کنم. آلن بدیو در یکی از ترزهایش درباره تئاتر می‌نویسد: «اگر مخاطب همگانی بخشی از تصادف یا اتفاق تئاتر است، خود نیز باید تا جایی که ممکن است اتفاقی شود و توزیع‌اش تصادفی گردد. باید در برابر هر نوع مفهوم‌پردازی از مخاطب به‌عنوان جمعی صلب و منسجم یا یک اجتماع جوهری مقاومت کرد و برآشفتم. مخاطب همگانی بازنمای نوع انسان با همان عدم‌انسجام و تنوع بی‌کران آن است. مخاطب هرچه قدر (به لحاظ اجتماعی، ملی، مدنی...) یکپارچه‌تر باشد، به همان اندازه کمتر به کار تکمیل و به اتمام رساندن ایده خواهد آمد... تنها مخاطب عام یا ژنریک، یعنی مخاطب اتفاقی یا تصادفی، واجد ارزش است.» از این رو، میزان دسترسی مردم به تئاتر را باید، فارغ از آمارهای کمی که تنها به درد ارتقاء شغلی کارمندان دولتی می‌خورد، با استانداردهای کیفی سنجید: براساس توزیع جمعی تماشاگرانی که شب‌ها به سالن‌های تئاتر می‌روند، و با این معیار که تا چه اندازه این توزیع تصادفی و خودانگیخته است، به دیگر بیان، بر این اساس که تا چه حد جمعیت حاضر در سالن می‌تواند بازنمای همگان باشد. بدین لحاظ، باید تمام موانع اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی‌ای را که امکان تشکیل یک پیکر جمعی عام و تصادفی را کاهش می‌-

دهند، برداشت. و برای این کار چه جایی بهتر از جشنواره و چه چیزی مهم‌تر از برداشتن موانع مادی: **جشنواره باید به معنای واقعی همگانی شود؛ جشنواره باید مجانی شود.**

د) در جریان بیست‌وهفتمین جشنواره‌ی تئاتر فجر در سال 78 هنگام برگزاری «سمینار تخصصی تئاتر خصوصی»، در هیاهو و غوغای پرحرفی-هایی که مشابه‌شان را هرروز در مورد اقتصاد گوشت و پیاز و پنیر می‌توان شنید، فرهاد مهندس‌پور سؤال به‌جایی را طرح کرد با این مضمون که «چرا کسی نگران استقلال تئاتر نیست؟»

استقلال تئاتر باید، نه فقط متوجه حق مشارکت اهالی تئاتر در تقسیم بودجه، بلکه دربرگیرنده حق تصمیم‌گیری در مورد اجراها، انتخاب مدیران و برنامه‌ریزی برای سالن‌ها نیز باشد. تئاتر باید در تمامی زمینه‌ها از دولت مستقل باشد؛ بلکه در همه زمینه‌ها جز در زمینه مالی. بر خلاف هنر جهانی و در عین حال خصوصی سینما که به قلمرو سرمایه تعلق دارد، تئاتر هنری است محلی و مربوط به دولت. از دیرباز اقتصاد تئاتر مبتنی بر نوعی نظام مالیاتی بوده که تنها به میانجی دولت و کمک‌های آن سرپا مانده است. از یک سو تئاتر مقید به دولت بوده و از سوی دیگر دولت ناگزیر از تئاتر. الگوی بدوی و آشنای این رابطه متقابل، رابطه پادشاه و دلک است. پادشاه (حتی اگر حدّ اعلاّی خیال‌پردازی او، آن طور که بودلر در شعر «مرگی قهرمانانه» نشان می‌دهد، کشتن بازیگر روی صحنه باشد) امان می‌دهد و دلک در چارچوب نوعی «قرارداد حقیقت‌گویی» با فراخواندن هوش عمومی و با حرکت در شکاف تقسیمات حکومتی، دربار و حتی خود شاه را دست می‌اندازد. او تنها کسی است که می‌تواند بر تخت شاهی نشسته و ادای پادشاه را در بیاورد. در چارچوب همین الگو است که لویی چهاردم از نمایش‌های مولیر حمایت مالی می‌کند یا ژان ویلار با بودجه دولتی جشنواره تئاتر آوینیون را راه می‌اندازد. مواجهه تئاتر و دولت آزمونی است که حد بی‌پروایی و انتقادپذیری حکومت و توأمان میزان هوش و زیرکی عمومی مردم (تماشاگران) را آشکار می‌کند؛ به عبارت دیگر، تئاتر میانجی‌گری یا وساطتی عمومی است میان دولت و مخاطبان عام خویش. بلکه، تئاتر همواره بسته به دولت است، اما یک تئاتر راستین علی‌رغم این وابستگی باید بتواند متقابلاً، درست مثل کاری که نمایش «تله موش» هملت می‌کند، دولت را روی صحنه بیاورد، بر آن نور بتاباند و حدود آن را آشکار نماید. تئاتر بازنمایی دولت است، هنر گفتن از دولت با فاصله گرفتن از آن؛ تئاتر یعنی پرده‌برداری از پیچ‌خوردگی دولت یا خمیدگی آن برخویش، یعنی «هنر ژنریک بازنمایی بازنمایی». یک تئاتر راستین باید نشان‌گر و نمایش‌دهنده تمام آن چیزهایی باشد که هم‌چون دولت به وضعیت زندگی شکل می‌دهند و فضا-زمان موجود را تعیین می‌بخشند. در کدام یک از تئاترهایی که در چند وقت اخیر روی صحنه‌ها دیده‌اید چنین تمایل و جهت‌گیری‌ای وجود داشته است؟ پاسخ روشن است: «در هیچ‌کدام». در مقابل، غالب آنچه روی صحنه رفته نمایش‌هایی خنثی و اخته بوده است با چاشنی جک و شوخی-های مبتذل. در این مورد نباید اصلاً کوتاه آمد، و همین جا باید جلوی آن ایستاد، در آستانه سی‌امین جشنواره «بین‌المللی» فجر: **یک جشنواره**

واقعی باید گردهم‌آیی‌ای جمعی و قراری عمومی باشد برای نمایش قواعد بازنمایی، بایدها و نبایدهای آن، و دست آخر نمایش خود دولت.

ه) محمودرضا رحیمی، مدیر کارگاه‌های آموزشی سی‌امین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، با معرفی رویکرد جشنواره تئاتر فجر امسال ذیل عنوان آکادمی موازی بین تئاتر دانشگاهی و تئاتر حرفه‌ای، خبر از برگزاری جلساتی به منظور به «چالش» کشیدن دو موضوع پرفورمنس آرت و تئاتر تجربی در جشنواره آتی می‌دهد. این اصرار و اقدام برگزاری سمینار برای بازاندیشی به تئاتر و اجرا احتمالاً به خودی خود خبر خوبی است، البته بدان شرط که ندانیم یا فراموش کنیم چه کسی این کلمات را بر زبان می‌آورد. «پرفورمنس آرت» واژه‌ای است که زیاد از زبان محمودرضا رحیمی شنیده‌ایم. به یاد می‌آورم حدود سه سال قبل او درباره همین موضوع یادداشتی طولانی در روزنامه کارگزاران نوشت که بدون اغراق شبیه محصولات «ژنراتور پست مدرنیسم» بود (postmodernism generator) یا همان برنامه کامپیوتری‌ای که با ترکیب تصادفی کلمات و کلیدواژه‌ها متن‌های شبه-پست‌مدرنیستی و در واقع بی‌سروته تولید می‌کند. به طور مشخص، یادداشت‌های نظری رحیمی درباره پرفورمنس ترکیبی هستند از عبارات کلیشه‌ای همانند «پرفورمنس آرت خود را از کلمه می‌رهاند»، جملات توتولوژیکی مثل «پرفورمنس آرت ذات هر اجرایی است که بر انسان متکی باشد» یا «هر اجرا یک پرفورمنس است»، گزاره‌های توخالی‌ای مثل «هنر پرفورمانس آرت شخصی است»، اطلاعات و یکی‌پدیایی و دسته‌چندمی مثل «گروپیوس در سال 1919 مدرسه طراحی و معماری باهاوس وایمار را با هدف اتحاد میان کلیه هنرهای بصری تأسیس کرد»، جملاتی بی‌معنا مثل «با از بین رفتن مرزهای مشخص هنری در طول تحولات اجتماعی پس از جنگ جهانی دوم به تدریج هنرهایی از دل انبوه رسانه‌های پدید آمد و گونه‌های هنری جدید دارای تعاملی چند مرزی و تابعی از ویژگی‌های رسانه‌ای شدند و حرمت‌گذاری پرفورمنس آرت که یک جنبش پست مدرن است، بر هنرهای دیگر همچون هر مکتب نوظهوری و حتی بیش از هر مکتب دیگری با سهیم کردن همه مکاتب و شیوه‌ها و هنرها و نژادها و قومیت‌هاست» و... که در نهایت این جملات جمله‌ای آمیخته به نوعی اعتماد به نفس کاذب اند، اعتماد به نفسی ناشی از فقدان فضای نقد و گفتگو که به نوشتن گزاره‌هایی این‌چنین منجر می‌شود: «پست مدرن در جایی مورد بحث است که انباشتگی تعریفی وجود دارد و به این دلیل بی‌ثباتی فرهنگی شکل می‌گیرد و نسل بعد زحمات نسل قبل را نمی‌فهمند و مفهوم‌گریزی می‌کنند؛ مثل اکثریت نسل جوان امروز اروپا... برای جوانش مطرح است که قلاده سگی را بگیرد و صبح تا شب در خیابان‌ها قدم بزند و عصر تا نیمه شب را برود در کافه‌ها.» پناه بر خدا!... در یادداشت و مصاحبه‌های او هیچ‌کدام از آن چیزهایی که باید، گفته نشده؛ نه ذکر از زمینه‌های اجتماعی و سیاسی موضوع بحث رفته و نه مثلاً نامی از جودیت باتلر هست، و نه خبری از بحث امر واقعی و «تئاتر بدون تئاتر». بی‌شک کسی که در بحث از لایه جامعه‌شناختی یک اجرا برای اشاره به قوانین اجتماعی به طور کلی (as such) به مونتسکیو ارجاع می‌دهد، از پیش تکلیف خودش و آکادمی موازی‌اش روشن است، و بعید است سمینارهای او چنگی به دل بزند. بر سوبه بین‌المللی این سمینارها هم چندان نمی‌توان حساب کرد: جشنواره پارسال میزبان رومئو کاستلوچی یکی از بزرگترین کارگردانان زنده دنیا بود. نه قطعه نمایشی‌ای که وی اجرا کرد معرف

کارهای او و گروه سوسیلتاس رافائلو سانتزیو بود، و نه حضور او فضای بحث و گفتگوی جدی‌ای را شکل داد. من به طور تصادفی شاهد یکی از این گفتگوها بودم که از شبکه چهارم سیما پخش شد. گفتگویی کوتاه که تنها به لطف تردستی‌های مترجم، علی راضی، امکان پذیر و معنادار شده بود. سؤالات مجری (شخصی به اسم رضا گوران) از کاستلوجی از جنس سؤالاتی بود که معمولاً بچه‌های دبیرستانی از فوتبالیست یا خواننده موردعلاقه‌شان می‌پرسند، از جمله این که چگونه پله‌های موفقیت را طی کردید یا نظرتان راجع به تهران چیست و الی آخر. جواب‌های کاستلوجی هرگز اما تا سطح ابتدال سؤال‌ها پایین نیامد. پرسش در ترجمه به فرانسه آبرومندتر می‌شد و سطح پاسخ‌ها در فرایند ترجمه به فارسی تنزل پیدا می‌کرد تا احتمالاً برای جناب مجری قابل فهم شود. بله، کاستلوجی به تهران آمد و با او مصاحبه شد اما کسی از تأثیر آنتونین آرتو و کارملو بنه بر او، از تجربه تور Tragedia Endogonidia یا از محوریت رابطه انسان-حیوان در کارهایش و نسبت آن با ایده‌های متفکری هم‌چون جورجو آگامین نپرسید، حال سؤال از پیوند کاستلوجی با بکت ذیل عنوان ژست، بحران بازنمایی و انتقال-پذیری و... پیشکش. به‌راستی، خانم‌ها! آقایان! از رومئو کاستلوجی چه می‌پرسند؟

سؤالهای نپرسیده تئاتر ما از پاسخ‌های داده شده بسیار بیشتر اند. (پس از گذشت چندسال از ترجمه کتاب *Le corps poetique* (به انگلیسی *The moving body*) ژاک لُک ک هیچ‌کس پیدا نشده از کیاسا ناظران، مترجم کتاب، بپرسد که چرا او عنوان این کتاب کلاسیک را «تن شاعر» ترجمه کرده است). مع‌الوصف، در مورد بین‌المللی بودن جشنواره تئاتر فجر، بهترین سنجه، نه حضور امثال کاستلوجی، که به‌طور دیالکتیکی میزان تأثیرگذاری نمایش‌های ایرانی در سطح جهانی است. صرف نظر از حضور نصفه و نیمه تولیدات ایرانی در جشنواره‌های خارجی که آن هم غالباً به دلیل جذابیت توریستی (و بعضاً تروریستی) ایران به چشم شرق شناسانه غربی ممکن شده، کمتر ارجاع و اشاره‌ای را می‌توان به تولیدات تئاتر ما در سطوح جدی و آکادمیک جهان دید. چیز قابلی برای عرضه در تراز جهانی وجود ندارد و نام آشناترین فیگورهای تئاتر ما در سطح «بین‌المللی» به حساب نمی‌آیند و «هیچ» هم نیستند؛ خبر دارید نیکلاس ریدوت، نظریه‌پرداز تئاتر، در اشاره گذراییش به نمایش «گنگ خواب‌دیده» در کتاب درخشان «ترس از صحنه، حیوانات، و دیگر مسائل تئاتری» نام آتیلا پیسیانی را پُسیلانی (*Attila Posselyani*) نوشته و او را، اگر ذهنش یاری کند، به این اسم می‌شناسد؟

مع‌الوصف، فقدان دیالوگ و بی‌رمقی فضای آموزش در حدفاصل تئاتر و تئوری، هیکل تئاتر را خرفت و ذهن آن را کند ساخته است. و در چنین فضایی سربرآوردن ادعاهای عجیب و غریب غیرمنتظره نیست. چندی قبل قطب‌الدین صادقی ملغمه‌ای را روی صحنه برد به اسم «نبرد-مده-آ» که بنا به گفته خودش ترکیبی بود از دو متن هاینر مولر، کلام نرودا و اشعار دست کاری شده برشت. در مصاحبه‌ای صادقی، پس از اشاره به برشتی بودن تئاتر مولر، اضافه می‌کند: «آرتو را من به مولر اضافه کرده‌ام». بله، حتماً ایشان راست می‌گویند و حتماً به ذهن هیچ‌کس دیگری نرسیده است که پیوندهای پنهان میان برشت و آرتو را تشدید کند و آنها را به هم نزدیک‌تر نماید، و حتماً هم هیچ‌کس از کریل چرچیل و پینا باوش گرفته تا لیوینگ تئاتر در تلاششان برای صحنه بردن آنتیگون برشت و از همه مهم‌تر خود هاینر مولر چنین ضرورتی را احساس نکرده و حتماً خود مولر هم هیچ وقت هیچ متنی تحت عنوان «آرتو زبان قساوت» ننوشته و در آن تصریح نکرده که «اضطرار آرتو

است» (در ژرمانیا، ص 175) و حتماً هم هیچ رد و نشانی از کارهای آرتو در متون مولر نبوده تا نابغه ی ایرانی از راه برسد و مولر را که به‌زعم وی همانند عارفان پیر سخن می‌گفته (!) رستگار کند. این خطوط خودشیفتگی و توهم بیمارگونه اما آنجا در چهره مدعی نمایان تر می‌شود که کارگردان اعلام می‌کند علاوه بر تئاتر اپیک و تئاتر قساوت آرتو «چند تکنیک دیگر را هم در مده‌آ مورد استفاده قرار دادم. در آنجا اول تئاتر آئینی را آوردم بعد از تئاتر بورلسک استفاده کردم و بعد از لحظه برخورد مده‌آ با ژاون تئاتر تراژیک یونان را اجرا کردم. در طول این چند نمایشی که می‌بینید 5 تکنیک را با هم ادغام کردم». و شوربختانه آنکه هیچکس نیست که از او بپرسد: از کی تا حالا تئاتر اپیک، تکنیک شده است؟ و اصلاً مگر می‌شود تراژدی یونانی را با تئاتر اپیک، که ذاتاً باهم در تضاد اند، به هم آمیخت؟ اصولاً چنین تلفیق و درست کردن آش درهم‌جوشی چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ کدام بورلسک؟ همان‌هایی که در مولن‌روژ نشان می‌دهند؟ این میل عمومی به تلفیق صرفاً محدود به این نمایش قطب‌الدین صادقی نیست، و شیفتگان آن، به‌ویژه ذیل سرفصل بومی‌سازی، بسیار اند. لیکن، باید گفت هر شکلی از پیوند و ترکیب که منجر به ازجادررفتگی حوزه تئاتر نشود، به جابه‌جایی مرزهای موجود آن نیانجامد، تئاتر را بحرانی و دوپاره نکند، و تعریفی تازه از آن به دست ندهد، بی‌شک بی‌معنا و مضحک خواهد بود. هیچ راه میان‌بری که بدون دور زدن سنت‌های موجود تئاتر میان آنها پل بزند، وجود ندارد. هر تئاتری تئاتر ایده است، و این ایده‌ها در دل سنت‌های تئاتری و در «اینجا و اکنون» تاریخ، به میانجی خود عناصر تئاتر، ساخته می‌شوند. فراموش نکنیم که این برساخت همواره کاری جمعی است. تئاتر محصول پیوند بی‌واسطه فرمی زمانی (زمان حال) و فرمی فضایی (حضور یک جمعیت در یک مکان) است. بعد جمعی تئاتر جزء ذاتی آن است و اگر یک جشنواره تئاتر این بعد را تشدید نکند چه ضرورتی دارد؟ جشنواره باید چهارراه گفتگوی قصه‌گوها و ولگردها، شعبده‌بازها و مردم عادی، و بازیگران و تماشاگران، و فضای انتقال و تسهیم تجربه‌ها باشد، و از طریق زبان‌ها و بدن‌های حاضر در فضای خود، شکاف میان وضعیت موجود با بدیل‌های آن و مرز میان تئاتر موجود با اشکال دیگر آن را نشان دهد.

جشنواره باید پداگوژیک باشد؛ جشنواره باید دیالوژیک باشد.

و) دوره‌جمع کردن آدم‌های بامزه تلویزیونی و فروختن «شب‌نشینی» آنها به بهای گزاف، بلعیده شدن فضای تصمیم‌گیری و نقد در مقتضیات «بازار»، دلبستگی بیمارگونه به «پروژکشن»، رونق شبه‌رئالیسم سترون آشپزخانه‌ای، بی‌توجه به مسائل و بحران‌های روز، و بی‌سوادی و... همین‌ها هستند که فضای غالب تئاتر ما را شکل داده‌اند. اینجا، تا اطلاع ثانوی، سامانه تئاتر در حذف‌فصل دولت و عامه، و در تقاطع ایده و اجرا خوب کار نمی‌کند. و امروز نادرترین چیزی که در تئاتر ما به هم می‌رسد یک کار خوب است... تا زمانی که تئاتر نیندیشد و نسبت به وضعیتی که در آن نفس می‌کشد بی‌تفاوت باشد و مردمی را که به تماشایش گردهم می‌آیند به حساب نیاورد، هرگز توان انجام وظیفه خود را نخواهد داشت. مسیری که هم اکنون تئاتر در پیش گرفته از پیش مختمه و تکلیف آن روشن است. **به سی امین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر نباید امیدی داشت.**

بحران دیدن

ضمن نقدی بر تلویزیونی شدن ادبیات

علی نجات غلامی

چرا باید بتوان داستانی را براحتی تبدیل به فیلم کرد؟ آیا هنر در ذات خود برگشت پذیری را می پذیرد؟ یعنی می توان پذیرفت که اثری مربوط به هنری خاص را با هنری دیگر با همان کم و کیف هنری، ابراز کرد؟ مقصودم از این پرسش بیش از اینکه پرسش از توانایی تبدیل مثلاً داستانی به فیلمی باشد این است که آیا موجه است داستانی فیلم گونه نوشت؟ یعنی خصایص الگویی، ساختاری و مادی یا صوری هنری را برای هنری دیگر بکار گرفت؟ آیا می توان از چیزی به نام "فروکاست انگاری هنری" نام برد؟ بدین معنا که هنری به هنر دیگر برگشت داده شود؟ شاید در امور دیگر بتوان با تحلیلی پدیدارشناسانه مانع چنین فروکاست انگاری هایی شد که مثلاً دانشی را به دانش دیگر بر می گردانند و آدمی را از ابعاد واقعی آن دانش پوشیده شده، محروم می کنند. اما در هنر و اثر هنری بیش از هر چیز به سبب ابعاد متافوریک فراوان، چنین فروکاست انگاری هایی آنچنان خفی انجام می گردد که با تاملات معمولی طرق آنها قابل انکشاف نیست. آنچه که در زیر می آید تلاشی است برای کشف یکی از پیچیده ترین عوامل فروکاست دهنده که کاملاً مربوط به ادراک است. در واقع نپرداختن به ادراک امر هنری و در عوض تاکید بیش از حد بر فهم آن باعث گریده برخی پیش فرضهای بنیادین در همان ادراک باقی بمانند و در نهایت تأثیری مخرب و منحرف کننده بر تفسیر و فهم آثار هنری و حتی منطق فهم آنها و در نهایت قالب ها و سبکهای هنری و معیار تمیز و نقد آنها داشته باشد.

در این مقاله تلاش می کنم به تاثیر تلویحی اما بسیار عظیم و در مجموع مخرب نگاه تلویزیونی به داستان نویسی در دهه های اخیر بپردازم که خود زیرمجموعه ای است از چیزی که به آن "بحران دیدن" می گویم. مراد از لفظ بحران در اینجا بیشتر یک بن بست است؛ نوعی ابزار شناسی ادراک که از یک سو نشان می دهد همه ابزارها و شیوه های درک محسوسات اعم از بویایی، چشایی، لامسه و غیره هم ارزش اند و از سوی دیگر دیدن را بگونه ای غیر موجه بر سایر ابزار های حسی اولویت داده است. کاری با این مسئله نداریم که کشف جهان از طریق دیدن می تواند کامل تر از کشف جهان از طریق لامسه باشد، بلکه بحران این است که خود جهان را، ما از طریق چشم در نظر می گیریم و معمولاً در زبان روزمره از دال بصری سخن نمی گوئیم بلکه ابصار، مدلول سایر حس ها به مثابه دال بر آن، لحاظ می شود. این امر آرام آرام ما را به

نقطه ای بن بست رسانده است و ما از این پارادوکس در رنجیم : حواس ما با حس دیدن تکمیل می شوند و دیدن خود حسی است در کنار سایر حواس.

خصایص توصیف تلویزیونی نه از حیث اجتماعی یا سیاسی بلکه از موضعی کاملاً شناختی بازتابی در شیوه داستان نویسی در دهه های اخیر داشته است که آنرا فاقد اصالت معنایی کرده است. عالمان رسانه شاید بتوانند با من موافق باشند که با ظهور تلویزیون فضای آکوستیکی رادیو که می توانست منطقه وجودی فراخ تری را بازنمایی کند که توانشهای خیالی و ادراکی ما را آزادانه تر در خود درگیر کند، عقب رانده شد. مخاطب هنگام مواجهه با تلویزیون با پرسپکتیوی بصری روبرو است که به مثابه نقطه پایانی ادراک اخذ می شود. صدا، بو و یا طعم همواره صدای چیزی است، بوی چیزی است و یا طعم چیزی است؛ اما هنگام دیدن ما گویا خود شیء را می بینیم. همانطور که ارسطو در آغاز متافیزیک اشاره می کند: ما حس بینایی را بیش از سایر حس ها دوست می داریم. در واقع ما سریعاً به تمامیت ادراکی می رسیم و خلائی باقی نمی ماند که فرایند فکر کردن را اجازه دهد. به همین دلیل تلویزیون در مدت نیم قرن جذابیت تصویری را جایگزین کوشش انتزاعی کرد و در حال تنزل دادن خرد انتزاعی به نفع باوری ابتدایی است که می توان آنرا "توهم عینیت" نام نهاد. دیدن در حاق خود گرچه مترادف فهمیدن نیست اما فهم در ساختار خود در اکثر ابژه ها و رویدادهای ابژکتیو دیدن را جزء پایان بخش خود در نظر می گیرد. از آنجا که منطقه وجودی ای که با دیدن برای ما مقوم می شود بسیار وسیع تر و تکرار پذیر تر از مثلاً منطقه‌ی وجودی صوتی (آکوستیک) است، دیدن برای ما حکم دست یابی پایانی به حقیقت و یا به عبارتی خود شیء را پیدا کرده است. این باور که ما خود شیء را می بینیم و خود شیء را نمی شنویم-البته به استثنای برخی آهنگهای موسیقایی و نمونه های اندک دیگری- باعث گردیده در تاریخ اندیشه همواره تلویحاً حقیقت با تصویر همراه باشد. مثلاً ما هنگامی که می خواهیم امری را به یاد بیاوریم یا تخیل کنیم در اکثر موارد تصویر آنرا بازنمایی می کنیم و با صدا، بو و لمس پذیری آن کاری نداریم. این مسئله بسیار پیچیده تر از یک عادت ذهنی و تربیتی است. در واقع مربوط است به تکوین خود شیوه معنادهی ما چه از حیث زیستی و چه از حیث تاریخی. ادراک در تاریخ تکوین هم خود ابژه های ادراکی و هم تکوین شرایط سوبجکتیو ادراک و نیز اسباب بدنی ادراک، دیدن را بر سایر حواس اولویتی ساختاری داده است. اگرچه حسی همچون شنیدن در مواردی مانند موسیقی نقش حس پایانی را ایفاء می کند، اما موسیقی هرگز نمی تواند به تعینی عینی از سنخ ابژه های بصری برسد؛ یعنی نمی توانیم آنگونه که درباره یک میز بصری می گویم، بر یک موسیقی نام "چیز" بنهیم. ما با رجوعی به زبان روزمره مان در می یابیم از واژگانی مانند "دیدگاه" معادل "طرز فکر" استفاده می کنیم. در واقع دیدن در زبان روزمره بر فکر کردن غالب آمده است. و این کاربرد صرفاً استعاره نیست بلکه نوعی جایگزینی را تلویحاً در حاق خود دارد. امروزه برای ما در پراتنز گذاشتن دیدن و مساوی کردن سایر شیوه های ادراکی با آن چنان مشکل است که حتی نمی توانیم تصویری غیر از دیدن داشته باشیم. حتی برای قوانین منطقی و ریاضیاتی از نوعی تصویر دیدنی برای فهم آنها استفاده می کنیم. هر کنش ذهنی در بستر خود دیدن را مقرر کرده است. ما با فروکاستی پدیدارشناسانه در می یابیم که چنین اولویتی اعتباری فلسفی ندارد چراکه همه داده های حسی از هر طریقی که داده شوند اعتباری یکسان دارند و در قوام خود به مثابه چیزی یا معنای چیزی و یا حکمی درباره چیزی سبقتی بر یکدیگر ندارند اما نمی توانیم

این پیش فرض را به راحتی کنار بگذاریم. گرچه می دانیم تجربه نمی تواند به صرف دیدن مناظری از ابژه فروکاسته شود اما وقتی که خوب می نگرییم می بینیم دیدن، بر زبان ما سیطره یافته است. شدت گرفتن متافورهای مربوط به دیدن در زبان ما باعث گردیده فرایند اندیشیدن ما بطوری روزافزون تا حد ادراک بصری فروکاسته شود. تفکر تبدیل به نوعی ادراک دوباره بصری در ذهن شده است و عموماً اعتمادی اولیه به ادراک بصری جایگزین صدق منطقی شده است. امر درست (صادق) امری شده است که می توانم آنرا خودم از نزدیک ببینم و یا در ذهنم تصویرش کنم. گویا خود شیء، ابعاد دیده شده آن است. فیثاغورثیان باستان معتقد بودند که جهانی واقعی و عینی وجود دارد که سراسر صوتی و اکوستیک است. امروزه ما نمی توانیم چنین دنیایی را تصور کنیم. در واقع آنچه که بحرانی است این است که ما جهان را به ابعاد بصری اعم از حاضر و غایب فروکاسته ایم. ارسطو می گفت انسان حس جوهر شناس ندارد اما انسان معمولی تصمیم گرفته است بعد بصری شیء را معرف جوهر آن بداند. این باعث گردیده که در نهایت درک حقایق منطقی که گهگاه تصویر کردن آنها غیر ممکن است بسیار غامض به نظر برسند. مثلاً اعداد مختلط در ریاضیات را نمی توان حتی با تخیل تصویر کرد. بر این اساس دیدن تبدیل به بستر فهمیدن شده است و اندک اندک پیش می رود تا جای آنرا بگیرد.

زمانی که شما به تلویزیون نگاه می کنید، تصاویری می بینید که از یک سو دال بر چیزهایی هستند و از سوی دیگر خود آن چیزها هستند. آیا این فیلی را که تلویزیون نشان می دهد خود آن فیل نیست؟ و از سوی دیگر این صرفاً تصویر آن فیل است. مرادم این است که اگر ما به محل آن فیل برویم بازهم حسی دیگر نمی تواند چیزی از فیل به ما بدهد که مقدم بر دیدن آن باشد. شاید لمس اش کنیم اما لامسه پوست فیل را به ما می دهد نه خود آنرا. در واقع پارادوکس مذکور در تلویزیون به خوبی قابل درک است. حال اگر مسئله پرسپکتیویسم را بر این مسائل بیافزاییم معضل بسیار عمیق تر می شود. دیدن همواره از بُعدی است. هر بعد حاضری در محاصره ابعاد غایب فراوانی است. وقتی که شما به تلویزیون می نگرید، یک روی اشیاء را می بینید. علاوه بر اینکه در امتداد و تداوم زمانی - مکانی واقعی آن دخل و تصرف شده است. در تلویزیون خود اشیاء به ابعاد زمانی - مکانی بریده بریده ای، ضمن اضافه شدن صدا هایی - اکثراً غیر اصیل - فروکاهیده شده است. و در واقع جهانی ابراز شده است که از یک سو نمی تواند به حقیقت کلی جهان ارجاع داشته باشد و از سوی دیگر از حس دیدن بهره مند است که ما نمی توانیم به جز آن به حس دیگری تکیه تمامیت بخش داشته باشیم. اگر تصویری از تلویزیون پخش شود ما صدق و کذب آنرا بجز با تصویری دیگر نمی توانیم تایید کنیم. این اولویت ساختاری در ادراک باعث گردیده علوم، فنون و هنرهای دیگر خودآگاه یا ناخودآگاه تلاش کنند به تصویر نزدیک بخشهایی از ریاضیات در زمره نخستین قربانیان این اقدام است و ادبیات در زمره قربانیان اخیر. شعر و داستان تلاش کرده اند به تصویر نزدیک شوند و بسیاری از نظریه پردازان این حوزه ها ضمن دفاع از خصلت تصویری زبان ادبی، ابعاد انتزاعی و غیر قابل تصویر اثر ادبی را نقص و ضعف تلقی می کنند. در داستان و رمان با توصیفات گهگاه ممل و کسالت باری روبرو می شویم که تلاش دارند فضا سازی و شخصیت پردازی را در ابعاد نمودی و بیرونی نمایش دهند. طوری که در آثار بسیاری می بینیم که این تصاویر تبدیل به مدلول شده اند، گرچه اگر به خصلت دالی و متافوری آنها پرداخته شود و این تصاویر نشانه باشند نه خود شیء مشکل چندانی پیش نخواهد آمد اما همیشه اینطور نیست. مثلاً معماری

ابعاد فراوانی را قربانی نمود تصویری کرده است. زبان نوشتار که می تواند بسیاری از ابعاد را آشکار سازد به سمت دیدن پیش می رود و همین باعث شده نیاز به سایر دالها بویژه مسائل منطقی و انتزاعی زائد به نظر برسند. خود ماجرای داستان، خود شخصیت ها و یا خود فضای داستان به راحتی با تصویر آنها داده می شوند و نیازی به توضیح آنها نیست. بنابراین زبان دچار نوعی خود سانسوری گردیده است که محدود به ابعاد بصری است. این محدودیت و بازتاب آن در زندگی روزمره باعث سقوط خرد انتزاعی و از دست رفتن مواجهه ای فلسفی با جهان شده است. دقت شود من این بحران را صرفاً در خود ادراک و تسری آن به فاهمه لحاظ می کنم و هیچ بعد متافیزیکی ای را وارد این قضیه نمی کنم. اگر کانت از شهود در حساسیت استعلایی سخن می گفت، تلویحاً ابصار را در مقولات فاهمه ناخواسته بکار می برد. در اساس هر معنایی که بخواهیم به شهود (Intuition) بدهیم، دیدن را بطور مضمربکار گرفته ایم. کاوش واژگان بسیار زیادی که در زبان فلسفی فارسی و نیز انگلیسی، آلمانی و یا یونانی و غیره بکار می روند و همه از مشتقات دیدن اند، این حقیقت را افشاء می کند که این استفاده صرف استفاده ای ثانویه و مرتجل نیست بلکه از سرایت ناموجه عنصری ادراکی به فاهمه حکایت می کند؛ یعنی تعمیم دیدن به فهمیدن. زمانی اگر ارشمیدس رابطه ای منطقی را کشف می کرد، می گفت " فهمیدم " و اکنون ما اگر تصویری ببینیم می گوئیم " فهمیدم ". در نوشتار دیدن نقش صحیح خود را ایفاء می کند، اما در فیلم دیدن خصلتی پارادوکسیکال به خود می گیرد. زمانی که ما نوشته ای را می خوانیم گرچه لغات را می بینیم اما این لغات خود چیز نیستند بلکه به آن اشاره دارند. البته نوشتاری که خود تلاش دارد تبدیل به تصویر شود نیز همین خصلت پارادوکسیکال را داراست.

تامل (Meditation) که بنا است، شرایط ادراک از جمله خود دیدن را غیر مستقیم ادراک (Aperception) کند، خودش بگونه ای تلویحی دیدنی شده است. همین باعث سقوط تفکر منطقی و شیوع خام باوری گردیده است. اگر همگام با هگل بپذیریم حقیقت کل است، آنگاه در می یابیم که هیچ تصویری بیانگر هیچ حقیقتی نیست؛ چراکه تصویر همواره به ما یک پرسپکتیو که جزء است نه کل، ارائه می دهد.

امروزه " کلی گویی آفت شعر " قلمداد می شود و آوردن الفاظ و توصیفات غیر بصری در داستان " حرف مفت ". البته مراد از کلی گویی نه مطالب متافیزیکی بلکه فهم اصل های غیر بصری است. اینکه هر دویی به اضافه دو برابر است با چهار ذاتاً هیچ ربطی به تصویر شمای اعداد و نمادهای مربوطه ندارد اما تصور این حالت منطقی بدون تصویر این نمادها برای ما غیر ممکن شده است. این استفاده تصویری از قوه فاهمه یا خیال باعث شده است، اصل جنس روابط منطقی را فراموش کنیم و وارد عرصه ای حسی گردیم که اولویت را به دیدن داده است. این امر روح خردمندی را از یادها زدوده است و امکان چیزی را فراهم کرده است که دریدا از آن با عنوان دیکتاتور کنترل از راه دور رسانه ای (بویژه تلویزیون) نام می برد. در واقع سطح هموار حقیقت تصویری که نه می تواند در کل ها جمع شود و نه می تواند روابط منطقی کل ها را در یابد، انسان نحیف امروز را در تشنجی از تصاویر بی ربط غرق کرده است و جهان رسانه ای امروز را در بمبارانی تصویری مستعد یاهو ای به نام پست مدرنیسم کرده است.

تأثیر خارج بر هنر معاصر ایران

باوند بهپور

هنر همه‌ی مکان‌ها به نوعی تحت تأثیر چیزی است که در ایران اسم‌اش را «خارج» گذاشته‌ایم. در حیطه‌ی ادبیات و زبان، این تماس با خارج در نقطه‌ای به نام ترجمه اتفاق می‌افتد و به همین علت هم بوده که در سال‌های گذشته گاه نظریه‌ی ترجمه را برای بررسی تبادل فرهنگی به کار گرفته‌اند. در حیطه‌ی تجسمی، قضیه قدری متفاوت است و به دلیل فقدان واسطه‌ی ترجمه، بده‌بستان‌های بصری را از این زاویه بررسی نکرده‌اند.

با این حال، متن تصویری نیز نمی‌تواند بدون واسطه از یک فرهنگ بر فرهنگی دیگر اعمال قدرت کند. متن تصویری نیز به نوعی «ترجمه» می‌شود؛ هرچند سازوکار این ترجمه بسیار ظریف‌تر و پیچیده‌تر است و بخش مهمی از آن در مرحله‌ی انتخاب و تکثیر و بازتولید اتفاق می‌افتد. فیلم‌ها و سریال‌های خارجی در فرایند انتخاب و اصلاح در صداوسیما ایران نه تنها دوبله بلکه ترجمه می‌شوند: مناسبات داستانی و حتا تصویری‌شان به گونه‌ای تغییر می‌کند که کارکرد فیلم با متن مبدأ متفاوت شود. اگر فیلم قابلیت تغییر کارکرد را نداشته باشد کنار گذاشته می‌شود. کالاهای جهانی، اکنون دیگر تبلیغات محلی دارند و تبلیغات بصری‌شان ترجمه می‌شود. بخشی از هنر معاصر ایران، ایران را به زبان بصری خارج ترجمه می‌کند. لباس و پوشش به مثابه امر بصری دستخوش ترجمه‌اند: شال‌های گردن به عنوان روسری به کار می‌رود و پیراهن‌های بلند به مثابه مانتو؛ لباس عادی سرزمین‌های دیگر این‌جا به عنوان لباس مهمانی به کار می‌رود و لباس فضایی عمومی به جای لباس خانه؛ برند طبقه‌ی متوسط جایی دیگر، نشانه‌ی طبقه‌ی بالای این‌جاست و آرایش کردن همان معنای اروپایی‌اش را ندارد. کدهای فرهنگی جابه‌جا می‌شوند و نمی‌توان گفت که تصویر با تغییر ارجاع‌اش ثابت می‌ماند. بدین ترتیب، با «کپی»های خارج روبرو نیستیم، با ترجمه روبرویم. فیلتر شدن مجموعه‌های تصاویر، تصویری را که از کلیت آن‌ها به دست می‌آید تغییر می‌دهد و در مجموعه‌ی جدید تصویر معنایی متفاوت با قبل پیدا می‌کند: اعمال قدرت رسانه‌های ایرانی بر «خارج»، به واسطه‌ی تصاویری است که کنار می‌گذارند یا به‌عکس، اجازه می‌یابند به چاپ برسانند و نه به واسطه‌ی توانایی تولید تصاویر و به چنگ آوردن آن‌ها. «تهاجم فرهنگی» با فیلتر کردن و ترجمه‌ی هدفمند پاسخ داده می‌شود. ترجمه، در این شرایط واکنشی به تألیف انبوه دیگری است.

به طور خلاصه، فرمول ترجمه‌ی بصری در مورد ما چنین است: تصویری که ایرانی از خارج دارد تصویری ترجمه‌شده است. این ترجمه به تدریج نه تنها تصویر بیرون را تغییر می‌دهد بلکه خود نگاه (و به تبع آن هنرهای تجسمی) را عوض می‌کند. به بیان ساده: ما چیزهایی را که خارجیان می‌بینند نمی‌بینیم و چیزهایی را هم که از خارج می‌آید به همان صورتی نمی‌بینیم که خارجیان می‌بینند و وقتی هم که «همان» چیز را می‌بینیم آن را به همان چشم نمی‌بینیم. و آن‌ها هم به همین ترتیب. بررسی این چشم، موضوع شاخه‌ای از مطالعات اجتماعی و مطالعات فرهنگی است که «فرهنگ‌های بصری» نامیده می‌شود و حرف‌اش این است که تغییر فرهنگ بصری، نتیجه‌ی تغییر نگاه است نه تغییر محصولات فرهنگی. خارج، شیوه‌ی نگاه کردن ما و همچنین شیوه‌ی دیده‌شدن‌مان را تغییر می‌دهد. در این بین، استراتژی‌های ترجمه‌ی ما هم تغییر می‌کند و این چرخه‌ای سراسر اجباری نیست. این استراتژی‌ها را خودمان انتخاب می‌کنیم هرچند غالباً براساس تصویری که از دیگری داریم این کار را می‌کنیم. تغییرات این چرخه را می‌توان به صورت تاریخی بررسی کرد.

به یک معنی، هنر ایران همواره تحت تأثیر خارج بوده است. نقطه‌ی شروع ندارد. اما دست‌کم از آغاز دوره‌ی قاجاریه این «تأثیر» و اعمال قدرت شدت یافته تا نهایتاً بدل به یکی از تعیین‌کننده‌ترین عوامل در کیفیت هنر ایران شود و شاید حتی در مواردی «زور بگوید». قرار بود در ادامه‌ی سلسله نوشتارهای پیشین حرفه: هنرمند تأثیر ارتباط با بیرون را بر هنرهای تجسمی 1377 به بعد بررسی کنم اما برای این کار مقدمه‌ای نسبتاً طولانی تدارک دیده‌ام تا به تاریخچه‌ی مختصر این چشم و هم‌چشمی نگاه کنم؛ به نظرم تاریخ این بده‌بستان بیش از چه‌گونگی آن بامعناست. یکی از چارچوب‌های تئوریک که می‌توان این قضیه را در آن بررسی کرد نظریه‌ی ترجمه است. مدل‌های ترجمه‌ای که تاکنون به کار گرفته‌اند (و گفتمان مدرنیته‌ی ایرانی را به آن ترجمه کرده‌اند) دوتا است: ترجمه‌ی تحت‌اللفظی و ترجمه‌ی تفسیری. فرض بر این است که یا سعی کرده‌ایم خارج را بدون دخل و تصرف وارد کنیم یا نخست آن را تفسیر کنیم و سپس به فرهنگ موجود بخورانیم. گذشته از این که هیچ‌کدام از این مدل‌ها کارایی لازم را برای توضیح تمامیت فرایند ترجمه ندارند! وقتی به امر بصری می‌رسیم ناگزیریم گزینه‌ی سومی اختیار کنیم چرا که «تحت‌اللفظی» در حیطه‌ی تجسمی معنی نمی‌دهد. لفظ در امر بصری چیست؟

مدل ساده، چنین می‌گوید که پیش از انقلاب تحت‌اللفظی ترجمه می‌کردیم و پس از آن شروع کردیم به تفسیر کردن. آغوشی را گشوده بودیم که پس از انقلاب بستیم. حال یا اولی درست بوده یا دومی یا اساساً مشکل این بوده که حد میانه را نگه نداشته‌ایم؛ باید عاقلانه و برحسب نیازمان انتخاب می‌کردیم؛ براساس تفسیر صحیحی از این که ما به چه چیزی احتیاج داریم. قضیه به این سادگی نیست. «خارج» هنر ما را از هم گسیخت، در این شکی نیست. نقاشی‌های روی طاقه‌های پارچه و کارت‌پستال‌هایی که از «خارج» می‌رسید هنر ما را پشت و رو کرد. سفرهای خارجه‌ی پادشاه و درباریان و کارفرمایان متمدن و هنرمندان از فرنگ برگشته هنر ایران را درهم‌پیچید. آن‌چه تغییر کرد صورت یا محتوای هنر ایران نبود، «کار»ی بود که هنر ایران انجام می‌داد. مهم‌ترین تأثیر ترجمه همین است: کارکرد متن را تغییر می‌دهد نه صرفاً لفظ یا محتوای آن را. با شروع ترجمه‌های مدرن، تعریف هنر و انتظاری که از آن می‌رفت و در یک کلام عملکرد آن تغییر کرد. و سیر این

«تحولات» همچنان برقرار است. بررسی این سیر نه تنها گویای رابطه‌ی ما با دیگری است، تاریخچه‌ی شکل‌گیری نوعی توهم از او را نیز نشان می‌دهد؛ نشان می‌دهد که جهان واقعی به قول نیچه چه طور در نظر ما به‌تدریج «افسانه از آب درآمد.» زمانی که کارکرد چیزی تغییر کند دیگر نمی‌توان گفت که «همان» چیز است و طبیعتاً قضاوت ما درباره‌ی آن عوض می‌شود.

این‌جا قدری توضیح لازم است: اساساً تاریخ هنر شخص را به این نتیجه می‌رساند که آن‌چه تحت نام هنر طبقه‌بندی شده است اشیائی از یک سنخ نیستند. تاریخ هنر تاریخ تحول این طبقه‌بندی‌هاست. و برای خواندن این اشیاء، باید دید عملکرد هر دسته از آن‌ها چه بوده است. هنر در دوران پس از اسلام تا دوره‌ی قاجار، عبارت از تولید اشیاء خوب و زیبا بود، اما معیار این زیبایی و خوبی ملی نشده بود. جهانی بود، منتها از دید یک ایرانی. هرکسی هرچیزی زیبا یا مفید تولید می‌کرد ممکن بود به چشم یک ایرانی مقبول بیفتد. به چشم ایرانی یا عرب و ترک و تاجیک بود که شیء زیبا، زیبا جلوه می‌کرد. ایشان هرچیز غریبی را زیبا نمی‌دانستند و برایش معیاری فرهنگی داشتند اما به حضور این «چشم» فرهنگی آگاه نبودند. پیشاپیش تصمیم‌شان نگرفته بودند که چه زیباست و چه نیست: زیبا بودن یک چیز را ذاتی آن می‌دانستند. اگر نقاشی چینی به نظرشان زیباتر می‌آمد ستایش‌اش می‌کردند و «صورتگران چین» را می‌ستودند، نقاشان روم را هم همین‌طور. ظهور نگارگری ایرانی را ته‌اجم فرهنگی هنری چین یا مغول به هنر ایران به شمار نیاوردند. سعی می‌کردند هنر بیگانه را صاحب شوند، همچون غنیمتی؛ و هنرمند بیگانه را در دربار نگه دارند، مانند رعیتی که چیزی ارزشمند تولید می‌کند. نقاشان هلندی را در کنار دست رضا عباسی به کار می‌گماشتند. چون کارشان خوب بود. طبعاً مانند هر جای دیگر جهان تعصبات فرهنگی و مذهبی تأثیر می‌گذاشت اما در شمایی کلی، نوعی آسان‌گیری در جنبه‌های بصری فرهنگ بارز بود و تأثیرپذیری و التقاط، امری معمول به شمار می‌رفت. اندیشه اشتباه می‌کرد، چشم نه. دوران قاجار از این قضیه مستثنا نشد هرچند فرنگ، سلیقه و انتظارات هیئت حاکمه را تغییر داد و آن‌ها عملاً هنرمند ایرانی (نقاشان دیواری، منبت‌کاران، جواهرسازان، معماران و ...) را به رقابت با هم‌تایان اروپایی‌اش واداشتند. چیزهایی از هنر «خارجی» به نظرشان زیبا می‌آمد اما هنوز سلیقه‌ی خود را معتبر می‌دانستند. برنده از پیش معلوم نبود. ترکیب این دو را از هنرمند می‌خواستند بی‌آن‌که خود تصویری از نتیجه‌ی نهایی داشته باشند. در معماری، نتیجه‌ی این ترکیب، خلاقیت بیشتر در نقشه‌ی ساختمان و سازمان‌دهی فضایی بود. در نقاشی، شیوه‌ای بود که اکنون نامش را سبک قاجار گذاشته‌ایم. هنر مردمی هم همین فرایند را طی می‌کرد و هنر مردمی و هنر درباری اساساً امتداد یک طیف بود. وقتی شخص متمول می‌شد همان چیزی را می‌پوشید که اشراف می‌پوشیدند و همان چیزی را می‌خورد که آن‌ها می‌خوردند. هنر مردمی هم به کارکرد نظر داشت: کاریکاتورهای روزنامه‌ها قرار بود «کار»ی بکنند مهم نبود سبک‌شان چیست یا طراحی‌هایشان ایرانی است یا نه. «چشم» مردم به متمولین بود و ترجمه‌های هنرمندان درباری با چند دست واسطه و ترجمه‌های مکرر در مکرر به زندگی مردم نشت می‌کرد. استراتژی ترجمه در دوران قاجار استراتژی استفاده از مستشاران بود. کلمه‌ی «مستشار» گویای بسیاری چیزهاست: مستشار کسی است که طرف مشورت است. با انتخاب مستشار، از یک سو نشان می‌دهید که تصمیم‌گیرنده‌ی نهایی شماست و می‌توانید مشورت را قبول کنید یا نکنید، از

سوی دیگر تلویحاً اذعان کرده‌اید که نظر مستشار را لازم دارید و حاضرید برای آن چه او می‌داند و شما نمی‌دانید هزینه کنید. منتها شما دانستگی را می‌خرید نه محصول نهایی را. مستشار برخلاف اسم‌اش اختیار دارد: باید بتواند سازوکاری را که با آن آشناست حاکم کند. نتیجه‌ی آنی کارش مهم نیست؛ مهم برقرار ساختن سازوکاری است که نظام حاکم نمی‌تواند از درون خود ایجاد کند. حسن مستشار به این است که نتیجه‌ی کار او در متن مقصد سنجیده می‌شود و نه در متن مبدأ. آخر سر نگاه می‌کنید ببینید «این‌جا» چه کرده و نه آن‌جا چه می‌توانست بکند. عملکرد مشخصی را از او انتظار دارند؛ فایده همواره پیش چشم است: ترجمه‌ای اگر هست تحت‌اللفظی نیست. نمونه‌ی موفق به کارگیری مستشاران در شخص امیرکبیر تجلی می‌کند که هم وزیر است و اختیاردار و هم معتقد به استفاده از متخصصان فرنگی. امیرکبیر در جوانی به مثابه سفیر گفتگوی با «خارج» را تجربه کرده بود و به این رایزنی باور داشت. احداث دارالفنون یکی از اولین نمونه‌های ایجاد این سازوکار است. هنر در دارالفنون «فن» بود. «کار» بود. مستشار را به «کار» می‌سنجیدند. کمال‌الملک در همین دارالفنون درس خواند. «فن» را به کارکردش می‌سنجیدند. در دارالفنون پیاده‌نظام و توپخانه و موسیقی و مهندسی و طب و معدن و کانی‌شناسی و نقاشی کنار هم تدریس می‌شد. سپس در دوران مشروطه، مستشاران «ملی» شدند. به جای آن که مستشار از خارج بیاید فرد به خارج می‌رفت اما با خارج وارد گفتگو نمی‌شد، «می‌شنید». قرار بود شیوه‌ای از زندگی را ببیند و جذب کند. قرار بود «آن‌جا» را خوب بشناسد و بتواند متن مبدأ را خوب تفسیر کند و بفهمد در چرا و بر چه پاشنه‌ای می‌گردد. سپس باز می‌گشت تا ترجمه/تألیف خود را آغاز کند. عجیب نیست که برخی از طرفه‌ترین ترجمه‌های ادبی محصول همین دوران است. این شخص به هنگام بازگشت مستشار می‌شد اما مستشاری حرف‌شنوتر. می‌شد نظرش را زیر پا گذاشت. دیگر نمی‌توانست به صحت چیزها در خارج استناد کند. پشت‌اش به دولت متبوع‌اش گرم نبود. دولت متبوع خارجی نداشت؛ دولت متبوع داخلی مالک‌اش بود. کارکرد ترجمه‌اش را می‌شد کنترل کرد. مستشار ملی، خطر سیاسی نداشت. حتا امیرکبیر نبود که حذف‌اش دشوار باشد. کمال‌الملک نمونه‌ی مستشار هنری ملی است. تا زمانی که لازم است خارج می‌ماند، زمانی که لازم نیست فراخوانده می‌شود. هنر این دوره از جنس «صنایع مستظرفه» است که کمال‌الملک رئیس مدرسه‌اش بود. ظریف است و کاربردی اما با کاربردی معین و مشخص تر. این‌جا نقاشی در کنار قالبی باقی تدریس می‌شود نه معدن‌شناسی. کمال‌الملک حسرت اروپا را با خود دارد. حسرت منع پادشاه را. دوران پهلوی، آغاز شکل‌گیری دولت-ملت جدید است. حسرت کمال‌الملک، این دفعه اجازه‌ی بروز می‌یابد. دو قطب شکل می‌گیرد: ما و آن‌ها. ما می‌خواهد به آن‌ها برسد. در دوران قاجار قرار نبود ایران فرانسه بشود. قیاس مع‌الفارق بود. واضح بود این دو از یک سنخ نیستند. قرار بود برخی چیزهای خوب وارد شود. قاجاری‌ها هنوز خودشان را یک جغرافیا «در عرض» سایر مکان‌های جهان می‌دانستند؛ مکانی که اوضاع‌اش بسامان نبود، اما مکانی بود که مثل هر جای دیگر اصول خودش را داشت.

در دوران پهلوی، اصالت سلیقه وارد فرهنگ بصری می‌شود. معماری و تزیینات آن مثال بارزی است. این سلیقه، این بار کانون دارد. کانونی که خارج از مرزهای ملی است. زیبا چیزی نیست که شاه بپسندد. شاه باید دقت کند چیزی را بپسندد که در جایی دیگر زیبا دانسته می‌شود. این‌جا دیگر هدف هنر، می‌شود تولید چیز زیبا؛ تغییری که شبیه قرن نوزدهم اروپاست. هر آن‌چه به چشم زیبا می‌آید لزوماً زیبا نیست؛ فرد باید

«چشم» اش را تربیت کند تا زیبای واقعی را زیبا بداند: چیزی زیباست که دیگران هم زیبا بدانند، دیگرانی که مرزهای جهان را رسم می‌کنند. نقاشی دیگر «صنعت» مستظرفه نیست، بخشی از هنرهای «زیبا»ست. مدرسه‌ی صنایع مستظرفه هم تبدیل می‌شود به دانشکده‌ی هنرهای زیبا. صورت از محتوا جدا می‌شود. زیبا به زیبا ترجمه می‌شود و می‌توان نام‌اش را ترجمه‌ی تحت‌اللفظی گذاشت. قرار است مخاطب معنی زیبایی را درست بفهمد؛ همان‌گونه که مؤلفان‌اش مد نظر داشته‌اند. کارکرد همه‌چیز معین می‌شود، کارکرد هنر هم: هنر شکل را می‌سازد، محتوا بر عهده‌ی دولت است. کار هنر ترجمه است، بر اساس متن مبدأ. به متن مقصد بی‌اعتناست. فرهنگ مبدأ این بار آشکارا اعمال قدرت می‌کند و با قدرت سیاسی همسو می‌شود؛ حالا دیگر مستشار ملی پشت‌اش به دولت متبوع‌اش گرم است. پوشاک مردم را نیز به قامت دیگری می‌برند: اگر «سلیقه» ایجاب کند باید کلاه بر سر گذاشت یا حجاب را برداشت. این موضع برایمان آشناست. آن را بسیار شنیده‌ایم. اما ضمناً در همین دوران است (و نه بعد از آن) که اندک اندک این یکسویگی گفت‌وشنید با خارج، «اشتباه» قلمداد می‌شود. و طرفه آن‌که، مسیباتش همان ملی‌گرایی‌ای است که در همین دوران رونق گرفته. حالا دیگر زبان فارسی باید حراست شود. نیازی به فرهنگستان هست (1314 ش.) و دایره‌المعارفی برای زبان تا بتوان ارجاع واژگان را ملی کرد. این انتقال کانون سلیقه، همزمان می‌شود با تلاشی برای ایرانی «شدن». ایرانی تا پیش از آن ایرانی «بود». از اروپایی می‌آموزد که باید «خودش» باشد. هنر در این دوران پوسته است و چیز دندان‌گیری از خود بروز نمی‌دهد (حسین بهزاد). ادا و اصولی است که شخص در پیش می‌گیرد تا بعداً طبیعت ثانوی‌اش شود. دولت در حال ترجمه‌ی زیرساخت‌هاست هرچند پادشاه متن اصلی را ندیده و تنها سفر خارجی‌اش به ترکیه بوده است. فرایند درونی کردن دیگری آغاز می‌شود: باید «مستقلاً» دیگری شد؛ هرچند دیگری خود از این ایده خرسند نیست و با اشغال نظامی این استقلال را درهم می‌شکند. وقتی به زمان محمدرضا شاه می‌رسیم هر دوی این گرایش‌ها (ملی‌گرایی و جبران عقب‌ماندگی) شتاب می‌گیرند: ایرانی به سرعت در حال ایرانی شدن است. اکنون به خودش و به این «ایرانی شدن» نگاه می‌کند. در حیطه‌ی ادبیات صادق هدایت نماد مستشار ملی از فرنگ برگشته در اوایل این دوران است: با زبان اروپایی تا بن فرهنگ ملی را می‌کاود اما حتا اگر تألیف هم می‌کند باز ترجمه است: منطق همچنان منطق متن مبدأ است. به قول صالح نجفی، وقتی می‌نویسد انگار متن‌های ناموجود فرانسوی را برای ایرانیان ترجمه می‌کند. برای فرانسویان چیز ارزشمندی به فرانسوی نمی‌نویسد. گرایش «ملی» در آثارش ریشه می‌دواند و بر آن‌ها سنگینی می‌کند. در اوج تمسخر فرهنگ این‌جایی، از تفاخر به مفاخر ملی غافل نمی‌شود. حاجی‌آقا در کنار پروین، دختر ساسان.

در حیطه‌ی تجسمی، نقاشان سقاخانه‌ای مثال بارز ماجرا هستند. تلاش آن‌ها، تلاشی در جهت تغییر مرکز توجه از خارج به داخل است: متن مقصد دیدنی می‌شود؛ به هنر محلی توجه می‌کنند اما از زاویه‌ی دید چشمی که در اروپا متداول است. خودشان هم به این ترتیب چشم می‌آیند و احساس می‌کنند لازم است به جایگاه خود در جهان بیندیشند. ایرانی دوران قاجار قرار نبود در فرنگ کسی باشد؛ خارج از ایران وجود نداشت. خودش را به کارکردش در ایران می‌سنجید و عزت‌نفس‌اش به نفوذی بود که در این سو داشت. این بار اما رابطه‌ی مردم و نخبگان تغییر می‌کند. برای سقاخانه‌ای‌ها، آوانگارد بودن‌شان در همین است که هنر محلی را به چشمی ببینند که مردم قادر به دیدن‌اش نیستند. نظیر آوانگاردهای

اروپایی، خراشیدن هنر محلی برایشان جذاب است. مردم از فرنگی بیگانه‌ترند. در این‌جا، تغییر کانون توجه، به معنای اتخاذ رویکردی محلی نیست: آفریدن هنر «ملی» مصادف با آخرین نفس‌های هنر محلی است. آن‌ها فرایندهای نقاشی مدرن را بر متنی محلی اعمال می‌کنند اما رویکردشان اساساً از درون نیست: برعکس، مانند یک شرق‌شناس فعالیتی اکتشافی را آغاز می‌کنند تا بفهمند «این‌جایی» بودن یعنی چه. منطق اکتشاف همچنان از متن مبدأ (خارج) (اخذ می‌شود: نقاشان سقاخانه‌ای تا بن تاروپودشان «مدرن» اند و هیچ چیز این‌جایی حتا در معنای قاجاری‌اش در شیوهی کارشان وجود ندارد. به تدریج فرهنگ بصری سابق ایران برای خود ایرانیان اگزوتیک می‌شود. توده‌ی مردم که در دوره‌ی مشروطه با متجددان در یک سنگر جنگیده بود از نظر متجددان این دوره مانع تغییر به شمار می‌آیند. در واقع مثلث مردم-دولت-خارج تغییر کرده است: در دوران قاجار اگر خارجی هزار خیانت می‌کرد باز می‌شد در سفارت‌اش متحصن شد. تیریزیانی که در محاصره‌ی غذایی بودند استمداد از «پدر نامهربان ملت» را به حضور قوای روس ترجیح می‌دادند. پیش می‌آمد که پادشاه، در پاسخ به شورش‌های داخلی از چند امتیاز خارجی برای تأمین مخارج سفر به خارج صرف‌نظر کند. به طور خلاصه خصومت‌های سه‌گانه قابل مذاکره بودند. در دوران محمدرضاشاه، به‌خصوص پس از ماجرای مصدق که اسم و رسم ملی‌گرایی از هم تفکیک شد و حکومت، آخرین بخش‌های ملت و ملیت را بلعید، ضلع دولت-خارج آب رفت و این دو رأس به هم نزدیک شدند: فرهنگ هم شدیداً واکنش نشان داد و مستشاران فرهنگی مجبور شدند یکی از دو طرف را بگیرند. نه تنها هنر ایران همانند قرن نوزدهم اروپا به هنر نخبه و مردمی تفکیک شد، دو نوع هنر نخبه پدید آمد: هنر راست و چپ، دولتی و غیردولتی. این خود مصادف شده بود با دوقطبی شدن خودِ خارج: رقابت میان روس و انگلیس جای خود را به دعوی شوروی و آمریکا داده بود که این بار دو قطب مخالف بودند و نه صرفاً دو رقیب. دولت به حمایت امریکا پناه می‌برد نخبگان چپ به ایدئولوژیک قطب مخالف. در ایران پیش از این چیزی به نام «روشنفکر مخالف با دولت ملی» وجود نداشت. در دوران قاجار مخالفت با ظلم شخص یا اشخاص معنا داشت اما جنگیدن علیه «ایدئولوژی مسلط» بی‌معنا بود. دولت چنان قدرتی نداشت که بر اشخاص اعمال قدرت ایدئولوژیک کند. نمی‌توانست فرهنگ را تنظیم کند. روزنامه‌های دوران قاجار آزادی بی‌حدوحصری داشتند چرا که دولت هنوز نیاموخته بود بین مردم و فرهنگ میانجی شود. می‌توانست جهانگیرخان صوراسرافیل را به دار بیاویزد اما هنوز زبانی بی‌خطر نیافریده بود که روزنامه‌ها را مجبور کند نوشته‌هایشان را به آن زبان ترجمه کنند. خارج خوب و بد هم وجود نداشت: انگلیس به اندازه‌ی روسیه می‌توانست مفید یا مضر واقع شود. اما این‌جا دیگر دو خارج وجود دارد و باید دست به انتخاب زد: فرنگ راست و فرنگ چپ؛ فرنگ استعمارگر و فرنگ مبارز. در ترجمه کردن فرنگ مبارز، عملکرد فوری متن ترجمه‌شده در متن مقصد مهم می‌شود. اما این‌بار هیچ شباهتی به دوران قاجار ندارد. نیت، برقراری همان سازوکار نیست. دیگری، دیگر قابل اعتماد نیست. بدبینی عجیبی بین هر سه رأس مثلث برقرار می‌شود. و دلیل بارزی هم دارد. با سرازیر شدن درآمد نفت به دامان دولت، دولت از ملت بی‌نیاز می‌شود. قاجاریان ممر درآمدشان مردم بود. هرگونه امتیازی به بیگانه مستقیماً فشاری بر مردم وارد می‌ساخت. اما اکنون بزرگترین حامی دولت «خارج» است که مشتری دولت است؛ هرچند به اندازه‌ی سابق قابل اعتماد نیست چرا که دولت قبلی را هم خارج ساقط کرده است نه مردم.

تأکید دولت بر ایجاد فرهنگ‌وهنر «رسمی» و ساختگی، چیزی به نام هنر غیررسمی پدید می‌آورد. قطب مخالف را وامی‌دارد برای خود هویت بیافریند. در این‌جا، کارکرد هنر باز تغییر می‌کند. نزد چپ‌ها، هنر زیبا جای خود را به هنر مفید می‌دهد: ابزاری است برای بیانی اضطرابی و خطاب کردن مخاطبانی مشخص. خوب و بد هنر آن‌قدر مهم نیست که درست و غلط آن. غرب دیگر یک سازمان یکپارچه تصور نمی‌شود و فرنگ چپ به ملل مستعضعف می‌آموزد که می‌توانند به فرنگ راست خرده بگیرند بی‌آن‌که آن را بشناسند. برای اولین بار است که هنر عقیدتی و شعاری تولید می‌شود. در دوران قاجار مردم اسم‌شان مردم بود نه «توده» و اگر لازم می‌شد می‌جنبیدند قرار نبود کسی برای به جنبش درآوردن‌شان از قبل برنامه‌ریزی کند. این‌جا دیگر حل تناقضات به بعد از ترجمه موقوف نمی‌شود؛ خود ترجمه انتخابی می‌شود. اشتیاق همزمان به دیگری و به استقلال از او، ترجمه‌های تفسیری را تولید می‌کند: مارکسیسم اسلامی یا مدرنیسم محلی. اما با حذف ملی‌گرایی توسط دولت، به مرور کفه‌ی ترازو به سمت استقلال سنگینی می‌کند. شناخت از غرب حداقلی می‌شود: در انتهای این دوره شاملو، فروغ، شریعتی یا جلال‌آل احمد از غرب سخن می‌گویند اما دیگر آن را به‌خوبی نمی‌شناسند. دست‌کم نه به اندازه‌ی میرزا ملکم خان یا میرزا حبیب اصفهانی. روشنفکر به معنایی که ژان پل سارتر تعریف می‌کرد تولید می‌شود: شخصی که در مورد چیزی که در آن تخصصی ندارد اظهار نظر می‌کند. روشنفکران این دوره برخلاف منورالفکرهای قاجار «مستشار» نیستند بیشتر به پیشگوه‌های معبد دلفی شباهت دارند. چیزی را که آموخته‌اند یا تجربه کرده‌اند منتقل نمی‌کنند، چیزی را می‌گویند که به نظرشان درست است چون «خریدار» دارد. چیزی به نام «عقیده‌ی عمومی» پدید می‌آید که پدیده‌ای مدرن است و پیش از شکل‌گیری «ملت» در نوع مدرن‌اش نمی‌توانست ایجاد شود. اکنون تألیفاتی به نام ترجمه ارائه می‌شود و اصالت‌شان را از کپی بودن می‌گیرند نه از تألیف. «سیر حکمت در اروپا» تبدیل به «تاریخ فلسفه‌ی غرب» می‌شود: به جای آن‌که تألیف یک سیاستمدار دولتی باشد ترجمه‌ی یک روشنفکر از یک روشنفکر دیگر است. «اروپا» بدل به «غرب» می‌شود: دیگر هویتی جغرافیایی نیست بلکه در تقابل با شرق معنا می‌دهد. بازاری برای حرف زدن از دیگری و نقد او راه می‌افتد بدون این‌که گوینده یا شنونده شناختی از او داشته باشند و آغاز این قضیه، اتفاقاً دوران پیش از انقلاب 57 است نه پس از آن. اگر پیشتر میرزا حبیب، حاجی بابای اصفهانی را ترجمه می‌کرد و عملاً از نو می‌نوشت و قصدش رفع توهم از ایرانیان بود تا خود را از چشم دیگری ببیند و نام خود را هم پای کار نمی‌گذاشت و اساساً مهم هم نبود که ترجمه بوده یا تألیف، این‌بار مترجمان مؤلف، توهمی از خود و دیگری برپا می‌کنند. کمتر به این فکر می‌کنند که متن اصلی چه بوده، بیشتر دلمشغول این هستند که به مخاطبان‌شان چه بگویند. مؤلف/مترجم بدل به مترجم/مؤلف می‌شود. اگر پیشتر خود را از چشم دیگری می‌دیدند حالا خود را از چشمی «این‌جایی» می‌بینند. آل احمد به خود حق می‌دهد با این چشم به تمام جهان نگاه کند و غرزدگی را به مثابه حدیث‌نفس می‌نویسد. فکر می‌کنند این چشمی طبیعی است و لحظه‌ای شک نمی‌کنند که شاید همین استقلال رأی‌شان نتیجه‌ی تأثیر دیگری باشد. هنر این دوران اتفاقاً بسیار عوام‌زده است و از کسی صحبت می‌کند که نمی‌شناسد.

هنر چپ نهایتاً بر هنر راست پیروز می‌شود و بازارش را قبضه می‌کند. تأثیر «خارج» که از ورای ترجمه‌های شتاب‌زده اتفاق می‌افتد تأثیری است ناهمگن و ضمناً ناهمزمان با «خارج». دیگری به اندازه‌ی هیئت حاکم، غیرقابل‌اعتماد است (تجربه‌ی تاریخی این را می‌گوید) و تلاش برای

فهمیدن‌اش بخشی از برنامه نیست. «هنرهای زیبا» بازی به شمار می‌آید، کالایی لوکس برای طبقات بالاست و ترجمه‌های همزمان بصری (کسانی نظیر بهمن محمص) توسط هنر چپ بیرون گذاشته می‌شود. نقاشی‌های سهراب کمر از اشعارش به چشم می‌آید. سینما هنرهای تجسمی را فتح می‌کند چرا که می‌تواند مردمی بودن، سیاست و بازنمایی را با هم ترکیب کند. نقاشی‌های فروغ به جایی نمی‌رسند اما وی برعهده‌ی خود می‌داند فیلم بسازد آن هم با مضمون اجتماعی.

هنرهای تجسمی پس از انقلاب بر یک چنین میراثی بنا می‌شود. دیگری‌ای که دور شده بود در افق گم می‌شود. هنر پیروزمند، اکنون دیگر هم چپ است، هم انقلابی، هم رسمی، هم مردمی و قرار است همه‌ی تضادها را رفع کند و هنر رسمی پیشین را کلاً به دور می‌افکند. خواست استقلال، بدبینی به دیگری را به اوج می‌رساند. انقلاب، در این جا گسست کامل از گذشته نیست، نقطه اوج یک فرایند پیوسته است. واردات هنر قطع می‌شود اما دیگر آبشخوری «ملی» هم برای هنر مردمی وجود ندارد. این آبشخور از زمان قاجار قطع شده بود و بعداً به صورت ساختگی سرهم شده بود و حالا خشک‌تر از آن است که کفاف کمیت عظیم تولیدات جدید را بدهد. چشمی به وجود آمده که طبیعی نمی‌بیند. این چشم محصول فرایندی صد و چندساله است. «خارج» هنوز معیار و محک سنجش است (معیار «فن» و چیزهای غلط)؛ اما ابداً قرار نیست فهمیده شود. و اتفاقاً چون ریشه‌های اقتباس نامعلوم است می‌پندارند هرچیزی را می‌توان برگرفت و نیازی نیست بدانیم این چیز در متن اصلی چه می‌کرده است. پیوستگی و معنای متن اصلی اساساً فاقد اهمیت دانسته می‌شود. از فرنگ‌برگشته در این سال‌ها موجود نادری است. در مقابل، شخصیت اصلی این دوران ایرانی مهاجر است (در تقابل با فرهیخته‌ی امروز که «می‌خواهد برود»). هنر تا سال 1377 تحت تأثیر خارج نیست، وقتی هم هست تحت تأثیر تصویری از خارج است که به آسانی تکان می‌خورد. با حضور یک سخنران خارجی یا ترجمه‌ی یک کتاب، همه‌ی تلاش‌ها صرف بازیافت هویتی گم‌شده می‌شود نه هویتی موجود: دیگر، خراشیدن متن محلی مد نظر نیست، یافتن آن دشوارترین بخش قضیه است. در تمامی دانشگاه‌ها، آموزشگاه‌ها، موزه‌ها و نهادهای تولید فرهنگ، تلاش عظیمی برای بازیابی هویتی به راه می‌افتد که معلوم نیست کی از دست رفته است. تصور موهومی از خویشتن موازی با تصویری موهوم از دیگری قوام می‌یابد. فرض می‌شود که نقاشی ما همیشه نگارگری بوده است و معنوی و معماری‌مان گنبد قابوس و موسیقی‌مان ماهور و هرآن چه جز این بوده و هست دور افتادن از سرچشمه بوده است و لاغیر. چیزی به اسم سبک در کار نیست: دوسالانه‌ها نشان از تلاش برای ارائه‌ی محتوا دارد در هر قالبی که دست داد یا در دسترس بود. شکل هنر در این دوران زاینده‌ی پافشاری بر محتوایی از پیش تعیین شده است و سخت‌گیری فرمال در کار نیست. تلاش‌هایی سازمانی جهت احیاء فرم‌های سنتی تماماً عقیم می‌ماند. تا وقتی محتوا صحیح باشد هر فرمی مطلوب به شمار می‌آید و اساساً تبارشناسی فرم‌های غربی مبحثی نامرتبب شمرده می‌شود: تنها یک غرب وجود دارد که همیشه همانی بوده است که هست: موجودی که باید فن را (در صورت ضرورت) از او آموخت و محتوایش را به دور انداخت. غرب اساساً جز در مخالفت با ما سوژه نیست و فکر و ذکر دیگری جز ما ندارد. همان‌طور که پیشتر دیدیم زمینه‌های این جدایی صورت و محتوا پیش از انقلاب فراهم شده بود. منتها این بار، وظیفه‌ی هنر ساختن صورت نیست. وظیفه‌ی همه تولید محتواست.

اکنون دیگر دولت، هم صورت است هم محتوا. فرایند ساخت دولت-ملت به نهایت رسیده و تنش تشکیل این دوتایی به بیرون فرافکنی و سر خارج هوار می‌شود. در این دوران هنر انقلابی و رسمی وجود دارد اما هنوز چیزی به نام هنر غیررسمی با الگوهای مشخص شکل نگرفته است. ضمناً هیچ‌کدام از این دو هم بازتابی در خارج کشور ندارد. کسی مثل شیرین نشاط در همین خلأ بازنمایی می‌بالد بی‌آن‌که هنر ایرانی معاصر با او (چه رسمی و چه غیررسمی) بتواند با او رقابت کند.

اما تغییری روی می‌دهد که اتفاقاً در حیطه‌ی کارکرد است و نه زیبایی‌شناسی: محقق شدن شعار، کارکرد آن را عوض می‌کند. هرچه قدر کیفیت آثار افول کرده به همان اندازه کمیت‌شان افزایش یافته. تفاوتی میان هنر شعاری پیش و پس از انقلاب وجود دارد. هنر شعاری پس از انقلاب معطوف به کارکرد نیست. بدل به زبان می‌شود. تا وقتی الفاظ مشخصی را به کار می‌برد (خون، سرو، پیشانی‌بند، فرشته‌ی بالدار، شمسه، شمع سوزان، الخ) مقبول است و ایده‌آل آن است که بتوان همه‌چیز را به این زبان ترجمه کرد. هنر چپ قبلاً این مسیر را گشوده بود که الفبایی برای هنر «صحیح» درست کند و شباهت بین هنر انقلابی و هنر چپ مشهود است. در کنار این هنر بی‌ضرورت، هنر جدیدی شکل می‌گیرد که نمی‌داند برای بیان در حال انفجار خود شکل از کجا بیاورد. ریشه‌های محلی در اختیار گرایش رسمی است. راه‌حلهایی که اندکانندک این‌جا و آن‌جا سربرمی‌آورد جریانی را می‌سازد که امروزه می‌شود نام‌اش را هنر معاصر ایران گذاشت.

از آن سو، هنر رسمی نیز، پس از سامان‌یافتن شرایط داخل کشور، اصرارش را بر محتوا کم می‌کند و با این‌که در حیطه‌ی نظر از «هنر معنوی» دم می‌زند عملاً به «هنر زیبا» روی می‌آورد: رنگین شدن صدا و سیما و لزوم دکورهای «مدرن»، پوشاندن جداره‌های شهری با نقش گل و ماهی و جانور، سازمان «زیباسازی» شهر، تصاویر عجیب و غریب سوررئالیستی که از در و دیوار شهرها بالا می‌رود و غیره. با این حال، تغییرات بیشتر در حیطه‌ی تکنولوژی تولید تصاویر است و خلاقیت بصری خاصی در حیطه‌ی رسمی اتفاق نمی‌افتد. اتفاقی که در فاصله‌ی 1377 تا 1390 می‌افتد محصول چنین شرایطی است. انزوای از دیگری با همگرایی جهان غرب همزمان می‌شود. سال 1368 دیوار برلین فرومی‌افتد، 1370 شوروی فرومی‌پاشد و در سال 1378 اتحادیه‌ی اروپا به سامان می‌رسد. غرب دوباره بدل به فرنگ می‌شود و دیگری مبارز صحنه را ترک می‌کند. خارج دوباره یک چیز می‌شود. از آن سو ایران در سال 1376 دورانی را آغاز می‌کند که شعارش گفتگوی تمدن‌هاست. جریان «از فرنگ بازگشتن» در این دوره بیش از پیش محسوس می‌شود. در این تمایل به گفتگو، دلنگی نسبت به گذشته را می‌توان دید اما تمایلی به شناخت دیگری در آن دیده نمی‌شود. حکایت از توهمی دارد که براساس آن، «ما» خود را طرف صحبت با «دیگری» می‌پندارد.

گفتگوی با خارج این بار صورتی بسیار متفاوت با دوره‌های قبل به خود می‌گیرد. دیگر تفسیری مشخص از بیرون وجود ندارد: دیگری دورتر از آن است که بتوان او را فهمید. باید او را صدا کرد. ایرانیانی که بین ایران و خارج در رفت‌وآمد باشند و در هر دو سمت جایگاهی داشته باشند معدودند. گفتگویی میان ایرانیان مقیم داخل و خارج وجود ندارد: به نظر می‌رسد واژگان‌اش را از دست داده باشند. اما اعتقاد بر این است که به

واردات «فنون» خارجی نیازی هست. از فرنگ برگشته‌ها در این شرایط با وضعیتی روبرو می‌شوند که پیش‌تر بی‌سابقه بوده: در ساحت نمادین، اروپا همچنان معیار و محک است، اما صرفاً تصویری از اروپا. «از فرنگ برگشتگی» همچنان اسباب افتخار است اما از فرنگ برگشته مستشار کسی نیست. ساختاری وجود دارد که بدون او نیز به راه خود ادامه می‌دهد. سازوکار مشخص است؛ از فرنگ برگشته باید ببیند «در همین ساختار» چه خدمتی از دست‌اش برمی‌آید. اگر در دانشگاه درس می‌دهد نظرش را درباره‌ی ساختار دانشگاهی یا سرفصل دروس نمی‌پرسند. اگر درباره‌ی هنر می‌نویسد باید با ایرانی از هنر ایران سخن بگوید. اگر هنر را آموزش می‌دهد باید راه‌حلی «این‌جایی» پیدا کند که با تصویری از «آن‌جا» بخواند. صرفاً به عنوان مترجم او را می‌خواهند نه به عنوان مؤلف، و هنگامی هم که ترجمه می‌کند باید همه‌چیز را به زبانی که بعد از انقلاب تأسیس شده است ترجمه کند. در حیطه‌ی هنر، کارکردش را نه با متن مبدأ می‌سنجند و نه با متن مقصد. اساساً به کارکرد آن‌چه باید منتقل کند بی‌اعتنایند. و او احساس می‌کند که تنها کسی است که این را «می‌بیند». می‌بیند که آن‌چه قرار است ترجمه کند معنایش پس از ترجمه کاملاً تغییر می‌کند اما «چشم» مترجم خواهان ندارد. حتا نمی‌تواند کورکورانه ترجمه کند؛ باید قادر باشد «ببیند» تا بتواند آن را چه از او انتظار می‌رود ترجمه کند اما نباید به روی خود بیاورد که می‌بیند. صرفاً چیزی را می‌تواند ارائه کند که خواهان داشته باشد: تصویری از غرب را که باید تحکیم شود. حال مثبت یا منفی‌اش فرقی نمی‌کند. از آن‌جایی که غرب همیشه یک‌چیز بوده، تمایلی برای شناخت تاریخ‌اش وجود ندارد. در هر صورت او قادر نیست تصویری از کلیت یا پراکندگی یا سازوکار غرب به دست بدهد و از دستور زبان آن سخن بگوید. در مورد آسیاب‌های جهان «خارج»، صرفاً از زاویه‌ی کتب شهسواری می‌توان سخن گفت. از بیرون گود نمی‌توان تجربه‌ای مانند کسانی داشت که در درون گود به سر می‌برند. از یک سو خارج، جهان مُثُل افلاطون فرض می‌شود که حقایق در آن شناورند؛ از سوی دیگر راستگویی مترجم به محک «تصویری» سنجیده می‌شود که از این جهان دارند. مترجم نقش واسطه‌ی میان دو جهان را بازی می‌کند نه به این دلیل که «آن» جهان قابل دسترس نیست بلکه به این دلیل که پای نهادن به آن جهان هراس‌آور است. مترجم فرهنگی در چنین شرایطی از لحاظ روانی میان دو جهان حائل می‌شود: نقش پل را بازی نمی‌کند، حکم خندق قلعه را دارد. والتر بنیامین می‌گوید ترجمه‌ی خوب شفاف است. می‌توان اضافه کرد در این مورد، مانند شیشه دو فضا را از هم جدا می‌کند.

اما کاری هست که مترجم فرهنگی می‌تواند انجام دهد. می‌تواند به صورت معکوس ترجمه کند: هنری دارد به وجود می‌آید که به گونه‌ای دیگر حرف می‌زند و مخاطبانش تغییر کرده است. هنری که می‌خواهد مخاطبان‌اش را به دیگری نشان بدهد و اگر هم دست داد به خودشان؛ هنری که خارج را خطاب قرار می‌دهد هرچند ارتباطی بی‌واسطه با آن ندارد و خواسته و ناخواسته مخاطبان‌اش را از چشم دیگری تصویر می‌کند. هنر معاصر ایران تفاوتی با هنر نخبه‌ی پیش از انقلاب دارد: مخاطبان‌اش نخبگان‌اند که این بار از طبقه‌ی متوسط هم هستند و برخلاف دوران پهلوی، با هنر رسمی یکسان نیست. پیوندی است میان هنر نخبه و هنر مردمی. انقلاب جای نخبگان و مردم را با هم عوض کرد و گروهی پدید آمد که نه این است و نه آن و شاید بتوان نام‌اش را نخبه‌ی مردمی گذاشت و مخاطب این هنر شده‌اند. پس از این همه تغییرات کارکردی هنر در داخل و خارج، به نظر می‌رسد سازوکار هنر ایران به سازوکار «خارج» نزدیک‌تر یا دست‌کم با آن جفت‌وجور شده است: به همان صورت

می‌فروشد، خریدار دارد، هم در داخل و هم در «خارج» (ولو دبی باشد). این بار از لحاظ «کارکرد» بی‌شبهت به هنر معاصر جاهای دیگر نیست. می‌تواند به عنوان بخشی از دستگاه بازنمایی جهانی «کار» کند و بازی باشد. ساختارهای اقتصادی‌اش دارند شکل می‌گیرند. گالری‌ها و واسطه‌ها حمایت‌اش می‌کنند. به مجله‌ی خروس جنگی یا تفقد دربار وابسته نیست. نه با طرحی مشخص وارد وطن و در آن نشاء شده است و نه به طور طبیعی از درون جوشیده. تقاطع خلئی در بیرون و فشاری در داخل است. به عنوان نوعی بازنمایی که ضرورتی برایش هست دارد ریشه می‌دواند. دور نیست که صنعت بشود و سایه‌به‌سایه‌ی سینمای ایران می‌آید. این هنر، شیوه‌ی بیان کسانی است که لزوماً به اندازه‌ی طالبوف و میرزا ملکم‌خان با خارج آشنا نیستند (غالب‌شان «اگر می‌توانستند می‌رفتند») اما مایل‌اند به زبان «دیگری» سخن بگویند. زبان بینابینی گروهی گیر کرده در برزخ است. این بار معیار سنجش، سلیقه‌ی دیگری در وضعیت خود او نیست: صحبت این است که اگر مرا در وضعیت خودم می‌دید چه فکر می‌کرد؟ و چه‌گونه می‌توانم خودم را به او نشان بدهم؟ این را نمی‌شود به سادگی «اگزوتیک» نامید. این‌ها آوانگاردهایی نیستند که به جست‌وجو در سرحدات فرهنگ بشری علاقه‌مند باشند، آن‌ها در سرحدات فرهنگ یک سرزمین مستقرند؛ جایی که شان به دیگری می‌ساید. مسئله این است که وضعیت مرا چه‌طور می‌توان با گفتن به زبان دیگری از زاویه‌ای دیگر دید؟ که معنای ترجمه‌ی معکوس است. می‌شود نوعی خواست برای اندیشیدن به وضعیت در آن دید اما ضمناً روشن است که کل قضیه تحت تأثیر مواجهه با دیگری و زبان او شکل گرفته. با دو بار ترجمه (ترجمه‌ی رفت‌وبرگشتی) آثاری تولید می‌شود که برای خودِ خارجی هم غریب است.

این هنر هم به نوبه‌ی خود سطحی را می‌خراشد: سطح بازنمایی چیزهای متداول را. گرایش رایج «کیچ» در هنر معاصر از همین‌جا ناشی می‌شود: تنها سطح هویتی باقیمانده و قابل استناد، همین لایه‌ی ظاهری است که کسی علاقه‌ای به دیدن‌اش ندارد مگر خارجی و ایرانی از خودناراضی. ایرانی در فرنگ آموزد که به خود نگاه کند. از آن سو، فرنگی هم ایران‌شناسی را به خود ایرانیان سپرده است. هنر معاصر ایران می‌کوشد خلاً بازنمایی ایران را در خارج پر کند و بدین ترتیب بازار خود را از امثال شیرین نشاط پس گرفته است. ترجیح می‌دهند ایرانی سخنگو نداشته باشد و خودش تصویر خودش را تولید کند. مکالمه‌ی یک‌طرفه با خارج که ایده‌اش از سال 76 باب شده بود (که قرار نبود گفت‌وگوی تمدن‌ها باشد، بلکه گفت ما باشد و شنود آن‌ها) هرچند در سطح رسمی به بن‌بست رسید اما در خارج از آن سطح ادامه پیدا کرده است: هنر معاصر ایران دیگری را صدا می‌زند. گفت‌وگویی شکل گرفته که خود هنر و کارکرد آن را تغییر داده است. قطعاً ترجمه‌ای دارد اتفاق می‌افتد که از جنس «واردات مدرنیته» نیست. بازهم مسئله‌ی تغییر کارکرد است: هنر بیان‌گر اوایل انقلاب بدل به هنری بازنمایانه شده است؛ هنری که بازنمایی‌اش جهت‌دار است: جهتی خلاف بازنمایی‌های پیشین متداول در داخل و خارج. هنرمند ایرانی که از مقام مستشار فرهنگ رسمی برکنار شده شغل دیگری برای خود دست‌وپا کرده است: مستشار نخبگان مردمی و مستشار دیگری. هنر تجسمی معاصر ایران درگوشی حرف می‌زند. یا اگر درشت سخن می‌گوید در جمع مخاطبانی خاص این کار را می‌کند.

با این حال، این جایگاه خود او را تغییر خواهد داد: شاید آن قدر از خود سخن بگوید که اعتمادبه‌نفس این را پیدا کند که از چیزهای دیگر هم حرف بزند. این اتفاق در مورد سینمای ایران نامیمون از کار درآمد: فیلم‌های «جهانی» سینمای ایران که اخیراً توسط بزرگان این حیطه در خارج تألیف شدند از مزخرف‌ترین تولیدات بصری صدساله‌ی اخیر ایرانیان بوده‌اند: ادا و اصولی دارند که شاید از لوازم «تازه‌به‌دوران رسیدگی» باشد و در آینده بتوان آن را به ترازوی دیگری کشید اما فعلاً نشانه‌ی شکست در رقابتی «آزاد»ند.

پی‌نوشت:

1. در مقاله‌ای در شماره‌ی هفتم مجله‌ی «صفحه» چاپ هلند مدل‌های تحت‌اللفظی و تفسیری ترجمه‌ی فرهنگی را بررسی کردم و ادعا کردم که هیچ کدام از این دو، تصور صحیحی از شیوه‌ی واقعی نفوذ مدرنیته به ایران و فرایند ترجمه به دست نمی‌دهد و مدل سومی را پیشنهاد کردم که برای «تألیف» در ترجمه شأن و جایگاه متفاوتی قائل می‌شد. در این مدل، ترجمه صرفاً به مسئله‌ی تأویل متن تقلیل پیدا نمی‌کرد؛ بدین معنا که وظیفه‌ی مترجم صرفاً عبارت از «کشف» معنای «اصلی» متن مبدأ و «انتقال» آن به شیوایی به زبان مقصد باشد. در عوض ادعا می‌شد متن در فرایند ترجمه از هم گسیخته می‌شود و لایه‌های معنایی آن دیگر قابل انطباق بر هم در زبان مقصد نیستند و مترجم جهت به هم دوختن دوباره‌ی متن نیازمند تألیف و هرس کردن معناها از هم گسیخته است. وی برای این کار باید نوعی «استراتژی» در پیش بگیرد که نمی‌تواند از متن اصلی بیاموزد بلکه باید خطر کند و بیافریند. ترجمه‌ی فرهنگی نیز به همین ترتیب فرهنگ مقصد را از هم می‌گسلد و به هم دوختن دوباره‌ی آن به صورتی معنادار، نیازمند تألیف و خطر کردن است. در این جا متن اصلی و فرعی یا ترجمه‌ی غایی از یک متن اصلی وجود نخواهد داشت بلکه با ترجمه‌های بی‌شمار ممکن از یک متن واحد روبرو هستیم.

صورت‌بندی دیگری از همین موضع را در مقاله‌ای در کنفرانس «شهر شرقی» در کراکف لهستان بسط دادم .

خسونت نظری

مهدی سلیمی

دیگر هیچ چیزی برای ما باقی نمانده است تا همه چیز را بر آن بنا کنیم. همه ی آنچه برای ما به جا مانده، خسونت نظری است. کاری که ما باید اینجا انجام دهیم: نظروزی معطوف به مرگ است که تنها روش اش رادیکال سازی فرضیات می باشد”

بیائید برای یکبار هم که شده هنر را از برجسته نمایی ها، پرسپکتیو و عمق(چه فضایی، چه روانی) خالی کنیم. با این پیش فرض که همه ی اتفاقات در سطح رخ می دهد. برای این منظور باید با مفهوم آینه از نظر بودریار موافق باشیم؛ به صورتی که آینه هرگز ابژه ی شفاف نما نیست. هرگز ژرفایی به درون خود نمی گشاید. بلکه سطحی نمادین است. ما با قرار دادن هنر در سطوح در حقیقت بر این باوریم که هنر مثل “شی بزرگ کرده” یا مثل سطحی است که بین زن و آینه قرار می گیرد. بین مولف و مخاطب. بین دیدن و دیده شدن. نظریه ی درجه ی صفر نوشتار ما را به سمت حذف زن(مرگ مولف) سوق می دهد. یعنی می خواهد اثبات کند که هر مخاطبی با دوباره خواندن متن در جایگاه مولف قرار خواهد گرفت. آیا این همان اعتقاد به برجسته نمایی و پرسپکتیو و عمق در هنر به شیوه ای دیگر نیست؟ این نظریه نیز خواهان درنوردیدن سطوح و رسیدن به عمق هنر است یا اعتقاد به اینکه هیچ سطح پوشاننده ای بین زن و آینه وجود ندارد. در اینصورت به اشتباه مخاطب را همان تصویر واقعی و عمیق زن در آینه تصور می کند و معتقد است که تصویر همان مولف واقعی است. ولی آنجا که می گوئیم دیگر هیچ معنایی وجود ندارد، مطمئن هستیم که سیر انکشافی در اعماق هنر سیر قهقرائی است که به چیز تهی ختم خواهد شد. در اینصورت باید نظریه ی مرگ مخاطب را برابر با مرگ مولف بدانیم. بارت همان اشتباهی را تکرار می کند که نقد تکوینی دچار آن شده بود. نقد تکوینی سعی داشت تمامی سطوح را کنار بزند یا تمامی آینه ها را بشکند و به خود هنرمند واقعی دست یابد. در هر دو این حالتها نظریه سطوح را اشغال کرده و به نفع خود آنها را تفسیر می کنند. اما من در اینجا برای نوشتن در مورد سطح های هنری نظریه ی “خسونت نظری” را پیشنهاد می کنم. اما “خسونت نظری” چیست؟ خسونت نظری اثر، مولف، مخاطب را به نفع یک سطح آرایش شده ی هنری کنار می گذارد. خسونت نظری اعلام می کند که هنر در یک سطح نمایشی و اغواگرانه اتفاق می افتد. خسونت نظری به جای از میان برداشتن این سطوح سعی در هرچه نمایشی تر کردن آن

دارد. خشونت نظری مثل لوازم و ابزار آرایشی است که آن سطح بزک شده را - نابود نمی کند بلکه - هر چه اغواگرانه تر آرایشش می کند. خشونت نظری مثل باقی نظریه ها هنر را به عنوان یک دیگری نمی شناسد که برای دست یافتن به آن تلاش کند. اینجا هیچ فقدانی در کار نیست. خشونت نظری همراه هنر می ایستد همچون یک میل کامل که با حضور در کنار ابژه اش خود را به نمایش می گذارد. خشونت نظری خوب می داند که: نقدی که هنر را به مثابه ی یک دیگری معرفی می کند در حقیقت خود را در دام روانکاوی گرفتار می کند. همه می دانیم که فروید معتقد بود مادری که صرفاً برای رفع تکلیف به بچه اش شیر می دهد، در این حالت بچه (کودک) در نبود اطرافیان شروع به نشخوار شیر می کند تا جای خالی مادر را پر کند. با این تفاسیر آیا نقد تفسیری در مورد هنر(به مثابه ی یک دیگری یا همان ابژه ی مطلوب) منجر به نشخوار هنر نمی شود؟ بی دلیل نیست که منتقدان را همیشه هنرمندان شکست خورده معرفی می کنند. آنگاه که مفسر از دیگری(هنر) دور می افتد، برای پر کردن این فقدان مدام سعی در تکرار حضور دیگری (هرچند مجازی) (دارد تا بتواند با فعالیت رانشی خود، فقدان تمنای دیگری را جبران کند. ولی خشونت نظری در غیاب هیچ چیزی رخ نمی دهد. اتفاقاً زبان آن زبان قدرتمند میل است که ابژه ی ارضای خود را به همراه دارد. این نظریه هنر را نشخوار نمی کند. در اینجا هیچ فعالیت رانشی برای ارضای میل دیگر رخ نمی دهد. اینجا معنا وجود ندارد. هیچ حرفی برای گفتن نمانده است!

با این وجود چرا خشونت نظری برای حرف زدن زبان می گشاید وقتی که خود هنر معنا را به نفع نمایش دور می ریزد؟ گفتیم که خشونت نظری همراه هنر یک میل کامل است. حرف زدن این میل به خاطر فقدان نیست. مسبب آن گونه ای انقباض حاصل از انباشت میل است. (میلی که دلوز آنرا توصیف می کند) این میل در تقلاهی رهایی است. رهایی از طریق یک سوراخ. اینجا سوراخ مورد نظر همان دهان باز است. رها شدن از طریق مکالمه.

مسئله ای که اینجا هست: خشونت نظری کدام هنر را به مکالمه بر می گزیند؟ هنر عاری از معنا. سطوح از ریخت افتاده و غیر قابل شناسایی. هنری که در سطوح اتفاق می افتد و از طریق آن مثل ویروس تکثیر شده و با اشغال سطوح دیگر و موقعیت ها خود را به نمایش می گذارد. اگر بخواهم در یک کلمه بگویم: "هنر مسلح" (این هنر را امین قضایی و بابک سلیمی زاده در کتابی با همین عنوان نظریه پردازی می کنند). آنگاه که اشاره می کنیم که مکالمه در خشونت نظری حاصل انباشت میل است در حقیقت به این امر صحنه می گذاریم که آن نمی تواند چیزی در مورد هنر به شما یاد دهد. آن مثل خود هنر(به مثابه ی چیزی که آنرا همیشه به همراه دارد) یک سطح بی ریخت است. هیچ تفسیری در کار نیست. هر چه هست اجرای مجدد هنر است در مکالمه با آن. برجسته کردن قدرت نمایشی هنر است. گونه ای جادوگری است. خشونت نظری از فرهنگ و تمدن چیزی به خاطر نمی آورد و بالطبع آموزشی در کار نخواهد بود. برای همین است که غیر قابل شناسایی باقی خواهد ماند. همچون سحر کلام است. برای مثال در مکالمه ی بین ولادیمیر و استراگون می خوانیم:

-ما همیشه چیزی را پیدا می کنیم که برساند هنوز زنده ایم، مگه نه دی دی؟

-بله بله، ما جادوگریم.

خسونت نظری در مورد این مکالمه دست به تفسیر نخواهد زد. در مورد هنر جادوگری، باید تنها با زبان جادوگری حرف زد. دلیل زنده بودن این شخصیتها چیست؟ زنده بودن. آنها زنده اند چون زنده اند. همچون گل سرخ آنجلیوس سیلسیوس (شاعر سحر آمیز) که شکوفا می شود چون شکوفا می شود. غایت میل آن در ماهیت خودش نهفته است نه در دیگری بیرونی. اینجا نیز ابژه ی زندگی در خود میل به زندگی نهفته است. برای فهمیدن آن به جای تفسیر باید همراه شخصیت ها بود. شخصیتها با دانش جادوگریشان به جهان دانایی و آگاهی خیانت می کنند. این مکالمه حضور دیگری را نفی می کند. سحر کلام مثل یک هنر نام ناپذیر و غیر آوایی بنیامینی نیست که می گفت: زبان هنر فقط می تواند در ژرف ترین نسبتش با آئین نشانه ها شناخته شود. اتفاقا مکالمه هنگامی که در سطح اتفاق می افتد نظم نشانه ها را فرو می پاشد. هیچ نشانه ای در کار نیست. سطح همیشه اغواکننده است. هر چیز اغواگری از معنی و تفسیر می گریزد. برای مثال مکالمه برای شخصیتهای بکت سطح آرایش شده ای است که شخصیتها خودشان را به آن مسلح کرده اند. ولادیمیر و استراگون را در سطح باید لمس کرد. در سطوح همیشه استعاره ها به صورت سیال حضور دارند. این سیالی و عینیت ناپذیری نشانه هاست که ما را از غوطه ور شدن در ژرفاهای متن نجات خواهد داد. حضور سیال و ناپایدار نشانه ها که یکی بعد از دیگری می آیند ما را به دالهای زنجیروار و جدیدتری رهنمون می کند. ما متن را می خوانیم. صداها را می شنویم. با آن همراه می شویم. یا شخصیتها مکالمه می کنیم. ما خواستار دریافتن ژرفاهای ذهنی شخصیتها نیستیم. ما از روانکاو بیزاریم. مکالمه ی ما به صورت جمعی و در سطوح روی می دهد. در حقیقت ما به جای توضیح دادن دیالوگهای نمایشنامه ها (یا سخنوری کردن) به همراه شخصیتها خود دیالوگها را فریاد خواهیم زد. با ما باید حرف بزنی نه اینکه راجع به ما سخنوری کنی. خسونت نظری به گونه ای اجرای مجدد آثار هنری است. از تمامی نظریه پردازی هایی که سعی در نمادینه کردن اعمال دارند، می گریزد. اینجا کار نقد پرورش استعاره ها نیست این کار را باید به روانکاوان محول کرد. ژیکر فیلم و رمان را نتیجه ی علت مجازیشان یعنی خیال می داند. چیزی که اندیشه با نیاندیشیدن اش مسبب آن است. و هنر را با این پیش فرض نتیجه ی منطقی خیال می خواند. با این استدلال می توان در لابه لای مکالمه ی خیالین دنبال استعاره ها گشت. یا در حقیقت درمانگری کرد. ولی خسونت نظری اعلام می کند: هنرمند در لحظه ی خلق اثر حضور کامل و خودآگاه دارد. آیا می توان لحظه ی خلق اثر را پیش بینی کرد که کدام لحظه آغاز شده است؟ مگر نه این است که اثر در لحظه ی دیده شدن سطوح مذکور آغاز می شود؟ خسونت نظری سطوح را آرایش می کند تا به دیده شدن آن کمک کند. در پی هیچ تفسیری نیست. در هیچ ساختاری نمی گنجد. بیمار لاعلاج است. با این بیمار تنها می توان مکالمه کرد. مثل مکالمه ای که شخص با تصویر خود در آینه انجام می دهد ولی خوب می داند که آنچه در آینه می بیند تصویر عمیق و ژرفاهای ذهنی او نیست. سطحی پوشاننده است. دست بردن به ژرفاها یعنی یکی شدن با تصویر خود در آینه. یعنی قطع مکالمه. هم چنانکه نزدیک شدن بیش از حد به ابژه ی مطلوب، شیفتگی اروتیک را بدل به نفرت از امر واقع جسم می سازد. ما مخاطبان به جای آنکه خود را در جایگاه مولف قرار دهیم؛ در همان سطح مذکور با مولف مکالمه خواهیم کرد. آیا مگر غایت هنر آرتو به کنش واداشتن مخاطب نیست؟

بیائید این مکالمه ی جمعی در سطح متن را یک بار دیگر "سوسیو ارگاسم" بنامیم. سوسیو ارگاسم به جای منتقدان هنری به اعضای "سوسیو پات" نیاز دارد. سوسیو پات ها شخصیت‌های ضد اجتماعی هستند که ناتوان از درک احساس شرم، گناه و اخلاق اند. غوطه ور شدن در ژرفاهای متن برای دست پیدا کردن به جهان رمز و اشارات منجر به درک متن و همراه آن درک احساسها(شرم و گناه) و اخلاق خواهد شد. کما اینکه همه می دانیم مثلا شخصیت‌های بکت خود از این احساسات عاری اند. کشف رمز و اشارات (جهان دانایی) در نقطه ی مقابل جادوگری می ایستد. در این صورت در مقابل پرسش استراگون که می پرسد:

-ما همیشه چیزی را پیدا می کنیم که برساند هنوز زنده ایم، مگه نه دی دی؟

..... -

ولادیمیر به جای اشاره به قدرت جادوگیشان، با سکوت استعاره وارش ما را به یک سفید خوانی احمقانه سوق خواهد داد. و آن چیزی نیست جز نشانه سازی. شکاف میان ذهن هایی که مدلول را می پذیرند اما از آن برداشتی همسان ندارند. این شکاف همیشه مخاطبان را به یک انزوا و در لابه لای متن پناه گرفتن، وادار می کند. گفتیم که ما طرفدار سوسیو ارگاسم ایم. ما سوسیوپات هایی هستیم که با جمع شدن مان در سطوح، ضد اجتماعی بودنمان را نفی می کنیم. ما به همدیگر آلوده شده ایم. دوخته شده ایم. آمیخته شده ایم و در نهایت در هم گره خورده ایم. جنس مکالماتمان یکی است بدون آنکه جنسیت مان مشترک باشد. ما همجنس گرایانیم که تنها از راه مکالمه ارضا می شویم نه از راه سکس و یا دخول خدای گونه در حوالی کون مریم. ما طرفدار سحر کلامیم: جادوگری....

در اندیشه ی توراتی (در قصه های تلمود) پس از هبوط، کلام مقدس از یاد آدم رفت. میان نام و او، میان نام و چیزها، میان دال و مدلول فاصله افتاد. و موقعیت زمینی با فراموشی آغاز شد. فرهنگ همیشه ما را وادار به پر کردن شکاف ها می کند. شکاف بین دال و مدلول، بین نام و چیزها. ولی هنر یک نام ناپذیری ست. شکل از ریخت افتاده ی فرهنگ است. ارگانسیم فرهنگی را نقد به چالش می کشد. بیلاخی ست به فرهنگ. عملی ست که شناسایی نخواهد شد. همانقدر که فرهنگ دنبال یک زبان منطقی است؛ همانقدر که زبان / دلالتگری در راستای میل دیگری می کوشد؛ در مقابل اینها **زبان ارضا شده / زبان بی ناجی** خودش را دور از تفاسیر نگه خواهد داشت. آن تفسیر نمی شود بلکه همه چیز را در خودش حل می کند. یک محلول سوسپانسیون کثیف در مقابل فرهنگ. هنر و به دنبال آن خشونت نظری، پیچ های اضافی در بزرگراه فرهنگی اند که به هیچ چیزی دلالت نمی کنند مگر به خودشان. سلاح دریافتن و رسیدن به این پیچ اضافی خشونت نظری است. دیگر چیزی / معنایی باقی نمانده است که همه چیز را بر آن بنا کنیم. تنها راه ممکن رادیکال سازی فرضیات است. کژدیده کردن نظریات. ویروسی کردن آنها. خشونت نظری ادعاهای بزرگ و تو خالی را زیر پا می نهد. راستگوترین شکل بیان ممکن است. در مقابل فرهنگ که همیشه دروغ گفته است. چیزی است مستقل، ناتمام، ناکامل، آغاز گر و گاه ادامه دهنده و نه هرگز پایان. (چیزی شبیه قطعه نویسی های پیشا سقراطی)

حال چه چیزی ما را به پانهادن در این پیچ های اضافی علاقه مند می کند؟ قدرت اغواگری هنر .خشونت نظری مثل چراغ چشمک زنی بر سر این پیچهاست که اغواگری هنر را مدام به نمایش می گذارد.

اگر هنر را مثل یک سطح بزرگ شده(اشاره به ویژگی زنانگی و اغواکنندگی هنر (تصور کنیم، خشونت نظری نوعی دید زدن همین وجهه ی زنانگی زندگی است. وجهه ی زنانگی با زندگی زنانه فرق دارد .مانند فروید اشتباه نکنید! فروید نوشته است که ما هیچ اطلاعی از زندگی جنسی دختر بچه ها نداریم. چرا که تاکید او کلا بر آلت جنسی مردانه است. در این مورد باید همراه بودریار بود تا اثبات کرد وجهه ی زنانگی فراتر از جنسیت واقعی زن و مرد است و می تواند در مردها نیز رخ بنماید. فروید کشف ناشدنی بودن زندگی جنسی زنانه را به قاره ی سیاه تشبیه می کند. نوعی نماد گرایی. شهوانی بودن زن، زن را به جاذبه های سرزمینهای بدوی پیوند می زند. که این دو مفهوم در نهایت به مفهوم واحد بدل می شوند و افسونی مرگ آور و مقاومت ناپذیر به هر دو نسبت داده می شود. از دیدگاه روانکاوی، جنسیت قلمروی است که در آن میل و ترس، نزدیکترین پیوند را می یابند. و مفهوم بیگانه بودن، غریب و شهوانی بودن کاملا در هم می آمیزد .و البته فرانتس فانون همراه فروید در این قول متفق است که روانکاوی در جوامع متمدن شکل می گیرد و برای بدوی ها جایی ندارد. آنها غیر قابل دسترس بودن زندگی جنسی زنانه را به بدویت نسبت می دهند. به مناطق دور از دسترسی که روانکاوی از درک آن عاجز است. در عوض خشونت نظری دقیقا به همین خاطر است که هنر را با وجهه ی زنانگی انسانها مرتبط می داند. جایی که تمامی عناصر فرهنگ/تمدن/ پدر/مردانگی/ استعاره از بین می رود. خشونت نظری سخنوری بلد نیست. در بالا اشاره کردیم که مکالمه (دهان باز) برای او حکم سوراخی را دارد که از طریق آن خواستار رهایی است. مکالمه در اینجا مکالمه در عمل است .برای این مکالمه نهایی نیست. صحنه های "در انتظار گودو" تا بی نهایت تکرار خواهد شد حاصل آن فقط تکثیر پسر بچه هاست. ارگاسم نهایی وجود ندارد .ارگاسم در این مکالمه با تفسیرهای مکرر، پریدن از یک دال به دالی دیگر به صورت مداوم و لاینقطع رخ خواهد داد. این زبان نوید هیچ پایانی را نمی دهد. زبان بی ناجی است. اما این زبان مربوط به چه کسانی است؟ **مقعد زادگان** . آنها کسانی هستند که از بدنهای منقبض شده به خاطر انباشت میل بیرون خزیده اند. مقعد برای آنها همچون سوراخی است برای رهایی. دستگاه مولد آنها از هیچ لقاحی بارور نشده است .آنها حاصل یک لقاح معصومانه اند. زاده ی میل اند .آنها می دانند که هیچ فقدانی در کار نیست که ما را وادار به مکالمه کند. می دانند که زاده ی یک سکس در مکالمه اند بدون هیچ دخول واقعی. ما به جای منتقدان هنری هویت دار به این شخصیتهای بی نام و نشان نیاز داریم. تنها مقعدزاده ی واقعی می داند که لذت مکالمه به ناخودآگاه رجوع نمی کند. او اشتباه نمی کند! میل پنهان نمی شود. میل همیشه رخنه ایجاد می کند. رخنه یعنی ایجاد شکاف. تقسیم کردن. فلسفه ای که خشونت نظری به آن ارج می نهد فلسفه ی همین مقعدزادگان است. فلسفه ی شکافتن ها. هر شکافی دو لبه دارد .فلسفه زنانه است. آلت تناسلی زنانه است در هنگام راه رفتن. خود ارضاگر است. اصطکاک ذهنی است مثل ساییده شدن دو لبه ی آلت زنانه به یکدیگر. برای همین است که خشونت نظری خواستار رخنه ایجاد کردن در تمامی نظریات پیشین است. این فلسفه دستی برای استمنا نیست یا یک آلت بیرونی برای خودارضایی .کاتالیزور خود ارضاگری فلسفه در درون آن نهفته است. کاری که یک مفسر از بیرون با هنر انجام می دهد، تجاوز است. تجاوز استمنا ی سریع در بدن

دیگری است. ولی در مقابل آن خودارضاعی ایجاد شکاف است در هر دیگری. برخلاف نظریات فرهنگی که از برای پر کردن شکاف بین نام و چیزها/ دال و مدلول ها بکار می رود، ابزار خشونت نظری برای مکالمه همان **فلسفه ی مقعدزادگان** است. در بالا اشاره کردیم که خشونت نظری به هیچ وجه آموزش نمی دهد. چیزی است آغازگر و ادامه دهنده و نه پایان. نقش آن تکثیر شدن در سطوح و برجسته کردن قدرت نمایشی و اغواگری هنر است. همه می دانیم جادو نیز همچون علم هدفی را دنبال می کند. ولی جادو می کوشد از طریق میمسیس (تقلید/محاکات) این عمل را انجام دهد نه با فاصله گرفتن فزاینده از موضوع. خشونت نظری در دل هنرها قرار می گیرد نه با فاصله از آنها. خشونت نظری به تمامی روانکاوان و مفسران و نقادان اعلام می کند که کار هنر جادوگری ست و جادوگری مسلما متکی بر “قدرت مطلق اندیشه” است. و آنجا که بحث از خودآگاهی در هنر به میان آید دیگر جایی برای تفسیر باقی نخواهد ماند. فلسفه، هنر، نظریه ی مقعدزادگان مازاد فرهنگ اند. چیزی که از دل فرهنگ بیرون جهیده و در مقابل آن می ایستند. آنها در مسیرهای انحرافی جاده ی اصلی فرهنگ کمین کرده اند. کار فرهنگ افسون زدایی از جهان، انحلال اسطوره ها و واژگونی خیالبافی بدست معرفت است. ولی هنر همچون سیرسه ی هومر (آنگونه که آدرنو توصیف می کند) با سحر و جادو قربانیان خود را افسون می کند.

پس آیا فرهنگ (و به دنبال آن دولت) به این گونه نقد، صلاحیت خواهند داد؟ نیازی به فکر کردن نیست. جواب آنها روشن است. آنها همیشه فرزندان سربراه می خواهند. آنها خودشان را به مثابه ی یک دیگری معرفی می کنند که فرزند باید در راستای ارضای میل این دیگری بکوشد. فرق یک مقعدزاده با “حرام زاده” اینجا مشخص خواهد شد. در برخوردشان با مسئله ی سانسور و آزادی بیان. حرام زادگان کسانی هستند که بر علیه نام پدر شورش می کنند. آنها خواستار آزادی بیان اند. اشتباه محض این حرام زادگان همین است. آنها با درخواستشان از دولت به نوعی به پدر مشروعیت می دهند. پدری که در فرایند تولید و زاده شدنشان (حرام زادگان) حضور واقعی داشته است اما در نقطه ای از چرخه ی زندگی پنهان شده است. حرام زادگی بی پدری نیست. در اصل برای آنها پدر به مثابه ی چیزی است که گم شده است. دیگری آنها وجود حقیقی دارد. آنها حاصل یک سکس واقعی اند. راه مبارزه ی دولت با حرام زادگان چیست؟ آزادی مطبوعاتی. آزادی مطبوعاتی بهانه ای ست در دست دولت تا به تجاوزگری وسیع تری دست بزنند. دولت در حقیقت در پشت آزادی مطبوعاتی حضور دارد. مثل یک فالوس برای حرام زادگان که به ظاهر نابود شده است. دستگاه دولتی نویسندگان مطبوعات را در اختیار می گیرد و از آن طرف برای عموم اعلام می کند که ما مطبوعات را آزاد گذاشته ایم. این بدترین نوع و در عین حال زیرکانه ترین نوع شیوه برای اخته گری ست. توده از سلطه ی پدر بی خبر خواهد ماند و این منجر به سکون محض خواهد شد. اما دولت چگونه نویسندگان را در اختیار می گیرد؟ هنگامی که برانژه شاعر فرانسوی می نویسد: “عالی جناب! من تنها برای سرودن زندگی می کنم. اگر زندگی ام را بگیری، آن وقت... برای زندگی کردن ترانه خواهم سرود”. دولت زندگی را از نویسندگان سلب می کند و از این پس نویسندگان برای زندگی کردن خواهند سرود. یا در حقیقت برای ارضای میل دیگری بزرگتر و جالب آنکه در سرودن آزادند. خشونت نظری هم سانسور و هم آزادی بیان را زیر پا می گذارد. خشونت نظری دنبال هیچ صلاحیتی نیست. مارکس در نقد نویسندگان صلاحیت دار می نویسد: دانشوران حرفه ای دارای مجوز و امتیاز، دکترها و مشتی الاغ دیگر، نویسندگان با

کلاه گیس های آهار زده، مشتهر به فضل فروشی، با رساله های حقیرانه و نفرت انگیزشان در مسائل خرد و ناچیز و پیش پا افتاده خود را چون حایلی بین زندگی و علم قرار می دهند.

هیچ نظام آموزشی توان آموزش **فلسفه ی کتیف مقعدزادگان** را ندارد. این فلسفه را باید زندگی کرد آنگاه که مایل بودید تا در پیچ های انحرافی قدم بگذارید. آنجا که میل و مرگ حکم فرمایی می کنند. خشونت نظری، نظوروزی معطوف به مرگ است که تنها راهش رادیکال سازی فرضیات می باشد. آن سعی دارد با کژدبسه کردن نظریات و با آشنایی زدایی از ذهنیات نقد آثار هنری را به سمتی سوق دهد که به جای بیرون بودن و تفسیر کردن صرف آثار هنری و نمادینه کردن هنر و قرار دادنش در ساختار فرهنگی، همراه هنر بایستد. خشونت نظری منتقدان را به نفع اجراگران و معنا و ژرفاهای هنری را به نفع سطوح نمایشی آن رها کرده و خواستار شرکت دسته جمعی در اجرای موقعیت های نمایشی است.

تجربه گرایی انقلابی: برابری تجربی

روزبه گیلاسیان

باید در ابتدا بار سنگینی که علم بر شانه های تجربه گرایی گذارده است را بر زمین بگذاریم و این واژه را از تاریخ پر ابهامش رها سازیم. سپس باید تجربه گرایی را از دستان فولادین اپیستمولوژی خلاص ساخته و آن را در معنایی آنتولوژیک درک نماییم. در این صورت تجربه دیگر وسیله شناخت نیست بلکه خود زیستن است. برابری نه موضوع اقتصاد و سیاست بلکه موضوع امر اساسی تری است به نام تجربه. از این دریچه باید کلیه آثار مارکس را دوباره فهمید. مبناهای اقتصادی و سیاسی و فرهنگی سرمایه داری را باید از طریق استیلائی تجربی امپریالیستی حاکم دریافت و اصل برابری را به عنوان برابری در تجربه کردن تمام موقعیت ها و نه تصاحب جایگاه ها و منزلت ها قلمداد کرد. تجربه ای که اساس زندگی است و نه اساس شناخت. تجربه ای که نه تجربه ی صرف نفس کشیدن در هوای دموکراسی پوشالی بلکه تجربه ی هر موقعیت دلخواه و رقصیدن بر هر سکوی دلخواه است. تنها با مبارزه برای گشودن امکان چنین تجربه ی گشوده ای است که می توان از سیاسی شدن میل حرف زد. سیاسی شدنی که همجنس گرایی را برای تجربه همجنس گرایی می خواهد نه به عنوان یک حقیقت یا تصاحب یک جایگاه در نظام ارزشی موجود و فمینیست بودن را برای تجربه کردن موقعیت در زن زیستن می خواهد نه صرف در افکندن خویش در تجربه ی یکه مرد نبودن. و سرآخر دموکراسی را نه به عنوان یک ارزش – اگر که هنوز یک ارزش باشد- بلکه به عنوان شیوه ای از تجربه زندگی که – فعلن- خوشایند است دنبال می کند. و سیاست چیزی جز پرتاب کردن خویش در تجربیات جدید و مبارزه برای شکستن انحصار تجربه های تلنبار شده در یک فرهنگ مسلط نیست.

تجربه و روش تجربی درک جهان هواره جایگزینی برای عقل و تسلط روش عقلگرایانه بوده است. کانت کوشید که این دو را در موقعیت های شایسته خویش بنشانند. و تعادلی مابین نظریات تجربه گرایان و عقل گرایان ایجاد کند. اما هر تعادلی همانگونه که نتیجه کشمکش ها و عدم

تقارن های بسیار بوده است خود نیز به سمت بر هم زدن معادله خواهد شتافت. اما مساله ما تفوق عقل بر تجربه یا بالعکس نیست. این فرمول اساسن ساخته و پرداخته برای بحث معرفت شناسی بود یعنی راه درست شناخت جهان. شناخت کلمه کلیدی این مبحث است. شناخت چیست؟

شناخت در گذشته نوعی آشنایی با چیزها بود که حکایت از نزدیکی با آنها داشت. امروزه اگرچه معنای شناخت بالکل عوض شده و سمت و سوی تکنولوژیک یافته است با این حال مفهومی از آن چه پیش تر داشت را حفظ کرده است. امروز نیز وقتی پرسش بر سر شناختن فردی است هنوز می توان معنای آن نزدیکی را دریافت کرد. کسی که می گوید فلان کس را می شناسد در واقع اشاره ای به نوعی شناخت می کند که آشنایی با کسی و حکایت از نزدیکی با چیزی را دارد. این معنا با آغاز نگاه تکنولوژیک و ابزاری به شناخت متحول گردید. شناخت یک سر مفهومی علمی گشت و منظور از شناخت ، داشتن قدرت پیش بینی لحاظ گردید. در این صورت ما زمانی می توانیم بگوییم که چیزی را می شناسیم که بتوانیم رفتار آن را به عنوان یک پدیده پیش بینی کنیم.

چیزی که شناخت را تا سرحد زدن یک حدس ، ترتیب دادن یک آزمون و آزمایش و سرانجام رد یا اثبات پیش بینی فرو می کاست. تجربه قرار بود کنیز حلقه به گوش این شناخت شود. یعنی ابزاری شود برای ابزاری دیگر و به این طریق تجربه اولن صرفن یک محک باشد ثانیاً چارچوب داشته باشد و ثالثاً قابل تصدیق باشد. این قابل تصدیق بودن نوعی بازی دور و تسلسل بی پایان را ترتیب می داد چرا که برای تصدیق درستی یک تجربه باید که به تجارب دیگر استناد کرد و همین گونه تا آخر. در اینجا مفهوم سیاسی اجماع یا بین الادهانی بودن تجربه پیش می آید که اساسن دستاورد دنیای مدرن برای رهایی از تسلسل است. دنیای مدرن با توسل به این حربه سیاسی شک را به یقین تبدیل می کند یعنی اگر تا دیروز همه دارای این جسارت بودند که در مورد نظام حاکمه خویش شک کنند امروز محکوم هستند که با شرکت در بازی دموکراسی یا ببازند یا ببرند از این جهت دموکراسی به یک قمار یا شرط بندی بر روی اسب ها شبیه است. صحبت از حقیقت نیست بلکه صحبت از برد و باخت است و برد و باخت نه جنگی در دنیای واقعی بلکه جنگی روانی – تبلیغاتی است که مردم را به خواب مصنوعی می برد.

این ترفند ، اجماع دانش بر یک تجربه را به صورت قانون کلی در می آورد. به این طریق تجربه جز نقابی برای پوشاندن چهره ی بی طرف اما سراسر مغرض جهان نیست. اما تجربه ای که ما از آن سخن می گوئیم چیزی اساسن واژگونه است. تجربه وسیله شناخت نیست بلکه وسیله ی زیستن است. ما در تجربه زندگی می کنیم. نسبت ما با تجربه نسبت فاعل با ابزار فعل نیست ، نسبت ما نسبت خویشاوندی است. ما تجربه نمی کنیم که بشناسیم ما تجربه می کنیم تا شناخته شویم. از این جهت تجربه نزد ما مفهومی سراسر آنتولوژیک است که با هست ها کار دارد نه با چیست ها. از این رو ابژه یک علم مفروض نیست بلکه سوژه اندیشیدن و شرط لازم آن است.

اقتصاد یا ابزار تولید ، از دید مارکس در هر دوره مناسبات حاکم بر آن دوره را مشخص می سازد . به زبان ما شرایط حاکم بر تولید (چه تولیدات فرهنگی و چه کالایی) در هر دوره ای حیطة تجربیات انسانها و تضاد حاکم بر این تجربیات را مشخص می سازد. از این رو تجربه دیگر امری

اجماعی و تفاهمی نیست بلکه سراسر ستیزه گرانه و درگیر با تجربیات دیگران است. یک کارگر نمی تواند تجربه داشتن یک ماشین آخرین مدل را داشته باشد چرا که این تجربه منحصر به عده ای خاص شده است. یک زن نمی تواند آزادی انتخاب شغل را داشته باشد چرا که حق استفاده از این تجربه به کل به مرد واگذار شده است. تضادها بر سر امکان تجربه کردن موقعیت تصاحب شده توسط دیگری در می گیرد. مبنای مبارزه باید دادن حق برابر در امکان تجربه کردن همه چیز برای همه کس باشد. در این صورت کسی (بخوانید حزب یا نخبگان روشنفکری) نباید به اسم آزادی و برابری همه را به سمت تجربه ای واحد رهنون شوند. آنها نباید در هیات افرادی که می گویند ما خیر و صلاح دیگران را می دانیم نسخه ای بپیچند که سعی دارد همگان را با یک دارو درمان کند.

آزادی باید که امکان تجربه کردن در بند بودن را به رسمیت بشناسد. باید به همه این برابری را بدهد که در صورت خواست خویش از تمام آنچه دیگران تجربه می کنند برخوردار باشند. چیزی که اساس مالکیت را فرو می ریزد. آنگاه جامعه نه یک جامعه ی بی طبقه است و نه یک جامعه استثمارگر طبقه بندی شده، چنین جامعه ای افسوس بودن در یک موقعیت را از کسی دریغ نمی کند و لازم ندارد این شعار احمقانه را سر دهد که برای رسیدن به آرزوهایت باید تلاش افزون تری بکنی. یعنی تلاش بیهوده برای داشتن و تصاحب بیش تر تا امکان تجربه کردن افزون تر مهیا شود که در نهایت حق برابری تجربه را به لیاقت برای تجربه کردن ترجمه بکند.

تنها تجربه کردن است که از تقدیر پولی حاکم بر انتخاب های بشر گریخته است. در زمانی که هر چیز خوب را قیمتش تعیین می کند تجربه چیزی است که هنوز به تمامی خراب این ارزش گذاری نشده است. به این دلیل که نمی توان گفت بهترین و دلخواه ترین تجربه ها نزد و در تصاحب طبقه ی مرفه تر است. چرا که هنوز تجربه هایی وجود دارند که ارزش خویش را به چیزی فراتر از پول نسبت می دهند ارزشی که در دل خویش هنوز واژگان مقدسی را دارد که اگرچه معادل های آنها مستعمل و فرسوده شده اند اما همچنان گیرا و گیرنده اند.

مبارزه برای رسیدن به چنین امکانی یعنی امکان برابر در تجربه به سادگی میسر نمی شود. چرا که انحصار تجربه در دستان کسانی است که سعی می کنند همه را به داشت های خویش و حفظ وضع موجود قانع کنند. کسانی که نظام سیاسی، اقتصادی و ارتباطی حاکم را استوار ساخته و حمایت می کنند و حتی تجربه اعتراض و انتقاد را به عنوان تجربه ای حافظ بقای خویش به عده ای خاص وا گذاشته اند. کسانی که هرازگاهی به نقش منتقدان وضع موجود در این نمایش ملال آور ظاهر می شوند و با تشویق دستان تماشاگران تعظیم کنان خارج می شوند و در هر صورت در این مسیر مجرب تر می شوند و سرآخر چندان اعتراض و انتقاد را تجربه کرده اند که می توانند از دست این نظام جایزه ی حقوق بشر بگیرند. این چنین است که مبارزه ی ما بی آنکه بخواهد خود را وقف عبارتهای ذهنی و توخالی نماید باید که جانانه بر سر مواضع خویش بجنگد. جنگی نه بر سر موقعیت برتر بلکه جنگی بر سر به اشتراک گذاری همه موقعیت ها. جنگی در آن نمی توان به سازگاری و سازش رسید چرا که قرار است همه با هم در یک چیز برابر باشند: تجربه کردن.

هنر جمعی: مبانی و ایده‌ها

ایمان گنجی، کیوان مهتدی

1. هنر جمعی چیست؟

تاریخ همیشه تاریخ فاتحان بوده است، اما فاتحان عرصه‌ی نمادین تنها پیروز نبردهای نظامی و سیاسی نبوده‌اند، بلکه تمام آنانی‌اند که به هر طریق، چه در مقام حاکم و چه در مقام استثمارشدگان، خود را به زبان رسمی یک جامعه تحمیل کرده‌اند — حتی اگر این تاریخ، همان تاریخ فوکویی «حال»، یعنی تاریخ تبارشناسی گذشته و طرح‌ریزی آینده باشد. مثلاً هرگز نمی‌توان تاریخ جنون را نوشت؛ چرا که در هر حال — همان — طور که خود فوکو اعتراف می‌کند — این لوگوس است که سخن می‌گوید؛ همان خرد و گفتار رسمی و مسلط.

از آنجا که «ستم‌دیدگان» ستم دیده‌اند و جبران آنچه رنج نامیده می‌شود، در تاریخ ممکن نیست و اگر به قول تارکوفسکی هنرمند باید به جای همه‌ی آنانی سخن بگوید که خود قادر به سخن گفتن نیستند، پس تاریخ «هنر»، تاریخ‌ویژه‌ی هنر، نالتاریخ حذف‌شدگان خواهد بود. سنت رمانتیسیسم آلمانی نیز همین سودا را داشت وقتی که می‌گفت: بگذار همه سخن بگویند. البته نه اینکه هنر جبران‌کننده‌ی رنج ستم‌دیدگان یا حتی رهایی‌بخش آنان باشد؛ چرا که آنچه رستگاری را به همراه خواهد داشت، از پی انقطاع ریشه‌ای گذشته و ختم زنجیره‌ی رنج میسر خواهد شد — مسیحا گذشته را منفجر خواهد کرد. پس پروژه‌ی هنر از دل این تاریخ‌ویژه بیرون می‌آید که آشکارا در خدمت نیروها و نقاط مقاومت است، آنانی که در چینه‌های گفتمان‌پذیری و رویت‌پذیری لحاظ نشده‌اند. بنابراین نباید حتی یک لحظه از خاطر برد که هنر همیشه هنر مقاومت است؛ هنر همیشه سیاسی است. بدین ترتیب، هنر — یعنی هنر سیاسی — همواره رو به سوی چیزی خارج از خود دارد؛ و البته نه رو به سوی چیزی خارجی. همه‌چیز، حتی شرایط انقطاع ریشه‌ای جریان تاریخ، از درون همین تاریخ «حال» سر برمی‌آورند. نالتاریخ هم چیزی بر فراز وضعیت ما نیست: نالتاریخ از آن رو نالتاریخ است که بدن‌های آن در سکوت مطلق به سر می‌برند، که بدن‌های آن، موجودات بی‌فرم و از ریخت‌افتاده‌ای هستند که در شکاف‌های عرصه‌ی نمادین زندگی می‌کنند، در شکاف میان به‌رسمیت‌شناخته‌شدن و بودن. نالتاریخ همان‌طور تاریخ «معاصر» است که «هنر معاصر»، هنر معاصر ما است.

(به نظر می‌رسد سینما قابلیت آن را دارد که در راستای این پروژه قرار بگیرد. چشم مکانیکی دوربین سینما، تو گویی، «همه‌چیز» را ضبط می‌کند و هر ابژه‌ای راه، با برابریِ رادیکالِ مخصوص به یک ماشین، با برابریِ رادیکالِ یک راویِ ابژکتیو، هنری می‌سازد. با این وجود، نه این «تو گویی» کافی است و نه صرفِ مدیوم؛ چرا که به آسانی می‌توانید همه‌ی تولیدات سینمای مسلط، سینمای صنعت فرهنگ‌سازی و تبلیغات — یا سینمای «ماشین بیان کاپیتالیسم» — را از دایره‌ی برابری‌طلبی بیرون بگذارید. و این بلافاصله به کنار گذاشتن آنها از دایره‌ی هنر خواهد انجامید. چرا که همواره باید به یاد داشت: هنر صرفاً هنرِ سیاسی — و در شرایطِ حاضر، هنرِ مقاومت — است.)

پس باید دست‌به‌کار شد. نوشتن آنانی که هرگز کسی در مقامِ نوشته‌شدن قرارشان نخواهد داد، نوشتن انسان‌هایی واقعی که واقعاً زیسته‌اند — که واقعاً در فلاکت و گمنامی و در وضعیت ما زیسته‌اند. پارادوکسِ تن به نوشتن دادن سکوت، به‌ویژه در وضعیتِ گشوده‌ی سیاسی «حال» — البته وضعیتی که گشودگی را بر حسب بالقوگی تعریف می‌کند — ممکن خواهد بود و ضروری. چرا که تنها در برابر گشودگی می‌توان در مرزهای امرِ محال مدام بر زمین افتاد و برپا خاست. این جنگی است که در عرصه‌ی قدرت به راه می‌افتد؛ نه برای کسبِ هیچ شکلی از قدرتِ برساخته؛ که برای خردکردن قدرتِ برساخته به واسطه‌ی قدرتِ برسازنده، قدرتی که «ما» هستیم. نگری و هارت راست می‌گویند: فوکو هیچ‌وقت از لفظِ «مقاومت» راضی نبود. چرا که انگار واکنشی، منفیتی، یا نفی‌ای در کار باشد. اما «مقاومت» چنین نیست؛ مقاومتی که پیشاپیش در برابر قدرتِ برساخته موجود است، همان قدرتِ برسازنده است. اینکه ما به دنبال «حق» همه‌ی از حق محروم‌شدگان هستیم، دوباره خود جنگی در قدرت است. چرا که فوکو، دلوز و گتاری به ما آموخته‌اند که «حق» نه مفهومی «قضایی» یا «قانونی»، که مفهومی متعلق به «قدرت» است. ما به دنبال «حق» آنانی هستیم که «حق» نوشته‌شدن نداشته‌اند، ما دست به کار نوشتن نالتاریخ‌ایم؛ و نه شورش علیه «پدران».

اما اگر قدرت دو محور دارد، پس دیگر باید دست از سرود «قربانی» خواندن برداریم. چه فایده که پیاپی از قربانیان تاریخ سخن بگوییم که به رسمیت شناخته نشده‌اند؟ باید این بردار را معکوس کرد و از ارباب و بنده گریخت. «اصلاً چرا باید بخوایم اراده‌ی مرا به رسمیت بشناسد؟» قدرت برسازنده‌ی این به اصطلاح «به رسمیت‌نشناخته‌شده‌ها» قدرتِ به رسمیت‌شناخته‌شده‌ی برساخته را بر هم خواهند زد و هنر به این معنا باید هنرِ قدرتِ برسازنده باشد. بدین ترتیب حالا هم چنین هنری به معنای تحت‌اللفظی کلمه وجود دارد: هنرِ برآمده از دلِ حلبی‌آبادها (مثلاً هنرِ وحشی موسیقی زیرزمینی آنها که تا کنون دست‌کم «جاز» را به تاریخ هنرها زور کرده است).

اما چگونه می‌توان از هر اومانیمی در نوشتن این نالتاریخ اجتناب کرد؟ تفاوتِ این نوشتن با مثلاً رمانی رئالیستی و مملو از کاراکترهای پیش-پافتاده و معمولی، فقدانِ هر مرکزی (یعنی مرکز‌گریزی)، هر نقطه‌ی بحرانی‌ای در آن است. رمان‌های رئالیستی حول یک مرکز بحرانی، یک مرکز خارق‌العاده و دراماتیک شکل می‌گیرند؛ و کاراکترها نیز بر اساس این مرکز سوژه می‌شوند و دست به کنش می‌زنند. بنابراین رمان رئالیستی اساساً اومانیمیست است. اما نوشتارِ نالتاریخ باید تماماً معمولی باشد — خالی از هر بحرانی، خالی از هر مرکزی برای جهت‌گیری سوژه‌ها، عریان و سرد، خالی از هر سوژه‌ای، و بنابراین خالی از هر انسانی در معنای «علوم انسانی» آن.

بنابراین نوشتارِ نالتاریخ گام اول پروژه‌ای است (به‌طور کلی و در هنر نیز) که انسان و سوژه را انسان‌زدایی و سوژه‌زدایی می‌کند. بدین ترتیب، هنر به هنری ساختن زندگیِ خویش، یا پرداختن به خود — care of the self، طرحی که فوکو در ذهن داشت — پیوند می‌خورد و اشکال هنری

به اشکال زندگی بدل می‌شوند. اما هنری ساختن زندگی خویش هیچ ربطی به زیبایی‌شناختی کردن زندگی — همان که بنیامین به فاشیسم نسبت داد — ندارد. هنری ساختن زندگی، یعنی زندگی فرم‌های هنر را تولید می‌کند — همان‌طور که فرم‌های سیاست — و هنر فرم‌های جدیدی از زندگی را خلق می‌کند — همان‌طور که سیاست. دیالکتیکی در کار نیست. چرا که خواهیم دید هنر «جایگاهی ویژه‌ی خویش» ندارد. همه چیز زندگی است. همه چیز تولید زندگی است.

بر این اساس کامل می‌کنیم: نوشتن انسان‌هایی که واقعاً زیسته‌اند و هرگز قهرمان نبوده‌اند. لفظ واقعی اینجا مطمئناً چندان با صحت و سقم فاکت‌ها سر و کار ندارد یا اینکه به لحاظ اثباتی، دقیقاً چه روی داده است — این «واقعاً» یعنی قراردادن پیشاپیش این انسان‌ها در وضعیتی که وضعیت «ما» است.

نمونه‌ی این انسان واقعی «هنرمندِ گرسنگی» کافکاست. قهرمان گرسنگی نمونه‌ی بارز کسی است که ابداً و مطلقاً قهرمان نیست. اگر تفاسیر روانکاوانه‌ی دم‌دستی و بی‌ثمر این داستان را درباب میل و ابژه‌ی کوچک a و غیره کنار بگذاریم، حدت عادی بودن قهرمان گرسنگی را در می‌یابیم: کسی که غذا نمی‌خورد، چرا که صرفاً غذای مورد علاقه‌اش را نمی‌یابد. او به خاطر هیچ هدف قهرمانانه‌ای دست به این کار نمی‌زند و لذتش از غذا خوردن باعث می‌شود تا به تبلیغات و طمطراق فریبکارانه‌ی مسابقات و رکوردها تن دهد. دست آخر هم که دیگر هیچ کس علاقه‌ای به او و عمل به‌ظاهر قهرمانانه‌اش ندارد، باز هم در فراموشی مطلق غذا نمی‌خورد و مرگش نیز نوعی این‌همان‌شدن با چیزهای اطراف است؛ نوعی شیء‌شدن.

از سوی دیگر، کار هنر — هنر همیشه سیاسی، هنر در حال حاضر مقاومت — پدیدارشناسی اتوپیا بی‌خیالین و رویاگون نیست که رنگ‌ها و آسمان‌ها و انسان‌ها و شکوهی سرتاسر متفاوت دارد. همان‌طور که بنیامین می‌گفت، ظاهر جهان مسیحا صرفاً سر سوزنی با این جهان تفاوت دارد: «به‌اندازه‌ی جابجا شدن یک فنجان قهوه از این سو به آن سوی میز». هنر باید جهان را درست در همین شکل کنونی، در هیات بدقواره و رنج‌دیده‌ی غرقه در استثمارش به دست گیرد؛ این جهانی است که باید از آن آغاز کرد.

بنابراین هستی‌شناسی هنر مقاومت با یک نابجایی گره می‌خورد؛ نابجایی‌ای ناچیز اما عظیم، برانداز و مخوف. آثار بلانشو نمونه‌ی بارز این خصیصه‌های هنر هستند، و به‌خصوص در جایی از «آخرین انسان» (The last man) توصیف درخشانی از این تفاوت جزئی وجود دارد. آخرین انسان، کسی که در روایت‌های خود به صدق و کذب فاکت‌ها کاری ندارد و داستان‌هایی را که از کتاب *اقتباس* کرده، با شرح جزئیات و دقتی وسواس‌گونه تعریف می‌کند، این بار دست به کار توصیف شهر زادگاه خویش است: «[آخرین انسان] تلاش می‌کرد تا دیوارهای شهر را حول ما با تصاویری برپا دارد که خودمان پیشتر در ذهن داشتیم. او ما را به درون آن شهر کشانید، اما آرام‌آرام طوری آن را نشانمان داد که ما، پرسه‌زنان شهرهای بزرگ و کشورهای عظیم، کمابیش آن را همچون شهرهای خودمان یافتیم؛ آشناترین شهری که می‌توانستیم تصور کنیم و در عین حال، دست‌کم برای من، تماماً تخیلی، شدیداً ناواقعی [...] که توسط او برساخته شده بود تا در میان ما، امکان حس افق‌ای زیبا از سنگ و آسمانی زیبا پر از دود برایش میسر گردد.» زادگاه آخرین انسان، کاراکتری که تماماً سوژه‌زدایی شده است و در مرزهای میان فردیت و جمعی — شدن گیر افتاده — شهر آخرین انسان باز هم آسمانی پر از دود دارد و شبیه بزرگ‌ترین شهرهای زمان خود ما است: با تفاوتی جزئی و نامعلوم که

راوی را آن چنان متحیر و سردرگم می‌کند. (اما این قطعه نکته‌ای دیگر را نیز در بردارد که به آن برخوردیم خورد: نابجایی اگر چه همیشه در چنین هنری حضور دارد، اما مهم‌تر از آن حضور عنصر قدرتِ برساننده‌ای است که هیولا تولید می‌کند؛ هیولاهایی که در توصیف و خلق هنری سربرمی‌آورند و اینبار شهرهای توصیف‌شده و هراسناکند. قدرتِ برساننده از نابجایی آغاز می‌کند، اما به آن خاتمه نمی‌یابد.)

چرا «نابجایی» این چنین مخوف است؟ زیرا نابجایی یعنی جابجایی نامشروع؛ نوعی از جابجایی که در نظم مستقر تعریف نشده است. نامشروع بودن این جابجایی است که آن را برانداز و بدل به نابجایی می‌کند. به بیان انضمامی، نابجایی یعنی قرارگرفتن در جایی که از آن تو نیست و از آن خود خواهی ساخت: قرار گرفتن کارگران در صفِ اعتصاب، قرار گرفتن شهروندان شاغل طی ساعات کار روزانه در خیابان‌های اصلی، سیل اتوموبیل‌ها پشتِ چراغ سبز، فعالان ضدجهانی‌سازی روبروی مقر بانک جهانی. به زبان هنر، نابجایی یعنی نوعی اقتباس — یکی دیگر از ویژگی‌های آخرین انسان. همانطور که رانسیر اشاره می‌کند، اقتباس و تصاحب مجدد (reappropriation) نامشروع هر فرم هنری و هر شکل بیان هنری، انتقالی که مشروعیت نداشته باشد و طبق قوانین و قواعد آکادمیک زیبایی‌شناسی یا تقسیم و توزیع امر محسوس مردود باشد، اشاره به همین نابجایی است. علاوه براین، هنر باید تجلی‌بخش نابجایی در جامعه هم باشد؛ و این کار چه در چارچوب اثر و چه ورای آن، یعنی اینکه بدل‌شدن‌اش به فرم‌های زندگی تحقق‌پذیر است.

اما هنر مقاومت، هنری که نابجایی و قدرتِ برساننده را نمایندگی می‌کند، دیگر نمی‌تواند هیچ نشانی از فردیت داشته باشد، و به زبان دیگر، هرگز نمی‌تواند هیچ نشانی از «هنرمند» داشته باشد. ایده‌ی هنرمند ایده‌ای هویت‌محور است. هنرمند مفهومی است مملو از محتواهای تاریخ‌مند ایدئولوژیک که باید سریعاً از حیطه‌ی هنر به دور انداخته شود؛ همراه با همه‌ی بحث‌هایی که حول‌اش شکل می‌گیرند — از مباحث بی‌حاصل روانکاوانه گرفته تا جدل‌های جذابی همچون «چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟» — نیز به فراموشی سپرده شوند. تولید جهانی اشتراک و درونماندگاری تام و تمام روند تولید، هر محصول هنری را اشتراکی می‌سازد. بنابراین هنر جمعی است و بنیاد آن از مثلث‌های دیگری هنر-اثر هنری-هنرمند با تغییری ریشه‌ای در همه‌ی رئوس، به هنر-اثر هنری-اشتراک انتقال یافته است.

طرد هنرمند و توجه به اشتراک نکته‌ی بسیار مهم دیگری را در مورد هنر برملا می‌سازد. قرارگرفتن اشتراک در یکی از سه راس مثلث، یعنی اینکه تولید هنری به هیچ روی چیزی جدا و مجزا از تولید کاپیتالیستی به‌طور کلی نیست و در قلمروی آن روی می‌دهد. دیگر هیچ عنصری همچون فردیت رادیکال یک هنرمند انقلابی وجود ندارد که توهم معصوم و پالوده‌بودن روند خلق هنری را شکل دهد. دامن هنر آلوده به همان شکلی از تولید است که وقیحانه‌ترین تولیدات فرهنگی را به وجود می‌آورد؛ برای مثال همان‌طور که فردریک جیسمون می‌گوید، «امر بصری ذاتاً پورنوگرافیک است». به یاد داشته باشید: تنها یک نابجایی، یک تفاوت ناچیز اما برانداز. چرا که همه‌چیز از پیش در سرمایه محاط آمده است و «خارج»‌ای وجود ندارد.

اما اگر اشتراک این‌چنین سنت هنر را دستخوش تغییر می‌کند، پس جایگاه هنر کجا خواهد بود؟ پاسخ به سادگی از این قرار است: جایگاهی وجود ندارد. هنر دیگر جایگاهی ندارد که «شأن هنری» را تنفیض و صادر کند. آنانی که می‌گویند بدون جایگاه هنری هم نخواهیم داشت، از آسیبی شبه‌هگلی رنج می‌برند — دیگر هیچ‌چیز «جایگاه»‌ای ندارد. همه‌جا سرمایه است. اما مفهوم «هنر» همچون مفهوم «سیاست» و مفهوم

«مقاومت» و ... هنوز وجود دارد. چرا که «هر مفهومی یک نام مشترک است و نام مشترک همواره چیزی است که ما آن را با نگاه به کارآمدی نیروی توصیفی‌اش می‌شناسیم. امور کلی‌ای که بتوان از آسمان گلچین‌شان کرد و روی زمین به کارشان برد، وجود ندارند. ما ناگزیر از ساختن اسامی مشترکیم تا به واسطه‌ی آنها چگونگی عملکرد واقعیت را بفهمیم.» این نام‌های مشترک در «حباب‌های آنتاگونیسم اقیانوس سرمایه هنوز نفس می‌کشند و در عین حال شناور باقی می‌مانند». اینجاست که نابجایی نیز در برابر قدرت برساننده جایگاه ثانویه را در اختیار می‌گیرد. نابجایی رانسیری همواره قایل به جایگاهی برای هنر است. قدرت برساننده، از آنجا که خود محصول ارتباطات و نهادهای تولیدی است که کاپیتالیسم مستقر ساخته، از فقدان جایگاه هنر، از بدل شدن همه‌ی جامعه به یک کارخانه‌ی باخبر است. قدرت برساننده همان درون پر آشوب سیستم است؛ درونی که مازادش از چنگ نهادهای و چرخه‌های تولید سرمایه‌دارانه قسر درمی‌رود. بهترین توصیف عملی این درون شاید از آن‌گی - دوپور باشد: «بگریز، اما حین گریختن اسلحه‌ات را نگه دار.»

از بین رفتن انگاره‌ی هنرمند در پیوند مستقیم با همان سوژه‌زدایی یا انسان‌زدایی است که پیشتر گفتیم. محو انسان بلافصل به سربرآوردن «حیوان-هیولا» ختم می‌شود و رنج چیزی است که منطقه‌ی عدم تمایز میان انسان و حیوان را شکل می‌دهد. حیوان-هیولا، حیوان انسان-ریخت یا انسان-حیوان ریخت بخش عظیمی از تولیدات تصویری غرب را فراگرفته است: چه تولیدات هنری - هنر مقاومت - همچون نقاشی-های بیکن یا مسیح‌ستیز فون‌تریه در سینما یا آثار بکت و کافکا و موزیل و بلانشو، و چه تکه‌پاره‌های فرهنگی که نشانه‌ی بارز آن انبوه فیلم-های ژانر وحشت و علمی‌تخیلی است که ذهنیت نگران غربی در برابر ظهور حیوان-هیولا را نشان می‌دهد. این ظهور یگانه ماده‌ی خام هنر را آشکار می‌سازد: گوشت. «گوشت همان روح» اثر هنری و در عین حال تنها ماده‌ی خامی است که هنر را نمایندگی می‌کند. چرا که گوشت یعنی حیوان انسان‌زدایی شده، یا بشر سوژه‌زدایی شده یا حذف شدگانی که عرصه‌ی نمادین برویشان بسته مانده یا نادیده‌گرفته‌شدگانی که لاجرم در آینده به رسمیت شناخته خواهند شد. جنازه‌های اردوگاه‌های مرگ، مردگان قبرهای دسته‌جمعی، دوچرخه‌سواران تیان‌آمن، معترضان خیابانی که زیر باتوم و زنجیر گیر می‌افتند، مهاجران غیرقانونی قایق‌های ناامن، و نیز صنایع غذایی - کشتارگاه و جوجه‌کشی و چیزهایی از این قبیل - پروسه‌های تولید و کار بر روی «گوشت» هستند. و حتی از آن هم بیشتر: حالا سرمایه برای استخراج ارزش افزوده به «گوشت»، به «بدن‌های بدون اندام» نیاز دارد. و همین ابژه‌ی نیازش است که علیه آن می‌شورد؛ که می‌تواند بشورد.

بدین ترتیب در این لحظه‌ی خاص تاریخی، هنر مقاومت یا همان هنر سیاسی باید به مرحله‌ی جدیدی گذار کند و همگام با تحول «سیمای انسان» استحاله‌ای درخور بیابد. ما نام هنر سیاسی جدیدی را که محصول آری‌گویی به این استحاله است، «هنر جمعی» می‌گذاریم. هنر جمعی بدین اعتبار گسستی قاطع را از سنت‌های پیشین هنر مقاومت اعلام می‌دارد؛ درست همان‌طور که شکل‌های جدید مقاومت و جنبش‌های سیاسی چنین گسستی را شاهد بوده‌اند. اما به‌رحال تاریخ‌مندی ایده‌ی آن در لحظاتی از مترقی‌ترین سویه‌های هنر قرن بیستم نهفته است؛ لحظاتی که باید آن را نمونه‌های مورد بررسی جهت استخراج مشخصه‌های دقیق سبکی و صوری هنر جمعی قرار داد.

هنر جمعی به مثابه‌ی هنر مقاومت نقاط اشتراک مهمی با جنبش‌های آوانگارد قرن بیستم دارد؛ جنبش‌هایی که به‌طور سازماندهی‌شده به نهاد بورژوازی هنر حمله کردند و ایده‌های فردگرایانه را به پرسش کشیدند: دادائیسیم، سوررئالیسم و فوتوریسم روسیه.

اما از سوی دیگر، هنر جمعی به مثابه‌ی هنر سیاسی همانندی خاصی با هنر خیابانی 1918 انقلاب اکتبر و فستیوال‌ها و کارناوال‌ها و راهپیمایی‌های خیابانی آن در سالگرد انقلاب دارد. (الگوی هنر خیابانی انقلاب اکتبر به‌خوبی نشان می‌دهد که هنر جمعی هیچ علاقه‌ای به متافیزیک هنر نیچه و هایدگر متاخر یا دریدا و بدیو ندارد؛ هنر جمعی نه راه نجات بشر است و نه یک ابر-حوزه. هنر جمعی سودای تبدیل شدن به فرم‌های زندگی را دارد که در حال حاضر «زندگی به‌مثابه‌ی مقاومت» است. هنر جمعی هرگز حیطه‌ای مجزا و خودآیین در جزیره‌ای پرت از اجتماع نیست.)

2. نمونه‌های مورد بررسی

1.2 هنر آوانگارد

هنرها در عصر ما دچار بحران‌های انضمامی و تئوریک جدی هستند و بارزترین نشانه‌ی بیماری هنر مدرن سیر بی‌امان بیانیه‌ها و مقالاتی است که از دهه‌ی هفتاد میلادی قرن بیستم به بعد پایان ژانرهای مختلف هنری، از نقاشی گرفته تا درام و رمان را فریاد می‌زدند. تلاش برای بیان کردن، بهتر بیان کردن، بیشتر بیان کردن، توسط همه‌ی ژانرهای هنری نهایت منطق خویش را در بکت و جدایی کامل از سودای این بیان کردن یافت و ارجاع هنر به خود نهایتاً با برهوتی همچون نثر عریان بکتی مواجه شد. این عجز و درماندگی یا به سرخوشی و بازیگوشی پست-مدرنیستی انجامید (شاعران دهه‌ی 1380)، یا دیدگاه‌های آخرالزمانی را رواج داد (نبوه آثار بودیستی وطنی) و یا افراد را واداشت تا ناامیدانه به موضوعات کاملاً روانی و شخصی مشغول شوند (خیل نمایشگاه‌ها و گالری‌های تهران با مشتریان سینه‌چاکشان). اما راه حل (یا همان آزادی) خلق راهی دیگر است: متصل ساختن هنر با ایده‌ی سیاست رهایی‌بخش تا بتواند از بحران خودآیینی / دگرآیینی و بحران بازنمایی و ... خلاص شود.

بحران هنر معاصر اما برخی فیلسوفان را تا آنجا پیش برده است که تمام ایده‌های هنر مدرن و نیز هنر آوانگارد قرن بیستم را نادرست انگاشته اند. برای مثال بدیو جایی می‌نویسد:

«جنبش‌های آوانگارد هیچ نبوده اند الا جست و جوی ناامیدانه و بی ثبات در پی شاکله‌ای میانجیگر و چارچوبی دایداکتیو-رمانتیک. آوانگارد‌ها از آن جهت گرایش تعلیمی داشتند که می‌خواستند بر هنر مهر پایان بزنند، و می‌خواستند خصلت با خود بیگانه‌گشته و غیراصیل آن را محکوم کنند. اما در عین حال رومانیتیک بودند چرا که عقیده‌ی راسخ داشتند که هنر باید از نو به مثابه‌ی فعالیتی مطلق و بلاشرط زاده شود - به مثابه‌ی هشیاری فردی نسبت به کرد و کارهای خویش یا در مقام حقیقت بلاواسطه‌ی قابل خواندن و یافتن خویش. در مقام طلایه‌داران شاکله‌ای دایداکتیو-رمانتیک یا در مقام هواداران پر و پا قرص ویرانگری خلاقانه، بالاتر از همه کلاسیک بودند.»

اما بی‌ملاحظه‌گری بگوییم، آن بدیو اشتباه می‌کند. نخستین اشتباه بدیو در خلط مفهوم هنر مدرن و هنر آوانگارد است. نقد بدیو، همچون نقد رانسیر بر هنر مدرن جدی است؛ آری، آنان همواره در پی نوعی خودآیینی بوده اند، غافل از آنکه خودآیینی هنر، به واسطه‌ی فراروی فرم‌های هنری به فرم‌های زندگی، همواره نوعی دگرآیینی بوده است. اما هنر آوانگارد یا پیشروی قرن بیستم، نه در پی این خودآیینی که دست بر قضا

خواستار زدن زیرآب آن بوده است. هنر آوانگارد علیه هنر نهادی شده دست به کنش زد و هنری را آماج حمله‌های خود قرار داد که در جامعه‌ی بورژوازی تثبیت شده بود. بدین ترتیب، بدیو برخطاست وقتی می‌نویسد آوانگاردیست‌ها می‌خواستند بر هنر مهر پایان بزنند. نه؛ آنها سودای زنده-کردن هنر را داشتند، آن هم از خلال نفی خود هنر. تریستان تسارا می‌گفت کسانی که جنگ اول جهانی را باعث شدند، یعنی بورژواها، حق ندارند از هنر لذت ببرند. سوررئالیست‌ها هنر خود را تابع ایده‌ی انقلاب کردند و سوررئالیسم و انقلاب، چه در عنوان تریبونی که منتشر می‌ساختند و چه در خود پراکسیس هنری جدایی ناپذیر بودند. بنابراین جنبش‌های آوانگارد از نکته‌ای باخبر بودند که آدورنو در تئوری زیبایی‌شناسی می‌گفت: هنر باید برای یافتن معنای حقیقی خود، خویش را نفی کند. آنها هنر خودآیین را نفی کردند و آن را همبسته‌ی ایده‌ی سیاست حقیقت نمودند.

(خود هنر مدرن هم با ارجاع به رانسیر، ایده‌های مهمی را پرورش داده است. گذشته از فلور و ادبیات مدرن، امپرسیونیست‌ها نیز در نقاشی ابژه-های پیش‌یافتاده و فروتن را به تابلوهایشان راه دادند. سزان اشتباه امپرسیونیست‌ها در نادیده‌گرفتن بدن را تصحیح کرد و جسمیت اشیا را وارد هنر ساخت. ایده‌ی از قید سوژه در آوردن هنر با اختراع دوربین عکاسی و پدید آمدن سینما و چشمی مکانیکی که همه‌چیز را ابژکتیو ثبت می‌کرد، به لطف موفقیت پروست و نیز جویس راه‌های رهایی فارغ از سوژه‌ی محدود را سال‌ها پیش از ناپدیدشدن آن از دل اجتماع آشکار ساخت. بسیاری از هنرمندان مدرن و آوانگارد به ضرورت بیرون آوردن هنر از دل گالری‌ها و مناسبات سرمایه‌دارانه واقف بودند و در نهایت پاپ آرت به سردمداری اندی وار هول، به درستی کالا بودن هنر را پذیرفت و سعی کرد تا با کافرکیش کردن و زمینی کردن تصویر هنری آن را به لحاظ اجتماعی و سیاسی رادیکل سازد.) آنچه از پی خواهد آمد مثال‌هایی از هنر آوانگارد با دلالت‌های سیاسی آشکار و مشخص هستند.

در سپتامبر 1965 ژیل آیو، ادوارد آریو و آنتونیو رکالکاتی مجموعه‌ای از هشت تابلوی مشترک با عنوان «زیستن و به مرگ سپردن، یا پایان مصیبت‌بار مارسل دوشان» را معرفی می‌کنند: دوشان به دست سه مولفی که خودشان را به صورت قاتل بازنموده اند کتک می‌خورد و «عریان» می‌شود و به پایین یک «پلکان» پرت می‌شود. آخرین تصویر چندتن از هنرمندان پاپ‌آرت و واقع‌گرایان را در حال حمل تابوت دوشان که بر رویش پرچم آمریکا انداخته‌اند، نشان می‌دهد. در این مثال اتفاقاً دو سر دعوا به حقیقت وفادارند. از یک سو در فضای سالهای پیش از مه 68 در آمریکا جوانان هنرمند معترض از لوس‌بازی‌های پست‌مدرن دار و دسته‌ای که دور نایغه‌ای چون دوشان جمع شده‌اند و کارهای مضحکشان را به استاد وصل می‌کنند، خسته شده‌اند و با کشتن نمادین دوشان خشم‌شان را نشان می‌دهند و سوی دیگر، خود دوشان نوعی سیاست انفعال را در برابر همه‌ی سلطه‌بار فرهنگ کاپیتالیستی اتخاذ کرده است و صرفاً بر بالقوگی‌های فروبسته‌ی آینده‌ی هنر اتفاقاً اعتراضی تاکید می‌کند. دقت کنید که تا چه اندازه جمله‌ی دوشان نزدیک به جمله‌ی بارتلیبی است: ترجیح می‌دهم نفس بکشم تا کار کنم. این سخن نوعی امتناع از پر کردن فضای فرهنگی در زمانه‌ای است که دیگر بیان کردن نوعی پر کردن خلاء است و کمک به فرهنگ همیشه‌سرمایه‌دارانه. این جمله از نوع جملات آدورنو مبنی بر ناممکن بودن شعر پس از آشوویتس و دست از موسیقی برداشتن خود آدورنو پس از اردوگاه‌های مرگ است. این جمله ژست بکت است و سیاست آن دونده‌ی دوی سرعت که چند قدم پیش از عبور از خط پایان و قهرمانی می‌ایستد. چرا که دوشان دقیقاً همان دونده‌ای است که از همه جلوتر می‌دود، همه دورش جمع می‌شوند و از او راهنمایی می‌خواهند، مشهور است و از او توقع می‌رود که کارهای

بسیاری کند. جواب آریو، یکی از همان جوانان هنرمند به دوشان نیز در زمینه‌ی مه 68 و خستگی از لوس‌بازی‌های پست‌مدرنیستی معنا دارد: کارکردن بدون امضا، بهتر از امضا کردن بدون کار است. بدین ترتیب، هر دوی این فیگورها، یعنی دوشان همراه با قاتلاننش، یعنی کار کردن بدون امضا همراه با ژست خود دوشان، راه را به اتفاق برای ایده‌ی هنر جمعی می‌گشایند.

در اکتبر 1968، چند ماه پس از اتفاقات مه 68 که یکپارچه اروپا را برای آخرین بار در تاریخش بیدار کرد، ژار فرومانزه روبروی کلیسای خیابان آنریا در پاریس پیکره‌هایی مستقر می‌کند، نوعی حباب‌های بزرگ از پلکسی‌گلاس قرمز که آنچه در خیابان می‌گذرد به گونه‌ای موج و چرخ‌زن در آن منعکس می‌شود. رهگذران تجمع می‌کنند. ژان لوک گدار حضور دارد تا از واکنش‌های مردم فیلم بردارد. پلیس سریع مداخله می‌کند و پیکره‌ها را خرد می‌کند و فرومانزه و گدار را دستگیر می‌کند. چه اتفاقی افتاده بود که این چنین سریع نیروی حافظ نظم، یعنی پلیس، خشونت-بارانه مداخله کرد؟ هیچ مگر یک نابجایی. خیابان، در وضعیت به‌خصوص پس از مه 68، محل برگزاری اثری هنری شد (که جایش در گالری و سالن نمایش است) و اتصال کوتاه میان هنر و سیاست به سرعت نظم موجود را به خطر انداخت.

سال 1969، یک‌سال پس از مه 68، دوزوز، پاژس، ستور و ویالا آثارشان را در دهکده‌ی کواراز می‌پراکنند: نقاشی‌هایی که شبیه پرچم‌ها در دهکده آویخته شده‌اند، پیکره‌هایی که در جای‌جای دهکده قرار گرفته‌اند و با مواد محلی همان‌جا، حتی پلاک فاضلاب‌ها ساخته شده‌اند، ... اینبار نیز هنر به جمع مردم و در دهکده‌ای خارج از همه‌ی مناسبات گالری‌ها عرضه شد اگر چه انتخاب دهکده و ماتریال کارها، آن را واجد نوعی ساتی‌مانتالیسم ارتجاعی نیز می‌کند.

اگر چه بدیهی است که در مورد هنر آوانگارد ضدیت با نهادینه‌شدن هنر همبسته‌ی همان ایده‌ی «نابجایی» است، اما باید به فاصله‌ای دقت کرد که هنر جمعی به‌عنوان محصول اشتراک با هنر زنده یا هنر اجرا خواهد داشت. به‌بیان دیگر، مثال بارزی برای فهم ایده‌ی نابجایی، هنر زنده و هنر اجرا یا پرفورمانس است. پرفورمانس ایده‌ی خود را بر خلق موقعیت در مکان یا زمانی نامناسب قرار می‌دهد، خلق موقعیتی که به نوعی آشنای منجر می‌شود. بدین ترتیب، پرفورمانس شکل دیگری از همان ایده‌ی بیگانه‌سازی برشت است که مخاطب را در برابر موقعیت آشنایی-زدایی‌شده و از هم گسسته گیر می‌انداخت. پرفورمانس با مخلوط‌کردن هنرهای متفاوت در یکدیگر سلسله‌مراتب میان خود هنرها را در یک اجرا به هم می‌ریزد و با وارد ساختن حس لامسه در تجربه‌ی انضمامی هنری، اولویت بینایی یا شنوایی بر حس به‌نظر پست‌تر لامسه را واسازی می‌کند. حتی در برخی نمونه‌های هنر اجرا، هنرمند با بیرون رفتن از گالری و اجرای اثر در محیطی عمومی نابجایی را تا سرحدات ممکن منطبق هنر در سرمایه‌داری پیش می‌برد.

اما در هر حال، هنر اجرا و ایده‌ی نابجایی تحت سرمایه‌داری نمی‌تواند چندان رادیکال یا انقلابی باشد. چرا که اصولاً این نابجایی وابسته به تقسیم و تسهیم جاها و موقعیت‌ها توسط خود سرمایه‌داری است و همواره تابع آن باقی می‌ماند. در سرمایه‌داری همواره با دو موقعیت کاری روبرو هستیم: یکم، موقعیت کاریدی، و دوم، موقعیت کار خلاقه. این تفکیک موقعیت از خود تقسیم کار نابرابر در این نظام منتج می‌شود. بدین ترتیب شما موقعیت‌های روزمره را برای انجام و عرضه‌ی کاریدی در اختیار دارید و موقعیت‌های نمایشی را برای انجام و عرضه‌ی کار خلاقه.

اما رهایی بخشی هنر دقیقاً در کشاندن کارخلاقه به موقعیت روزمره است و نه صرفاً جابجا کردن محل اجرای آن از موقعیت نمایشی گالری به موقعیت نمایشی خیابان. به عبارت دیگر برای آنکه هنر بتواند کارخلاقه را در موقعیت روزمره عرضه کند به طوری که این عرضه پیشاپیش موقعیت روزمره را به موقعیت نمایشی بدل نساخته باشد، باید بتواند کار خلاقه را در برابری یکسان با کار یدی و نیز کار یدی را در برابری یکسان با کار خلاقه، یعنی هنرمند را برابر با کارگر و کارگر را برابر با هنرمند داشته باشد، و به عبارت دیگر، تقسیم کار سرمایه دارانه و توزیع و تقسیم نقش های اجتماعی بر این مبنا از بین رفته باشد. بر اساس ایده ی نابجایی، نگری درست می گوید که هنرمند مدرن همواره با دو بن بست روبرو بوده است: اتوپیا و تروریسم. و باز حق دارد وقتی که از لزوم جهت گیری هنرمند معاصر به سوی «قدرت بر سازنده» سخن می گوید. نابجایی و باز توزیع امر محسوس اگر چه بنا به تعریف خلاقیت هنری از قدرت بر سازنده شروع می کنند، اما به آن ختم نمی کنند و نوعی دست کاری در روابط نیروهای قدرت بر ساخته را پیش می برند. بن بست در همین جا رخ می دهد.

اما هر آنچه درباره ی این تفکیک گفتیم، امروز صادق نیست و هنر کاپیتالیستی دقیقاً از همین رو به مشکل برخوردده است. «عقلانیت توده ها» و هژمونیک شدن کار غیرمادی یا همان کار «پیچیده» دیگر تمایز میان کار ساده و کار پیچیده را از بین برده است و کار هنری نمی تواند به منزلت اجتماعی پیشین خود تکیه داشته باشد. تشخیص این نکته در فهم هنر جمعی اهمیتی اساسی دارد و درست به همین خاطر است که دیگر نمی توان از هنرمند سخن گفت. از سوی دیگر، با از بین رفتن موقعیت نمایشی و مفهوم کار خلاقه در برابر کار یدی به آسانی معلوم می شود که چرا می گوئیم هنر دیگر «جایگاه» ای ندارد.

حتی امکان به وجود آمدن هنر اجرا و هنر زنده از دل جنبش مه 68 بیرون آمد؛ جنبشی که دورنماها و چشمداشت های عمومی اش گسستی آشکار از جنبش های چپ گرای پیشین داشت. اما درست همان طور که تا در یک راه پیمایی اعتراضی خشونت و تخریب (عنصر هیجان انگیز) نباشد، رسانه ها توجهی به آن نمی کنند، هنر اجرا و هنر زنده نیز تنها به واسطه ی پیوند خوردن با نظم قدیمی هنر «رسانه ای» می شود. یعنی با داشتن المان های «هنرمند خلاق» و «متفاوت بودن».

از سوی دیگر بالقوگی های وضعیت کنونی تنها زمانی بالفعل و نظم قدیمی تنها زمانی به طور کامل الغا خواهد شد — یعنی زمانی امکان نادیده گرفتن تفکیک کار یدی و کار خلاقه ممکن خواهد شد — که گشودگی سیاسی در وضعیت پدید آمده باشد. درست همان طور که در عین محو تدریجی مرز بندی دولت مملتها هنوز در گفتمانها به آنها ارجاع می شود، فهم هنر نیز با آنکه دیگر تمایز آشکاری با دیگر فعالیتها ندارد، هنوز با کار خلاقه پیوند خورده است.

پس به خاطر داشته باشید: هنر جمعی به منزله ی «بایدی» بر سر هنرمند جهت خلق نوع خاصی از هنر نیست. علاوه بر اینکه دیگر هنرمندی وجود ندارد، تنها هنر جمعی در شرایط کنونی تاریخی معنادار است و تنها هنری که امکان خلق شدن دارد، هنر جمعی است و هر اثر هنری خلق شده — با نگاه به همه ی آن چیزهایی که در مورد هنر بودگی گفتیم — ذیل هنر جمعی خواهد گنجید.

2.2 هنر خیابانی انقلاب اکتبر

این بخش پدیداری را مورد بررسی قرار می‌دهد که می‌توان آن را تحقق هنر سیاسی دانست: هنر خیابانی انقلاب 17 اکتبر روسیه. این پدیدار نه نوعی هنر سیاسی در مقام هنر صرفاً سالبه، بلکه در مقام هنری جمعی است که سوژه‌ی هنرمند از آن غایب شده است و هنر نیز به طریق اولی مفهوم بورژوازی خود در مقام هنر خودآیین را از کف داده است؛ این هنر مصداق بارز فراروی فرم‌های هنری به فرم‌های زندگی و نیز حاصل محو شدن تفکیک میان کار یدی و کار خلاقه است. آنچه در آخر به‌عنوان تزهایی درباب هنر جمعی آورده خواهد شد، نگاهی جدی به این تجربه و تجارب مشابه داشته است.

پس از پیروزی انقلاب روسیه در سال 1918 یادمانی برای پیروزی این انقلاب برگزار شد که می‌توان آن را تجربه‌ی یک‌هی تحقق هنر سیاسی دانست. لنین پس از پیروزی طرحی فرهنگی داشت که آن را «طرح پروپاگاندا ی یادبود» نامیده بود. او در شرح این طرح به لوناچارسکی، کمیسار آموزش عمومی دولت جدید شوروی، چنین می‌گوید:

«کامپانلا [او از نخستین سوسیالیست‌های آرمان‌گرای تاریخ و متعلق به دوره‌ی رنسانس ایتالیا بود] شهر ایده‌آلی را توصیف می‌کند که همه‌ی دیوارهایش با دیوارنگاره‌ها تزئین شده اند تا برای جوانان نوعی آموزش بصری در دانش طبیعی و تاریخ فراهم آورد و احساسات متمدانه را برخیزاند.»

لنین اضافه می‌کند که این ایده به نظر او ابداً خام و ساده‌دلانه نیست و با تغییراتی ناگزیر می‌توان آن را اجرا کرد. لنین در شرح بیشتر برنامه-هایش از شعارها و دستورالعمل‌های نوشته‌شده بر دیوارها می‌گوید اما اضافه می‌کند که بیشتر از آن مایل است تا پیکره‌ها و نقش برجسته‌هایی از فیگورها و گروه‌ها که از جنس مرمر و گرانبه و طلا نیستند بلکه بسیار فروتنند، در جای جای شهر قرار بگیرد. لنین در آخر تأکید می‌کند که «بگذار همه چیز موقتی باشد.»

آنچه لنین از موقتی بودن در نظر دارد، زمان‌مند بودن مفهوم هنر است؛ هنر جز سیاست در خود وعده‌ای ندارد، هنر هیچ متافیزیکی، و هیچ امر متعالی‌ای، هیچ ابدیتی در خود ندارد. لنین در ضمن هنر را برای مردم واقعی و نه مردم در گیومه می‌خواهد. او هنری را مد نظر دارد که مخاطبانش را در برابری رادیکال در نظر می‌گیرد. هنری که به زعم او، حقیقتاً عظیم هم هست، نه نوعی هنر توده‌ای و همسان‌ساز؛ عظمتی که گواهِش شرکت همه‌ی گروه‌های آوانگارد روسی در نخستین یادمان انقلاب بود:

«کارگران ما، این حق را به چنگ آوردند که هنری حقیقتاً عظیم داشته باشند... تحت سوسیالیسم، هنر دیگر خدمتکار نخبگان جامعه نخواهد بود؛ آن ده هزار نفر طبقه‌ی بالای جامعه که از ملال و فریبهی رنج می‌برند؛ بلکه هنر در خدمت میلیون‌ها و ده‌ها میلیون مردم کارگر... است.»

فرم‌های هنر خیابانی پس از انقلاب اکتبر 1917، بخصوص در سال‌های 1918 و 1919 نشانگر تغییری اساسی در ماهیت هنر بودند. ما می‌دانیم که میان دو قسم کار در کاپیتالیسم تفکیکی وجود داشت: کار خلاقه و کار یدی. و می‌دانیم که هنر بورژوازی با توجه به این تفکیک شکل گرفت و معنا یافت. چرا که کار خلاقه به خلق موقعیت نمایشی هنر بورژوازی انجامید، یعنی به خود جایگاه هنر، و کار یدی به خلق موقعیت عادی و روزمره ختم شد. بنابراین هنر تنها در موقعیتی نمایشی معنا داشت. اما هنر خیابانی انقلاب روسیه عملاً با کشاندن هنر به خیابان و در میان توده‌ها و از بین بردن مفهوم سوژه‌ی متخصص هنر، این تفکیک را از بین برد. نتیجه‌ی این پدیدار را می‌توان در بحث‌های تئوریک والتر بنیامین به-

خصوص در دو متن «مولف به مثابه‌ی تولیدکننده» و «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری مکانیکی آن» مشاهده کرد. در نخستین یادبودها فوتوریست‌ها، کانستراکتیویست‌ها، رئالیست‌ها و همه‌ی انواع سبک‌ها و ژانرها در تزیین خیابان‌ها و اجرای آثار هنری در خیابان و تهیه‌ی پوسترها و روزنامه‌ها و ... مشارکت داشتند. سهم هنرمندان به اصطلاح متخصص در اجرای کارها همان قدر بود که کارگران علاقه‌مند داوطلب از سوی اتحادیه‌های کارگری. مردم نیز تنها مخاطبان نبودند بلکه به‌عنوان ساکنان همان خیابان‌ها و شهرها به نوعی در ساختن این هنر مشارکت داشتند. هنر نه فقط برای همگان بود که از سوی همگان بود.

هنر خیابانی انقلاب اکتبر اعلی‌ترین تجلی هنری بود که نه تسلیم اتوپیا شد و نه به تروریسم تن داد: هنر قدرت بر سازنده.

8

تاریخ ویرایش نشده:

بازسازی گذشته

آرشی ویسی

«شاید که بهترین سالهایم سپری گشته‌اند. آن زمان که بختی برای سعادت بود.

اما اگر آنها پس می‌دادند هم نمی‌خواستمشان.»

ساموئل بکت، آخرین نوار کراپ.

«گذشته گورستان عهدهایی است که بدان‌ها وفا نشده است.»

پل ریکور

تأمل دربارهٔ تاریخچهٔ خاطره و بدن^{۱۰} ما را با حکایتی دردناک مواجهه می‌سازد که الهیات و روان‌کاوی شاهدانِ آنند. اگر تاریخ را بستر ظهور این موضوعات بدانیم، روشن است که ما همواره در وضعیتِ هبوط، دربارهٔ این حکایتِ دردناک می‌اندیشیم؛ به تعبیری سراسرتر، این درد و عذابِ کهن جزوی جدایی‌ناپذیر از تجربه حیات کنونی ماست. تأمل دربارهٔ این رابطه باید سرلوحهٔ هر تفکری باشد که بشارتِ رستگاری سر می‌دهد.

خاطره واجد بُعدی جغرافیایی یا مکانی است. هر خاطره عناصری مادی را در کنار هم می‌نشانند، درست همانند یک عکس که مجموعه‌ای از اشیاء و تن‌ها را در درون یک قاب نمایش می‌دهد. قابِ خاطره هرگز نمی‌تواند بدون حضور این مجموعه به خود مادیت دهد؛ از این‌روست که آن‌چه حافظه در پیش‌گاه ما نمایش می‌دهد لباسی ژنده، چوب سیگاری رنگ‌باخته یا صندلی‌ای زوار در رفته است. افرادی که حاضر نیستند به آسانی یادگاری‌های خود را که اکنون چیزی نیستند مگر آت و آشغالی دست و پاگیر، به دور افکنند به خوبی بر این حقیقت آگاهند. اما، نباید دچار

این اشتباه شویم که این اشیاء و ابژه‌ها چون به خاطره تعلق دارند، مقدس و گرامی‌اند، درست بالعکس، چون خاطره در بطن آنها نهفته و جزوی از آنهاست این اشیاء مهم‌اند. شاید این از دلایلی باشد که جان‌گرایی از پیش‌تاریخ تا حال با بشر بوده است. هر خاطرهٔ مجزایی عناصر بر سازندهٔ یک جهان را داراست و مهم‌تر این که دارای یک ناظم و حالت دهنده نیز هست که فی‌الواقع عمود خیمه محسوب می‌گردد. اگر حیات را به‌مثابه یک نقشه در نظر بگیریم هر خاطره ردی است که مسیر گذر ما را نشان می‌دهد. آنچه مانع می‌شود تا ما به یک ذهنی‌گرایی ناب سقوط کنیم این حقیقت است که اگرچه زمان جزوی از عناصر جهان است منتها تنها عنصری است که نسبت به دیگر عناصر دارای قسمی مازاد است. اگرچه زمان در تمامی قطعات خاطرات در شکل‌های گوناگون و حتی متضاد حضوری سنگین دارد لیکن به‌سان یک ریسمان این قطعات را به یکدیگر وصل می‌سازد. سایکولوژیسم معرف نوعی **بازی آزاد** با خاطرات است، گویی به‌جز قوانین درونی جهان خاطره هیچ شکل از عینیت وجود ندارد. به بیان دیگر، ذهنی‌گرایی^۵ وجود مازاد فوق‌الذکر را رد می‌کند و عملاً بر اساس وضعیت کنونی خود، مسیر حرکت طی شده در روی نقشه را دست‌کاری می‌کند، فارغ از این حقیقت که هر پاره‌ای از خاطرات صرفاً در پیوند با پاره‌ای دیگر، می‌تواند خود را بیان کند. این مسأله نمایان‌گر این حقیقت است که هر خاطره‌ای دارای خلاء یا حفره‌ای است که مانع شکل گرفتن کلیتی منسجم می‌شود. تأثیر زمان به‌مثابه بخشی از جهان خاطره، بسط و پُر کردن این جهان نیست بلکه بالعکس، تأثیری تفریقی دارد؛ توگویی تکه‌ای از جهان را می‌رباید و داغ این اختگی را بر خاطره حک می‌کند. راست است اگر بگوییم که غم و سوگواری برای زمان از دست رفته چیزی نیست به‌جز حسرت برای این پارهٔ گمشده. بنابراین زمان در هیأت امری بی‌رحم، تباه‌کننده، و ویران‌کننده ظاهر می‌شود. الهیات این خصیصهٔ زمان را به‌خوبی برجسته می‌کند: هبوط یعنی پرتاب شدن به قعر زمان؛ زمانی که اثر خود را بر بدن به‌مثابه پیری، بیماری، و مرگ حک می‌کند و خاطره افسوسی است بر این هبوط یا گناه.

تاریخ بشری جستجویی مشقت‌بار برای یافتن پارهٔ مفقود حیات است؛ این حکم توأمان دربارهٔ حیات فردی و جمعی صدق می‌کند. عمل روایت^۶ بیان این فقدان است که توأمان بُعد اجتماعی و تاریخی خاطره را نیز عیان می‌کند. در روایت قسمی پیوستار میان جهان‌ها شکل می‌گیرد آن‌هم نه تنها در زنجیرهٔ خاطرات شخصی بلکه حتی میان دوره‌ها و عصرها. روایت عملاً چیزی نیست مگر قسمی به اشتراک گذاشتن که در متن خود علاوه بر نشان دادن فاصله‌ای زمانی میان جهان‌ها، نوعی عنصر تکرار شونده در هر کدام از جهان‌ها را برملا می‌سازد. این شکل از تبادل جهان‌ها که خصلت اجتماعی روایت و خاطره را نشان می‌دهد حضور نوعی جبر عینی را نیز افشا می‌کند. ذهنی‌گرایی می‌خواهد تلقین کند که روایت کردن و فرو رفتن در عالم خاطرات کنشی آزاد و خودمختار است اما حقیقت چیز دیگری است. اگر خاطره، مجموعه‌ای از عناصر مادی است، پس همین عناصر در درون خود حاوی ایدئولوژی‌ای هستند که گذر زمان نیز قادر به زدودن آن نیست. به یادآوردن قطعه‌ای از زمان که مجموعه‌ای از فیگور پدر بزرگ که عصا بدست بر کاناپه‌اس قدیمی لم داده و فامیل جمع شده در خانه‌ای اربابی که پُر از گل یاس و درختان سیب و گلابی است لاجرم اقتدار ایدئولوژیکی ریش سفیدان و خاستگاه طبقاتی را نیز بازتاب می‌دهد و حتی دخالت مستقیمی در فرم روایت ما دارد. ما همواره از جایگاهی که ایدئولوژی طلب می‌کند بدین خاطره می‌نگریم. این امر نشان می‌دهد ایدئولوژی علاوه بر حضورش در گذشته در موقعیت کنونی ما نیز حضور سنگینی دارد. ایدئولوژی خود را در قالب **تکرار** بازتولید و تکثیر می‌کند. فی‌الواقع ایدئولوژی علاوه بر محدود

کردن نگاه ما به عالم خاطره در آرایش عناصر تشکیل دهنده این عالم نیز دخالت دارد، نه تنها در پس و پیش کردن آنها بلکه در حضور یا غیابشان نیز دخیل است. از همین روست که پاره‌ای از خاطرات محو و امحا می‌شوند و گویی هرگز وجود نداشته‌اند. شاید حسرت^۵ جسمانیت رویکرد ایدئولوژیکی به گذشته باشد، بیماری‌ای که در بُعد جمعی، اسطوره‌سازی و جستجوی خاستگاه‌ای قرص و محکم، نمود آن است. گذشته زیباست، می‌توان ساعت‌ها خود را به درونش پرتاب کرد و لذت برد، خندید و گریه کرد و هیجان مرتبط با تجارب‌اش را دوباره حس کرد و متعاقباً به زمان حال تُف کرد و لعنت فرستاد که چرا این کیف و لذت را تباہ کرده، منتها به قول والتر بنیامین فرد همیشه فراموش می‌کند که گذشته زیباست چون حضور ندارد به همین راحتی. برای فردِ غرقه شده در گذشته که اکنون را مورد شماتت قرار می‌دهد، این زمان حال پست و نفرین شده، چند صبحی دیگر بدل به گذشتهٔ زیبایی از دست‌رفته می‌شود. خصلت اغواکنندهٔ گذشته دقیقاً بدین سبب است که ایدئولوژی تنش‌ها و رنج‌های نهفته در آن را دفن می‌کند. بنابراین ایدئولوژی یا بگذارید بگویم رویکرد بیمارگونه به خاطره (فردی و جمعی) همراه است با قسمی فراموشی، آن هم فراموشی سویه‌ای از خاطره که وجودش علاوه بر این که بکارت جهان خویش می‌درد، زندگی کنونی را نیز متشنج می‌سازد. نتیجه‌ای که عایدمان می‌شود این حقیقت است که رویکرد بیمارگونه (ایدئولوژیکی) به گذشته نوعی از فراموشی است. آن سان که زیگموند فروید می‌گوید منشأ این ناتوانی از به یادآوردن^۶ رویدادی ناگوار و وحشتناک است؛ اکنون بگذارید خطر کنم و این دهشت و رعب را به آن جنبه‌ای از جهان خاطره نسبت دهم که ایدئولوژی آن را حذف کرده است؛ نتیجه: بخش مفقود برای ایدئولوژی شرم‌آور و ترسناک است، توگویی همزمان حقیقت جهان فوق‌الذکر و نیز سرچشمهٔ مقاومت در برابر نیروی نظم‌دهنده یا ناظم جهان خاطره بوده است. فکر کنم حال روشن شده است که نمایندهٔ ایدئولوژی در جهان خاطره همان عنصری است که ناظم نامیدم که رسالت‌اش ایجاد وحدت و هماهنگی میان اجزاء است. اگر ما زادِ زمان منشأ درونی (در نسبت به جهان خاطره) دارد، ناظم به صورت عطف به‌ماسبق برنهاد می‌شود؛ به تعبیر دیگر، اعلام استقلال و وظیفه‌اش ربط مستقیمی با زمان حال دارد. مع‌الوصف، این پُلِیسی خاطره، از طریق میل به تکرار، در برابر یادآوری آزاد به شدت مقاومت می‌کند. ایدئولوژی با نوعی بی‌چهرگی خود را در اعمال روزانه تکرار و تکثیر می‌کند و عملاً مانع از فهم انگیزهٔ اصلی اعمال می‌شود.

اگر معیوب گشتن فرایند یادآوری خاطرات امری اجتماعی است (حتی در بُعد فردی آن) پس باید قبول کنیم که نکتهٔ اساسی در عمل یادآوری به قول ژاک لاکان، پیوندش با اجتماع است. فرد نمی‌توان بدون در نظر گرفتن این حقیقت^۷ درمان گردد؛ توگویی درمان فرد مستلزم درمان اجتماع است. عمل یادآوری علاوه بر سویهٔ فردی^۸ واجد جنبه‌ای تاریخی و اجتماعی نیز است. در جامعه‌ای معیوب، انسان‌ها گرفتار مکانیسم عینی‌ای می‌شوند که امکان خاطره‌پردازی را مختل می‌کند. امروزه سرمایه‌داری برخورد میان ذهن و جهان مادی را به گونه‌ای سازمان داده است که علاوه بر زوال تجربه زوالِ خاطره را نیز به ارمغان آورده است؛ اتمییزه شدن مفرط، زوال خانواده، و تجربهٔ خیابان، ارتباط چهره به چهره را مختل کرده است و نتیجتاً واقعیت پیش‌روی افراد چیزی نیست مگر واقعیتی مجازی با هویت‌هایی مجازی. به واسطهٔ صنعت فرهنگ‌سازی واقعیت یکسان گشته و تفاوت فقط به حیطةٔ شخصی رانده شده است، و تمامی آن ابژه‌هایی که برای برساخته شدن خاطره و روایت لازم‌اند محو و امحا گشته‌اند؛ عینیتی صلب همه جا را فراگرفته است و عملاً ذهن‌های منجمد یک چیز واحد و یکسان را به‌منزلهٔ خاطره استفرغ می‌کنند. آیا

محقق نیستیم بگوییم که محو سوژگی برابرست با محو خاطره و روایت؟¹ این دگردیسی نه در رابطه با دیگری بلکه رابطه فرد با بدن خود را نیز تغییر داده است. ترس از علائم زمان بر بدن و زدودن این آثار به مدد پول: بشر معاصر می‌خواهد حافظه ماتریالیستی و واقعی خود را مخفی سازد. اگر چین و چروک پوست یادآور غم و رنج و حضور پیری و مرگ است حال باید به گونه‌ای ایدئولوژیکی این امور را فراموش کرد. این تذکر بورژوازی را به یادآورید: سن مهم نیست بلکه دل مهم است. ما امروزه با فقر روایت طرفیم. این نوع برخورد با زمان، نمود میل به زدودن و فراموش کردن هر آن چیزی است که واقعیت را به رخ می‌کشد.

اتصال میان عدم یادآوری با واقعیت گویا این حقیقت است که بر خلاف روان‌شناسی بورژوازی، واقعیت نیز باید تاریخچه حقیقی خود را به یادآورد و سپس بپذیرد؛ بنابراین، درمان فرد در گرو درمان واقعیت است: یعنی درگیری ذهن با تاریخ. برای درمان یا با زبانی الهیاتی رستگاری، نمی‌توان گذشته را فاکت‌های مرده‌ای پنداشت که باید در بایگانی دفن گردند بلکه درسی که روان‌کاوی و الهیاتِ رادیکال به ما می‌آموزند این است که نجات در گرو بازسازی و مرمت گذشته است، فی‌الواقع نشانه‌هایی در گذشته نهفته است. اما تاریخ چه چیزی را باید به یاد بیاورد؟ آیا تاریخ نیز بیمار است و پُر از چرک و جراحت است؟ مگر تاکنون تاریخ نویسان بدین زخم‌ها اشاره نکرده‌اند؟ جواب تمامی این پرسش‌ها یک آری است. بله تاریخ تاکنون موجود نیز خروارها خاطراتِ غم‌انگیز را بازگو کرده است، منتها پرسش نهایی و تعیین‌کننده که تاریخ از زیر آن شانه خالی می‌کند نه پرسش‌های بالا بلکه این پرسش است: از زاویه نگاه چه کسی خاطرات بازگو شده‌اند؟ یا به بیان متفاوت، راوی کیست؟ تاریخ رسمی همه چیز می‌گوید غیر از نشانه‌های رهایی. تاریخ رسمی با وراجی و تکیه بر قوه‌نمین آهنی یا مشیت ماوراءالطبیعی می‌کوشد گسست‌ها، زخم‌ها و مهم‌تر علت اجبار به تکرار را پنهان کند.² این مسأله از آن رو مهم است که سایه گذشته همواره بر زمان حال سنگینی می‌کند، سایه‌ای که زمان حال می‌کوشد وجودش را انکار کند. آن بخش مقفود از خاطرات که غیبت‌اش بانی بیماری و سلطه است، فی‌الواقع تصور سعادت است که می‌توانست بدست آید. از همین روست که ادراک سوژه از زمان با ادراک‌اش از مکان متفاوت است؛ سوژه بالا‌اجبار با چرخاندن نگاهش به سمت گذشته است که هویت نمادین خود را برمی‌سازد. این رویکرد رادیکال به زمان³ بالکل با نگاه حسرت‌بار ایدئولوژیکی و بورژوازی متفاوت است. ازقضا چنین نگاهی بیش‌تر اکنونیتِ خویش را می‌فهمد و برخوردی انتقادی با آن می‌تواند داشته باشد. بگذارید فقراتی اگرچه طولانی اما روشن‌کننده در باب این موضوع از جورجو آگامبن نقل کنم: «این نا-هم‌آیندی، این کژزمانی، طبیعتاً به آن معنا نیست که معاصر در عصر دیگری زندگی می‌کند یا شخص نوستالژیکی است که، در قیاس با جایی که در آن به او رخصت زندگی داده شده، تصویر خود را در آتن پریکلس یا پاریس روبسپیر یا مارکی دو ساد بهتر می‌یابد. یک انسان باهوش می‌تواند از دوران خویش متنفر باشد، اما به هر حال می‌داند که به ناچار به آن تعلق دارد و نمی‌تواند از آن بگریزد.

از این‌رو، معاصر بودن⁴ رابطه‌ای تکین با زمان خاص خویش است؛ زمانی که به آن می‌پیوندیم در عین آن که فاصله خود را با آن حفظ می‌کنیم؛ مشخصاً رابطه‌ای است با زمان خویش که با اختلاف فاز یا ناهم‌زمانی تاریخی به آن می‌چسبید. آنانی که بیش از حد با دوران خود هم‌آینداند، آنانی که کاملاً و در تمامی جهات متناسب با آنند، معاصر نیستند. زیرا درست به همین دلایل، نائل به دیدار دوران خویش نمی‌شوند.

آنها نمی‌توانند نگاهی را که به سوی آن می‌گردانند، بر آن بدوزند.» (معاصر چیست) اما سوژه چه چیزی باید در زمان بچوید؟ آگامبن جواب می‌دهد: تیرگی‌ها را. مسأله این است که کشف تیرگی‌های اکنون در گرو رؤیت رنج‌ها و تلخی‌های گذشته است و از قضا از نگاه مشقت‌های گذشته است که شکاف‌های معاصر هویدا می‌شوند. نگاه از آن ما نیست، یا به عبارت دقیق‌تر، دارایی ما نیست بلکه از آن چیز است که بدان خیره گشته‌ایم؛ توگویی رنج‌های گذشتگان از دل تاریخ ویرایش‌نشده توسط ستمکاران، ما را استیضاح می‌کند. باری، حال تصمیم در دستان سوژه است که به کدامین استیضاح جواب دهد: ایدئولوژی یا قربانیان. تیرگی‌های تاریخ که در هیأت ویرانه‌های نوری از سعادت را در خود حمل می‌کنند که کل یادآوریِ خاطرات جستجویی است برای آن، آن‌هم بدون متوسل شدن به اقتدار روان‌کاو. رؤیت این نور و بازسازی گذشته که خود را در قالب به‌یادآوردن صریح و شفافِ خاطرات نشان می‌دهد مستلزمِ تداومِ تاریخ نیست بلکه محتاج توقف تاریخ است، کنشی که نه‌تنها اکنون را نجات می‌دهد و حیاتی انسانی را بر می‌سازد بلکه مردگان را نیز به آرامش می‌رساند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- ادبیات این تباهی را به خوبی نشان می‌دهد. گذر از رمان قرن نوزدهمی به رمان مدرن مؤید این سیر است؛ اساس رمان کسانی چون بالزاک و فلوربر فرد معضله‌داری که هنوز توان تغییر تاریخ را دارد، اما در رمان مدرن کمتر شاهد برخورد افراد با جهان پیرامون هستیم بلکه جهان به تدریج کسر می‌شود و روای بی‌معصل و منفعل، به‌مثابه یک ذهن نابِ دکارتی بیشتر احساس‌ها و حالاتِ نابِ درونی خود را بازگو می‌کند، آن‌هم برای خود زیرا دیگر امکان برقراری ارتباط انسانی از کف رفته است؛ نوشته‌های بکت سقوط جهان و نفس روایت کردن را به خوبی بازتاب می‌دهند. شاید بتوان گفت گذر از نقاشی‌های فیگوراتیو و امپرسیونیستی به نقاشی آبستره که علاوه بر بدن‌ها، اشیاء نیز بی‌شکل می‌گردند، نمود دیگری از تباهی فوق‌الذکر است.

۲- از همین‌روست که ادبیات و بالاخص رمان^۵ تاریخ را به شکل ماتریالیستی‌تر از کتاب‌های تاریخی چند جلد نشان می‌دهند.

درباره مکانیزم حذف وادغام و مساله تاریخ

امین بزرگیان

خبری بهانه این نوشته است. مادرمحمدجهان آرا فرمانده خرمشهر در سال های ابتدایی جنگ، پس از سال ها ابتلا به بیماری آلزایمر فوت کرد. در روایت رسمی از این خبر، نامی از حسن جهان آرا فرزند دیگر این مادر که جزو اعدای های تابستان سال شصت و هفت است، وجود ندارد. پس لازم است خبر را بازسازی کنیم: مادر محمد وحسن جهان آرا مُرد. این فرایند حذف و ادغام حسن و محمد توسط حاکم چگونه شکل گرفته است؟ سوال اینجاست: این مادر چگونه متعلق به محمد شده است تا حسن؟ دقت در این مساله شاید به ما کمک کند که "حسن" و "محمد" را به مثابه یک نشانه و نسبت مان را با تاریخ (در اینجا دهه شصت) بازشناسی کنیم.

یک) با الهام از تفسیر جورجیو آگامبن در کتاب "انسان مقدس" می توانیم بگوییم که در درون حاکمیت سیاسی ما با دو جهان آرا مواجه هستیم: یکی هوموساکر (حسن) و دیگری قربانی (محمد). هوموساکر (Homo Sacer) به انسانی اشاره دارد که می تواند کشته شود، اما در عین حال نمی تواند قربانی شود. طبق قوانین رومی، هوموساکر فرد مجرمی بوده که از جامعه طرد و از تمام حقوقش محروم می شده است. او قابل کشتن بوده اما قربانی به حساب نمی آمده است. قربانی کسی است که در خلال یک مراسم آیینی کشته می شود. او در واقع صلاحیت کشته شدن و قربانی شدن را پیدا می کند. او در جلوی دیدگان شاه و مردم و پس از طی مراسمی می میرد؛ اما منزلت هوموساکر در روم باستان به کسانی تعلق داشت که فاقد هر گونه منزلتی بودند. کسانی که محاکمه یا قربانی کردنشان به هیچ وجه جایز نبود، زیرا نه قانون بشری شامل حالشان می شد و نه قانون الهی. هر شهروند عادی می توانست آن ها را بکشد، بی آن که بدین سبب مرتکب جرمی گردد. برای فرد حاکم (در وضعیت استثنایی) هر شهروندی می تواند به هومو ساکر یا حیات برهنه تبدیل شود، در حالی که برای هومو ساکر هر شهروندی می تواند نقش حاکم را بازی کند. اما باید توجه کرد موضوع به سادگی حذف تعدادی توسط حاکم وادغام تعدادی دیگر نیست. مسأله اینجاست که حاکم از روم باستان تا به امروز از منطقی یگانه پیروی می کند که لازمه تشکیل هر دولتشهری (Politic) است: کنار گذاشتن، حذف یا بیرون گذاشتن (exclude) چیزی اما به طور همزمان گنجاندن یا ادغام (include) آن چیز؛ یا در واقع حذف ادغامی / ادغام حذفی. مساله مهم اینجاست که جهان آراها نمونه خوبی هستند برای نشان دادن مکانیزم حذف ادغامی. چه او که تصاویر و نامش مدام بازنمایی می شود و چه او که حتی در خاوران سنگی ندارد. مهم مکانیزم یکسان اعمال حاکمیت است.

منطق حذف ادغامی برای هوموساکراز طریق ادغام او با حاکم صورت می گیرد. ابتدا در تبصره های قانون (جایی که "مگر" ها می آید)، اسمی از او آورده می شود - مثلا معاندین و محاربین با نظام - و سپس حذف می شود. او حذف می شود چون پیشتر ادغام شده است. حاکم برای حذف کردن، ابتدا فرد را در خود ادغام می کند (با کشاندن او به درون تبصره های قانون). این در واقع منطق حذف ادغامی حسن است. حسن نیز همچون محمد در سیستم ادغام شده است. اما او هوموساکر است. قربانی نیست. او بدون محاکمه و با خشونت و در وضعیت اضطراری که حاکم بیرون از قانون آمده و آن را تعلیق کرده است، در خفا کشته می شود. در واقع حاکم از خشونت درون قانون استفاده کرده او را به درون می کشد (ادغام می کند) و حذف می کند (بیرون می اندازد).

قربانی چگونه کشته می شود؟ او در خلال یک مراسم پرطمطراق به میدان می رود و برای ارزشی والا جان خود را فدا می کند. مساله این است که قربانی بر خلاف هوموساکر، تن بی جانیش بیشتر به کار می آید. او پس از حذف شدن ادغام می شود (ادغام حذفی). همین ادغام شدن و مقدس شدن است که به چهره قربانی جذابیتی فوق العاده می دهد. تن مرده اش به درون کشیده می شود و متعلق به حاکم می شود. او بیرون انداخته می شود (حذف می شود) و به درون کشانده می شود (ادغام می شود).

می بینیم که چگونه دوبرادر هم خون، در فرایند طرد یکی و مقدس شدن دیگری توسط امرحاکم، حتی هم خونی شان غیب و هر نوع پیوندی میان این دو که در زندگی طبیعی شان بوده، نادیده گرفته می شود. در نهایت حسن، حذف و محمد، ادغام می شود. مادر این دو درجایی ویژه نشسته است. مادر جهان آراها در واقع، مادر هوموساکر و قربانی به گونه ای توأمان است. مادر حذف ادغامی. بیماری فراموشی اش شاید اینجا بیشتر به چشم بیاید. او مادر محمد جهان آرا، فرمانده خرمشهر در سال های ابتدایی جنگ بود یا مادر حسن جهان آرا، اعدامی تابستان شصت و هفت؟ فراموشی، راهی برای رهایی از این دوگانگی - یا یگانگی - تروماتیک و سیزیف وار بود. او را می توان موزه رنج ها و تروماهای جامعه مان دانست. جامعه ای پر از هوموساکر و قربانی به گونه ای توأمان. او بعد از شصت و هفت، سال ها متعلق به هیچ کس بود. اونیز سرنوشتی توأمان داشت: یک ادغامی حذف شده یا یک حذفی ادغام شده. تنی که با وجود مادر شهید بودن، برهنه بود. آلتزایمر در سال های آخر به داد این تن پاره پاره رسید. ممد نبودی ببینی... چیزی جز روایت برهنه شدن یک جامعه سرگردان نیست.

دو دهه شصت پر است از حذف و ادغام. پُر از انسان هایی که کشته شدند. کشته هایی که بیرون از نشانه گذاری های حاکم گویی قابل شناسایی نیستند. این گذشته ماست. در واقع بخش مهمی از خاطره جمعی ما را نوای پرتین مرگ به خود اختصاص داده است. مرگ مادر جهان آراها مواجهه ما با تاریخ را دوباره پیش می کشد.

سرشت جهان هستی روایت‌هایی هستند که در لوح خاطره‌های ما حک شده‌اند. به عبارت دیگر جهان انسانی، همان جهان خاطره‌هاست. از آن‌جا که این جهان‌پدیداری، مخلوق ماست، می‌توان با مداخله در آن به گونه‌ای دیگر آن را بازسازی کرد. آگاهی از این موضوع به ما کمک خواهد کرد تا خاطره‌های زخمی را درمان کرده و به این روند رنج‌بار مرگ‌اندیشی، پایان دهیم. میراث دهه شصت برای ما خاطره‌هایی است که اغلب رنج‌آور و آسیب‌زا هستند. حاکم، مردم را به هوموساگرها و قربانیان تقسیم بندی کرد؛ تقسیم بندی‌ای که تا امروز ادامه دارد؛ حسن‌ها و محمد‌ها. این تقسیم بندی و نابرابری نخستین از طریق روایت‌هایی در خاطره‌ها باقی مانده است و مدام بازتولید می‌شود. سوال اینجاست که مواجهه ما با این خاطره‌ها چگونه باید باشد؟ چگونه می‌توانیم از شرّ شبح دهه شصت خلاص شویم؟

ما همگی تجربیات امروزمان را در قالب ساختار نامرئی، اما مأنوس و آشنای خاطرات جمعی، پیکربندی، بازروایت و به نسل آینده منتقل می‌کنیم. در واقع سرایت دهه شصت با میانجی خاطرات مشترک، به کنش‌های شخصی و جمعی، بی‌شائبه است. دقیقاً عمل اخلاقی اینجاست: در بازروایی این خاطره‌ها است که به خود و به نسل آینده خدمت یا خیانت می‌کنیم؛ زیرا روایت یا بازگویی خاطره یک کنش است و ما در برابر آن مسئولیم. گذشته موضوعی پایان یافته نیست. مدام هست. چپستی گذشته، کنش‌های امروز و امیدهای مان را تعیین می‌کنند. اینجاست که اهمیت نوعی پروژه رهاسازی معلوم می‌شود. برای رهایی از شبح دهه شصت که در راهروهای امروز جولان می‌دهد و تن حاکم را به خصوصی‌ترین لایه‌های زندگی ما می‌آورد، راهی نیست جز بازخوانی انتقادی خاطرات جمعی (خاطرات مشترک). این نوع بازخوانی به ما امکان می‌دهد که برضد تاریخ رسمی و ایدئولوژیک (روایت اعظم) که چیزی نیست جز تخیلات شخص حاکم، به گونه‌ای رادیکال بشوریم، و از سوی دیگر تاریخ را برای یکبارهم که شده از نگاه قربانیان و هوموساگرها فهم کرده و به صورت‌بندی اخلاقی از تاریخ دست یابیم.

فردریش نیچه در مقاله دوم از مجموعه مقالات تاملات نابهنگام، تحت عنوان "در باب فواید و مضار تاریخ برای زندگی" به موضوع نسبت انسان با خاطره و فراموشی می‌پردازد. در واقع نیچه می‌خواهد نشان دهد که تاریخ در چه صورتی برای زندگی مفید است. به باور نیچه این اصل که تاریخ به زندگی خدمت می‌کند، همان قدر جدی است که افراط در آن دشمن زندگی است. اگر عصری بیش از حد از تاریخ اشباع گردد، این امر زندگی را به خطر می‌اندازد و این توهم را به وجود می‌آورد که اکنون بیش از هر زمان دیگری برخوردار از عدالت است. این باور، مقدمات کلی مسلكی، بی‌کنشی و خودپرستی شخصی و جمعی را فراهم می‌سازد. از دیدگاه او، سعادت بشری در "توانایی فراموش کردن و به بیان فرهیخته ترغیرتاریخی زیستن است. در حالی که زندگی ادامه می‌یابد هر آن کسی که نتواند بر آستانه‌ی لحظه‌ای فارغ از تمام گذشته بایستد، و بر قله‌ای چون یک الاهی‌پیروز قرار گیرد، هیچ‌گاه معنای خوشبختی را نخواهد یافت؛ و بدتر از آن از خوشبخت کردن دیگران نیز عاجز خواهد ماند. فردی که می‌خواهد با حافظه تاریخی کامل زندگی کند به کسی می‌ماند که با اجبار نتواند بخوابد یا شبیه حیوانی است که با نشخوار کردن و صرفاً نشخوار کردن زندگی نماید."

نیچه ما را به فراموشی فعال (Active forgetting) فرا می خواند. گذشته برای ما مهم است، اما زمانی که پیوند با گذشته ما را به هبوط و فروماندگی سوق می دهد، نباید " در مقام عتیقه پرستان و گورکنان سرد و بی روح حیات، آنان را در خاطره خویش تداوم بخشیم ". هدف زندگی، باید سعادت و شادمانی باشد، نه بازتولید مرگ و احساس عذاب، شکنجه و انتقام؛ بنابراین خاطره ای تاریخی را که از طریق تولید مرگ و انتقام ما را اسیر گذشته می کنند، باید فراموش کرد. اما مساله اینجاست که این فراموشی بی شک به سادگی صورت نمی گیرد. خاطرات جمعی در کلیت خود از ذهن ما محو نمی گردد. فراموشی فعال نیچه اینجا معنا پیدا می کند. او معتقد است که می باید در مقام یادآوری، خاطره ها را به گونه ای آگاهانه گزینش کرد و آن چیزی را نوشت که در خدمت زندگی است و امکان زندگی شادمانه را فراهم می سازد. به بیان دیگر ما " تاریخ را برای زندگی و فعالیت مشحون از نشاط می خواهیم، نه به خاطر فرار نخوت بار از زندگی و فرار از فعالیت نشاط آور و رفع و رجوع به یک زندگی متکبرانه و اعمال زشت بزدلانه. فقط آن جایی ما در خدمت تاریخ هستیم که تاریخ به زندگی خدمت نماید. " تقلیل چستی حسن ها به اعدام وضجه و خاوران، و یا یادآوری روایت هایی از او که در نهایت تنها بیانگر قدرت تام دستگاه حاکم است و نیز بازروایت محمدها براساس عناصر زیباشناختی حاکم (که درواقع زیباشناسی کردن مرگ=شهید می باشد) در واقع فرایند بازتولید چیزی است که نیچه به ما هشدار می دهد.

نکته اینجاست که فراموشی تنها با ابزارتاریخ ممکن است. خوانش انتقادی تاریخ است که این امکان را می گشاید که بگوییم گذشته، گذشته است. در واقع تنها یادآوری بخشی از تاریخ است که به فراموشی بخشی دیگر از تاریخ می تواند منجرشود. در یادآوری، موضوع تنها بازگوکردن گذشته نیست. مساله توانایی برقرار ساختن پیوندی میان خاطره و تاریخ از طریق خلق یک روایت است. روایت هایی بیرون از روایت رسمی، روایت هایی با محوریت محکومین. درحقیقت، ساختن میدان نبرد بین روایت های متکثرمحکومین با روایت حاکم است. روایت هایی که به حیات برهنه مقتولین خیره می شود نه به قتل و قاتل. اینکار با بازگوکردن انتقادی رویداد تاریخی و تفسیر آن ممکن است. در این جا است که تفسیرهای متفاوت و متنوعی خلق می شود و راوی، تاریخ را به سبک و سلیقه خود بازروایت می کند و در حقیقت می آفریند. در واقع هدف، سنجش و ارزیابی تاریخ به گونه ای انتقادی است. اینکه رخدادها برای چه کسانی چه معنایی دارند و گروه های مختلف آن ها را چگونه روایت می کنند مساله محوری است. آن چه مورخ در این جا با آن مواجه است تفسیر و تولید فرایندهای تاریخی است. این مرحله صرفا توصیف نیست، خلق روایت تاریخی است و به همین دلیل می توان در این سطح با فاصله گرفتن از رویدادها از تاریخ به عنوان ابزار درمان زخم های خاطره جمعی استفاده کرد. ما با فاصله گرفتن از شبخ گذشته است که قادر خواهیم بود رویدادهای تاریخی را به گونه ای دیگر روایت کنیم تا خود را از پذیرفتن وضعیت موجود رها سازیم. شبخی که وضعیت موجود را به مثابه قطعیت مرگ، بی تغییر و ثابت بازنمایی می کند.

فراموشی درمعنای نیچه ای نه یک عمل خنثی بلکه نوعی کنش انتخاب (کنشی سیاسی) است. نوعی برساخته شدن سوژه ای که برای خود مسوولیت اخلاقی می بیند. پل ریکور در تفسیر نیچه می گوید که فراموشی دقیقا زمانی باید صورت گیرد که خاطره، اجازه تصور آینده بهتر را ندهد. اینجاست که فراموشی ضروری است. نیچه از نوعی تاریخ انتقادی، دفاع می کند. از نظر او تاریخ انتقادی تنها تاریخ حقیقی است. تاریخی

است که بر پنهان ترین لایه های حیات آدمی پرتو می افکند و رخدادهای گذشته را آن گونه با تأمل و از روی کنجکاوی بازروایت می کند که در خدمت زندگی و بهبود آن باشد. "ما به تاریخ نیاز داریم، اما نه بدانگونه که ولگردهای پرسه زن در باغ معرفت بدان نیاز دارند". تاریخی که به بازگویی های احمقانه از اسطوره های ملی و افتخارات هیچگاه وجود نداشته مردمان یک سرزمین یا شاهان وفرمانروایان می پردازد در واقع تاریخ مرگ است.

تاریخ انتقادی تاریخی است که حیات برهنه قربانیان در آن صدا پیدا می کند وروایتگر رنج همگانی (بدون تقسیم بندی کردن انسان ها) است. برای هر جامعه ای لازم است که بتواند با قربانیانی که آفریده ، روبرو شود. مسأله فراموش کردن واقعیات نیست، بلکه تغییر دادن معنای آن است. ما نیازمند شنیدن صدای حسن و محمد بیرون از تاریخی هستیم که حاکم روایت کرده است. این صدا تک تک ما را فرا می خواند که از شیخ دهه شصت، خودمان را رها کنیم. تنها راه مقابله با پروژه حذف ادغامی، فراموشی صدای خفته در آن است: مرگ. این فراموشی از طریق یادآوری کشته شدگانمان ممکن است. کشته شدگانی که بدون مهر حاکم ظاهر می شوند. مساله، پیدا کردن آنهاست که از دست رفته و گم شده اند نه برای سوگواری که برای زندگی . به تعبیر میلان کوندرا گذشته، دوست دارد ما را شکنجه دهد، تسلیم کند، تحریک مان کند. گذشته به ما ناسزا می گوید، وسوسه می کند تا ویرانش کنیم و یا از نو بسازیم. مردم، آینده را می خواهند تا که گذشته را تغییر دهند (درواقع جهان آراها را از روایت رسمی پس بگیرند). آنها برای تسلط و دست یازیدن به لابراتوارهایی که عکس ها در آن دستکاری و زندگینامه ها و تاریخ ها بازنویسی می شوند، می جنگند. در واقع ستیز با حاکم، ستیز میان خاطره و فراموشی است. جهان آراها گذشته مایند.

امین منصوری

زمان می آید، می رود و دیگر نیست. ولی مکان لجوجانه همانجا که بوده میماند. جم نمی خورد. در برابر فراموشی مقاومت می کند. همچون رفتن سر گور عزیزی، دیدن عکس کسی که دوستش داشته ای و دیگر نیست، اتاق خواب، نیمکت و... اینها دردهایی مکانمند به همین دلیل همیشگی. عکس کمرنگ میشود، چین میخورد، در گنجه محبوسش میکنی و یا با قیچی به جانش می افتی، بغض میکنی ولی باز لجوجانه میخندد. همانجاست. پیره‌ن اولد- فشنش را هم اصلا عوض نمیکند. حرصت میگیرد باز عینکش را زده. یاد آن اواخر می افتی که سوی چشمه‌هایش روز به روز ضعیف تر میشد... و

.....

دقیقا به همین دلیل است که وقتی رخدادهای تاریخی با زمان، نام پذیر میشوند محو میگردند. مثل 1917 می 67 و... دقیقا نکته اینجاست که این رخدادها را باید مکانمند دید. مکانی که مدام میشود بدان برگشت. جایی در خیابان. مکانی که فراموش نمی شود و هر بازنمایی ای را چین میزند. همچون مسیح. در سنت مسیحایی زمان آمدن منجی معلوم نیست. مکانش اما چرا. ارض موعود. مکه در شیعہ. در سنت شیعی کذب الوقا تون داریم. وقت تعیین کنندگان، دروغگویانند. زمان ظهور منجی را علائمی تعیین میکنند که مکانمندند. آمدن رضی، سفیانی، دجال. حتی مکانشان را میدانیم. همچون مکان مسیح

.....

یونانیان تغییر شعر، نوشته و اصولا هر لوگوس مکتوبی را احترام به نویسنده اش می دانستند. پس با احترام به جورجیو آگامبن جمله اش را اینگونه تغییر میدهم: رستگاری نه در زمان آینده و یا گذشته که در مکانی که بر جای مانده رخ خواهد داد. مکانی که هنوز از ما نستاندش. جایی در خیابان...

.....

اینجا باز هم نبوغ یونانی کاراست. یونانیان مکان (خائوس) را بر زمان (خرونوس) مقدم میدانستند. تمایزی که در زبانهای زنده ی اروپایی به طرز معناداری هنوز پابرجاست. تیمائوس افلاطون شرح نبرد دمیورژ (صانع) برای نظم بخشیدن به خائوس است. خائوسی که دلالت مستقیم بر هرج و

مرج و بی قاعدگی دارد. تلاشی نافرجام که در قطعه ای با شکوه افلاطون هم بدان مقرر میشود. زمان برای یونانیان صرفاً زمان نبود. نظم دهنده و به قاعده کننده هم بود. امر بی زمان (مکان) تا وقتی تن به زمان ندهد غیرقابل شناخت است. خرونوس در زبان انگلیسی در نهایت می شود کورنومتر. کورنومتر زمان را صرفاً بیان نمی کند. آن را بقاعده، کنترل شدنی و قانونی میکند. زمان یونانی دقیقاً کورنومتر بود و به همین دلیل علیه عصیان مکان به کار میرفت. با زبان ارسطویی مکان امر بالقوه هست و میماند. اینجا سکوت معنادار ارسطو در برابر این تلاش افلاطونی تنها میتواند یک معنا داشته باشد: باور به چنین مکانی میتواند کل متافیزیک ارسطو را برهم بزند. کل نظام قانونی حاکم را.

.....

هوسرل اصرار داشت بجای واژه ی بیزمان از همه زمانی استفاده کند. مکان در این معنا امری همه زمانی است. امری که مدام میشود و باید بدان رجوع کرد. فلسفه ی حقیقی فلسفه ی مکانمند است. جایی در خیابان رخ میدهد...

تاریخ بی سر و ته یا تاریخ بی بدن :

امتناع مانیفست نویسی در تاریخ ما

روزبه گیلاسیان

1- در میان بودگی مانیفست

مانیفست در میانه است. نمی توان با نوشتن مانیفست تاریخ را شروع کرد؛ بلکه نوشتن مانیفست خود وسیله ای برای دو شقه کردن تاریخ است. مانیفست با ایجاد شکاف در همگنی تاریخ خود را به عنوان ممیز امروز از دیروز تعریف می کند. تاریخ ما فاقد میانه است. میانه تاریخ ما از میان رفته است.

2- رو به سوی آینده داشتن مانیفست

مانیفست رو به سوی آینده دارد. مانیفست هم چون کتاب مقدس ادیان چیزی و حرفی برای آیندگان است. مانیفست بهشت و جهنم پیش رو را به تصویر می کشد. مانیفست از آینده می گوید تا تاریخ را به معنای چیزی ساختنی و نه چیزی موروثی به تصویر کشد. درک ما از تاریخ درکی مابعدی است. ما به واقع تاریخ را به معنای آنچه گذشته است درک می کنیم.

3- میانجیگری مانیفست

تاریخ ما تاریخ بی سر و ته نیست؛ آنچه تاریخ ما فاقد آن است بدنی است که سر و ته را به هم مربوط سازد. به واسطه این میانجی گری مانیفست است که تاریخ از امری بی سر و ته به امری معنادار تبدیل می شود. مانیفست میانجی تاریخ سپری شده و تاریخ پیش روست. مانیفست به واسطه میانجی قرار دادن حال حاضر و بحران های آن سعی می کند تاریخ گذشته را در آینده به رستگاری رساند. از این طریق مانیفست منجی گذشته است.

4- نوشتار بودن مانیفست

هر مانیفستی فارغ از موضوعش مجبور است خود را در قالب یک نوشتار بیان سازد. نوشتار همان کالبدی است که یک سر (یا ایده) را به ته (یا انجام) می رساند. مانیفست با حک کردن خود بر کاغذ، تاریخ را از امری شفاهی و بی بدن به امر جسمانی بدل می

سازد. نوشتار در برابر شفاهی بودن نوعی تعهد مدرن به ابراز خویش از طریق امر مکتوب است. نوشتار در اینجا نه امری سرکوب شده و مغفول مانده در برابر امر شفاهی بلکه صرفن ترفندی مدرن است که می خواهد تعهدی کتبی از موضوع خویش بگیرد. نوشتار چیزی جز این اعتراف کتبی و محکمه پسند نیست. باید نوشت و پای نوشته را امضا کرد. باید این اولویت بر نوشتن را به عنوان یک روش پلیسی درک کرد که قصد دارد با نوشتن خود را به دیگران و به خود معرفی و گزارش نماید.

5- بیانیه نبودن مانیفست

آنچه در تاریخ ما به بیانیه ترجمه شده است، ریشه در همان درک وقوع یافته از تاریخ دارد؛ نه تاریخ در حال وقوع. ما بیانیه می نویسیم تا در آن تاریخ اتفاق افتاده را محکوم کنیم. با این نوشتن می خواهیم گناه تاریخ خویش را بشویم. در اینجا نوشتار نوعی توبه نامه نویسی تلافی جویانه است. مانیفست اما می خواهد بیان کند که تاریخ ما در امروز و در حال حاضر واجد چه خصیصه ای است که آن را از تاریخ جدا کرده و به آن این شانس را می دهد که خود تاریخ خویش را بنویسد. این نوشتن رو به سوی آینده دارد.

6- امتناع مانیفست در تاریخ ما

امتناع در اینجا نه به معنای عدم امکان بل به معنای رویگردانی است. آنکه از کاری امتناع می کند نه به این سبب که ناتوان از انجام آن باشد بل به این دلیل است که از آن رویگردان است. رویگردانی خود حکایت از نوعی غفلت دارد. رویگردانی پشت کردن است. تر اصلی این است: از لحظه ای به خصوص ما تاریخ خویش را از دست داده ایم؛ تاریخ ما دیگر متعلق به خود ما نیست. مفاهیم تاریخ ما معنای خویش را در فتح ها و شکست های تاریخ دیگری جستجو می کند. ما در دل تاریخ دیگری می اندیشیم، چیزی که تنها نمایشی از اندیشیدن می تواند باشد. از این لحظه ی بخصوص ما با از دست دادن تاریخ خود منقضی شده ایم. ما در سیر تحولات تاریخ دیگری در ایستگاه هایی مشخص بی خبر در انتظار قطارهای رد شده هستیم. ما چون کودک حریمی سیر تحولات را دنبال کرده و سعی می کنیم با کوشش بسیار خود را با آخرین مدهای روز در اندیشیدن تطبیق دهیم. تاریخ ما محکوم به فنا شدن در دیگری است. ما تاریخ خویش را قربانی کرده ایم. در این تاریخ قربانی چگونه می توانیم فراز یا فرودی را به نام خویش ثبت نماییم. این تاریخ عقیم مانده که تنها می تواند تخم خویش را در جایی بیرون رحم خویش پرورش داده و تولید مثل کند چگونه می تواند به نوشتن مانیفست دست یازد؟

مانیفست در میانگی است نه درماندگی. تاریخ ما میانه ندارد. تاریخی که شرحه شرحه شده است را نمی توان به دو شقه کرد. تاریخ ما رو به آینده ندارد، تاریخ ما رو به گذشته سپری شده ی تاریخ دیگری دارد، آینده ی ما آینده ی انتظار تاریخ دیگری است، انتظار خلق و ابداعی جدید در تاریخ دیگری تا حریصانه آن را به چنگ آورده و چون شاخ گاوی بر سر بیاویزیم. از این رو تنها می توان با تاریخ اتفاق افتاده و با مانیفست نوشته شده توسط دیگری مواجه شد. هیچ مفهوم در خودی نداریم که معنای آن را از تاریخ دیگری

نگرفته باشیم. این حاصل غفلت ما از تاریخ خویش و تجربه کردن مسایل خویش با واژگان و فهم و تفکر دیگری است. ما نمی توانیم تاریخ خود را با واژگانی غیر از آنچه تاریخ دیگری ساخته است تعریف و توصیف نماییم. این دعوایی بر سر استفاده از واژگان یا داشتن بده و بستان نیست بلکه خلع سلاحی اصیل است که با تکرار آن هرچه بیشتر تعفن آن عادی می شود.

(من مخالف سر سخت ترجمه هستم ، اشتباه نکنید نمی گویم نباید متن های اصلی را خواند اتفاقن چنین خواندن را اصلی ترین نیاز می دانم. اما سخت معتقدم ترجمه کردن و اصرار به اندیشیدن از خلال ترجمه کردن سبب می شود ما هرچه بیش تر از اندیشیدن فاصله بگیریم. این نوعی فساد تدریجی زبان فارسی است که از ما مصرف کنندگان سیری ناپذیری از انواع پزها و حرف های بی سر و ته نوین را می سازد. ما با ترجمه کردن زبان خویش را از دست می دهیم. ما به جای ایده پردازی ، تماشای ایده ها می شویم. نمی دانم این پرانتز بی جهت را چرا اکنون و در اینجا باز کردم اما معتقدم که کسی باید در جایی و زمانی این پرانتز گشوده را ببندد.

هم اکنون می توانم شهوت یک تقلید دیگر را متصور شوم : بیایید مانیفست بنویسیم. بیایید به واسطه مانیفست حرف بزنیم. اما در یک تاریخ بی میانه این مانیفست چیزی جز شبیه سازی تاریخ دیگری از آب در نخواهد آمد. این چیزی که ما می خواهیم نام مانیفست را بر آن بگذاریم چیزی نمی شود جز نامی برای آلبوم جدید گوگوش با نام مانیفست یا مانیفست جمهوری خواهی اکبر گنجی. بی آنکه بخواهم برای نوشتن مانیفست آداب و مناسکی خاص قائل شوم زیر بار این مشغولیت جاهلانه نمی روم که لازمه نوشتن مانیفست را اراده ای برای نوشتن و نوشته شدن قلم داد کنم.

7- امکان مانیفست نویسی در تاریخ ما

باید میانه تاریخ خویش را به سر و ته آن بدوزیم ، از لای پای این بدن خود را بیرون کشیده و با نفرت از گذشته ، آینده را تهدید نماییم. میان دار کردن تاریخ حاصل تلاشی گذرنده از چرخه تولیدی مشخص (ادبیات - نقاشی - موسیقی - سیاست) است که می تواند برای تولیدات خویش تاریخی را بر سازد. این تاریخ برساختنی اولین ملاتی است که آجرهای مانیفست را می توان بر آن برافراشت. مانیفست با نشانه رفتن این تن است که می تواند چون پیکانی از آن عبور کرده و آن را به دو نیم تقسیم کند. مانیفست به تجربه خویش اشاره می کند به تضاد این تجربه با واقعیت و تخیل آینده ای که واقعیت چیزی جز تجربه گذرانده نباشد.

مانیفست نویسی عملی جمعی است که توسط کارگران آن عرصه های تولیدی خلق می شود. آنان به واسطه ادغام کردن خویش در کار و تولیدات خویش موفق می شوند به راز تولید مستمر خویش و مصرف بی انتهای خویش فائق آمده و طریقه مصرف شدن خویش را خود تعیین نمایند. اگر که منطق خشک زمانه تقدیر هر چیز و هر کس را در مصرف شدن آن بنیان نهاده است اگر که مجبور هستیم مصرف شویم بیایید به عنوان یک سیانور مصرف شویم. مصرف شدن به عنوان سیانور نه شکلات قندی است که منطق تولید-مصرف را به انهدام می کشد.

وقتی محسن نامجو بر سر زبان ها افتاد ، انتظار داشتم مانیفستی بنویسد تا بر تاریخ میان دار شده خویش بشورد. اما این اتفاق نیفتاد. در سفری که به گرگان داشت شبه مانیفستی برایش نوشتم و به دستش رساندم. بین او و دوستانش گردید و مورد رضایتشان واقع شد. اما چرا هیچ کس تن به این مکتوب کردن خویش نمی داد ، او ترجیح می دهد خود را در موسیقی اش نشان دهد و نه در آنچه درباره موسیقی اش است. اگر این طور بود که امتناع از مانیفست نویسی دلیلش عدم تن دادن به چارچوب های الزام آور مانیفست بوده باشد باز هم می شد در مانیفستی به این مانیفست گریزی خود خواسته اشاره کرد. این مکتوب کردن ایده ها و نوشتن تاریخ آینده پیش از آنکه اتفاق بیافتد سبب می شود تا تاریخ میان دار گردد. در واقع این مانیفست است که به تاریخ میانه می دهد تا امکان مانیفست های دیگر و شوریدن های دیگر را مهیا سازد.

ما از خلال این اشاره ها به خود است که می توانیم خود را باز شناسیم. همان طور که کودک زبان را با اشاره به اعضایش در می یابد نوشتن ایده ها در قالب مانیفست سبب ایجاد بستری معرفتی می شود که می توان آن را در هم کوفت و پیش رفت. درست چون جنگ های قدیم که حمله و پیش روی نه به سوی مقصد خاصی بلکه صرفا پیش رفتن در یک محیط ناشناخته و بیگانه بود. اما آنچه باعث می شود جنگ و پیش روی معنا بیابد همان مقاومت دشمن است. ما بدون مانیفست در خلایق از تاریخ بی میانه درست مانند لشکری هستیم که در برهوت گیر کرده ایم نمی دانیم به کدام سمت حمله کرده و به کدام سمت پیش برویم. از این رو خود را مشغول به درگیری ها و بحث های نظری تاریخ دیگری می کنیم. ما در این بازی ناچار طرفداری کسی یا ایده ای را می کنیم تا دیدن و دنبال کردن بازی برای مان جذاب تر شود اما سر آخر این جز یک تماشای سرگرم کننده نیست. ما محتاجیم با جعل تاریخ خویش سنگرهای پناه گرفتن و حمله ور شدن خویش را عیان سازیم. تا زمانی که از این بیان خویش سرباز می زنیم و از روبرویی با تاریخ از دست رفته خود گریزانیم جز این که هستیم چیزی نخواهیم شد.

9

البرز محبوب خواه

اینترنت همه چیز را درونی کرده است. هر چیزی بیرون از آن محکوم به فناست همچون سرمایه داری که هر آن چه غیر از خود را به درون خود کشید و بیرون ماندن از آن و اصرار بر خودبودگی محض، مرگ به معنای دقیق کلمه بود و تنها میتوانست پس از له شدن لای چرخ های سرمایه داری، نوستالژی رومانسیستی پیشا بازاری را همچون عتیقه ای به جا مانده از پدران در جایی یا زمانی به جا مانده از دوران به امید بازیافتن دوباره ی آن فراموش کند. اینترنت از دل سرمایه داری زاده شد ولی گویی بسی قوی تر از آن بود چنانکه حتی خود منطق مبادله ی سرمایه داری را هم بلعید. اینترنت بنیادش بر هیچ استوار است، نه نیروی کاری میطلبد تا خودش را انباشت کند و نه ذاتی ویژه دارد که اسباب محدودیتش باشد. تنها ویژگی آن همین بی پایگی، بی‌پته‌گی و خودبنیادی آن است. اینترنت چیزی برای از دست دادن ندارد و مبارزه با آن بی معناست.

.....

اگر سرمایه داری بنیانی عینی برای بارگذاری می طلبید (همچون ابزار تولید و نیروی کار و مواد اولیه و ...) اینترنت به کلی بی نیاز از این دم و دستگاه هاست و بیشتر به سرمایه شبیه است تا سرمایه داری. سرمایه صرفا یک جوهر بالکل انتزاعی و ایلیاتیست و سرمایه داری صرفا یکی از تجلیات آن است و کارش چیزی نیست جز حدگذاری بر سنتزهای سرمایه. نمونه ای از این حدگذاری ها مفهوم مزد کار است. سرمایه کارگر را نمیشناسد و همچون عاشقی که کمال عشقش در خوردن معشوقه باشد، نهایتا میل دارد که خود کارگر را هم به درون ماشینش بمکد و از بدن زمختش کالاهایی لوکس تولید کند. سرمایه داری محافظه کارتر از سرمایه ست.

.....

اینترنت دیگر تولیدات سرمایه را بازنمایی نمیکند بلکه خود پدیده ها را تولید و به آنها انسجام و معنا می بخشد. اینترنت یک کارخانه ی شبانه روزیست.

سرمایه و اینترنت یک کل انتزاعی و توپراند و دقیقا به همین دلیل تنها زمانی از کار می افتند که همه چیز را درونی کنند و هیچ چیزی آن بیرون جز خود نگذارند. از این به بعد هر آنچه تولید کنند چیزی از جوهر خودشان خواهد بود همچون خدا که از روح خودش در ما

دمید(بزرگترین اشتباهش) و ما خود خدایی شدیم که سرآخر او را کشتیم. همچنانکه سرمایه بالاخره سرمایه داری را نابود خواهد کرد فیس بوک هم اینترنت را به پرتگاه خواهد کشاند.

.....

فیس بوک مزاد اینترنت است، جایی که اینترنت خودش هم از آنجا نشت کرد.

من کس دیگری است

درباره فیس بوک و سلطه

کیانوش دلزنده

فیسبوک، شبکه ای در هم تنیده است برای سوژکتیوه کردن جهان. برای آنکه شی زدگی امر واقعی را نادیده بینگاریم و در جهان مجازی، با استمداد از سرمایه، حتی کلبی مسلکی و بدبینی روشنفکرمانه را که مدعی رسوا کردن واقعیت های سرمایه و نظام سلطه است، بدل به کالا کنیم. ولی چرا با وجود اینکه طبقه روشنفکر واقف است فیسبوک ابزار سلطه است باز در توسل جستن به آن ابایی ندارد؟ و چرا هیچ عاملیت دست جمعی برای رهایی دیده نمی شود؟ آیا فیس بوک ما را ابزار کرده است؟

یک کودک از همان مرحله نخستین، زمانی که فرایند من شدن را در می نوردد زمانی که در مقابل دیگری می ایستد و خود را در آئینه برانداز می کند، دچار نوعی حس بزرگ بینی و پارانوی خودشیفتگی می شود. در واقع نگاه به ابژه همواره مسلترم نوعی انتقال خود در دیگری است. سوژه زمانی می تواند خود را نظاره کند که در دیگری ببیند و با انتقال خود به دیگری بخشی از میل خود را تجسم بخشد. چرا که به روایت لاکان میل از آن دیگری است. فیسبوک همان آئینه دوران کودکی است که میل خود - بزرگ بینی و دیگر بودگی را تجسم می کند. همان نگاهی که بیرون ایستاده و چشم را می خواهد ببیند. در فیسبوک ما همان ابژه هستیم و سعی می کنیم خودمان را در نگاه دیگران بسازیم و ببینیم. عکسها و مقالاتمان را برای دیگری می نویسم. مولف مرده است مهم آن است که خواننده چطور ما را در نگاه خود بپذیرد، فرایندی که در ادامه ما را شی زده می کند، تعلیقی که میان ابژه و سوژه می اندازد، بخوانیم (آپوخه غده صنوبری)، که از خودبیگانگی را در دل خود لحاظ می کند، همان تنها معیار پسندیده شدن و مطلوب بودن مان در نگاه دیگری زمانی مشخص می شود که ما را لایک کنند. طوری بنویسم که بیشتر مورد توجه باشیم طوری بنویسم که نمادین باشیم طوری که بتوانند ما را بخوانند بتوانیم به زبان آنها خود را نشانه گذاری کنیم. مثالی که در سکسوالیته می توان جويا شد: از دست رفتن کنترل سوژه، پس از خنده، یا حرکتی که نشان از رضایت ابژه می دهد، به زبانی ساده هنگامی فرد ارضا می شود که رضایت دیگری را در قالب لبخند، ... مشاهده کند.

صادق است که در جهان پسایدئولوژیک، ایدئولوژی‌ها بر پایه‌ی فاصله‌درونی عمل می‌کنند و این فاصله را صفحه‌شخصی من ایفا می‌کند. من وجودی من هر چقدر هم سعی کند نمی‌تواند خودش را با ابژه عینی که در مقابل دیگری یکی است همسان کند. یک پسمانده وجود دارد. پسمانده‌ای که موجب کشش من می‌شود. پسمانده یا امر جا مانده‌ای که استراگون و ولادیمیر را در انتظار گودو نگه می‌دارد در حالی که قرار نیست اصلاً گودو بیاید و ما هم می‌دانیم که گودو نمی‌آید. ما می‌دانیم که فیسبوک نماد سلطه است و می‌خواهد امیال ما را نماد گذاری کند تا براساس یک منطق بازاریابی روی ما سرمایه‌گذاری کند. کلی‌مسلمکی که سوژه خودش را با تمسک به آن می‌آفریند، رسمیت می‌دهد و لیکن در جایگاه ابژه، سوژه زدایی می‌کند، بسان صنعت پورن، مخاطب صرفاً ابژه است و تمام قدرت تخیل و خیالش از او گرفته می‌شود، شاید این دستگاه هژمونیک را بتوان دقیق‌تر مشاهده کرد، زمانی که مانیفور بین ما و مخاطب تعلیق می‌گذارد، (که در واقع ذهن را از تن جدا می‌کند و در دیگری جا می‌گذارد) زمانی که جایگاه سوژه جابه‌جا می‌شود و زمانی که بر سازندگی در دیگری قوت می‌یابد، تماماً سرمایه‌داری منطق از خود بیگانگی را رصد می‌کند.

اگر زبان در کاربرد هر روزه و متعارف براساس چنین فاصله‌ای استوار است، هنر در نامتعارف بودنش در کاربرد غیر قراردادی واژگان و چیزها ارتباط دیگرگون می‌آفریند و دوری ما را از اصل و ذات ارتباط تا حدودی جبران می‌کند. پس برای رهایی از بندگی باید دشمن مردم بود. فیسبوک می‌خواهد خیلی ساده به ما بگوید شما دیگر به جان نیازی ندارید همان تن برایتان کفایت می‌کند. کیف بردن از هیچ و به طوری متورم که مجبور باشیم تا آخر عمر خود را بدان بیاویزیم و به چیزی جز آن فکر نکنیم و میل نورزیم. دیگر دانستن عامل حرکت ما نیست، ما نیاز به یک کنش جمعی داریم. کنشی که مرکز هستی و آن ابژه‌ی گم شده را پیدا کند و به ما بگوید همه چیز فریب است. که باید روی درخت نشست و فاصله‌گذاری کرد و با ریاکاری گفت: نه برای نزدیکی با خدا برای بهتر دیدن مردم! در حالی که این فاصله‌گذاری همان تجسم کردن خود در نگاه دیگری بزرگ (منطق سرمایه‌داری) است که همه چیز را ساده و سطحی و کلیشه‌ای می‌کند. و همه چیز را برای همه قابل وصول تر و دست‌یافتنی تر؛ سوژه این تعلیق‌ها را دوست دارد چون آن‌ها را موانع و تشریفات می‌پندارد که این توهم را می‌آورد آن طرف میل واقعی دیده نمی‌شود. به اشتراک گذاشتن اخبار روز مادران، زندانیان و لاس‌زدها و ابراز احساسات در فیسبوک، موجب پراتیک انقلابی و تحول اجتماعی نمی‌شود. و فاجعه‌آمیزتر پیامد این رویه است: شب‌والای ایدئولوژی، مادیت زدایی از منطق سرمایه‌داری است، همانطور که هگل در نوشته‌های خود در دوره‌ی بنا به وضوح تشخیص داده است، سرمایه‌داری نمی‌تواند کار عینی را ادغام کند، بلکه نخست باید آن را از شکل عینی اش منتزع کند. کالاهایی که برای خرید لایک‌ها خود را به دیگری می‌فروشند و ابزاری می‌شوند برای بی‌خاصیتی تبدیل به هیچ؛ هیچی که باید در نگاه خود باشی دریا پیش. باید سوژه بود نه ابژه.

فیسبوک نقش تلی اسکرین را در زمان 1984 جورج اورول ایفا کرده با این تفاوت که ما مختارو با علاقه به جلویش می‌رویم و خود را به نمایش می‌گذاریم. پیش‌بینی اورول آنجا اشتباه از آب در می‌آید که اسمیت امروز قرن 21 خودش با میل خود به فیسبوک می‌رود و خودش را به نمایش می‌گذارد و با انتشار حداکثری و ترویج مفاهیم انتزاعی و دقیق آنها را از روح انداخته و کلیشه‌ای می‌کند و هرکس را می‌تواند با بالا

بردن معیار و رئوس، به عنوان مثال جنس زن، یا عواطف عاشقانه و بازگویی راز های شخصی پر مخاطب کند. می خواهد ما را به عنوان شی تعریف کند. به اینکه هویتمان را در دیگری تعریف کنیم ، دیگری که می گوید من هیچ هستم و شما من را شاه و ارباب کردید. اینجا کیفیت سوژه مهم نیست، تختی است که هر چقدر سبک تر و لوده تر باشی راحت تر بالای دست ها می رود. ما در زمانه ای زندگی می کنیم که فرمان سوپر اگو به نحوی طعن آمیز دچار معنا باختگی شده است؛ به اصطلاح خود را حقیر می کنند یک جور شکست نفسی نوعی معنا باختگی ایدئولوژیک. چیزی که من با تاسی از اسلاوی ژیزک در ارباب توتالیتیر متجسم می کنم (من ذاتا چیزی نیستم؛ من ارباب نیستم من چیزی جز تجسم اراده مردم نیستم) ولی تنها کسی به عنوان مردم تجسد می یابد که ارباب را باز آفرینی کند. در پایان شاید بی راه نباشد بدانیم آنچه که به حساب می آید اطاعت ظاهری است نه درونی؛ فیس بوک چه بدانیم و چه ندانیم هدفش را دنبال می کند، رسالت او رساندن پیام به مقصد است و این همان شیخ والای ایدئولوژی است: بی تفاوتی (اینکه اهمیت نمی دهیم). فیس بوک می داند که یک سایت است یک تعلیق مجازی، ولی با جان دل هم پذیرفته است که راز بقای آدم احمق آن است که همیشه یک نفر احمق تر از خودش را بیابد تا تحسینش کند. هر چقدر احمق تر مقبول تر .

بنابراین آیا می خواهید یک خرابکار باشید؟ صادقانه عمل کنید تا سیستم مجبور شود پشت به شعارهای خود کند، تا ظاهر منسجم ایدئولوژیکش واژگون گردد. ایدئولوژی به روایت ژیزک نباید خودش را جدی بگیرد، زمانی که منطقی فیس بوک جدی گرفته شود شما یک خطر به حساب می آید. روزی طاعون را هم می توان سوغات برد.

10

مصاحبه با دکتر یوسف اباذری

- با این تفاسیر با چه استدلالی می گوئید روشنفکران لیبرال و محافظه کار ایرانی تحت تاثیر هایک هستند؟
- آشکار است که هرکس از نظم خودانگیخته بازار یا نظم انتزاعی بازار یا نظام بازار سخن بگوید و از آن طرفداری کند هایکی است ، چه خود معترف باشد چه نباشد. با این تعریف مختصر دکتر غنی نژاد ، استاد عزت الله فولادوند ، دکتر طبیبیان ، دکتر مسعود نیلی و احتمالان دکتر پژوهان ، هایکی هستند.

[...]

- روایت روشنفکران ایرانی از هایک را چگونه ارزیابی می کنید؟ ...
- پاسخ شما را با چند مثال توضیح می دهم. به عنوان مثال ، استاد فولادوند کتابی ترجمه کرده اند مشتمل بر مقالات هایک و نام آن را در سنگر آزادی گذاشته اند. ... واژه سنگر متعلق به گروه دیگری از ایرانیان است : به کسانی که در دوره دهشت بار پهلوی اسلحه به دست گرفتند و با رژیم کودتای انگلیسی - آمریکایی جنگیدند. اکنون کسانی که در حال و هوای دیگری که برشمردم دم می زنند آنان را تا حد اصغر قاتل پایین آورده اند. من طرفدار مشی مسلحانه نبودم و نیستم اما توهین های آقایان دل هر انسان منصفی را به درد می آورد. بعید نیست هدف بعدی آنان ستارخان و باقرخان باشد.

[...]

- حالا اگر بخواهیم با نگاه ساختاری که شما پیشنهاد می کنید تحولات ایران را بررسی کنیم ، روند موجود که به گفته شما انباشت سرمایه و شکل گیری انحصارت اساس آن را تشکیل می دهد ، چه سمت و سویی دارد و ما را به کجا می برد؟
- بنابر قاعده اقتصادی ، سرمایه وقتی انباشت شد میل به گسترش پیدا می کند و هدف این گسترش پیوند خوردن به سرمایه جهانی است. یعنی همان چیزی که طرفداران اقتصاد بازار آزاد خواهان آن هستند.

[...]

محمد رضا نیکفر

این نوشته درآمدی است بر " تاریخ مفهوم ها " که کار آن معاشناسی تاریخی مفهوم های سیاسی-اجتماعی است. تمرکز " تاریخ مفهوم ها " بر روی مفهوم های بنیادی است. آنها نه مفهوم هایی اند که به سادگی چیزهایی و جریان هایی را در جهان ثبت کنند، بلکه خود ایجادگر چیزها و ساختارهایند، به راه اندازنده ی جریان هایند. آنها جهان سازند.

[...]

حتّاً حرف های اضافه نیز با ورود به عصر جدید متحول شده اند. برای توضیح جهان امروز ما ناچاریم روی واژه هایی چون " از"، " به " و " با " چیزهایی بار کنیم که نظیر آن را در مت نهایی گذشته نمی بینیم. در متن های جدید از فعل مجهول بیشتر از گذشته استفاده می شود، چون نیازی وجود دارد که ذهن در درجه ی نخست متوجه کار شود نه کننده ی آن. این امر باعث شده است که حرف های اضافه ای جعل یا بر حرف های قدیم معناهای تازه ای تحمیل کنند. " به توسط"، " به وسیله ی"، " از طرف"، " از سوی " و همانندهای آنها خاص متن های جدید هستند. در متن های کهن به ندرت به چیزی در این ردیف برمی خوریم.

[...]

برنامه را چگونه می شود پیش برد؟ چه در مورد پروژه های خرد، چه در مورد پروژه ه ی کلان، کار را می توان با نشریه ای تخصصی آغاز کرد. لازم است جمعی از کاردانان، هنجارها و تکلیف ها را تعیین کنند و بر پیشبرد امور نظارت علمی داشته باشند. و طبعاً لازم است ناشر یا ناشرانی صبور، مشکل پسند و بلندنظر برنامه را اداره کنند و به مقصود رسانند. مقالات نشری هها بازبینی م ی شوند، با نظم تعیی نشده مدون می شوند و به صورت کتاب در می آیند. برای پروژه ی کلان می توان پایانی در نظر نگرفت.

خوانش نقاشی

چهار بند درباره ی رنج

ابوالفضل گرمابی

1. در تابلوی **تراژدی** اثر **بیکاسو** همایش آرام مرد و زن و پسری را در آستانه ی دریا شاهدیم. مرد و زن مغموم اند و البته زن حس پشیمانی را هم منتقل می کند. پسرک بی آنکه چشم به مرد و زن بدوزد به ساحل شنی خیره شده و حالت چشمهایش از گریه ای طولانی خبر می دهد. لباس گشاد و راهبانه ی هر سه طوری است که انگار واسطه ی بخشایش گناهان یکدیگرند. مرد و زن به رنگ دریا در آمده اند و پسرک به رنگ آتش هم از این روست که صورتش برافروخته تر می نماید. این اثر که حاصل دوران کلاسیک **بیکاسو** است، سه انسان محزون را به خط ساحلی کشانده تا پیش از آنکه وی سبک **کوبیسم** را بیا فریند، شخصیت ها را با تمام ابعاد رئالیستی شان به آب بسپارد. آنچه در این نقاشی بیش از هر چیز دیگر به رخ کشیده می شود بی میلی این سه تن است در نظاره کردن دریا .

[...]

آنجا تویی، ای موجود دوپای رنجور که فرصت هر فضایی را از من می گیری و واقعا واقعیت داری. -سود جوی منضبط دو پا... با پیشبرد انضباط درونی ات و در حقیقت رنج درونت تا به بند کشیدن تمامی جهان جلو می روی. شواهد رنج کودکی ات، مدارک بی گناهیست نیز هستند و پیوسته سخن پراکنی می کنی که همیشه از هر گونه بیکارگی و عاطل بودن فراری بوده ای. حریصانه زنجیر هایت را به دامان اطرافیان می اندازی و زوزه ی سر مستی می کنی که: "من با توجه به مدارک و شواهد موقم و این مدارک را به پیشگاه شما دوستان محترم تقدیم می نمایم تا اگر ذره ای در پیروزی های من شک دارید، با مشاهده ی این دلایل قانع شوید"

[...]

این خون چشمان من است که تو را مضمّن می کند و نقش نقاشی من است که بر هر ولنگاری و شرارتی مهر تایید می زند. من این کار را ادامه می دهم. آنقدر که هر روز بیشتر مستاصل می شوی و برجی بر برج های خویش و مقاله ای بر مقاله هایت و درجه ای بر درجات می افزایی تا هیچ کس نتواند این مسابقه را بیهوده جلوه دهد. تمام آنچه در اتهام هم خوابگی با جنازه و بوی گند پهن بز که از اندام من ساطع می شود، نهفته است، تیغ دو لبه ای است که در گلوی تو فرو می رود. من براحتی نقش عوض می کنم ولی این بار که مرا در شکل رسمی ام دیدی، خوب حواست به نقش فضله ای که بر کت خویش نقاشی کرده ام باشد. این همان بازی پلشتی است که تو از آن هراسناکی .

متافیزیک گروه

دیگر نمی توان نگران بود

ابوالفضل گرمابی

۱) روایتی از الموت

روش کارساز برای زاده شدن حس ایثار و وظیفه با مطالعه ی زندگی "حسن صباح" از بزرگان فرقه ی اسماعیلیه ، روشن می شود .

حسن صباح با جمع آوری گروهی از مریدان در قلعه الموت و سازماندهی آنها در یک تشکیلات منظم به مشکلی حل ناشدنی برای حکومت خلیفه ی سنی زمان خود تبدیل میشود . گروه مخوف الموت که به صورت ساختارمند از رده های مشخص سازمانی برخوردار است ، اگر چه توسط متفکری چون حسن صباح اداره می شود اما هر کدام از ارکان به پایایی و کارآمدی قلعه که در ارتباط با قلعه های دیگر اسماعیلیه است کمک می کند .

[...]

هاله ی اطراف گروه که من آن را "متافیزیک گروه" می نامم شکل می گیرد ، اگر اعضا نگرش وفادارانه ی سایرین را تقویت کنند . نمی توان پنداشت که حقیقتی بسیار مستحکم و صادق بتواند گروهی که اعضای تک افتاده و نامنسجم دارد به حرکت در آورد . استحکام حقیقت که حس و وظیفه ی گروهی را تقویت می کند تنها در درون همان جمع زاده می شود و قابل تزریق از بیرون نیست . کنش جمعی خود متافیزیک خویش را تولید می کند و دیگر نمی توان نگران بی عملی اعضا و نداشتن حس ایثار بود . راهبرد موفق شکل گیری گروه و تداوم آن است تا در اندک زمانی حقیقت ایدوئولوژیک گروه تمامی ساختار و اعضا را فرا گیرد .

[...]

به گمان هایدگر گشایش حقیقت فقط بر زمینه ی مشترک سرو کار یافتن با چیزها و فعالیت های همسان و مشترک ، ممکن می شود . گشایش حقیقت از راه هستندگان (انسان ها) منزوی و تک و از راه ذهن های از هم جدا افتاده ممکن نیست . گشایش حقیقت یک شیوه ی اجتماعی مشترک است و دزاین (شیوه ی هستن انسان) در گشایش موجودی است که در میان دیگران می زید .

(باسپاس از ایوب)

نقادی رمان رود راوی

نوشته ابوتراب خسروی

خلیل درمنکی

دارالشفا در رونیز دارالمفتاح ، در رمان رودراوی استقرارگاه شفا و جادو است . در دارالشفا امر پزشکانه با امر جادوانه گره خورده است . در رودراوی پزشکی به سوی سپهر زبان شناختی کهن خود پرتاب می شود و بر جادوگری بازدلال می نماید . پزشکی در پارسی پهلوی و پیش تر و گاه بعد تر به معنای جادوگری است . اما این بازدلال تنها گونه ای از باز خواندن زبان شناسانه پزشکی از زبان گذشته نیست . چه این که روزی روزگاری امر پزشکانه ، امر جادوانه و امر دین ورانه در پیوند بوده اند و خواست هستی شناسانه یگانه ای داشته اند . رودراوی بازخوانی زبان شناسانه گذشته نیست ، بل که بازخواندن هستی شناسی های کهن است . کنکاش در ناشناخته کارکرد هم گون پزشکی ، جادوگری و ایین است . مشروعیت این سه گفتمان بر امر ناشناخته استوار شده است . ان ها در برابر ناشناخته یک نظریه شناخت می گذارند . پزشک ان چه را که دیگران تشخیص نمی دهند ، تشخیص می دهد . پزشک به ناشناخته پی می برد .

[...]

امر مجازی آن گونه که یاکوبسن نشان داده است ، بر هم نشینی و هم زمانی استوار است . امر مجازی در زمانی نیست . امر مجازی در زمان رو به ناپیدی دارد . امر استعاری که در زمانی و جانشینی است ، پیوسته بازتولید شدنی است . امر استعاری پایدار است . اما امر مجازی بازتولید شدنی نیست . در کارکرد امر مجازی چیزی به جای چیز دیگر نمی نشیند . امر مجازی ناپدید می شود . به یک گونه دیگر در می آید و ان گونه که پیش از ان بود ، نیست می شود .

[...]

اما در رودراوی این روایت فوکویی ویران می شود و ذات پزشک با جادوگر و شر و دیوانه پیوند می خورد و نشان داده می شود که درمان گاه اسارت گاه مجانین نیست ، بل که کانون فرمان روایی آن ها است . از این رو است که طبیب هندی وقتی مه در کار مجازی سازی پری روی خود است ، با این کار دارد قدرت را نقد می نماید ، مجازی سازی که در رمان رودراوی در سمت قدرت کارکرد می یابد . پیمایش روایی دیوان سومنات تا به رودراوی در بردارنده دگرگونی رابطه قدرت با مجازی سازی و درمان گاه و زندان با پزشک و خواست قدرت است .

ارزش مصرف

امین قضایی

ما می خواهیم به این سؤال پاسخ دهیم که چگونه باید پدیده های اجتماعی را توضیح بدهیم؟ البته بهتر است سؤال را به این شکل تغییر بدهیم که دلیل پدیده های اجتماعی را در کجا باید بجوییم؟ در خصوصیات روانی و فردی اعضای جامعه یا در روابط، نهادها و قواعدی که نقش های افراد را تنظیم می کند؟ هیچ اتفاقی در جامعه، بدون اراده ی افراد عضو آن جمع رخ نمی دهد و پشت این اراده قطعا، انگیزه ها، خصوصیات روانی افراد نیز نقش دارد اما از طرف دیگر افراد در جامعه همیشه دلخواهی و شخصی عمل نمی کنند بلکه ابتدا نقش و مسئولیت می پذیرند و مطابق قوانین و ضوابط مصوبه، عمل می کنند. چنین ضوابطی تا حد زیادی مستقل از شخصیت و خصوصیات فردی انسانهاست. اکنون متوجه می شویم که پاسخ سؤال ما، تا چه حد می تواند غامض باشد. علت یک پدیده ی اجتماعی خاص را در کجا باید بجوییم در خصوصیات روانی فرد یا در قواعد ساختاری جامعه؟ اگر هر دو، پس کدامیک نقش مهمتری ایفا می کند؟

[...]

من اعتقادی به هیچکدام از راه حل های بورژوازی برای این مسئله ندارم. نه به ساختارگرایی اعتقاد دارم نه به پساساختارگرایی، نه به روان شناسی و روان کاوی و نه به کارکردگرایی، پوزیتیویسم، رفتارگرایی و... بهتر است ما این عقاید را موقتا رها کنیم و سعی کنیم خودمان به سؤال پاسخ دهیم. تا وقتی این سؤال مشخص نشده باشد، صحبت از جزئیات این نظریات بیهوده است. بسیاری از دانشجویان در سراسر جهان کتب این متفکرین را در دانشگاه مطالعه می کنند اما معدودی از آنها اصلا می دانند که این عقاید به چه سؤالی پاسخ می دهند. ممکن نیست که بتوانیم براساس پاسخ ها قضاوت کنیم بدون آنکه مسئله را بدانیم.

[...]

تاریخ بورژوازی تصور می کند که آش در هم جوشی از اراده های مختلف افراد و گروه های مختلف اجتماعی با درجات تاثیرگذاری متفاوت، حوادث تاریخی را رقم می زند امواج خروشان حوادث روبنایی آنها را گیج می کند و در مقابل مارکسیست ها را متهم می کنند که نقش اراده را در تاریخ نادیده می گرفتند. این اتهام کودکانه قصد دارد این کشف بزرگ را نادیده بگیرد که تاثیر اراده ها، آرزوها و خواسته ها و نیازهای افراد بر نهادها و قواعد ساختاری جامعه را باید با کشف حلقه ی واسطه ی واقعی اش مطالعه کرد. عده ای از مارکسیست های عوام تصور می کنند که این بدان معناست که تاریخ از قوانین مشخصی پیروی می کند که مارکس و انگلس مسیر حرکت آنها دریافته اند مثلا همانطور که نیوتون قوانین حرکت مکانیکی را کشف کرده است. این دترمینیسم سخیف مارکسیسم عوامانه و آشفته نگری بورژوازی را در جامعه شناسی باید برای همیشه کنار بگذاریم. تعریف و درک مفهوم عمیق تر از ارزش مصرف این امکان را فراهم می آورد.

بینش تاریخی

امین قضایی

آنچه در این مقاله می‌خواهیم به آن بپردازیم بینش تاریخی است تا فهم خود را از تاریخ تعمیق ببخشیم و به این سؤال پاسخ می‌دهیم که چرا مارکسیسم یعنی ایدئولوژی راستین ما کارگران، بینش تاریخی را برای مطالعه‌ی انسان و جامعه برگزیده است؟ چرا ما باید رفتار انسانها و حوادث اجتماعی را به عنوان پدیده‌هایی تاریخی بررسی کنیم. در مقام مقایسه یکی از رویکردهای غیرتاریخی یعنی روان‌شناسی (ایضا روان‌کاوی) را در مطالعه‌ی انسان بررسی می‌کنیم و نشان می‌دهیم که چگونه به سبب عدم بینش تاریخی مرتکب اشتباهات اساسی شده است.

[...]

لکان معتقد است که سوژه در اثر نمادپردازی شکل می‌گیرد که به این فرآیند هایش یا تایید *bejahung* می‌گوید، در این مرحله‌ی نخستین اگر چیزی حذف شود به شکل‌های متفاوت، نامشخص و متکثری خود را نشان خواهد داد (چون آنچه سلب می‌شود با آنچه بازمی‌گردد یکی نیست) او به این عمل حذف، سلب یا *verwerfung* می‌گوید و آنرا در مقابل عمل نفی قرار می‌دهد که موجب روان‌رنجوری می‌شود. به نظر لکان سلب و روان‌پریشی را باید یک مرحله مقدم بر نفی و روان‌رنجوری دانست که فروید پیشتر مطرح کرده بود. پس روان‌پریشی را باید در مرحله‌ی اولیه‌ی *bejahung* درک کرد و دلیل آنرا باید در چیزی جست که حذف می‌شود و نه سرکوب.

[...]

بینش تاریخی به ما می‌گوید که مکانیزم ساختاری ذهن را نباید به تنهایی مورد مطالعه قرار داد. موضوع مطالعه باید یک موقعیت تاریخی باشد. همچنین اگر روابط اجتماعی و امور ذهنی، ضرورتی ساختگی به نظر می‌رسند اما ساختگی بودن آنها بدین معنا نیست که لحظه‌ای نخستین وجود داشته که چنین اموری به صورت قراردادی از میان هرج و مرج و تصادف (کائوس) ساخته شده اند (*bejahung* در روان‌کاوی لکان، یا قرارداد اجتماعی در فلسفه‌ی سیاسی). هیچگاه چنین لحظه‌ای وجود نداشته است که چرا این ضرورت ساختگی یک ضرورت تاریخی است یعنی هر پدیده‌ای ضرورتش را از پدیده‌ای پیشتر و مقدم تر می‌گیرد که عیناً مشابه خود آن نیست. ساختار ذهنی از بستری از تصادفات شکل نگرفته است بلکه نتیجه‌ی تعیین ساختار ذهنی پیشین در طول تاریخ است. ما به جای روند خطی تصادف < قرارداد > قانون، روند تاریخی را خواهیم داشت که قانون جای خودش را به قانون‌های دیگر در پروسه‌ی تاریخی می‌دهد. عینیت با وساطت ذهنیت تغییر می‌کند و نیز ذهنیت با وساطت عینیت.

تجزیه و تحلیل : میراث فلسفه ی بورژوازی

امین قضایی

بحث ما در این مقاله یک خواست کاملا ساده است : ما می خواهیم انسانهای عاقلی باشیم. اگرچه گفتن این حرف ساده است اما واقعا به چه معناست و از کجا می توانیم دریابیم که در نتایج و عقاید خودمان عقلانیت را به کار می گیریم. فلسفه ی مدرن (فلسفه بورژوازی در دوران انقلابی خود) که با فلسفه ی دکارت آغاز می شود خطوط کلی این عقلانیت را مشخص کرده است. دکارت می گوید : کافی نیست ذهن خوبی داشته باشیم مسئله ی اصلی استفاده ی خوب از آن است. " یعنی هوش و ذکاوت کافی نیست بلکه تا زمانی که روش درستی برای شناخت نداشته باشیم ، عقلانیت را به کار نگرفته ایم. به عبارت دیگر برای عقلانی بودن باید روش صحیح و عقلانی برای شناخت نیز داشته باشیم. تمام تاریخ بشر مملو از متفکرینی است با ایده های هوشمندانه و زیرکانه ، اما همه ی آنها واقعا انسانهای عقلانی محسوب نمی شوند چرا که روش عقلانی درستی به کار نگرفته اند و روش مشخصی برای شناختن نداشته اند. اگر از بسیاری از این مورخین ، سیاستمداران ، هنرمندان و ادبا بپرسیم که روش شناسی شما چیست، چه بسا پاسخ درستی دریافت نمی کنیم . اما در عین حال آنها خود را انسانهای عاقلی می دانند. نکته ی دکارت علی رغم سادگی ظاهری اش بسیار مهم است: عقل داشتن برای عاقل بودن کافی نیست بلکه باید از روش عقلانی هم برای شناخت برخوردار باشد. **غیرممکن است کسی عاقلانه بیاندیشد ولی نداند که به چه روشی می اندیشد!** پس بدون روش شناسی ، عقلانیتی در کار نیست.

[...]

همانطور که گفتیم بورژوازی به جهت منافع خود روش تجزیه و تحلیل را رها کرده است و وانمود می کند که فلسفه ی روشنگری جایگاه والایی به عقل داده است و این سرکوبگر است. در حالیکه برعکس آنچه سرکوبگر است رها کردن عقلانیت برای پوشاندن استثمار موجود است، رها کردن تحلیل دقیق و تفکر منسجم و گرفتار استعاره های پوچ شدن است. فلسفه ی روشنگری اتفاقا به اندازه کافی به عقل بها نداده بود و به جای آنکه آنرا در مسائل واقعی و انسانهای واقعی به کار گیرد برای حل مسائل تئولوژیکی استفاده کرد. در واقع آنها از ما می خواهند که روش شناسی برای تفکر کردن نداشته باشیم و از ما می خواهند که عقلانی نباشیم. از سوی دیگر مارکسیسم این روش شناسی را به ارث گرفته و آنرا در خدمت خود قرار می دهد.

[...]

با استفاده از روش تجزیه و تحلیل شرایط عینی سرمایه داری است که متوجه می شویم تضاد ذهن و عین را باید به صورت تضاد منافع کارگران و شیوه ی تولید موجود یا تضاد کار و سرمایه تفسیر کرد و باز هم با استفاده از تحلیل است که سنتز دیالکتیک ما به صورت تسخیر ابزار تولید و اشتراکی کردن آن ترجمه می شود.

دیکتاتوری قذافی و دکتترین دموکراسی

امین قضایی

اگر مستقیم به سراغ موضع گیری غرب (آمریکا و اتحادیه ی اروپا و رسانه های آنها) در قبال حوادث مصر و لیبی برویم ، باید اذعان کنیم که در اینجا با یک دکتترین جدید روبرو هستیم. این موضع گیری حق به جانب و انسان دوستانه به نظر می رسد، آمریکا در عرض چند روز به حمایت چند دهه ی خود از حکومت حسنی مبارک پایان داد و به کمک ارتش دست پرورده ی خویش و مذاکرات از بالا ، در پشت به اصطلاح انقلاب مصر ایستاد و مورد تشویق رسانه های غرب قرار گرفت . در مورد جنگ داخلی لیبی نیز ، ابتدا سریعا تهاجم نظامی و بمباران قذافی را محکوم کردند و خواهان محاکمه ی او به خاطر جنایت علیه بشریت شدند، به مخالفین شورشی کمک های مالی و غذایی رساندند ، آمریکا سفارت خود را به سرعت بست ،انگلستان و فرانسه دولت قذافی را از رسمیت انداخته و در مقابل رهبر شورشیان را نماینده ی مردم لیبی اعلام کردند و در نهایت تلاش می کنند منطقه ی پرواز ممنوع بر فراز لیبی اعلام کنند و در صورتی که توازن قوا به نفع قذافی بر هم خورد ، وارد مداخله ی نظامی شوند و تاکنون موفق شده اند حمایت چین را در شورای امنیت بدست آورند. تمامی اینها به نام حمایت از مردم انقلابی انجام می شود که بعد از چهل و دو سال دیکتاتوری وحشیانه ی قذافی ، به یک مبارزه ی مسلحانه و همه جانبه دست زده اند.

[...]

هرچند که نتولیرالیسم تضاد طبقاتی را به شدت تعمیق می بخشد اما تضاد دیگری را در درون بافت طبقاتی جامعه پرورش می دهد. این تضاد را باید تضاد بورژوازی بومی با سرمایه داری جهانی دانست. از تئوری مارکسیستی می دانیم که مشروعیت دستگاه دولتی همواره از پی گیری منافع طبقه ی سرمایه دار اخذ می شود اما پی گیری طرح های نتولیرالی ، اقتصاد خرد و بسته ی داخلی را تضعیف کرده و بسیاری از طبقات بورژوا و خرده بورژوا را به ورشکستگی می کشاند. در نتیجه بورژوازی داخلی مجبور است که به سرعت کوچک شود و به الیتی از سرمایه داران وابسته به حاکمیت تقلیل یابد. بورژوازی بومی این فرآیند را به صورت فساد حکومتی و عواقب دیکتاتوری ترجمه می کند.

[...]

در نهایت آنچه توسط رسانه های بورژوازی تضاد دیکتاتوری با نتولیرالیسم خوانده می شود، نوعی بصیرت کور به تضاد واقعی تری است که سرمایه داری جهانی با منافع بورژوازی ملی دارد. داستان خیالی که دیکتاتورها با فساد حکومتی خودشان مانع بهره مندی مردم شان از ثمرات سرمایه داری جهانی خواهند شد را باز هم از دهان آنها خواهیم شنید. چیزی که فراموش می شود این است که همین دیکتاتورها پیشنهاتان نتولیرالیسم بودند . اکنون نباید تاریخ را فراموش کرد و باید این خشم انسان دوستانه ی دولتمداران غربی را از جنایت بر علیه بشریت در کنار آغوش سابقا گرم شان از قذافی برای باز کردن درهای کشورش به روی سرمایه داری قرار داد.

واقعیت استثمار

امین قضایی

در این مقاله می‌خواهیم روشی برای مطالعه و آموزش ایدئولوژیکی مارکسیسم درباره‌ی سرمایه به دست آوریم. پس هدف مقاله مشخص است : چگونه می‌توانیم سرمایه و شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری را بدون نیاز به آموزش مفصل اقتصاد سیاسی، برای مخاطب خود توضیح بدهیم؟ **نظریه‌ی مارکسیستی همزمان باید نظریه‌ی سرمایه‌داری آموزش خودش نیز باشد.** اینکه چگونه می‌تواند خود را توضیح دهد، بخشی از خود این نظریه نیز هست. همچنین بصیرتی عمیق نسبت به روش‌شناسی مارکسیسم بدست می‌آوریم و اینکه چگونه مغالطات فلسفه‌ی سیاسی بورژوازی با استفاده از روش تجزیه و تحلیل درباب سرمایه و کشف واقعیت استثمار، افشا خواهد شد.

[...]

تنها راه برای جلوگیری از استثمار، اشتراکی کردن ابزار تولید است. طبقه‌ی سرمایه‌دار، صاحب و مالک زمین و ابزار تولید است. او این مالکیت را با استثمار کارگران بدست آورده یا از دوره‌ی پیشین فئودالیسم به میراث گرفته است. او حقی بر این ابزار آلات تولید ندارد چرا که پیشتر آنرا از دزدی نیروی کار کارگران بدست آورده است و حکم مالکیت دزدی را داراست. تنها راه حل برای بهبود شیوه‌ی تولید، اشتراکی کردن ابزار تولید است تا انگیزه‌ی تولید به سودجویی یک اقلیت سرمایه‌دار و استثمار اکثریت مردم منجر نشود.

[...]

نکته‌ی نهایی، محوریت قرار دادن هرگونه آموزش مارکسیستی حول واقعیت استثمار است که از خلال 9 بند فوق می‌توان براحتی آنرا توضیح داد. تنها از طریق ارجاع به این فاکتور کلیدی است که می‌توان با تصورات و پیشفرضیات غلط درباب مارکسیست مبارزه کرد. مهمترین ابزار ایدئولوژی بورژوازی مغلطه است اما حول واقعیت استثمار، آنها کمترین توانایی را برای مغلطه خواهند داشت.

واقعیت های گولاگ

امین قضایی

استالین نامی است که بنگاه های تبلیغاتی بورژوازی آنرا در کنار بزرگترین جنایتکاران تاریخ بشر و در ردیف هیتلر قرار می دهند. دهها سال تبلیغات ضدکمونیستی سرمایه داری، سیستم زندان های شوروی (به خصوص گولاگ) در خلال سالهای 1934 تا 1953 را به عنوان جنایت بر علیه بشریت و نتیجه ی خونبار پیاده سازی سوسیالیسم قلمداد کرده اند. رسانه های بورژوازی اعداد قربانیان این سیستم را از 6 تا 60 میلیون گزارش می کنند. انواع و اقسام ادبیات، شایعات، و اسطوره درباره ی گولاگ ها منتشر شده است. به الکساندر سولژنیتسین به خاطر رمان "مجمع الجزایر گولاگ" جایزه ی نوبل می دهند. در این تصویرسازی ها، ده ها میلیون زندانی خصوصا با جرایم سیاسی به مناطق دور افتاده و سردسیر سیبری فرستاده می شدند، تا آخر عمر خویش مجبور به کار سخت اجباری بوده و در نهایت در اثر سرما، گرسنگی و بیماری جان می سپردند. اینکه این نظام مجازات و سیستم زندان ها در آن دوران چگونه می تواند از تئوری مارکسیسم لنینیستی بیرون بیاید، سؤال بی جایی است که هیچگاه جواب آنرا در هجمه ی تبلیغات ضدکمونیستی نمی بینید. برقراری ارتباط بین سرکوب استالینیستی که قربانیان اصلی آن خود کمونیست ها بودند به تئوری مارکسیستی، استدلال و بحث تئوریک لازم دارد چیزی که یک ذهن بیمار ضدکمونیست از عهده ی آن برنخواهد آمد. اما جدا از این مسئله، ما در این مقاله قصد داریم به بررسی واقعیت های سیستم زندان های شوروی در دوره ی زمامداری استالین پردازیم.

[...]

بعد از فروپاشی شوروی، هیاهوی ضدکمونیستی از داخل مطبوعات آزاد روسیه نیز به گوش می رسید. بسیاری از آنها خواستار افشای مدارک و اسناد می شدند تا از جنایات پرده برداری شود. اما وقتی گورباچف اسناد کمیته ی مرکزی را برای بررسی به مورخین سپرد (به سه مورخ معتبر به نامهای Zemskov, Dougin and Xlevnjuk) دیگر خبر چندانی از هیاهوی رسانه های آزاد برای افشای حقیقت نبود. این ارقام واقعی در چند نشریه ی تخصصی کم تیراژ چاپ شدند و بورژوازی ترجیح داد که به همان حدسیات مبهم گذشته برای تحمیق مردم بسنده کند. ارقام بسیار کمتر از انتظار بورژوازی بود. واقعیت تاریخی سیلی محکمی بر دهان دروغ پردازان زد.

[...]

اسنادی که گورباچف تحت فشار خود بورژوازی افشا کرد، ده ها سال پروپاگاندای ضدکمونیستی سرمایه داری که از فاشیسم هیتلری به ارث گرفته بودند را برملا می سازد. البته بورژوازی همچنان به کلی گویی و اعداد کیلویی بسنده می کند تا بلکه بتواند این مدارک انکار ناپذیر را از چشم مردم پنهان کند. نقد از استالینیسم به عنوان بوروکراسی، سرمایه داری دولتی و استبداد سیاسی نباید به ورطه ی پذیرش دروغ پراکنی های ضدکمونیستی بیافتد. تقریبا تمامی مردم جهان باور کرده اند که استالین جنایتکار بسیار بزرگی است و میلیون ها نفر را به اردوگاه های مرگ فرستاده است. نه حتی به عنوان کمونیست، بلکه به عنوان افرادی حداقل منصف، می بایست چشمان خود را به روی واقعیت باز کنیم و دریابیم چگونه حتی با وجود انتشار نه هزار صفحه مدرک و سند، بورژوازی با کمک تبلیغات رسانه ای خود قادر است تاریخ جعلی خویش را بنگارد.

یادبود زندگی زیباشناختی

امید شمس

تعطیلات نظام ناپایداری از تخطی هاست. نظام ناپایداری که تخطی را مطلوب می کند یا تخطی مطلوب را عرضه می دارد. الگوی نهفته در پس آن چنان مرموز و پیچیده است که آشکارا می توان آنرا الگویی شاعرانه برای زیستن یا الگویی برای شاعرانه زیستن نامید.

[...]

تصویر برنامه ریزی شده ی زندگی به صورت پیش بینی رویدادها و سرکوب امرغیرمترقبه نمایان می شود. روشمند و اصولی سازی زندگی آنرا به مجموعه ای از کنشهای از پیش تعیین شده تقلیل می دهد . در این لحظه زندگی در ریشه ها و هدفهای خود با اقتصاد پیوند میخورد. از سوی دیگر به قول گی دبور: « فاز نخست تسلط اقتصاد بر زندگی اجتماعی موجب تنزل بدیهی در تعریف هر گونه واقعیت یابی و سازندگی انسانی، از بودن به داشتن شد.» (جامعه ی نمایش)

[...]

اکنون خصیصه های زندگی از اضطراب و انتظار به شیزوفرنی و سترونی محض بدل گشته و فاز سوم تسلط اقتصاد بر زندگی بشر از «داشتن» به « نمودن» آغاز شده. تعطیلات دیگر نه تنها از اصل خود که از شکل مبهم و یادواره ای خود نیز جدا شده است. همچنانکه نفس زندگی از تمام ابعاد اصیل اش جدا شده است.

اراده ی معطوف به مرگ

امید شمس

طرح بزرگ برج «میلااد» که محصول دوران «بازسازی» و «سازندگی» است، طرحی به غایت «بزرگ» و «پرهزینه» را می توان در حکم نشانه میل به «ثبات»، «اقتدار» و «اعتلا» در نظر گرفت. نشانه ای که شاید کمی مبهم یا نارسا باشد اما لاقبل به خوبی پاسخگوی نمادپردازی ما هست چنان که به جرات بتوان گفت: «میل بزرگ برج میلااد...». برج جدا از کارکردهایی که مربوط به واقعیت محدود اقتصادی و تکنولوژیک (محدود نسبت به کارکردهایی که موضوع اصلی این نوشته است) می شود کارکردهایی نمادین پیدا می کند که مربوط به قلمرو تخیل، جلوه گری، اغوا و وانمایش است .

مفاهیمی چون شکوه، سربلندی، درخشش، خیرگی، جاودانگی و غرور چنان مفهوم واقعی برج (به منزله یک برج مخابراتی) را اشغال و محو می کند که برج صرفاً پاسخگوی پرسش های نمادین و استعاری می شود. در سوی دیگر «روایتی» حضور دارد که گویی این نمادپردازی را تقدیر محتوم برج می کند: روایت «میلااد» برج. این نوشته تحلیلی از وضعیت نمادین برج است ناظر به کاربرد و تاریخ آن .

[...]

مسئله اینجاست که این شاهکار پیش از آنکه نماد شهر باشد، نمادین بوده است. یعنی حتی پیش از تولد (یا تحقق) و هراس انگیزتر آنکه حتی این عرصه را نیز پشت سر گذاشته است. برج ابعاد بیش از اندازه گسترده ای پیدا کرده است. ابعادی که بعد واقعی و نمادین را یک جا درون خود هضم می کند و گسترده تر می شود (تاکید من بر هضم است آنگونه که یک سلول سرطانی سلول های دیگر را هضم می کند و گسترده می شود). برج از همان زمان که نطفه اش شکل گرفت صرفاً از واقعیت یک نیاز مخابراتی و تلویزیونی تغذیه کرده است تا نماد قدرت، پایداری، عظمت، ثبات و «سمبل عزم و اراده ملی» باشد و کمی بعد این عرصه را هم ترک کند و تنها وانموده ای از خودش باشد.

[...]

پس برج بر فراز ویرانه های شهر استوار و پابرجا می ماند تا بر روی تل اجساد ساکنانش نماد همان Phallus لاکان باشد، نماد آن کمال دست نیافتنی که همه بیهوده در آرزوی به دست آوردنش تلاش می کنند. در این لحظه دیگر برج مناسبتی با هیچ جز خودش ندارد. برج بر گور تمامی چیزهایی که وجودش در گرو آنهاست متحقق می شود. میلی که بر پایه توهمی از فقدان باشد تنها در نظام نمادین مرگ محقق می شود. انتحار نزدیک ترین راه تحقق آن است.

دستگاهی، با دست گاهی و بی دست گاهی...

سعید آکسته

دستش را که کنده شده بود از روی زمین برداشت و دکمه ای را فشار داد و بازگشت به 500 سال قبل، یعنی درست زمانی که انسان ها هنوز حکم رانی می کردند بر زمین... زمانی که ترس عادی بود، زمانی که عادی بودن ترس داشت... درست زمانی که درختان سرفه می کردند و انسان ها خون می خوردند... زمانی که زمین دنبال راه فراری از دست فرزندان ناخلفش بود... زمانی که سیل و زلزله و بهمن و طوفان ها هم زورشان به ضعیفان می چربید...

[...]

آدمک ساده که خوشحال شده بود گفت بله، بله، مرد از اصطکاک لب بالا و پایش صدایی ایجاد کرد و رفت. به تجربیاتش افزوده گشت و به سوی نفر بعدی روان شد.

دختر جوانی را از پس کرکره ی بسته ی مغازه ای گزید و به او گفت: من بچه می خواهم! دختر روسریش را مرتب کرد و از ترس رویش را سریع برگرداند.

[...]

ولی هیچگاه درک نکرد که درسته شاید برای رسیدن به خواسته ها نباید زن داشت ولی مقصود آدمک از زن: شرایط و زمینه و اراده بود که هیچ کدام از آن مدعیان کنار آن مکان ناهمگون نداشتند و خواسته هایشان اگر به غیر معمول بودن آدمک نبود معمولی تر هم نبود. آدمک گشت و گشت در زمین، و زمانی که به زمان خود بازگشت نمی توانست ده انگشتی کار کند اما آرامشش بازگشته بود...

به نام خدایی که سیل آفرید

بارانی در راه است!

نامه 15 محمد نوری زاد

من ناگزیر این نامه را که باید در واپسین ساعات روز جمعه منتشر می شد، همین حالا منتشر می کنم. نگرانم که مرا جمعه ای در کار نباشد. بازی کودکانه ای که سازمان اطلاعات سپاه با من و با خانواده ام شروع کرده است، از دیروز -دوشنبه - وارد مرحله ی تازه ای گردیده است. آری، ممکن است بنا به فرمایش مأمورانی که به من گفتند: پودرت می کنیم و درصد سایت داخلی و خارجی آپرویت را می بریم، هم پودرم کنند، وهم بزعم خود با آپرویم بازی کنند.

[...]

این عزیزانی را که من نام می برم و از آنان می خواهم تا برای شما نامه بنویسند، از سرشناسان وادی علم و ادب و ایمان و تقوایند. من اینان را در اجابت درخواستم، یا حتی دربی بها دانستن آن، به خدا وا می گذارم.

من و خانواده ام در این چند وقت، رنج فراوانی را تحمل کرده ایم. اگر تا هفته ی بعد و هفته های بعد زنده بودم و خانواده ام برقرار بود، همچنان برای شما خواهم نوشت. وگرنه فردای قیامت، اگر مرا فرصتی و امکانی بود، هم گریبان شما را خواهم گرفت، وهم گریبان این چند نفری که یک به یک نامشان شماره می کنم و مختصری با آنان سخن می گویم.

[...]

می توانید نامه های خود را برای من، یا به سایت آقای دکتر خزعلی ارسال فرمایید. یا به سایت کلمه و جرس و هرکجا که خودتان صلاح می دانید. شایسته می دانم در این نهضت بزرگ نامه نگاری، از رواج واژه های زشت و ناپسند پرهیز کنید. قرار ما تا زمان انتخابات. البته بنا نیست در آن روز اتفاق حیرت انگیزی رخ بدهد و همه ی آبهای رفته به جوی بازگردد. اما انتهای این راه را همان ایام انتخابات رصد می کنیم. همه می نویسیم و رهبر را مخاطب نوشته های صریح اما مشفقانه ی خویش قرار می دهیم. به امید اثربخشی اقیانوسی از کلمات خیرخواهانه. بدرود

دست نوشته های ضیا نبوی از زندان

ضیا نبوی

بعضی آدم‌ها به صورت بنیادین و از ابتداء دچار سوء تفاهمند و فکر می‌کنند موجودات خاص و متفاوتی هستند و این باعث می‌شود کم‌کم اتفاقات خاصی هم برایشان بیفتد و شاید هم اتفاقات رو خاص تفسیر کنند. به هر حال فکر کنم یکی از این افراد متوهم احتمالا خودم باشم. من از کودکی، وقتی هم سن و سال‌ها هم آرزوهای خودشون رو برای آینده می‌گفتند، پیش خودم مطمئن بودم (دقت کنید، بحث آرزو نبود، مطمئن بودم!) که به جایی خواهم رسید که هیچ کسی تا به حال نرسیده و در بهترین حالت یک یا دو نفر می‌تونند در اون تجربه با من شریک باشند! متأسفانه و با عرض معذرت خیلی زیاد باید عرض کنم که چنین توهمات من هنوز به صورت کامل من رو رها نکرده.

[...]

جالب بود باز هم همون اتفاقاتی افتاده بود که من به اون حساسیت داشتم. این که از بین 5 تا اتهام، اتهام محاربه و 10 سال حبس در تبعید باقی بماند، آخرین و بدترین تصویری بود که در ذهنم می‌گنجید. ببینید، این که یک سیستم تصمیم بگیرد با مخالفین و منتقدینش برخورد کند، اگر چه اصلا پسندیده نیست، اما خوب قابل فهمه. نکته‌های که حداقل از نظر من غیرقابل درک اینست که بخواد هویت اون‌ها رو هم تحریف کنه و به لحاظ روحی و روانی آزارشون بده و این اتفاقا کار زشتیه! باور کنید تا پیش از خرداد 88 من گاهی به مواضع وزارت اطلاعات بیشتر اعتماد داشتم تا به فعالین سیاسی و نکته‌های که با بچه‌های انجمن روش توافق داشتیم این بود که «وزارت هیچ وقت کسی رو الکی نمی‌گیره...» حتی در جریان پرونده نشریه‌های دانشجویی در پلی‌تکنیک.

[...]

صبح جمعه دوم مهرماه وقتی که آماده‌ی اعزام به اهواز بودیم هیچ کدوم از احساسات روز قبل در من وجود نداشت. نه تنها از زیر آوار بیرون اومده بودم، بلکه تا حدی از موقعیتی که در اون قرار داشتیم، ارتفاع هم گرفته بودم. شرایط تقریباً عادی شده بود و علامت این عادی بودن هم این بود که می‌تونستم بی‌دلیل بخندم! با یک ماشین سواری در حالی که با دستبند به یک آدم‌ربا و با پابند به یک قاچاقچی مواد مهار شده بودم عازم اهواز شدیم، اگر چه باید اعتراف کنیم که برخورد مامورین انتقال محترمانه بود. در تمامی طول مسیر حتی برای دقیقه‌ای هم چشم روی هم نگذاشتم تا فرصت تماشای اطراف رو از دست ندم!

فقط در میانه‌های راه و نزدیک‌های غروب بود که احساس دل‌تنگی غریبی که از دیروز نسبت به دوستان بند 350 داشتم با شدتی هر چه تمام‌تر بر من غالب شد و لحظات خداحافظی با دوستان، یک به یک برام تداعی شد. تلاقی این خاطرات با چشم‌انداز طبیعت اطراف و موسیقی پخش شده از ماشین بالاخره اشکم رو در آورد و اینطور بود که بغض نیمه‌کاره‌ی صبح پنج‌شنبه، عصر جمعه در سکوت کامل شکست تا این قاعده اثبات بشه که هر بغض فروخورده‌ای به هر حال زمانی سر باز می‌کنه...

رنجنامه فرزاد کمانگر

فرزاد کمانگر

اینجانب فرزاد کمانگر معروف به سیامند معلم آموزش و پرورش شهرستان کامیاران با 12 سال سابقه تدریس که یکسال قبل از دستگیری در هنرستان کارودانش مشغول به تدریس بودم و عضو هیئت مدیره انجمن صنفی معلمان شهرستان کامیاران شاخه کردستان بودم و تا زمان فعالیت این انجمن و قبل از اعلام ممنوعیت فعالیتهای آن مسئول روابط عمومی این انجمن بودم. همچنین عضو شورای نویسندگان ماهنامه فرهنگی - آموزشی رویان (نشریه آموزش و پرورش کامیاران) بودم که بعدها بوسیله حراست آموزش و پرورش این نشریه نیز تعطیل شد. مدتی نیز عضو هیئت مدیره انجمن زیست محیطی کامیاران (ناسک) بوده ام و از سال 1384 نیز با آغاز فعالیت مجموعه فعالان حقوق بشر در ایران به عضویت آن درآمدم. در مرداد 1385 برای پیگیری مسئله درمان بیماری برادرم که از فعالین سیاسی کردستان می باشد به تهران آمدم و دستگیر شدم. در همان روز به مکان نامعلومی انتقال داده شدم. زیرزمینی بدون هواکش، تنگ و تاریک بردند، سلولها خالی بود نه زیرانداز نه پتو و نه هیچ شی دیگری آنجا نبود. آنجا بسیار تاریک بود مرا به اتاق دیگری بردند. هنگامی که مشخصات مرا می نوشتند از قومیتم می پرسیدند و تا می گفتم <کرد> هستم بوسیله شلاق شلنگ ماندنی تمام بدنم را شلاق میزدند. به خاطر مذهب نیز مورد فحاشی، توهین و کتک کاری قرار میدادند. بخاطر موسیقی کردی که روی گوشیم موبایلم بود تا می توانستند شلاقم میزدند. دست هایم را می بستند و روی صندلی مینشانند و به جاهای حساس بدنم ... فشار وارد می کردند و لباسهایم را از تنم به طور کامل خارج می کردند و با تهدید به تجاوز جنسی با چوب و باتوم آزارم می دادند.

[...]

در اینجا نیز برای فشار وارد کردن به من اجازه ملاقات ندادند و حتی دختر مورد علاقه ام را نیز دستگیر کردند. برای برادرهایم مشکل ایجاد میکردند و آنها را بازداشت می کردند. بعلت سلول و پتو و لباسهای غیر بهداشتی کثیف و بدبو. دچار ناراحتی پوستی (قارچ) شدم و حتی اجازه دیدن پزشک را هم نداشتم. بعلت فشار شکنجه ها مجبور شدم. که 12 روز اعتصاب غذا نمایم. 15 روز آخر بازداشتم سلولم را عوض کردند و به سلول بدبوتر و کثیف تری که هیچگونه وسیله گرمایی نداشت انتقال دادند. هر روز مورد فحاشی و هتاکی قرار می گرفتم حتی یکبار بعلت ضربه هایی که به بیضه هایم زدند بیهوش شدم. شبی نیز لباسهایم را در همان شکنجه گاه (زیرزمین) در آوردند و به تجاوز جنسی تهدیدم نمودند و.. برای رهایی از شکنجه چند بار مجبور شدم. که سرم را به دیوار بکوبم. مرا وادار به اعتراف به مسائل عاطفی و روابط و.. وادار میکردند. صدای آه و ناله سلول های دیگر مرتب شنیده میشد و حتی گاه بعضی اقدام به خودکشی مینمودند.

[...]

نزدیک به 2 ماه نیز در انفرادی های سنندج بودم، پرونده ام در سنندج نیز عدم صلاحیت رسیدگی گرفت و دوباره به تهران منتقل شدم. نزدیک به 8 ماه انفرادی آزارهای جسمی و روحی در این مدت. وی جسم و اعصاب و روانم تاثیر بسیار بدی گذاشته. بعد از یک شب بازداشت در 209 به اندرزگاه 7 زندان اوین در جایی که مواد مخدر سرگرمی زندانیان محسوب میشود منتقل شدم و از 27 آبان به زندان رجایی شهر زندانی که در طبقه بندی سازمان زندانها متعلق به زندانیان خطرناکی چون قتل، آدم ربایی و سرقت مسلحانه و... منتقل شده ام.

طرح بحثی برای

آغاز تدوین و ارائه ی تحلیل جامعی از وضعیت ایران

محسن یوسفی اردکانی

قبل از انتخابات دوره دهم ریاست جمهوری در ایران عده ای به درستی بر این عقیده بودند که مهمترین دستاورد این انتخابات برای مردم _ و به خصوص طبقه ی کارگر و زحمتکشان ایران _ درگیری لایه های مختلف بورژوازی ایران و به تبع آن جناحهای سیاسی ای است که نمایندگی این لایه ها را در ساختار سیاسی حکومت به عهده دارند. زمان به خوبی وظیفه ی اثبات این ادعا را بر عهده گرفت. اکنون هم بسیاری از نیروهای سیاسی و تحلیلگران ایران بی توجه به این نکته که این انتخابات در زیر بنا و ربنای خود به یک جنگ تمام عیار اقتصادی بین جناح های قدرت تبدیل شده است، وارد مسیر نادرستی در شناخت و تحلیل مسائل ایران شده اند .

[...]

طرح هدفمند کردن یارانه علاوه بر آنکه راهکاری برای دولت احمدی نژاد است تا نقدینگی لازم برای انجام طرحهای داخلی و خارجی خود را به دست آورد و قدمی است بلند برای همسان کردن سیستم اقتصادی کشور با سیاستهای سازمان تجارت جهانی که می تواند به عنوان مجازاتی سنگین برای طبقه ی متوسط شهری ایران محسوب شود. احمدی نژاد در سه سال آینده خواهد کوشید با استفاده از اختیاراتش در باب کاهش تعرفه های واردات کالا و جلوگیری از افزایش قیمتها مانع از اعمال فشار به طبقات پائین جامعه شود و در عوض با بالا رفتن نرخ خدمات شهری و سوخت، فشار سنگینی را به طبقه ی متوسط شهری وارد خواهد آورد. او ابزار و اختیارات کافی برای تزریق کمک مستقیم به طبقات پائین جامعه را بدست آورده است و می تواند اطمینان کافی داشته باشد که با اعتراضی از سوی طبقات پائین جامعه مواجه نخواهد شد.

[...]

مساله اتحاد بر پایه ی آنچه که نمی خواهیم مسلماً موردنظر بسیاری از ما نیست اما می توان با توافق بر پایه اصول اولیه یک جامعه دموکراتیک اتحادی بر پایه آنچه که می خواهیم شکل دهیم. تقویت نهادهای مدنی، دفاع از تشکیل تشکلهای سیاسی و صنفی، خارج کردن حوزه ی اندیشه از زیر یوغ نظارت حکومتی و دولتی، جلوگیری از دخالت دین در عرصه ی حکومت، تامین حقوق اولیه انسانی برای اقلیتهای قومی و مذهبی، بازسازی زیر ساختهای اقتصادی کشور، حرکت به سمت ایجاد یک رفاه عمومی نسبی، جلوگیری از هرگونه منازعه ی نظامی و موارد بیشمار از این دست می تواند مصداق خواسته های مشترکی باشد که بر پایه آنها اتحادی در بین نیروهای سیاسی و اجتماعی ایران شکل بگیرد.

نقد خطوط کلی دفاع طرفداران حمله خارجی از دخالت بشردوستانه

عابد توانچه

این روزها بیشتر سایت‌های فارسی زبان پر شده است از مقالاتی که کلید واژه «دخالت بشردوستانه» بارها و بارها در آن تکرار شده است. «دخالت بشر دوستانه» مثل قارچ بعد از رعد و برق حملات هوایی آمریکا و ناتو به لیبی در قسمت‌های نمناک و دارای پوشیدگی اپوزیسیون ایران سبز شد و در مدت کوتاهی مثل ویروس آنفولانزا خودش را در همه‌جا پخش کرد. اکنون این موضوع در صدر گفتگوهای سیاسی روز فعالان سیاسی ایران قرار دارد و «دخالت بشر دوستانه» مدافعان متعصب و پیگیری برای خود پیدا کرده است.

[...]

رفتار آمریکا در تحولات کشورهای عربی نشان داده است که «دخالت بشر دوستانه» فقط در کشوری انجام می‌پذیرد که حکومت آن کشور موی دماغ قدرت‌های جهانی باشد و از آن مهمتر «سهم» مداخله کنندگان از آینده آن کشور تضمین شده و قطعی باشد. در این همه تغییر و تحولات در کشورهای عربی، آمریکا و قدرت‌های اروپایی فقط در یک کشور وارد عمل شده‌اند که در آن کشور حکومت موی دماغ آن‌ها بوده است، منابع نفتی اش پیشاپیش به شرکتهای نفتی این کشورها واگذار شده است و این کشور دروازه ورود امن و مطمئن به قاره بی ثبات و ناامن آفریقا بوده است.

[...]

نگارنده اصلا اعتقاد ندارد که عاملی که می‌خواهد درباره ی آن صحبت کند 100 درصد ماجرا است یا 50 درصد آن یا 1 درصد آن اما اعتقاد دارد جای خالی عاملی در بررسی‌های «شدت سرکوبهای حکومت» و «تلاش برای رسیدن به تکنولوژی‌های حساس هسته‌ای» به شدت خالی است. آیا نباید یک تحلیلگر از خود سوال کند تحریم‌های شدیدتر و خروج سفرای سیاسی کشورهای دیگر از ایران و تهدید مداوم به تحریم‌های بیشتر و تحریم هر روزه به «جنگ با ایران» چه میزان «اشتیاق» و «احساس نیاز» حکومت ایران برای یافتن یک «عامل بقا» و یک «تضمین» برای تحمیل خود به جامعه ی جهانی افزایش می‌دهد و آنرا حادثر می‌کند؟

به نظر من طرفداران فعال جنگ با همراه کردن کسانی که نظر مثبتی روی جنگ ندارند موفق شده‌اند «درخواست از حکومت ایران برای کنار گذاشتن برنامه هسته‌ای» را موجه و مقبول جلوه دهند. این مسئله به شدت خطرناک بوده و بزرگ‌ترین موفقیت جنگ طلبان تا کنون است. آن‌ها موفق شده‌اند که این را جا بیاندازند که:

یک: تنها راه مقابله با حمله نظامی به ایران تلاش برای متوقف کردن برنامه هسته‌ای ایران است.

دو: تنها راه متوقف سازی برنامه هسته‌ای ایران تحریم گسترده‌تر و سنگین‌تر ایران است.

حرفهای همسایه

گزارش از دل رویداد - سیزده آبان

امیر سجاد حکیمی

وقتی رسیدیم داشتیم فرار می کردیم. هرکس می دوید پس ما هم می دویدیم... توی کوچه پس کوچه های میرزای شیرازی، قایم مقام. خندیدیم که هنوز نیامده باید بدویم. گرم نشده بودیم هنوز. دیر رسیدیم. راه نبود. از خانه که راه افتادم هیچکس نبود توی خیابان هرچه نزدیکتر می شدم به مرکز شهر معلوم می شد چرا. معلوم بود از اولش هم. باز با ماشین رفتیم، نزدیکترین جایی که می شد. یکی می گفت می زند ماشین را داغان می کنند. از توی ماشین می شود همه چیز را بهتر دید. کسی کاری ت ندارد. تا جایی که می شود باید رفت. من رفتم. آن روز هم رفته بودم، سی خرداد. قبلن هم گفته ام. فکر کردم سی خرداد است. آنقدر قاطی کرده بودم که پرسیدم. یکی گفت سیزده آبان و یادم آمد. آن وقتها هم می بردندمان سیزده آبان توی مینی بوس از مدرسه. می رفتیم که کلاس نرویم. شعار می دادند بگوییم.

[...]

یکی می گفت خوشحالم. می گفت دیدی چطور چشمهایشان می لرزید؟ اضطرابشان را دیدی؟ همین که اینطور زرد کرده اند، بس است. گفتم دیدی راه را بستند روی مردم که کسی نرسد به سفارت، که دلک بازی خودشان را بگیرند، بعد بگویند ما بودیم، کسی نبود، خبری نبود، باتوم؟ اشک آور؟ زخمی؟ مردم؟ کجا؟ نبود. حالا مانده، "میم ح" بعدا برایم گفت که توی دفترشان نشسته بوده که صدای شعار می آمده، دفترشان توی سهروردی ست، نزدیک آپادانا است، مردم همینطور رفته اند بالاتر، تا سیدخندان، تا میرداماد، هرجا. با یکی موافقم. کفشم پایم را زده. گفتم دیر آمدیم. زودتر شلوغتر بود. شنیدم که بوده. مهم نیست. توی بولوار خبری نیست. طرف میدان را نگاه می کنیم. شلوغی هست.

[...]

مسافر می گوید یکی دیگرشان را مردم گیر انداختند، زدند، من هم رفتم و یک لگد زدم، لگد حسابی. عصبانی بودم. حالا ناراحت بود مسافر که چرا زده. می فهمم ناراحتیش را. حق دارد. می گویم ما نمی توانیم مثل آنها باشیم. می گوید نه نمی توانیم. آدم نیستند اینها، آن موقع گفتم. حالا می گویم هستند. اگر نمی ترسیدند نبودند، ترسشان را که دیدم می گویم آدم اند، همین امیدوارم می کند. هرچه قدر وحشی که باشی، آدمی، انسانیت یک جایی در تو هم هست، هرچه قدر مخفی، بیدار می شود بالاخره، می ریزد بیرون. حق داشت مسافر. می گفت کاش یکی این چیزها را بنویسد. با خودم فکر کردم که سوار شده بود برای همین، که همین را بگوید، به یکی گفتم. باید این ها را بنویسم. وقتی رسیدیم داشتیم فرار می کردیم...

فروپاشی اسطوره های جمهوری اسلامی پس از انتخابات پرشتاب تر شده است

مصاحبه با حسین بشیریه

راديو فردا: ارزیابی شما وضعیت فعلی در فرآیند تحولات پس از انتخابات چیست؟

حسین بشیریه : به نظر من، در یک چشم انداز گسترده تر کل تحولات ایران از میانه دهه 1370 را باید به عنوان فرایند تاریخی گذار تدریجی به دموکراسی به شمار آورد و تحولات پس از انتخابات 88 نیز یکی از مراحل همین فرایند گسترده تر است. اما باید ویژگی و توصیف دقیق این مرحله چند ماهه را مشخصا توضیح داد.

به نظر من تحولات این چندماهه اخیر را باید با عنوان دقیق تری (در مقایسه با گذار به دموکراسی) توصیف نمود. به نظر می رسد که مفهوم «فرسایش ساختار قدرت» برای توصیف این مرحله از گذار مناسب بیشتری داشته باشد. فرسایش قدرت و اقتدار مفهوم نسبتا روشن و دقیقی در جامعه شناسی سیاسی است و وجوه و ابعاد چندی دارد که در اینجا می توان مختصرا به آنها اشاره کرد.

[...]

یک نکته اساسی از حیث عملی که معمولا مورد غفلت خام اندیشان بویژه در بین اپوزیسیون خارج از کشور واقع شده است این است که در شرایط فرسایش ساختار اقتدار، مسئله اصلی کارکرد و فایده و نقش افراد، گروه ها و احزاب در فرایند فرسایش است نه ماهیت عقاید و ایدئولوژی و یا حتی تعلقات گذشته آنها با حکومت. تحول سیاسی در شرایط فرسایش نیازمند ائتلاف نیروها و نهایتا دو قطبی شدن جامعه سیاسی است. به غیر از عرصه دین، عرصه فرهنگ و هنر نیز چنانکه دیده ایم می تواند عرصه و حوزه عمل مستقل برای اپوزیسیون دموکراتیک فراهم کند. در وضعیت های فرسایشی پایگاه های حمایت اجتماعی رژیم ها و اپوزیسیون ها دستخوش دگرگونی می شود.

[...]

سرچشمه قوت جنبش های دانشجویی نیز همان اندیشه های انتقادی ناشی از علوم اجتماعی جدید است و همین اندیشه ها البته الهام بخش علوم غیر اجتماعی جدید هم بوده اند؛ یعنی اندیشه شک و تردید اندیشه اساسی است و اندیشه ای مدرن است.

برای جستجوی حقیقت باید یک بار هم که شده در باره همه چیز شک و تردید کنیم. در غیاب آن اندیشه های انتقادی دانشگاه، و دانشجوی معنایی نخواهد داشت. در آن صورت دانشگاه مدرن با مدرسه قدیم که مقید به متن های بسته و گرفتار ساختار قدرت گفتمانی بود تفاوتی نخواهد کرد. جنبش دانشجویی پاسدار اندیشه ها و علوم رهایی بخش است.

منتظری با رهبری جنبش سبز می تواند نقش مهمی در بسیج مردم ایفا کند

مصاحبه ای از حسین بشیریه

از نظر شما، مختصات حوادث و جنبش اعتراضی ایران چیست؟

حسین بشیریه: رویدادهای پس از انتخابات زمینه ساز یک موقعیت انقلابی بالقوه در رویارویی با حکومتی شد که درگیر بحران های متعددی است. این حوادث پیش از همه بحران در یکپارچگی و انسجام درونی رژیم را به نمایش گذاشت. رژیم های خودکامه با ویژگی تئوکراتیک انتخابی در ذات خود بحران های متعددی را پرورش می دهند، مثل بحران در انسجام درونی، بحران در مشروعیت ایدئولوژیک، ناکارآمدی در هدایت امور و رقابت در میان رهبران.

[...]

ایدئولوژی یا مرام جنبش های اعتراضی در نوع خود می توانند تعرضی و یا تدافعی باشند. جنبش های انقلابی معمولاً مرام تعرضی دارند و در پی ساختار سیاسی - اقتصادی و اجتماعی کاملاً متفاوتی هستند. ایدئولوژی یا مرام های تدافعی معمولاً بیانگر نارضایتی مردم از نحوه عملکرد نظام موجود و رهبران آنها و بیانگر شورش اند و نه انقلاب. مثل شورش های رعیت ها، شورش علیه مالیات و یا شورش علیه تبعیض قومی و مذهبی.

جنبش سبز ایران را می توان «شورشی علیه تقلب در انتخابات» نامید.

به یک اعتبار جنبش امروز در ایران به خاطر دفاع از قانون اساسی موجود و به خاطر اعتراض به خودکامگی یک اقلیت حاکم که بر ابزارهای نظامی تکیه دارد تا حد زیادی شبیه به شورش سال 1342 به رهبری آیت الله خمینی است.

اما نباید فراموش کرد که یک جنبش تدافعی و یا شورش می تواند به یک حرکت انقلابی بدل شود. به اعتقاد من جنبش سبز می تواند ایده های انقلاب مشروطه و شعارهای اصیل و اولیه انقلاب 1357 را احیا کند. و این در حد خود مثبت و کافی است چون در تمام یک قرن گذشته مهمترین تضاد و شکاف سیاسی در ایران همواره بین خودکامگی (چه نوع سلطنتی و چه نوع روحانی آن) با دموکراسی و حاکمیت مردم بوده است.

[...]

معمولاً در تمام حرکات انقلابی رهبری جنبش در دو حالت نقش تعیین کننده ای پیدا می کند: یک - زمانی که ابزارهای سرکوب و نظامی حکومت قادر به انجام وظیفه خود نیستند و دوم: زمانی که حکومت در حالت تردید و یا تشتت قرار دارد (مثل مورد انقلاب 1357 ایران).

معمولاً آن چیزی که میخ نهایی را بر تابوت رژیم های خودکامه می کوبد بحران در اعمال قدرت و از دست دادن کنترل اوضاع است. بنابراین یک رهبری نیرومند و معتقد به ایدئولوژی و مرامی منسجم می تواند با به کارگرفتن روش های گوناگونی از کارزار سیاسی، مردم را بسیج کرده و با اتکا به این نیرو قدرت سرکوب و اعمال اراده حکومت را تضعیف کند.

در نهایت با توجه به شرایط فعلی من فکر می کنم که مطرح شدن و ارتقاء یک روحانی دگر اندیش مثل آیت الله منتظری به عنوان رهبر این جنبش می تواند از نظر بسیج سیاسی مردم و تغییر توازن بین نیروها و بازیگران سیاسی نقش بسیار مهمی ایفا کند.

باباچاهی

علی ثباتی

مشخصه‌ی اصلی یک نگاه توریستی چیست؟ اصطلاحی که این روزها زیاد بر سر زبان‌ها افتاده است؟ توریست با یک پدیده رابطه‌ای عمیق، مصرف‌زده، و برآمده از فانتازی ایجاد می‌کند. فانتازی توریست واقعیت سخت و انکارنشده‌ی دیگری را در خود حل می‌کند. مثلاً یک توریست از ساده‌زیستی درآمیخته با فقر و فلاکت و محرومیت یک عشیره به برداش‌هایی احساسی و خیالبافانه می‌رسد. او در این واقعیت سخت و شوم، به لطف فانتازی‌های اش، چیزی ستودنی، چیزی حسرت‌برانگیز، و بکر می‌بیند. درست مثل زوشنفری که به یک کارگر ساده غبطه می‌خورد، چراکه دغدغه‌های متعدد او را ندارد و فقط برای تکرار روزمرگی و معاش نفس می‌کشد و کار می‌کند. توریست از این گونه است، سپر دفاعی او فانتازی‌های اوست، او از فاصله‌ای امن، بی‌اینکه پرش به آتش یک پدیده بگیرد، گرد پدیده‌ای چرخ می‌زند و ستایشگرانه، شیفته وار، و شادباشانه در آن خیره می‌شود.

[...]

باباچاهی مثل بسیاری از شاعران ما دو دهه است که سعی می‌کند شعری فرانیمایی، پسانیمائی، شعر وضعیت‌های پسینی، یعنی پسا-چیزی بودن، نا به هنگامی و جنون و سرخوشی پستمدرن را در برابر چشمان ما بالا بگیرد. اما این مواجهه‌ی باباچاهی با جنون پستمدرن از چه جنسی است؟ وقتی این مواجهه به سکوت و جنونی فرجامینش می‌رسد، وقتی دیگر نمی‌شود سخن گفت، نمی‌شود گفتگو کرد، وقتی سوژه در خود فروبسته و خاموش می‌شود، و به قول هگل، شب جهان در چشمانش تجلی می‌یابد، وقتی که انکار خویشتن، این فرزند راستین شوپنهاور و نیچه، به سرنوشتی نسیان-بار و آکنده از فراموشی بدل می‌شود، درست آنجاست که باید بارها دقیقتر از همیشه، سخت‌تر از همیشه، صحنه را زیر نظر گرفت. سوژه با این مواجهه‌ی آسیب‌زا چگونه مواجه می‌شود؟ با این دریافت که آسمان تهی از هر الایشی شده است، این برداشت که امر متعالی از ساحت هستی ما رخت بر بسته است، و سکوتی بیان‌ناشدنی، شورمندانه و شوم جا آن را گرفته است؟ اینجاست که فانتازی میان-تهی و واکنشی و دفاعی به تمامی آفتابی می‌شود.

[...]

مسئله دقیقاً همین برخورد توریستی با نظریه است، چرخیدن به گرد فضای تهی و مکنده‌ی نظریه، اما با حفظ فاصله‌ای که سوژه را به درون آشوبناکی مخوف خود نکشد. شاید زمان آن رسیده است که توریست‌های سرخوش و پرنشاط و نظریه-باز را به حال خودشان واگذاریم تا یک دل سیر از در و دیوارهای این بنای در هم شکسته و رازآمیز عکس‌های یادگاری و جذاب بگیرند، ولی جایی دیگر و در وضعیتی دیگر به جستجوی نظریه برآییم؛ جایی که مواجهه با جنون و خاموشی، یا حتی زوزه‌ای بلند و سبانه، فضا را از اعلام حضور خود وهم آگین می‌کند.

ژورنالیسم و تئوری

علی ثباتی

در ایران، نظریه‌ی ادبی هم هست و هم نیست، هست چون ترمینولوژی آن بر نقد ادبی سایه انداخته است و نیست چون از متن هیچ سنت فکری بومی‌ای برنیاخته است. برای همین هم هست که نفس نظریه‌ی ادبی همیشه کیفیتی توریستی و ویتروینی دارد، می‌توانید یک روز دلوزی باشید و روزی دیگر ژیکو، روزی وامدار پیر ماچری باشید و روز دیگر بر شانه‌های جودیت باتلر بایستید و مطمئن از این که به هیچ کجا بر نمی‌خورد که کجای جهان آید و چه می‌کنید. بنابراین، نظریه‌ی ادبی همیشه در وضعیتی بی-تصمیم¹⁴⁵ (به معنای دریدایی کلمه) قرار دارد، یعنی نه می‌توان آن را به مثابه‌ی یک امر بیرونی زائد برای همیشه کنار گذاشت، و نه می‌توان آن را همچون عنصری بومیت-پذیر و درونی-شونده "از آن خود ساخت"¹⁴⁶؛ این هر دو همواره مثل دو گزینه‌ی متعارض و متضاد پیش روی نویسنده است، هر کدام را هم که برگزیند باز از شر آن دیگری خلاصی اش نیست، شب¹⁴⁷ ناممکنی نظریه‌ی مغلطه‌ی امکان آن و شب امکان اش مغلطه‌ی ناممکنی آن است و این وضعیتی سرتاسری و دائمی است. کافی است نگاهی به هیستوری تبیین شعر در سرتاسر تاریخ شعر مدرن و پسامدرن ایران بیندازید¹⁴⁸. از زمانی که نیما در مقدمه‌ی غریب "ارزش احساسات"¹⁴⁹ سعی می‌کرد تکلیف خود را با کانت و فروید روشن کند تا زمانی که پای یاکوبسون و بعدتر پل دمان، باختین و دریدا (به شکلی مغلوط، نادقیق، و تحریف شده البته) به بوطیقای شعر فارسی باز شد. مسئله هرگز برطرف نشده است، همیشه این نسبت سیال و ناثابت بین نظریه‌ی وارداتی غربی و کاربست بومی و خودپرداخته‌ی آن برقرار بوده است.

[...]

می‌بینیم که اساساً با نوعی وضعیت مرضی مواجهیم. نه می‌توانیم از شر نظریه‌ی خلاص شویم نه می‌توانیم به تمامی سنت-سازی نظری کنیم و در زمینه‌ای متعین با حدود و ثغور و مرزبندی نظری راستیافته و قابل استناد دست به مفهوم-پردازی بزنیم، مگر برخی استثنائاتی که طی این دو دهه سعی در فراهم آوردن زمینه‌های نظری داشته‌اند. نه می‌توانیم از اتهام تقلیدگری و "غرب-زدگی" رهایی یابیم و نه می‌توانیم "از فرق سر تا ناخن پا غربی شویم"¹⁵⁰، و از قضا یکی دو روز هم نیست که در این وضع به سر می‌بریم، عمر این معضل به قدمت شکل‌گیری خود شعر نو و نهضت مشروطه است.

[...]

این خود نظریه است که باید مداخله کند و نسبت خودش را با نقدعملی یا نقد ژورنالیستی طی تصمیمی که در موقعیت‌های بی-تصمیمی یا تصمیم-ناپذیری می‌گردد معین سازد؛ اینطور تمام کنیم، نظریه نمی‌تواند تکلیف اش را با این ماجرا نهایی کند و می‌باید دائماً به این قائله بازگردد و پی در پی و بی‌وقفه مداخله‌گری کند چون منطق هژمونی را پایانی نیست.

indecidable.¹⁴⁵

appropriate.¹⁴⁶

¹⁴⁷ scepter یا شیخ از اصطلاحات محبوب دریداست و به معنای میراثی فکری است که صرفاً داشته‌ای انفعالی نیست بل وضعیتی فعالانه است که مداخله می‌کند و بر وضعیت اکتونی امروز سایه می‌اندازد، مهم ترین کتاب رو در این زمینه "اشباح مارکس" است که همین سوبه‌ی شیخگون سنت مارکسیستی در قرن بیستم می‌پردازد.

¹⁴⁸ بحث من اینجا محدود به شعر است ولی تا آنجایی که دنبال کرده‌ام به ظن نزدیک به یقین می‌توانم بگویم در سایر حوزه‌های نقد و ژورنالیسم، نظیر سینما، هنرهای تجسمی، موسیقی، و ادبیات داستانی نیز تبارشناسی نسبت و رابطه‌ی پراعواج نقد عملی، نظریه‌ی هنری، و ژورنالیسم از همین جنس باشد.

¹⁴⁹ این کتاب تقریباً نایاب است و چاپ دوسم و سوم آن در دهه‌ی پنجاه توسط انتشارات گوتنبرگ روانه‌ی بازار کتاب شده بوده است. حافظ موسوی نیز در فصلی از کتاب "پانویس‌ها"ی خود (منتشرشده توسط نشر آهنگ دیگر) درباره‌ی این مقاله‌ی مهم نیما مطالبی را عنوان کرده است. ارزش این مقاله در تلاش نیما برای تبیین هنر به طور عام و شعر به طور خاص به شکلی نظری است. او در این مقاله، البته با توجه به شناخت محدود آن دوره نسبت به فلسفه‌ی غرب، سعی دارد بین لذت-باوری صرف فرویدی تحت عنوان "طالبات بدنی" و ذهنی-گرای کانتی-هگلی فراروی کند و هنر را در جایی فراسوی این دوگانه-پردازی جای دهد.

¹⁵⁰ گفته‌ی معروف سیدحسن تقی‌زاده از روشنفکران عصر مشروطه.

خستگی؟

علی ثباتی

خسته‌ام، باور کنید... این خستگی، اما، به نظرم خستگی پیش از کنش است و نه پس از کنش. خستگی‌ای که از نوعی شم یا پیش‌آگاهی ناشی می‌شود، شدتی که فرامی‌گیرد، به‌برمی‌گیرد، فرامی‌دهد، از پیکر آدمی متنی می‌سازد که از زبان دودلی‌های‌اش، زبان پیش از شدن‌اش، به زبان تصمیم‌گرفتن‌های‌اش، زبان پس از شدن‌اش، ترجمه می‌شود: آدم را، به‌بیانی، ترجمه‌پذیر خویشتن خویشتن‌اش می‌کند و گذر زمان را برای‌اش چون گذار دورانی و تمدنی عظیم درونی می‌کند. زمان وجهی نازمان‌مند می‌یابد، در فراسوی زمان جابه‌جا می‌شود و جابه‌جا می‌کند؛ تراکمی که از کمینه‌ی زمان، از تندگذری یک آن، یک وهله، یک لحظه، زمانه‌ای بس کشدار و بلندابند برمی‌سازد.

[...]

این خستگی از سر انتقال از زبانی به زبانی دیگر بل خستگی تبدیل شدن به زبانی دیگر است. گویی دلالت‌هایی که تا به حال شنیده نمی‌شدند، و حاشیه‌هایی که در کناره‌های متن‌ها می‌پلکیدند، خودشان سر به شورش گذاشته زبانی دیگر را سروشکل داده باشند. زبانی دیگر که اعلام استقلال و خودمختاری می‌کند. شاید این خستگی، پس، خستگی انتقال‌دادن معنا و دلالت از زبانی به زبانی دیگر نباشد بل خستگی انتقال پنهانی نامعنا و نادلالت به زبانی یکسره تازه باشد. شاید این فرآیند ترجمه اصلاً فرآیند نیست بل جهشی کیفی است که خود زبان را به چیزی غریبه با خودش بدل می‌کند. انسانی که در معرض این خستگی است هم انسانی یکسره دیگر است. انسانی که در حین ترجمه دزدانه دیگر شده است.

[...]

هیابانگی هول‌ناک قلب هوا را می‌شکافد و ساختارهای تثبیت‌شده وامی‌پاشند، فلاخن‌هایی ناممکن از قهقهه‌های تاریک گذشته ایده‌های شعله‌وری را به دیوار آینده می‌کوبند، بلوایی شورمندانه از تمامی دهان‌ها به هوا برمی‌خیزد؛ جغرافیایی شهرها از هم می‌شکافد و شهرهایی گسترده‌تر شکل می‌یابند؛ تمامی دست‌گاه‌های سونوگرافی بر صفحه‌شان زهدان‌هایی را نمایش می‌دهند که در یک‌یک‌شان چهره‌هایی مصمم و ناآشنا از تباری دیگر، نانسانی شاید، با چشم‌هایی پُرروح، توفنده، بی‌تخفیف، به سمت تو روی برمی‌گردانند و خیره نگاهات می‌کنند. خستگی سپری کردن این زم/آنه‌ای که دوران‌ها را در درون آدم می‌فشرد و اکنون را از روایت‌های بالقوه‌ی آینده‌ها و گذشته‌های نازیبسته آستن هیولایی می‌کند ساخته‌ولناک. آری، خسته‌ام... باور کنید؛ خسته‌ام از آن چه در راه است.

فانتزی انتخاب

علی ثباتی

شور و سرریزی، میلی سیال و پُرتپش به تغییر دانشجوها، روشنفکرها، هنرمندا و کتابخوان‌های ما را فراگرفته است و به تبع آن بخشی از جمعیت شهرنشین و برآمده از فرهنگ مدنی‌مان را. این شور، همه تن، در مجرای انتخابات می‌ریزد و هر چهار سال یک بار بر سر همین وعده‌گاه دیگربار و دیگربار رخ می‌نماید. هر سرریزی و شوری از فانتزی یا وهم‌اندیشی ست که می‌جوشد. انسان نمی‌تواند برای آن‌چه که در دست هست و دیگر برای میل کششی ندارد تکاپو کند. موتور محرک میل انسان فانتزی‌های اوست نه واقعیت‌های‌اش. ذهن طرحی در سر دارد که باید به جهان عینی بیرونی تحمیل کند، ایده‌های افلاتونی نه صادق‌اند نه کاذب، در عوض ایده‌هایی هستند که ذهن بر سر محقق کردن‌شان است، یعنی تحمیل آن‌ها به جهان واقع... انتخابات ما چه‌طور؟ فانتزی اصلاح امر اصلاح ناپذیر (یعنی ساختار فعلی قانون، دولت و خلاصه هر آن چه نهادهای قدرت فعلی را سامان داده است) آیا خود غایت فانتزی نیست؟

[...]

فاکت‌های تاریخی، یعنی همان چیزهایی که در بزنگاه‌های تاریخ چون شبحی ظاهر می‌شوند، در چنین هنگامه‌ای ویرانه‌ای ناخوش آیند از تصاویر را برمی‌سازند، به قول والتر بنیامین "کوه پشته‌ای از ویرانه بر ویرانه". این جاست که ذهن انسان از لمس فاجعه درمی‌ماند و این انبوه تصاویر دهشت بار را وانهادده به افقی دور در آینده خیره می‌شود... به جانب‌اش می‌گریزد. فاجعه (همان انبوه تصاویر مغلوبان و قربانیان تاریخ معاصرمان) درست پشت سر ما منظره‌ای آکنده از ویرانه‌های چشم‌آزار و ناخوش آیند را تدارک دیده است: "انبوهه‌ای از تصاویر شکسته" (به قول الیوت)؛ با این حال، و به رغم چنین منظره‌ای، پیامی از ناخودآگاه ذهن را فرامی‌خواند: "اینک رؤیای شیرین انتخابات." - شکل گرفتن نا به هنگام و عصبانی یک فانتزی، یعنی تحمل پذیر کردن هر آن چه از تحمل آدمی بیرون است. میل عصبان می‌کند و سرریز؛ فاکت‌های تاریخی به محاق می‌روند و ناممکن جامه‌ی امر ممکن به تن می‌کند...

[...]

پس تویی که مثل هیچ کس نیستی، تویی که پرت و غریب می‌نمایی و سخن‌ات را چون بیگانه‌ای از خود رانده‌اند، تویی که تندباد اکثریت "به کنجی رخوت ناک‌ات" تارنده است؛ درنگ کن، این حرف گوتته را به یاد داشته باش که می‌گفت "من عاشق انسانی‌ام که در قرن بعدی متولد می‌شود." "به دور از مردم شوریده" بمان و چیزی بگو که انسان آینده وقتی با بهت و ناباوری در ویرانه‌ها دنبال پاسخی می‌گردد که چه طور کارش به این جا رسیده است، وقتی از آن همه هیاهو و یاوه چیزی به جا نمانده است، تو را از همه آشناتر بیابد و چنان سخن‌ات را پذیرا شود که انگار خود او سخن گفته است؛ این همه‌ی کاری ست که از تو بر می‌آید - و این همه‌ی کاری ست که باید انجام دهی.

سبک هندی

مظهر مقاومت منفی

قهرمان شیری

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه

واکنش های شاعران در برابر وضعیت سیاسی - اجتماعی و فرهنگی - مذهبی دوره صفویه را می توان به دو دسته تقسیم کرد؛ دسته اول واکنش های سلبی و انکارآمیز و مبارزه منفی با عملکرد حکومت در انجام بسیاری از اعمال افراطی، تعصب آلود، یک سوپه، سطحی نگرانه، بخشنامه ای و نامطلوب است. نوعی اعتراض و تخطی از سیاست هایی که حکومت با استفاده از ابزارهای سلطه گری، درصدد رسمیت و مشروعیت دادن و تثبیت آن ها در جامعه است. در چنان اوضاعی که هیچ نهاد یا شخصیتی نمی تواند تأثیری بر تغییر سیاست های حکومت بگذارد، شاعران با رفتاری متقابل، به طرح ارزش ها و آموزه هایی دیگرگونه می پردازند تا ضمن اعلام ناهمسویی با این گونه سیاست ها، درصدد نفی کامل آن رویه های ناروا نیز برآمده باشند. در برابر این گونه رفتارهاست که شاعران بی توجهی به تغییر و تحولات سیاسی را وانمود می کنند تا از تأیید حکومت سرباز زده باشند.

[...]

علت این که از قرن هشتم تا دهم، گرایش به معماسازی و لغزگویی آن همه گسترش پیدا می کند که به قول فتوحی در این سه قرن، براساس فهرست نسخه های خطی منزوی حدود 386 رساله در فن معما به نگارش درمی آید نیز ریشه در همین حقیقت دارد. معماسازی در حقیقت یک پدیده پرتطرف دار در عصر تیموری و صفوی است. بی گمان دوره تیموری از نظر ادبی سال های انتهایی تداول سبک عراقی و به نوعی انحطاط این سبک نیز هست چون در این سال ها بسیاری از شاعران و محفل های ادبی، شعر را فقط منحصر در تفنن های ادبی و صنعت پردازی کرده بودند و این جریان در سال های حکومت صفویه نیز ادامه داشت و شاعران، محفل های جمعی در مکان های عمومی چون قهوه خانه ها داشتند و به نوعی در برابر یکدیگر به هنرنمایی می پرداختند و اغلب از تفنن هایی چون معما و لغز نیز برای جذب عوام و ایجاد تفریح و سرگرمی استفاده می کردند.

[...]

دنیای شاعران عصر صفوی با آن باریک بینی ها و خیال بافی های خاص شعری و دنیای عاطفی و تخیلی مستقل و کاملاً متفاوت از فضا و فرهنگ حاکم بر جامعه که جنبه های درون گرایانه، تخیل آمیز و روان شناختی در آن بسیار نیرومند است نوعی گریزگاه یا پناهگاه آرمانی و تخیلی و خود ساخته است در برابر طردها و تکفیرها و تحمیلات و ناملایمات گسترده اجتماعی و آن دنیای انباشته از خشونت و جهالت و تفاخر و تبختر و تعصب و حق به جانی مطلق و برتری طلبی و اقتدارگرایی و آلودگی به مطامع دنیوی.

مخاطب شناسی حافظ در سده های هشتم و نهم هجری

بر اساس رویکرد تاریخ ادبی هرمنوتیک

دکتر محمود فتوحی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

محمد افشین وفایی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران

پرسشهای اساسی در این بررسی عبارت اند از:

1. نخستین خوانندگان حافظ پس از مرگ وی کیستند؟
2. این مخاطبان از حیث پایگاه اجتماعی و نوع دریافت در چه گروه هایی رده بندی می شوند؟
3. معنا یا افق های معنایی شعر حافظ در نظر خوانندگان این قرن چه وجهی دارد؟
4. شعر حافظ با کدام مسائل خوانندگان این عصر بیشتر پیوند خورده است؟
5. روند دگرگونی خوانش های شعر حافظ در این سده چگونه است؟
6. کدام خوانش شعر حافظ در سده نهم مسلط است؟

[...]

در سده نهم با وجود خوانندگان و مقلدان بسیار دیوان حافظ، در داخل ایران شرح و تفسیر و تأویل اشعار حافظ چندان قوت نگرفته است. توده مخاطبان فارسی در ماوراءالنهر، خراسان و شیراز و حتی هندوستان شعر حافظ را به سهولت می خوانند و می فهمند و حتی با برساختن قصه های واقعگرا از زندگی روزمره، ابیات وی را با تجربه های زندگی خود پیوند می زند. سخن حافظ با بافت فرهنگی و دینی آن روزگار قرابت دارد و با تجربه اجتماعی و ذوق و تجربه تخیلی خوانندگان عصر همسو است. شاعران به روانی غزلهایش را پاسخ می گویند، نظیره و نقیضه می سازند.

[...]

خوانش های متنوع، نقل و نوشتن ابیات حافظ در موقعیت های مختلف فردی، اجتماعی و روانی، سخن محمد گلندام را تأیید می کند که حافظ در هر باب سخنی مناسب حال گفته است و لقب لسان الوقت حاکی از این معناست.

نگاهی به دوزبانگی در واژه های مرکب خاقانی

دکتر محمود فضیلت

کاربرد دو زبان به وسیله یک فرد را دوزبانی (Bilingualism) می نامیم. در باره ی این کاربرد ، دیدگاه های گوناگون وجود دارد. از دیدگاه بلوفید ، دو زبانه کسی است که به دو زبان بطور کامل و مساوی مسلط باشد یعنی هر دو زبان را بفهمد ، به آنها تکلم کند و بتواند به آن دو زبان مطالبی بخواند و بنویسد. دیبولد دوزبانگی را داشتن حداقل معلومات در دو زبان می داند. مه کی بر این باور است که اگر فردی بتواند دو زبان را به طور متناوب مورد استفاده قرار دهد ، دو زبانه نامیده می شود. فیثمن داشتن مهارت در ایجاد ارتباط از طریق بیش از یک زبان را دو زبانی می نامد و برخی دیگر از زبان پژوهان ، تنها به تسلط در یکی از مهارت های چهارگانه گوش دادن ، سخن گفتن ، خواندن و نوشتن در دو زبان و گروهی دیگر نیز به عدد دو بسنده نمی کنند و دو زبانی را یادگیری زبان های غیر مادری می دانند.

[...]

خاقانی با شعر مصنوع خود قدرت نمایی می کند و شاعران همروزگار و رقیب خویش را با سحر سروده هایش به حیرت وا می دارد تا در برابر او سر تسلیم فرود آرند. سروده های مفاخره آمیز و افراط گرایانه ی او از این گونه اند. در چنین شرایطی ، خاقانی تمام الگوهای شعری پیشین را در می نوردد و ترکیب آفرینی می کند . دو زبانی خاقانی ، او را در آفرینش ترکیبات نو و بی سابقه ، یاری می کند. از سوی دیگر گستره ی معلومات خاقانی از اصطلاحات علوم و فنون عصر خویش و کاربرد آنها ، شعر او را ممتاز و بی مانند می نماید.

[...]

خاقانی ترکیب های نو ساخته ای دارد که در آنها قوانین و قواعد سازه ای زبان را مراعات کرده است. این ترکیبات ناآشنا و فضل نمایانه از پیوند دوزبانگی و خلاقیت شعری شکل گرفته اند و خواننده را با دشواری درک معنا و تصویر روبرو می کند. و واژه های نو ساخته ی او ، با عرف زبان ، سازگاری ندارد. با این همه ، نباید از یک اثر ادبی ، همه ی سازگاری های عرفی زبان را توقع داشت. زبان عرصه ی ارتباط از پیش تعریف شده و ادبیات ، گستره ی ارتباط خلاق و هنرمندانه است. پس اگر خاقانی واژه های ترکیبی دجال شکل ، دجال افکن ، دجال خلقت ، دجال فعل و مانند این ها را به کار می برد ، نشانه خلاقیت ادبی است که در طرف دو زبانی شاعر ریخت خود را پیدا کرده است. و واژه های مرکب پیش گفته ای چون آسمان ستر ، تنگ مقر ، شگرف همت ، سحر کار ، شیطان سوز ، مهدی مکان ، دل الحان نیز از این گونه اند.

الاهیات شکنجه

محمدرضا نیکفر

در آغاز این نوشته، زندان به عنوان جای ممتاز پدیداری حقیقت حکومت دینی معرفی می شود. از این میقات نقبی زده می شود به دین و خدای آن. خدای شکنجه گران، که خود طبعاً شکنجه گر است، در کانون بررسی قرار دارد. پرسیده می شود که مسئولیت این خدا با کی است. در ادامه به شعار "الله اکبر" پرداخته می شود، به امکان هایی که به دست می دهد و محدودیت هایی که دارد. در پایان از معنویتی سخن می رود که بایستی ابتدال و خشونت دینی را بتاراند. این معنویت، سکولاریسم نامیده می شود.

[...]

گروهی مدعی اند که مشکل جامعه های اسلامی با سکولار شدن نظام سیاسی و حقوقی و اجتماعی به گرایش معنوی آنها برمی گردد. قضیه درست برعکس است. خدایی دارای مشکل گرایش به هبوط به جای تعالی، افق فکری عامیانه، باور به وجود یک نظام تبعیضی فطری و جاودانی، روحانیتی آغشته به مطامع مادی، احکامی مبتذل، آیینی که به سادگی به آلت دست قدرت تبدیل می شود: اینها مشکل های اصلی اسلام با سکولاریزاسیون. بر این قرار مبارزه برای سکولار شدن نظام سیاسی و حقوقی، تنها مبارزه ای سیاسی بر سر قدرت نیست. بخش بزرگی از این مبارزه، مبارزه برای معنویت، تربیت، هنر و پالودگی و آراستگی فکری و رفتاری است. مبارزه برای سکولاریزاسیون، مبارزه علیه ابتدال است. ابتدال است که در حکومت دینی به قدرت انباشته تبدیل می شود و در زندان به صورت تجاوز نمود می یابد.

[...]

آیا دین می تواند خود را از ابتدال برهاند؟ تاریخ، رو به پیش باز است و دین آن می شود که دینداران بخواهند. و دینداران این آزادی و حق را دارند که از دینشان چیز دیگری بسازند. ضرورت، نافی آزادی نیست. آنچه در درجه ی نخست ضروری است، روشن است: خدایشان را بایستی عروج دهند. برای آنکه خدای شکنجه گران نباشد، بایستی ممنوع کنند که او به استخدام تشکیلات زندان درآید. زندان، بنیاد قدرت است. کسی که بخواهد خدا را از زندانبانی باز دارد، باید او را از عرصه ی قدرت دور کند.

منطق معنوی سکولار جهان ما، دینداران را در برابر گزینه های بدیل معنویت یا ابتدال، و شکنجه گری یا اخلاق قرار می دهد. سکولاریسم، تحمیل اخلاق به دین است.

خرده رسانه‌ها

علی کاظمی

ورود "پدیده‌های در سایه" به عرصه "خرده رسانه‌ها" و اقبال عمومی آن از کدام خصوصیت، یا به زبان بهتر، تمنای تولید کنندگان و مخاطبان سرچشمه می‌گیرد؟

برای نیل به حدودی قانع کننده ای از پاسخ به این پرسش بهتر است ابتدا به روشن ساختن پرسش بپردازیم.

مقصود از "پدیده‌های در سایه"، اتفاقات، حوادث، مراسم و خلاصه هر پدیده ایست که تا پیش از این بنا به قواعدی نوشته و نانوشته مجال رسانه ای شدن نمی یافته اند. به بیان دیگر رسانه های رسمی یا ضرورتی برای بازتابشان نمی دیدند یا اساسن حذف آن را ضروری می شمردند.

[...]

این رسانه ها عمومن ساختاری شبکه ای را دنبال می کنند. بدین معنی که به طور بالقوه به تعداد کاربران و مخاطبان، تولید کننده وجود دارد. و به واقع در زمانه ای که در منش خود همواره لغت اطلاعات را به نحوی یدک میکشد این رسانه ها اصل به اشتراک گذاشتن اطلاعات - تصویر را به گونه ای عملی به نمایش می گذارند.

[...]

جنبه دیگر این مساله ردیابی خواست عمومی کردن فضای خصوصی است. آیا این ها تلاش هایی هستند برای برقراری تعادل در میان این حوزه ها؟ در جامعه ای که متفاوت رفتار کردن در خانه (نماد حوزه خصوصی) و مدرسه از سنین پایین به کودکان آموزش داده می شود. (چنین تعلیماتی را میتوان هم به آموزش ریاکاری و هم تلاش هایی برای بقا تعبیر کرد. البته دقت در این پراتز موضوع این خطوط نیست)

آیا میتوان گفت این چنین عمومی کردن هایی اعتراض انتحاری نسلی است که کارد سانسور به استخوانش رسیده است؟ و احتمال های دیگر... به دیگر سخن میتوان خرده رسانه ها را ظهور حلقه ی گم شده بین دوربین های کوچک دیجیتال و فضای عمومی دانست که موجبات ترس در جامعه ای معلق در میان القاب سنتی و مدرن را فراهم می آورند.

و اما در پایان همچنان با این ابهام روبرو هستیم که در زمانه ای که نقش رسانه های رسمی در انتقال آگاهی و شکل دادن واقعیت روز به روز کمتر می شود (یا به تعبیر بودریارد فقید آنها "حاد واقعیت" را خلق می کنند) ، این خرده رسانه ها که توسط قدرت های مستقل فردی اداره میشوند چه تاثیری در تلقی ما از واقعیت دارند؟

بابل، بابل و یک جعبه شکلات

محمد قائد

پس از چهار دهه، سطرهایی روی استوانه‌ای گلی دیگر بار در ایران است. سفر نوشته کم‌مانند در سال 50 توجه چندانی بر نینگیخت. افکار عمومی به بهره‌برداری حکومت از روزگار باستان با بدگمانی می‌نگریست و ترجیح می‌داد بی‌اعتنا بماند. امروز جور دیگری فکر می‌کند. در مهر همان سال، نمونه‌ای شبیه‌سازی شده از استوانه همراه با متنی به انگلیسی از جانب هیئت نمایندگی ایران به سازمان ملل اهدا شد. دبیر کل وقت، اوتانت، طی بیانیه‌ای رسمی هدیه را از جانب سازمان پذیرفت و استوانه را همراه دو ترجمه انگلیسی و فرانسه در مقر سازمان به نمایش دائم گذاشتند.

[...]

وقتی حتی در موزه ملی ایران شیئی تقریباً استوانه را، با قدری تسامح، لوح می‌نامند این پرسش پیدا می‌شود که دقیقاً درباره چه چیزی حرف می‌زنیم. و وقتی با اطمینان می‌گوییم منشور حقوق بشر است، پرسشها و تردیدها بیشتر می‌شود که منشور اساساً یعنی چه، حقوق بشر چیست، چه زمانی مدون شد و چرا در هزاره سوم هنوز بر سر آن توافقی همگانی وجود ندارد. در وبلاگی به "لوح کورش در تخت جمشید" بالیده‌اند و نظردهنده‌ای به "تیکه سنگ" اشاره کرده است.

[...]

در سایتها و وبلاگها وضع بهتر نیست. متن جعلی را تکرار می‌کنند و به همان اندازه که مسلم می‌دانند نخستین اعلامیه حقوق بشر در ایران صادر شده باشد، بدیهی می‌بینند کسانی بتوانند خطی مربوط به زبانی باستانی را بخوانند. ایرانیهای نیاکان‌ستا حتی از هموطنانی که متن را امانتدارانه به فارسی امروزی برگردانده‌اند یادی نمی‌کنند. این اغتشاش فکری به منزلت مردم ایران نمی‌افزاید.

محقق هلندی که متن استوانه و بسیاری آثار باستانی این سرزمین را عالمانه کاویده است تعهد می‌کند یک جعبه شکلات به کسی بدهد که بتواند پیدا کند متن جعلی را چه کسی سرهم کرد. اجرای این وعده یعنی فرستادن هزاران جعبه شکلات برای ایرانیان میهن‌دوست که بین واقعیت مستند و خیالات و جعلیات فرق نمی‌گذارند.

بسیاری ایرانیها از اینکه میراث فرهنگی‌شان را با برچسب "هنر اسلامی آسیای میانه" به حراج بگذارند عمیقاً می‌رنجند. حق هم دارند. گرچه چرخش اوضاع و انزوای روزافزون ایران به سود رنجیده‌خاطران نیست، قدعلم کردن در برابر کم‌انصافی‌ها مؤثر هست اما وقت و نیرو می‌برد.

داستان کوتاه امری ژرف‌ساختی است و نه روساختی

نگاهی انتقادی بر دو اثر از ابراهیم گلستان

غلامرضا صراف

ابراهیم گلستان در داستان خاطره وار "از روزگار رفته حکایت" (گلستان، 1348: 65)، هنگامی که تصویری از امیر عباس هویدا ارائه می‌دهد، او را "مردی که جمله‌هایش بی‌فعل بود، و زندگیش همین جور" می‌نامد⁽ⁱ⁾، اما حقیقت این است که نثر ابراهیم گلستان هم نثری است سرشار از صفت و صفت‌گذاری و فعل در آن در درجه دوم اهمیت است. ذکر این نکته به هیچ وجه تازگی ندارد، چه در مورد داستان‌هایش⁽ⁱⁱ⁾، چه در مورد گفتار فیلم‌هایش⁽ⁱⁱⁱ⁾. اما چیزی که تا به امروز ناگفته مانده این است که در اساس چنین سبکی دیگر نمی‌تواند متأثر از همینگوی باشد: "به صفت‌ها بدگمان باش" (ارنست همینگوی-ریموند کارور) مقدمه "کلیسای جامع و داستانهای دیگر" نوشته ریموند کارور/ترجمه فرزانه طاهری/چاپ اول/1377/نیلوفر

[...]

ممکن است به عقیده‌ی برخی، آثار خلاق یک نویسنده یا شاعر را نباید حتا با موازین انتقادی و زیبایی‌شناختی خود آن نویسنده یا شاعر بررسی کرد. آن چنان که می‌دانیم فعالیت خلاق و شهودی مربوط به سویه‌ی دیونیزوسی ذهن است و فعالیت منطقی و انتقادی مربوط به سویه‌ی آپولونی ذهن. اما نکته اینجاست که وجود این دو سویه در ذهن یک هنرمند به هیچ وجه مانع‌الجمع نیست و نمونه‌های تجربی‌اش در ادبیات جهان از تولستوی (که هم "هنر چیست؟" و هم "جنگ و صلح" اش مورد تایید گلستان است) و تی.اس.الیوت و ولادیمیر ناباکوف گرفته تا جان آبدایک و دیگران وجود دارند. کما اینکه بسیاری بر این قضیه تاکید کرده‌اند که گلستان آگاهانه و با وقوف داستان می‌نویسد: "ابراهیم گلستان بیشتر از هر کس از ادبیات آمریکایی متأثر است در 1948 مجموعه داستان "آذر ماه آخر پاییز" را منتشر کرد. این داستانها مبین کوششهایی بود که نویسنده با آگاهی و پیش بینی و دید ریاضی برای جدا شدن از فضای داستانهای هدایت به عمل آورده بود. بیش از هر چیز گلستان روی شکل داستانهای خود کار کرده است... گلستان معتقد است که "ساختمان" یکی از پایه های مهم داستان نویسی است. " (مدرسی، 1337: 978) "شکی نیست که گلستان از ساختمان قصه اطلاع کافی دارد" (براهنی، 1362: 452)، "به هر حال گلستان کارش را می‌داند" (ساعدی، 1368) اینها همه نشان می‌دهد که گلستان به هیچ وجه یک نویسنده‌ی غریزی فی‌المثل همانند علی محمد افغانی نبوده که همین جوری دلش بخواهد وقایع "شوهر آهو خانم" (1340) را که در کرمانشاه می‌گذرد، با انواع و اقسام روایات و اساطیر یونانی و اروپایی پر کند و البته می‌دانیم که سطر اول همیشه هدیه‌ی خدایان است (قول والرئ) و الباقی فعالیت آگاهانه و ارادی ذهن هنرمند است... .

[...]

تلاشی خفیف و نامحسوس برای ساختن نوعی دیگر مکان در "در بار یک فرودگاه" و بخش سوم "مد و مه" دیده می‌شود، اما همان طور که گفتیم در "بودن یا نقش بودن" است که عناصر زمانی و مکانی از محیط معهود و اصلی‌شان منفک و جدا می‌شوند تا به عصر دیگری پرتاب شوند^(v).

ⁱ میلانی، عباس (1380)، معمای هویدا، چاپ اول، تهران: اختران، 8-337.

ⁱⁱ گلستان، ابراهیم (1377)، گفته‌ها چاپ دوم، تهران: ویدا، 11-210.

ⁱⁱⁱ آل احمد، جلال (1373)، مقالات جلال آل احمد به کوشش مصطفی زمانی‌نیا، چاپ اول، کتاب دوم، تهران: میترا، 899.

^{iv} برای بررسی "دیگر مکان" یا "دیگر آباد" در آثار یک نویسنده ایرانی بنگرید به:

براهنی، رضا (1373)، "وقتی روح ساعدی از مرگ مرخصی می‌گیرد"، در: رویای بیدار، چاپ اول، تهران: نشر قطره.

هر چند نویسنده‌ی مقاله به طور مستقیم اشاره‌ای به فوکو و اصطلاحش ندارد، اما مرادش از "جغرافیای خلاقه ساعدی" همان است.

به خود آگاهی رسیدن شخصیت و عنصر "تغییر" در داستان کوتاه با بررسی سه نمونه: تحول (1886) نوشته آنتون پاولوویچ چخوف آدمکشها (1928) ارنست همینگوی چاق (1983) ریموند کارور

غلامرضا صراف

به عقیده من از آغاز شکل گیری داستان کوتاه در قرن نوزدهم تا به امروز دو رویکرد عمده تمام داستانهای این شکل تازه هنری را نمایندگی کرده اند: رویکرد مویاسانی و رویکرد چخوفی. ویژگی های این دو رویکرد را می توان این گونه بر شمرد: داستان های مویاسانی: وحدت تاثیر - حفظ روایت خطی و پرهیز از روایت پاره پاره - حفظ انسجام داستان در روایت - مشخص بودن مقدمه چینی کشمکش تعلیق نقطه اوج و پایان در داستان - آشکار بودن عنصر غافلگیری - نتیجه گیری اخلاقی مشخص - نزدیک بودن ساختار داستان به حکایتها و تمثیل های اخلاقی کهن - برشی کاملا حساب شده و دقیق از زندگی به نحوی که این انتخاب در روایت داستان و در نگاه اول کاملا معلوم باشد - غلبه درونمایه های عشق و مرگ بر این داستان ها - معلوم بودن سیر علت و معلولی داستان به نحوی که در پایان هیچ نقطه ابهام و ناگشوده ای باقی نمانده باشد - وجود یک درونمایه مرکزی و اصلی در داستان و در نهایت نوعی پایان بسته برای داستان.

[...]

داستان اول "تحول" در سال 1886 نوشته شده و ماجرای دختر جوانی به نام ماشنکا را روایت میکند که در خانه ای اعیانی معلم سرخانه است. شروع داستان هنگامی است که ماشنکا از بیرون می آید و می بیند در خانه ولوله ای برپاست و خانم خانه مشغول تفتیش اتاق اوست. از صحبت های خدمه می فهمد سینه ریز قیمتی خانم گم شده و اول از همه به او شک برده اند.

[...]

با نگاهی به این سه داستان در می یابیم که عنصر "تغییر" و رسیدن به خود آگاهی شخصیت در همه شان حضور دارد: "تحول" در قرن نوزدهم می گذرد کنش داستان سرقتی است که رخ داده و خانه ای را به هم ریخته. معلم سرخانه چنین خانه ای به رغم فقر و نداری خود و خانواده اش و احتیاجی که به پول این کار دارد فقط برای صیانت نفسش پشت پا به پول و سرپناه و غذای کافی میزند و خانه را ترک میکند. در قرن نوزدهم امکان داشت کسی به خاطر یک چیز همه چیز را فدا کند و برود. حدود نیم قرن بعد "آدمکشها" تحول شخصیتی را نشان میدهد که در رستورانی کار میکند و به کارش احتیاج دارد اما نمی تواند ببیند که دو قدم آن طرف ترش می خواهند بیایند کسی را بکشند و آن آدم هم عین خیالش نیست. اینجا خواست رفتن و "تغییر" مطرح می شود و داستان در همین آستانه تمام می شود. داستان سوم نیم قرن پس از "آدمکشها" نوشته شده و باز حکایت گر آدمی از طبقه نه چندان مرفه جامعه است. گارسنی هم شغل نیک "آدمکشها" اما این بار تغییری که در این شخصیت رخ می دهد از جنس رفتن و ترک کردن نیست. چون دیگر در این زمانه رفتن و همه پل ها را پشت سر خراب کردن به این راحتی امکان ندارد. شخصیت اصلی داستان "چاق" دچار تغییر می شود ولی باز فردا سر همان کار خواهد رفت دوباره با همان مشتری ها سر و کله خواهد زد اما دیگر فهمیده زندگی ابعاد دیگری هم دارد که لزوما همان ابعاد معهود پیشین نیست. پس آدمی هم هست که بتواند چند برابر یک آدم معمولی غذا بخورد. همین نکته در زندگی بی حادثه و ساکن و روزمره یک گارسن رستوران "تغییر" محسوب می شود. پس به رغم تمام مشکلات و محدودیتهای زمانه و زندگی هنوز امکان تغییر هست و آیا می توان گفت ذاتی ترین عنصر داستان همین "تغییر" است؟

جغرافیای رویا

امین قضایی

«هیچ ارزانی بی دلیل نیست و هیچ گرانی بی حکمت». این ضرب المثل، به پیوستگی گریزناپذیر میان ارزش مصرف و ارزش مبادله اقرار می کند. کالاهای ارزان قیمت اما مفید را تنها در سرزمین های دور می توان یافت. جایی که مردمان آن سرزمین، بدویانی باشند که ارزش مصرف شما را نشانند یعنی برای اجناسی که شما به دنبال آن هستید ارزشی قائل نباشند. ارزش مصرف شما تحت عنوان طلا در آلسکا، میوه ی نان در آمریکا، نفت در خاورمیانه، الماس در آفریقا یا نهایتاً گنج های عظیم شاهان در هند، فقط با سفری عظیم و گریز به سوی دوردست ها، از چنگ ارزش مبادله می گریزد. شمایی که جایی در جامعه طبقاتی ندارید، می توانید شانس خود را در سرزمین های جدید امتحان کنید، روزی با ثروتی عظیم بازخواهید گشت و دختر مورد علاقه تان را به عقد خود در خواهید آورد!

[...]

این فرضیه به صورت غریبی در علم نجوم تحقق می یابد. نگاه به کهکشان های دور، همزمان نگاه به گذشته ی کیهان هم هست. مشاهده ی فواصل دور، مشاهده گذشته است. جهان گذشته و دور دست، جهانی است پر هرج و مرج تر و گرم تر. همان طور که در فیزیک میان زمان و فضا رابطه ای وجود دارد، در جغرافیای رویاها نیز سرزمین های دور با دوران کودکی مرتبط است. این عقیده ی انیشتین برای برقراری رابطه ی زمان و فضا، با طرح خیالی سفر زمان و ماشین زمان به صورت رویا در می آید.

[...]

گالیور ابتدا از جهان سیاسی لی لی پوت سر در می آورد. لی لی پوت، زندگی آدم کوچولوهایی است که همه چیز را جدی می گیرند. اما این دنیا با جنگ ها و حقه هایشان برای گالیور در ابعاد کوچک و حقیری جلوه می کند. لی لی پوت دنیای واقعی و حقیر گالیور است و در مقابل «براب دینگ نگ» جهان خصوصی و کودکانه ی گالیور است که با انسان ها از منظری اخلاقی و شخصی روبرو می شود. گالیور در لی لی پوت در نقش پدر ظاهر می شود و در برابر دینگ نگ به آغوش مادر باز می گردد. حرکتی مشخص به سوی جهان کودکی. تغییر ابعاد جهان، تغییر نقش انسان با حیوان و مانند آن بخشی از تغییرات جغرافیای رویا هستند. در این جغرافیا که سویت آن را به مانند واقعیت، پردازش و توصیف می کند، زمان و مکان و ابعاد نسبی و متغیر می شوند. این داستان انسان جامعه طبقاتی است در جغرافیایی از رویا تا ارزش مصرف خود را کشف کند.

تاریخ

فرنوش رضایی

زمانی را به یاد می آورم ، جایی که در تک تک سلولهایم نقش می بندد، نه من از آن ديار نبودم در من ریشه هایی جوانه می زد که در سایه های زمانش نمی گنجید، به دیوار ، به میخ ، به جالباسی ، حجم وسیعی از سفیدی یخچال و درب محکم آن، به یاد می آورم و در پستوی دیوار به شرم می نشینم، شرم از خودم و دست های خالی بیشرم که غرورش را پشت همین خانه ها دفن کرده بود.

پشت کدام نظریه پنهان می شویم؟ ما همین هاییم ما همانی هستیم که وقتی می خروشیم عقل مان کفاف نمی دهد و بدنمان جواب می دهد، انسانی که از خواستگاه انسانیتهش تنها دست ها و بازوهایش را می شناسد و در هیچ نظریه و قانونی نمی گنجیم.

[...]

زن چیست؟ انسانی چهارپا یا حیوانی دو پا؟ می توانی به خوبی از تمامی ظرفیتش استفاده کنی؟ آیا آن قدر می صرفد که وقتی را برای انتخابش بگذاری؟ از چه تباری است؟ رنگ؟ سایز؟ مدل؟ ... از مغازه ها بیرون می آییم و بهترینش را در دستهایمان حفاظت شده مال خود میکنیم تا زمانی که تاریخ روی جلدش تمام شود!

از تمامی این دلایل بی زارم نمی توانم خودم را در جعبه ای مربعی شکل کادو دهم، نه من نمی توانم با تمام وجودم فریاد می زنم که نمی خواهیم و نمی توانم، من در دستهایم زنده ام در دست های بی قراری که در حال بخشیدن دائم قطع می شود و هم چنان می روید هرروز می روید...

[...]

من همان دختری هستم که زنده بگور شد من تمامی آن زنانی هستم که زیر سنگ ها نفس کم آوردند من باقی مانده ی جنین مرده ای هستم که در کشاکش مرگ و زندگی از چنگال بی شرفان متجاوز گریخت... من مرده ام و دیگر زمانی برای مردن ندارم، تنها باید زمان ماندنم را صرف یافتن انسانهایی کنم که در صفحات تاریخ من را به مرگ کشاندند. از زمان پیدایش نخستین خط که تاریخ شخصی شده اش را نوشت: میخی، آهنی، فولادی...

من زنی هستم که از همان ابتدا کشته شد و هنوز در سرش درد زخم هایش را حمل می کند انسانی که دیگر در زنانه گی های هرزه وارث معنا نمی یابد و وقاحت مردانه گی را در ریش های بلندش به نیش نمی گیرد، که انسانی با دو پای فولادین و چشم های خون آلود ...

زودتر مبادله کنید تن هایتان را که مارهای روی دوش هایم عجیب در انتظار مغز تازه به سر می برند!

دیالکتیک تن

فرونش رضایی

هنگامیکه به رابطه های دوتایی محدود شده و مورد تایید قرار گرفته در اجتماع می اندیشم، به چند گانگی آنها می برم، دیالکتیکی که در ورای خود به میلی پس مانده از نیاز نرسیده فریاد می زند. میان دست های ما... میان پاهای ما! میان تن ما، بزرگتری که دائم ما را از خود بیشتر می خواهد، از داشته هایمان و از نیاز هایمان، نیرویی ما فوق الطبیعه که ما را در طلب لذت خوار می بیند و با بزرگمنشی ما را می بخشد...

[...]

داستان بابا لنگ دراز نقش پدر را در واقعیت جامعه ی جودی بسیار پررنگ به ما نشان می دهد. جودی که خانواده ای ندارد به گفته امین قضایی در یک چرخش ادیپی، به پدری بخشنده باز می گردد. پدری که در رویایهای او با او همراه می شود. هنگامی هم که او با چهره ی واقعی پدر در چهره ی مردی جوان روبه رو می شود او را پس می زند زیرا در نظر او پدر فردی چاق با سنی زیاد و غیر قابل روئیت و دسترسی می باشد. این داستان در پایان آن اوج می یابد جائیکه همگان با چشمهای گشاده می پرسند مگر می شود کسی با پدر خود ازدواج کند؟ تابویی شکسته شده فرار از حلقه ی مزخرف تکرار و در نهایت قرار گرفتن در حلقه ی گردشی خانواده...

[...]

این تنها راه باقی مانده برای پذیرش عربانی جنسیتی در جامعه مان است. عربانی را بر عهده گیریم و میلمان را در میان مردم عربان کنیم. پدر را در نقش خود ارباب را در نقش خود و خدا را در نقش خود پذیرا شویم و با آنها به نمایش روییم. تئاتری بی نظیر که ما را در پذیرش نقش هایمان قبول می کند. آن گاه لباس های تماشاچیان دریده می شوند و در پس آن عربانی آگاهانه ای پدیدار می گردد که با برهم زدن نظم نمایش بورژوازی میل خود را به نمایش می گذارد. میلی که در برابر هر نوع اربابی قد علم می کند و در عربانی خود از خود آزاد می گردد

تراژدی شخصی

فرنوش رضایی

چراغ را روشن می کنی. من را می بینی نه تصویر را از من، تصور جسم جاندار درون تاریکی نوعی ترس نوعی نادانی

نه. حالا دورتر می ایستی و با چشمان نیمه بازت به بدن عریان من خیره ای..... نه هنوز هم با فاصله بایستی

وقتی انسان به مکان و زمانی می رسد که از کارکرد میان خود و طبیعت فاصله می گیرد و خود را مستقیم با جهان اطراف و طبیعت اش روبه رو نمی کند و فاصله ای ایجاد می کند می تواند حداقل امیدورا باشد که خجود را از شر بندگی رهایی بخشد و مقدمه ای برای حذف مالکیت از چنگ طبیعت و رهایی از وابسته گی به اطراف و به دست آوردن رهایی....

[...]

اما در مراحل بالاتر انسان درمی یابد پیوند خود را با جهان و طبیعت قطع نمی کند و آن را در ورطه ی خویش در نظر می گیرد، اما در عمل می پذیرد که جهان را برای منظور های مادی خود به خود به کار گیرد : ابزار به منزله ی ابزار، چک کشی که از ابتدا با دست انسان با ساییدن سنگ ساخته شد و روی میله ای کوبیده شد ، به هنگام این کار انسان در آن لحظه ابژه ای بود بدون نیاز به سوژه زیرا که چک کش در آن لحظه جزئی از خود او به حساب می آمد، جزئی از دستش، اما در مراحل بعدی انسان جور دیگری دید: چک کش را فقط صورت و ماده ای دید که وزنی دارد، لبه ای، تیزی و حجمی، و سپس وقتی بعد از مدتی این ابزار را به کناری می نهد دیگر با آن رابطه ی انسانی ندارد، چک کشی که به کار نمی رود ، شیئی ای از جهان می شود . یعنی جز کاربردش معنای دیگری ندارد. زیرا این ابزار را نه خدایی آفریده و نه توسط ذهنیت خدا گونه اش تقدس می شود.

[...]

این تنها راه باقی مانده برای پذیرش عریانی جنسیتی در جامعه مان است. عریانی را بر عهده گیریم و میلمان را در میان مردم عریان کنیم. پدر را در نقش خود ارباب را در نقش خود و خدا را در نقش خود پذیرا شویم و با آنها به نمایش رویم. تئاتری بی نظیر که ما را در پذیرش نقش هایمان قبول می کند. آن گاه لباس های تماشاچیان دریده می شوند و در پس آن عریانی آگاهانه ای پدیدار می گردد که با برهم زدن نظم نمایش بورژوازی میل خود را به نمایش می گذارد. میلی که در برابر هر نوع اربابی قد علم می کند و در عریانی خود از خود آزاد می گردد.

فیس بوک : سمفونی هیولاها

کیوان مهتدی

یک شبکه‌ی اجتماعی چیست؟ آیا پدیده‌ای مانند یوتیوب قادر خواهد بود مناسبات مافیایی موجود در تولیدات سینمایی را دگرگون کند؟ آیا خیزش‌های کشورهای عربی، انقلاب‌هایی فیس‌بوکی بوده‌اند؟ آنچه نمی‌توان انکار کرد نقش شبکه‌های اجتماعی (به‌ویژه فیس‌بوک) در زندگی روزمره‌ی ماست؛ دوستی‌های فیس‌بوکی که گاه به صمیمی‌ترین روابط تبدیل می‌شوند، دعوایی که از کامنت‌های دو خطی آغاز می‌شوند و در نهایت به دگرگونی‌های اساسی در رفت و آمدهای روزمره‌ی ما می‌انجامند. و دست آخر، هماهنگ کردن فیس‌بوکی برای تشکیل یک مردم در خیابان. تمام این‌ها نشان می‌دهد که شکل‌گیری یک زبان انتقادی برای این فرم جدید رسانه‌ای ضروری است.

[...]

حال، از همین دریچه به رابطه‌ی میان فیس‌بوک و انقلاب‌های اخیر در کشورهای عربی فکر کنید. در این کشورها به دلیل تدابیر امنیتی شدید، ظاهراً امکان شکل‌گیری امر مشترک در حوزه‌های عمومی شهر بسیار ضعیف است. به همین دلیل فضای مجازی فیس‌بوک یک غنیمت به‌شمار می‌آید. اما این امر مشترک تنها زمانی می‌تواند خود یک پدیده‌ی انقلابی باشد که هیچ سودی نداشته باشد (یعنی مازادش از تولیدکنندگان آن دزدیده نشود). به همین دلیل هم تا کنون، فیس‌بوک برای انقلاب‌های عربی چیزی بیش از یک وسیله‌ی صلب نبوده. اما ما می‌دانیم که هر وسیله‌ی سلاحی است اگر درست به کار گرفته شود. با این حال می‌دانیم که برای برخی از دولت‌های عربی که وابستگی چندانی به اینترنت ندارند و بعضاً تمام اینترنت کشورشان از کانال دولتی عبور می‌کند، فیلتر کردن فیس‌بوک کار نسبتاً راحتی خواهد بود. پس قاعدتاً نباید به فیس‌بوک به چشم یک سلاح استراتژیک نگریست.

[...]

مشکل اینجاست که فرم نهایی سیاست هنوز هم در خیابان اتفاق می‌افتد. درست مانند انقلاب 1789 فرانسه (اولین انقلاب مدرن)، هنوز هم، خواست نهایی تغییر یعنی اینکه مردم (بدن‌ها) به خیابان بروند، و در آنجا بدن‌هایشان (انقلابی‌ترین و در عین حال تنها دارایی‌شان) را در برابر دستگاه سرکوب علم کنند. و در این رویارویی نهایی دست‌گاه قدرت را خرد و متلاشی کنند. شک نکنید که در این مرحله هر شکلی از «نفی خشونت» شدیداً ارتجاعی است. همین پایبندی سیاست به خیابان است که سبب می‌شود آنتونیو نگری (کسی که اصطلاح «جامعه‌ی کارخانه-ای» را ابداع کرده است) بگوید «مکان سوژه‌ی انقلابی نوین، به جای کارخانه، همان متروپولیس یعنی کلان‌شهر است». شبکه‌ی اجتماعی می‌تواند حوزه یا مکان جدیدی را برای سیاست ابداع کند؛ حوزه‌ای عمومی که خارج از خیابان است، و در عین حال درون جامعه قرار دارد. فیس-بوک اگر می‌خواهد واجد معنایی سیاسی باشد، باید کاری بیشتر از برانگیختن کاربران خود برای حضور در خیابان‌ها انجام دهد. در مورد فیس-بوک احتمالاً این وظیفه، شکل‌گیری یک گفتمانی اعتراضی خواهد بود. پس پرسش دوم ما این است که آیا فیس‌بوک می‌تواند به شکل‌گیری یک گفتمان اعتراضی بیانجامد؟ تا کنون پاسخی که به این پرسش داده شده، بسیار ناامیدکننده بوده است، چون چنین گفتمانی بی‌شک باید خطایی عام داشته باشد و احتمالاً چنین خطایی در فرم صلب و سخت فیس‌بوک غیرممکن است.

زیدان: پرتراهی از قرن بیست و یکم

کیوان مهندی

فیگور زیدان بسیار شبیه به یک زاهد است، باریکی و خشکی بدن او، موهای کوتاهی که با تصور ما از راهبان قرون وسطی هم‌خوانی دارد، و چشمانش که همیشه در سایه‌ی ابروهای کلفت قرار می‌گیرند. چشمانی که همیشه نشان از تمرکز، آزدگی، نگرانی، بی‌تابی و تحقیر دارند. حالت چهره‌ی او بسیار به ندرت تغییر می‌کند. هرچقدر هم در چهره‌ی او دقیق شویم، باز هم نه هیچ نشانی از یک درون پیدا خواهیم کرد، و نه هیچ نشانی از یک مهارت متعالی. حضور او را بی‌وقفه احساس می‌کنیم، اما هرگز نمی‌توانیم با او هم‌ذات‌پنداری کنیم. زیدان همیشه تنهاست.

[...]

نکته‌ی دیگر رابطه‌ی میان فوتبال و فوتبالیست در این فیلم است. در تمام نود دقیقه، زیدان توپ را دنبال می‌کند، و لحظه‌ای تمرکزش را از جریان بازی از دست نمی‌دهد، انگار که توپ ثابت باشد و تمام دنیا بچرخد. با این حال، در مجموع حتی 3 دقیقه هم توپ در اختیار او نیست. پس درون زمین فوتبال چه می‌گذرد که نسبت حرکات با توپ زیدان به آن — دست کم به لحاظ زمانی — این اندازه کوچک است؟ روشن است، حرکت. این فیلم، پرتراهی نیست از زیدان، بلکه برای این فیلم، زیدان پرتراهی ست از قرن بیست و یکم. همه چیز در حرکت مداوم است، هیچ چیز ثابتی وجود ندارد. برای همین هم بدن قوی زیدان در نهایت به یک پرتراهی شکننده تبدیل می‌شود. کشیدن پرتراهی حرکت قطعاً زمان را دست‌کاری می‌کند. به همین دلیل هم فیلم به غایت کند می‌گذرد، چون حرکت مداوم و بی‌شدت در واقع یک دیالکتیک ایستاست، جلو نمی‌رود. وقتی در یک فیلم مستند جنب و جوش مورچه‌ها را می‌بینیم، در واقع غذا رساندن به خانه را می‌بینیم، ولی وقتی مسابقه‌ی فوتبالی را می‌بینیم، که در آن گل زدن با پاس دادن هم‌ارز شود، در واقع داریم خود زمان می‌بینیم.

[...]

هرگز نمی‌توان فهمید دروازه‌بان تیم استیل آذین تمارض می‌کرده و یا اینکه تیم پیروزی از آزادی‌های موجود در فوتبال «سو استفاده» کرده است. تصمیم‌گیری در چنین لحظه‌ای بسیار شبیه به تصمیم‌گیرهای مورد علاقه‌ی کانت است. در چنین لحظاتی قانون تنها همچون یک انسداد ظاهر می‌شود، دیگر از قواعد مولد خبری نیست، یعنی نوعی میل به فوتبال نبودن، در خود فوتبال وجود دارد. یعنی دعوی ماتراتزی و زیدان، دعوا میان دست راست و چپ خود فوتبال است. زیدان تنها از آن رو از فوتبال بیزار است، که خود «فوتبال شدن» است.

حوزه‌های نقد: 2- کتاب

کیوان مهتدی

اغلب می‌شنویم که می‌گویند «سرانه‌ی مطالعه‌ی کتاب در ایران دو یا سه دقیقه است»، و می‌گویند که این فاجعه است و اینکه هزار جور مشکل فرهنگی و زیربنایی و روبنایی به همین غفلت و بی‌سوادی ما بستگی دارد. این یادداشت به آمار و همچنین به شهود نویسنده‌ی خود اعتماد می‌کند و می‌پذیرد که قاعدتاً خواننده‌ی این یادداشت کتاب نمی‌خواند. و آنگاه می‌پرسد «آیا مشکل زیربنایی و روبنایی شما کتاب نخواندن است؟ کی به جان شما انداخته که کتاب خوب است؟ از چه چیزی دفاع می‌کنید، از یک سبک زندگی فرهیخته که همه از آن محروم‌ایم؟» شکی نیست که چنین ستایش کورکورانه‌ای از کتاب‌خواندن حاصل تاریخ مبارزه‌ی نوشتار با زندگی از ریخت افتاده‌ی ماست. یعنی با وجود اینکه انگار در طول زندگی مان تمام تلاش خود را می‌کنیم تا کتاب نخوانیم، باز هم نمی‌توانیم کتاب را، مثل سیگار، یک معضل اجتماعی بخوانیم [می‌توان در مورد جزئی از آن مانند «کتاب‌های غرب‌زده» چنین حرفی زد، اما کتاب که یکی از تجلی‌های نوشتار است چنان به نظم امور راه یافته که بدون آن چرخ زندگی روزمره نخواهد چرخید]. اما نباید ستایش بی‌دریغ‌مان از کتاب‌خوانی را تنها به حساب نوشتار بگذاریم. درست است که حذف فیزیکی کتاب عملاً غیرممکن و حتی مسخره به نظر می‌رسد، اما با همین تعالی‌بخشی به آن توانسته‌ایم هر گونه راه نفوذی را برای آن درز بگیریم. مانند رمان 1984 جورج اورول که حزب اینگوساک نمی‌تواند شخصیت اصلی (وینستون اسمیت) را مستقیماً حذف فیزیکی کند، و ناچار است ابتدا با صرف هزینه‌ی بسیار او را از جایگاه سوپرکتیوایش تهی کرده (اتاق 101) و سپس اعدام کند، ما نیز کتاب را به یک «یار مهربان» تبدیل کرده‌ایم، یک همدم قبل از خواب که به جای گوسفند، تعداد کلمات آن را بشمریم.

[...]

پس اگر به خلاصه کردن مثلاً رمان جن‌زدگان داستایوفسکی ایراد می‌گیریم، به این خاطر نیست که کلام بارزش و بی‌نقص نویسنده‌ای بزرگ دستکاری شده است، بلکه از این روست، که چنین خلاصه‌ای (که قاعدتاً می‌خواهد اساس و شالوده‌ی کتاب اصلی را حفظ کند) کتاب اصلی را به یک نسخه‌ی کامل تبدیل می‌کند. منظور موریس بلانشو از «غیاب کتاب» همین خصیصه‌ی دوم آن است؛ هر کتابی به غیاب خود اشاره می‌کند، به زمانی که نوشتار مصرف نشود. محمد مختاری نیز همین سوپه‌ی دوم را مد نظر داشت وقتی نوشت: «شعری که می‌وزد از دیوارنوشته/ آن نیمه‌ی دگر را سراغ می‌دهد». آن نیمه‌ی دیگر همیشه قریب‌الوقوع و همیشه پیش‌بینی‌ناپذیر است.

[...]

مگر غیر از این است که کتاب‌خوان‌ها یا اهل کتاب با انواع میانجی‌ها ... (دست کم به‌طور بالقوه) به هم متصل می‌شوند، و مگر کم هستند فارغ-التحصیل‌ها و دانشجویان انواع زبان‌ها و رشته‌های علوم انسانی که (حداقل) یک‌بار تلاش کردند کتابی چاپ کنند و هر بار با دیوارهای همین وضعیت انحصاری رسانه مواجه شدند؟ پس چه چیزی مانع از این می‌شود که جزوه‌ها، مقاله‌ها یا کتاب‌های خود را خود چاپ کنیم و دست به دست بفروشیم و بالاخره یک رسانه‌ی مولکولی و فراگیر برای کتاب‌هایی داشته باشیم که بناست گسست را بشارت دهند. زمان آن فرارسیده که یک سیاست از پایین، یک سیاست/تونوم (خودآیین) را دنبال کنیم.

"عشق افلاطونی، از خودبیگانگی استمناء"

کیانوش دل زنده

1- جملاتی از این دست را رها کنید (سکس وجود ندارد، خوشبختی خیانت میل است) با این وجود اسیر این گفتمان روشنفکرانه هم نشوید که بدون دیگری می توانید زندگی کنید. عشق همان معرفت، همان معیار شناخت، همان رسمیت یافتن در تمثیل خدایگان و بندگان هگل است. حتی اگر هم خدا باشین، حتی اگر در سرفرازی، جایگاه خود را فراموش کنید؛ شما برای بقا نیاز به رسمیت یافتن توسط دیگری دارید. در باور لاکان سکس از آن جهت وجود ندارد که دیگری اینجا (خصوصاً) زن نمی تواند نقش ابژه متعالی شما را ایفا کند و شما با تزریق باورها ی خود به ابژه در اینجا زن با خود مشغول سکس می شوید (استمناء) در واقع نوعی استمناء در حضور دیگران از آن نوع اعمالی که حتی در فیلم دریمز برتولوچی مو را به تن ادم راست می کند. شما وقتی واژه عشق را به زبان می آورید؛ در قاموس زبان شناسانه آن را تکه تکه می کنید؛ یعنی به واژه عشق مفروضات خود که محصل از تجربیات سکسی و خلیات و آروزهای خود است را سنجاق می کنید.

[...]

سامان نمادین، شبکه در هم تنیده ای از دستورها و فرمول هاست، مانده یک صفحه شطرنج که مهره اسب به واسطه اینکه به صورت حرکت می کند اسب است، و روابط در هم تنیده مهرها و زد خورده های آن به صورت دستوری و از پیش طراحی شده است، یکی از خواص برجسته ساحت نمادین برساندگی (پرسونای کاذب) است ماسکی guise که هویت درونی و ذاتی را پنهان می کند که نه تنها فرم ها و دستوره های نمادین را برجسته می کند بلکه در یک فرایند استحاله آمیز آن ها را جایگزین هویت می کند به نحوی که در زیست جهان این فرم ها و ساختارها مورد توجه قرار می گیرد. در واقع موجودات زنده توسط سامان نمادین شرطی می شوند به عنوان مثال اگر تعارف راننده تاکسی در نپرداختن کرایه را بپذیریم برای صاحب مغازه غیر مرسوم است و بلعکس هم اگر راننده تاکسی با یک حرکت خشک پول شما را بگیرد و تعارفی رد بدل نشود از سوی شما بی احترامی و غیر مرسوم تلقی می شود.

[...]

مقدمه فوق که مثل سابق در یک بستر کاملاً -لاکانی ژژیک- نوشته شده است ضمن روشن کردن مطلب قبلی سعی داشت طرحی جدید در اندازد تا بتوان پاسخ این سوالات را بیابد؟ اینکه آیا عشق بازگشت به خیال است؟ آیا عشق همان -هیچ برساننده- نیست که در در -دایره امر محال- بازگشت جاویدان - باید به آن رسید در حالی که توسط فرد و در همان مسیر بازگشت ساخته می شود؟ آیا عشق صرفاً یک داستان پلیسی نیست که قاتل از پیش مشخص است و کارگاه، -در نظر بگیرد سوژه ها- باید معما را کشف کنند؟ آیا عشق همان سلطه مضاعف نیست که در فقدان دیگری بزرگ آن را می جویم؟ آیا خدای عشق همان جبار خون آشام نیست که هر عمل فردی برای او و در مسیر او صورت می گیرد؟ و رهایی از دست این خدا آیا اختگی (کراکتسیون) نیست؟ این سوالات که پاسخ آن آری است عنوان یادداشت بعدی من با عنوان (اختگی یعنی عشق است).

سوراخ

روزبه گیلاسیان

در مسیرم باش تا سیر نشوم. نشوی که نما ندارد ، وقتی که قطع نمی شود. قطعه ای از همان قطعات همیشگی متلاشی که تلاشی از پیروزی شر بر خیر است. خیزی مقدر به مقدار مناسب. نسبت من ، با تو نصف شدن است با تو جمع شدن ، جماع سرد پاییزی تهران در شهرستان . و یقینی که اطمینانم را می لرزاند .

برای من جهان یک سوراخ است. سوراخی بر جورابی ، سوراخی بر گوشتی با تیری در هیجدهمی از یک ماه ؛ ماهی که سوراخ های چادر سیاه مادر است در شب ، بر سر . مغزم گردویی در پوستی مشبک است. گلوله برفی بر پشتی یا گونه ای بر لبی یا نان خشکی در گونی و همگونی ما همه در یک سوراخ و بهای نگاه کردن از سوراخ و دیدن جهان به شکل سوراخ ، و زن و سوراخ ، و زن و زرده ی تخم مرغی زاییده از بطنی بی مصرف و بادی و سوراخی و سوزنی و سر سوزنی زنی .

[...]

در اطراف هر سوراخ چیزی چروک می خورد. در این چروک چرکی جمع می شود. در گوش ، در گوشه چشم ، در بینی ، در ناف . چروکی که سوراخ را به گره ای تبدیل می کند ، گره ای که تمرکز همه نیروهاست. قدرتی از تن که در سطح تجمع کرده است. سوراخی و نه حفره ای. سوراخ جایی برای نگه داشتن چیزی نیست ؛ گره گاهی جهت گرفتن ، پس دادن و عبور است. حفره ، توهم حجم دادن سوراخ در درون است. و پپرسیم که چرا ناخودآگاه همواری چیزی در درون و در درون حفره ای در درون تلقی گردیده است. چرا نباید ناخودآگاه را سوراخی نادید گرفته در سطح دانست. چرا نباید این حفره مرموز روان کاوی که در درون هرکس بنا می شود را به سطح کشاند و این نیت درونی ساختن ناخودآگاه را نوعی تلاش برای سرکوب دوباره ی امر رو آمده ناخودآگاه نامید. دستی که رو شده است.

[...]

پیری ، چیزی جز از کار افتادگی این سوراخ ها نیست. کمسو شدن جنسی ، کری ، کوری ، یوبست. و مرگ پایان کارایی سوراخ هاست. سوراخ صفر است. سفت نیست. صفت نیست. رمز نیست. رمز است. روز نیست. شب است. روزنه ای است به تاریکی. تاریخی که هر سوراخ می نویسد. مسوولیت من با این سوراخ است چیزی به کل برعکس آنچه همه می پندارند.

روزبه گیلاسیان

یک . ناخن های کشیده شده از گوشت در خواهند آمد. گوشت های باقی مانده اجساد شبانه خاک شده خواهد ریخت در خواب آرام جیوه ای و روح روند رو به رشد انهدام را از سر خواهد گرفت. سرها با باد می رقصد و باد با شدت می کوبد به اوین و نرده ها با غرش الکتریسیته ی ساکن مردم نرم خواهد شد. من مواظب تو هستم و تو مواظب رد شدن گارد و گاهی تو مواظب من هستی و من مواظب گازه های اشک آور. شعر گفته نخواهد شد ؛ زندگی شعر خواهد شد بر لب دیوار ، بر لب تو که لباس رزم پوشیده و به مرز می روی. مرز من که شهادت است و شانه کردن موهای اعدامیان .

[...]

پنج. جرعه ها بالا می نوشیم به سلامتی گذشته که نگذشته است. تاریخ ریتم همین راه رفتن مستی ما است. پیش رفتن و پیش نرفتن. رگ این گذشته کجاست و گشودگی این خون به کجا می ریزد؟ من به آینده سخت خوشبینم همه ما خواهیم مرد.

[...]

دوازده. رسم ما رسم زیاده روی است آن چنان که شورش را در می آوریم. شورش ما افراط در بد بودن است. ما اخلاق را و رسم خوب بودن را به اسهال می کشیم. ما لثه سوهان زده و روح سنباده می زنیم. ما زبری دستان کارگری مان را به نرمی باکری دستان سرمایه می کشیم. ما از شمردن ها بیزاریم. از شمردن پول ، از شمردن رای ، از شمردن های یک دو سه برای آغاز حرکت. ما پیش از آنکه تفنگ ها شلیک کنند از خط پایان گذشته ایم. ما پایان این لحظه مسدود هستیم و از جا کنده و از جا کنده می سازیم. ما مارش انهدام امروزیم. لحظه هایی هستیم که به غایت یک سال می انجامد. به انجام دادن تکلیف مقید نیستیم ما این گونه می زیمیم که در انجام زندگی از خجالت گذشته خود را رها سازیم.

سیزده. تنها می توان به دستان امیدوار بود نه به لب ها. لب ها برای عشق بازی کافی نیست. دست است که به دیگری معنا می دهد. دست است که تردستی می کند . امسال سال هنرنمایی دستان ماست.

چهارده. لباس نپوشیده از خانه بیرون زدن و در شهر مانند خانه زیستن. این است معنای شهر ما خانه ما .

پانزده. در دروغ رسالت تغییر آنچه هست نهفته است. ما با دروغ انقلاب می کنیم. با تقلب در آنچه هست. با نادیده گرفتن آنچه هست و تمنای آنچه باید باشد. دروغ رایج توانایی شفاهی قلب آنچه هست می باشد . انقلاب ما شفاهی نیست کتبی بودن انقلاب ما دروغ ما را از دروغ های رایج متمایز می سازد. ما دروغ نمی گوئیم ما دروغ عمل می کنیم. تمام کنش ما چیزی جز انکار آنچه هست نیست. ما با زبان دروغ نمی گوئیم ما در دروغ زندگی می کنیم.

شانزده. هم درد کسی است که هم سرنوشت ماست. سرنوشت ما طناب دار نیست. سرنوشت ما چوبه دار نیست. سرنوشت ما رهایی در باد نیست. سرنوشت ما چیزی فراتر از سرنوشت ماست. ما از تقدیر می گوئیم از بنیان نهادن سکوت در صحرا و یورتمه رفتن اسبانی که بال هایشان در باد می رقصد و در هنگام جفت گیری شپیه های عاشقانه سر می دهند. اذان ما به اقامه نمی رسد اگر که نخواهیم مومنانه جان بر سر راه خویش نهاده و فنا شویم.

انقلاب سیاسی در زبان

روزبه گیلاسیان

چه کسی مثل زالو به زبان می چسبد از آن تغذیه کرده و سپس آن را دفع می کند؟ (پاسخ روشن است ما نویسندگان). سیاست نهفته در زبان چیست و چگونه می توان رژیم حاکم بر این سیاست را به پایین کشید؟ چگونه به تاخیر افتادن معنی در زبان، انقلاب سیاسی در زبان را به تاخیر می اندازد؟

[...]

پس از این مقدمه می توان به موضوع این نوشته بازگشت و انقلاب سیاسی در زبان را تعریف کرد. روزنه هایی - و نه یک شکاف - در زبان وجود دارد که به واقعیت گشوده می شود. انقلاب سیاسی در زبان در برابر انقلاب در زبان به دنبال عبور از این روزنه هاست. سیاست های حاکم بر زبان که در بردارنده ی مکانیسم های تولید و طرد حقیقت است باید شناسایی شده و از خلال درگیری مداوم برای بازتعریف این سیاست ها و در نتیجه باز تعریف حقیقت های حامل آنها، زبان را به سمت این روزنه ها گشوده ساخت. زبان از امری درخود و و از بازی ساختن و ویران سازی مفاهیم و معانی در خود، به سمت جهان گشوده می شود. در این معنی، زبان دیگر نه یک عضو است و نه یک ساختار منزوی از جهان بلکه زبان تنها مجرای سخن گفتن از حقیقت موجود، کنار زدن آن و نیز دوباره ساختن آن است. به این طریق سیاست های زبانی حاکم در توجیه وضعیت موجود، خنثی بودن زبان نسبت به واقعیت، بی طرف بودن زبان در درگیری های روزمره به پرسش گرفته می شود و زبان به عنوان وسیله ای جهت خلق حقیقت، پاسداری از آن و انهدام آن شناخته می شود. حقیقت در این معنی چیزی جز پذیرش حقیقت به عنوان حقیقت است. این پذیرش و این اجماع است که باید در هم شکسته شود. انقلاب سیاسی در زبان در واقع انقلاب در برابر این سیاست تولید حقیقت است.

[...]

در گذشته گستاخی در برابر پادشاه مجازاتی در حد بیرون کشیدن زبان از ته حلق داشت. باید این زبان بریده را دوباره پیوند زد یا گذاشت همچنان بر روی زمین هم چون دم مارمولکی دست و پا بزند و با فشار پای لیش کرد. هرچه هست امروز آن مجازات بر افتاده است. اکنون زبان می تواند در دور مجهول و باطل بی پایان خویش، خلق حقیقت کند؛ نه مجیز قدرت را بگوید و نه سر سبز را بر باد دهد بلکه پیوسته در حفره دهان بچرخد و خلاء بزاید. اما حتی در صورت له کردن آن زبان بر خاک افتاده هم می توان امیدوار بود که همچون بی زبان ها به اشاره روی آورد و همچون این نوشته سراسر اشاره بود. در این صورت می توان نه طفلکی زبان بسته بلکه قربانی زبان بریده ی جسوری بود.

اینترنت ملی ما را آزاد خواهد کرد

روزبه گیلاسیان

چندین دهه قبل، پیش از آنکه انقلاب، اسلامی شود؛ چیزی وجود داشت به اسم «به پا»، که مثل سایه هر جا که تنت را می کشاندی دنبال می کرد. سر هر قراری یا دم در هر خانه ای که زنگ می زدی از سر کوچه می پاییدت. زمان گذشت و ساعت 4 دهه نواخت. «به پا» ها دیگر خیابان نیامدند، در اتاق اداری مجهزی نشستند با سیم هایی به گوش و دستی به صفحه کلید و رصد کردند و شنود کردند و بی آنکه تنی تکان دهند، بسیار تن ها را تکان دادند. به یمن ساختن فضای خصوصی و اغلب مجازی با اطمینان پسوردی که به تو دادند، کلید در در خانه ها گرداند و نشستند و گوشه هر همی چنبره زدند و نوشتند و خواندند.

[...]

حاکم با مجهز کردن خود به تکنولوژی های مجازی، با یکه تازی های خود در این فضاها، با جمع کردن دستگاه سنتی و عریض و طویل دیده بانی های مادی و بازنشسته کردن «به پا» ها، بار دیگر این رخصت را به ما داده است که قرارهای گذشته را تجدید کنیم. اگر تا دیروز ارتباط مستقیم و در خانه هم رفتن و صحبت کردن خطرناک ترین کار بود امروز این راه بی خطرترین طریق ارتباط است. باید از این ضعف حاکم که امروز به ضعف ما هم تبدیل شده است استفاده کرد. اینترنت ملی راهی برای گشودن فضای واقعی است. ارسال مرسوله با پست به جای پست الکترونیکی، نوشتن روی دیوار های کوچه ها به جای وال ها، به اشتراک گذاشتن خود با دیگری در کوچه و خیابان. و البته جنگیدن با فضای پی دی اف به نفع دست نوشته ها و چرخه زدن در کوچه ها به جای وب گردی ها. با این حال سفارش من نه عقب نشینی از فضای موجود بلکه جستن امکانی از فضایی فراموش شده توسط حاکم و خود ماست.

[...]

این یک جنگ است. جنگی که دامن از طرف حاکم با نام جنگ نرم یا شیخون نامگذاری شده است. اما ما آن را به نام بدبینی روانی حاکم تعبیر کرده ایم. بارها دشمن خطاب شده ایم اما این دشمن خطاب شدن را به طنز و شوخی گذرانده ایم. شاید باید بار دیگر جدی شد. باید خود را دشمن نامید، باید خود را در جنگ تصور کرد و از این رو به جای خو کردن به یک شرایط و سنگ پراکنی های بچگانه، آرایش جنگی یافت و سنگ گرفت.

استراتژی دست بالا

روزبه گیلاسیان

استراتژی چیزی جز ماترک واقعیتی بی اعتبار نیست. پله ی دیگر نردبان بی اعتبار ساختن واقعیت، چشم پوشی از استفاده ی یک استراتژی دست بالاست. استراتژی دست بالا استراتژی است که سعی می کند با تحلیل پیچیده خویش و با دست یازی به یک فریب بنیادی در برابر فریب موجود در سایر استراتژی ها دست بالا را بیابد از این روست که در برابر کسی که می فریبد می توان تمارض به فریب خوردن کرد و در مرتبه ای بالاتر که فرد از تمارض شما به فریب خوردن مطلع می شود می توان در تمارضی دیگر از فریب خوردن امتناع کرد و در صورتی که فریب دهنده متوجه این استراتژی دست بالای شما شود می توان در استراتژی دست بالاتری تمارض به فریب خوردن کرد و این سیر استعلایی ایجاد استراتژی دست بالاتر تمامی نخواهد داشت.

[...]

تعیین اینکه استراتژی دست بالاتر از آن کیست امری غیر منتج است . به همین دلیل است که نمی توان یک بار برای همیشه غالب و مغلوب این بازی را شناسایی کرد. اما این نسبت ایپستمولوژی ما را از رویایی با غالب و مغلوب در جهان نمی رهند. رهایی واقعی در رهایی از خود ایپستمولوژی است. نسبت تنها به بی غیرتی کسانی ختم می شود که از پیش غیرت خویش را از دست داده اند. به همین دلیل است که برای پست مدرن بودن باید که مدرن بود. اما کسی که به نسبت به عنوان بی بنیانی و پوچی نظرها و عمل ها می نگرد می تواند با سبکبالی از واقعیت رهیده و خودش را به سمت هر امکانی شلیک نماید. فلسفیدنی عاری از واقعیت ، فلسفه ای تنبل در دیدن واقعیت ، فلسفه ای بی نیاز به جهان خارج ، فلسفیدنی که از پذیرفتن این واقعیت که نمی توان کاری کرد سر باز می زند و تنها می داند که کاری که باید کرد از بین بردن هر واقعیتی است که بند اندیشه و زیستن ماست. باید واقعیت را به هر طریقی پشت سر گذاشت حتی اگر این کار به بهای از دست دادن سر خود فلسفه باشد.

یلدا

محسن رضوی

یلدا در آئین باستانی ایرانیان، در تضاد با هالووین در آئین باستانی آمریکایی ها و بعضی کشور های اروپایی است.

به تعبیر امیدو کلس، سرخوشی و پایکوبی معمولا بنا به یکی از این دو دلیل است: اول گرفتن نیرو از طبیعت و دوم دادن تفاله به طبیعت. منظور از تفاله در این ادبیات هر ملموس/غیر ملموسی است که "پاد نیرو" وار عمل کند. در یلدا خورشید را مرده ای میگیرند که دوباره زنده شده و نیرو میبخشد و این دلیلی برای سرور میشود. در هالووین تفاله های خباثت بروز داده میشوند و پایکوبی برقرار میشود.

[...]

در اکثر جشن ها و مناسبات یک یا چندین نماد وجود دارد که حضورش /حضورشان نیرودهی مناسب را چند برابر میکند. هندوانه برای یلدا، کدو تنبل برای هالووین، هفت سین برای نوروز، درخت و بابانوئل برای کریسمس و ... این نمادها هیچ تفاوتی با هویت خود در روزهای دیگر سال ندارند و فقط این مرکزیت آنهاست که آنها را خاص میکند. مثل هندوانه های یلدا. هندوانه های یلدا مزه و طعم خاصی پیدا نمیکنند، فقط این نماد بودن آنهاست که آنها را دلچسب تر میکند. نماد ها در واقع ابژه های تکین جشن ها هستند، مرکز نیرودهی جشن ها. تمامی گفتمان های حول خود را ساماندهی میکنند.

[...]

یلدا هم همانند بسیاری از دیگر جشن ها اسیر یک رمانتیسم کاذب است. رمانتیسمی که همه ی نگاه ها را در آن معصومانه میکند. همه معصوم میشوند. همه میخندند. همه مهربانند. این از خاصیت جشن هایی است که نیرو میدهند. همه عناصر مثبت میشوند. همه نقاب میزنند. (بجز کودکان البته که همچون جشن های دیگر اینبار هم هیچ معصومیت کاذبی به خود نمیگیرند. آنها فقط به دنبال خوردن هندوانه ی بیشتر هستند، حال با هر کلک و تزویری که شده. مثل عروسی ها که شیاطین کوچک فقط شاباش میقاییند.) انگار در تار و پود این هندوانه ها، ملودی رمانتیکی در حال اجراست. از آن ملودی هایی که همه چشمان را خمار میکند.

پز دادن

محسن رضوی

در "پز دادن" همه چیز کالا میشود. این قدرت این مصدر است؛ روح و روان را از تار و پود هر ابژه ای میزداید و در آخر، آن چیزی که بر جایگاه مفعول این فعل جلوس میکند، یک کالای خاص است. مادری که پز فرزند خویش را میدهد، فرزند را تبدیل به جواهری گرانبها میکند که بر سینه ی خود آویخته و درخشندگی اش را به رخ دیگران میکشد. فرزند در آن لحظه یک انسان نیست، یک کالا است که به دیگری فروخته میشود و فروشنده در ازای آن، "حظ" دیگری را که آن هم بصورت کالا در آمده، دریافت میکند.

[...]

به تعبیر لویناس، عمل اخلاقی عملی است که در آن خود و دیگری در دو سو قرار نگیرند لیک هر دو به همراه یکدیگر، تمامیت یکتایی را تشکیل دهند که تمامی مواجهاات درون آن از نوع "خود" به "خود" است نه "خود" به "دیگری". یعنی اینگونه نباشد که عملی که به زعم خود فرد اخلاقی است، صرفا ارضای خود یا دیگری را به ارمغان آورد بلکه هر دو راضی باشند بی آنکه تکبر ناشی از یک عمل نیک، وجودشان را فرا بگیرد.

[...]

میزان پز دادن بر حسب سن و جنسیت تغییر میکند. نمودار میزان پز دهی بر حسب سن، برای مذکر نموداری خطی و نزولی است و برای مونث همانند نمودار سینوس ایکس در بازه 0 تا π است.

پسر بچه ها خیلی زیاد و به مرور زمان در مردان کمتر.

دختر بچه ها خیلی کمتر و دختران جوان بیشتر و زنان کمتر و پیرزنها خیلی کمتر.

حرفه ای ترین پز گیران دنیا کودکان و حرفه ای ترین پز دهندگان دنیا مادران هستند.

رشیدیان، اندیشه‌گری مدرن و دقیق

به‌مناسبت انتشار ترجمه‌ی جدید «هستی و زمان»

محمد ایزدی

ارزترین نکته‌ای که درباره عبدالکریم رشیدیان باید تصدیق کرد «دقت» اوست. این شناختی است که بنده از ایشان دارم، و به‌گمان‌ام بسیاری که او را چه از نزدیک، چه در کلاس‌هایشان و چه از آثارشان می‌شناسند با این حقیقت هم‌رأی هستند. کسانی که فلسفه را به‌طور جدی دنبال می‌کنند می‌دانند دقت تا چه اندازه در پژوهش و اندیشه فلسفی اهمیت دارد. اندیشه‌گرانی که از این ویژگی بهره‌ای نداشته‌اند، هر قدر هم که خلاق یا باهوش بوده، ایده‌هایی خوبی داشته یا در «فکر» از «ذوق» خوبی برخوردار بوده‌اند، هیچ‌گاه نتوانسته‌اند در تاریخ اندیشه دوام داشته باشند. هر گرایشی که در فلسفه داشته باشیم، چه ارسطویی باشیم، چه افلاطونی، چه هایدگری باشیم، چه سینیوی، اگر در فلسفه‌ورزی یا پژوهش فلسفی دقیق نباشیم نه می‌توانیم فیلسوفان دقیق را درست بفهمیم نه بالطبع می‌توانیم از کج‌اندیشی و جزم‌اندیشی دور بمانیم.

قطعاً افلاطون با ارسطو اختلافات عمده‌ای دارد، هایدگر با کانت تفاوت‌های بسیاری دارد، ویتگنشتاین و مارکس کاملاً دو فلسفه متفاوت‌اند، اما چیزی که میان این فیلسوف‌های برجسته مشترک است دقت آنهاست.

[...]

عبدالکریم رشیدیان که اکنون ترجمه «هستی و زمان» را در کارنامه خود دارد، دکترایش را از دانشگاه سوربون گرفته است. او پژوهش‌اش را در دوره کارشناسی ارشد به موضوع «علیت در افلاطون» زیر نظر استاد مشهورش، الن بدیو، اختصاص داد. بدیو آن سال‌ها در دانشگاه ونسن پاریس تدریس می‌کرد، جایی که دولوز، رانسیر و بسیاری از فیلسوفان مشهور معاصر فرانسه نیز در آن مشغول به تدریس بودند. او پیشتر در دانشگاه تهران شیمی خوانده بود، جایی که شاید آغاز حیات فلسفی او بوده، چنان‌که نیچه میان شیمی و فلسفه خویشاوندی ویژه‌ای قائل بود. او از سال 1385 ترجمه «هستی و زمان» را آغاز کرد و سال 1387 آخرین ویرایش آن را به اتمام رساند. این دوره به اندازه‌ای ذهن و وقت او را مشغول کرد که تعداد کلاس‌ها و پایان‌نامه‌های دانشجویی را به حداقل رساند. بنده شخصاً یکسال از این دوره را به‌خاطر می‌آورم، گاهی می‌شد به دفتر کارش که می‌رفتیم، بین دو کلاس نیز در حال ترجمه و ویرایش کتاب بود.

[...]

شاید همه اکنون به دنبال «پشت صحنه» و بحث‌های حاشیه‌ای باشند، بخواهند با او مصاحبه کنند، نکاتی را که همیشه برای روزنامه‌نگاران جذاب بوده برجسته کنند، اما آنچه پیش از هر چیز هم برای او و هم برای ما، به‌عنوان مخاطبان این کتاب مهم، اولویت دارد خواندن آن است، خواندنی دقیق، باحوصله، کامل و جست‌وجوگرانه.

نثر فروغی، ابزاری استاندارد در شناخت مساله

محسن خیمه‌دوز

اگر تمایز روشنفکری، غیرروشنفکری و شبه‌روشنفکری را بپذیریم (1) و غیرروشنفکری را دیتاگرا (آکادمیک‌اندیشی) و شبه‌روشنفکری را ایدئولوژیک‌اندیش و تتولوژیک‌انگار (آرمان‌گرا و باورگرا) بدانیم، محمدعلی فروغی در گروه روشنفکری قرار می‌گیرد و می‌توان او را روشنفکر و البته یک روشنفکر مدنی نامید، چراکه دغدغه او در مقام روشنفکری، نه آرمان‌گرایی ایدئولوژیک، نه باورگرایی تتولوژیک و نه دیتاگرایی آکادمیک بود. فروغی بارزترین وجه روشنفکری مدنی را با خود داشت زیرا او یک مساله‌گرای تمام‌عیار بود. تحلیل فعالیت‌های مدنی فروغی (و دیگر روشنفکران مدنی چون مصطفی رحیمی و همایون صنعتی‌زاده نیز)، در حوزه مدیریت و فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی‌اش نیازمند یک مقاله و پژوهش مستقل است. تجربه و پژوهشی که سیاست ایران امروز سه دهه است به آن نیازمند بوده و هنوز به خود ندیده است. در این نوشته به رابطه میان زبان و مدنیت در کارهای فروغی پرداخته شده تا مشخص شود که شرط اول روشنفکری، مدنیت و مساله‌گرا بودن است و شرط اول مساله‌گرا و مدنیت هم برخورداری از زبانی پالوده و استاندارد است. نمی‌توان با زبانی شلخته، روشنفکر و مدنی بود و نمی‌توان با زبانی شلخته مساله حل کرد زیرا با زبان شلخته اساساً شناخت مساله امکان‌پذیر نیست، چه رسد به اینکه بتوان آن را حل هم کرد.

[...]

نگارش با جملات کوتاه یکی از روش‌های دشوار و در عین حال کارآمد نگارشی هم در تالیف و هم در ترجمه است. نگارش با جملات کوتاه که ریشه در ادبیات فاخر ایران نیز دارد، از جمله نثر فاخر سعدی در گلستان باعث می‌شود که انتقال مفهوم به مخاطب با حداقل اضافات نوشتاری و بدون ایجاد ابهام در قوه فهم او انجام شود. جملات بلند در نگارش یا برای پوشاندن هیچ‌ندانی و هیچ‌نگویی صورت می‌گیرد، به طوری که مخاطب گمان می‌کند اگر متن را نمی‌فهمد به دلیل دشوار بودن متن و یا کم‌دانشی اوست در صورتی که با متن و نوشته‌ای قلابی روبه‌رو است که درونش چیزی نیست و بیشتر ادای نگارش و نوشتن را در می‌آورد تا اینکه دغدغه خلق نگارشی بدیع داشته باشد یا اینکه اگر نوشته حاوی مطلبی اصیل باشد در طولانی‌نویسی و اصطلاحاً روده‌درازی نگارشی، اصل مطلب و مفهوم گم می‌شود و خواننده چنین متونی معمولاً از میانه راه مطالعه متن را رها می‌کند. البته باید ساده‌نویسی را از ساده‌فهمی و ساده‌خوانی جدا کرد و نباید گمان کرد که ساده‌نویسی الزاماً ساده‌فهمی و ساده‌خوانی را به دنبال دارد. ساده‌نویسی برای ساده‌فهمی یا ساده‌خوانی نیست زیرا مطالب جدی و عمیق و سنگین را باید با مطالعات مکرر و آموزش درست و رفع پرسش‌ها تا رسیدن به جوابی مستدل و معتبر خواند و فهمید. بنابراین منظور از ساده‌نویسی، ساده‌نگاری در خواندن و فهمیدن نیست بلکه ساده بیان کردن مطالب جدی و سنگین (و حتی غیر سنگین) بدون لوث و آلوده کردن آنها به اداهای مصنوعی و دشوار فرمال نگارشی است.

[...]

شک نباید داشت که اگر نه عامل اصلی بلکه یک عامل اساسی در شناخت تمایز مساله از شبه‌مساله، برخورداری از زبانی پالوده و استاندارد است. تجربه تاریخی به ما نشان داده که با زبان ایدئولوژیک، زبان تتولوژیک و زبان دیتا و آمار، نه قادر به حل مسایل مان بوده‌ایم و نه حتی قادر به شناخت آنها بلکه هر روز آنها را تکثیر کرده و در قالب‌های نوینی بر خود مسلط کرده‌ایم. همان‌طور که هگل دریافت که باید به زبان آلمانی، فلسفه بیاموزد تا بتواند با آن زبان فلسفه‌ورزی کند، نسل فعلی ایرانیان هم با درس گرفتن از اشتباه پیشینیانش با آموختن از روشنفکران مدنی‌اش، ابتدا باید به زبان و نگارشش، مدنیت بیاموزد تا به تدریج بتواند با زبان مدنی، مدنی هم ببیند و هم مدنی رفتار کند و نهایتاً به شناخت مسایلش و به حل آنها نیز قدرت یابد.

روایتی که از خواب‌ها گریخت

تحلیلی درباره‌ی اجرای نوشتار مفهومی / تعاملی امرءالقیس

محمد آزرم

«معلقات» از فصیح‌ترین شعرهای عرب است. قصایدی که زمانی معیار زیبایی و سخن نغز بوده است. گویندگان این قصاید که به شاعران «المُعَلَّقات السَّبْعَةُ» معروف هستند، هفت تن از سرآمدان شعر عرب پیش از اسلام بودند که هر یک قصیده‌ای پرآب و تاب سرودند و به رسم معمول آن دوران از در کعبه آویختند تا کسانی که وارد یا خارج می‌شدند، ببینند و مایه‌ی شهرت و افتخار آنان شود. گفته‌اند علت نامیدن این قصاید به المعلقات آن است که مثل گوهری گرانبها در گوش و هوش شنونده‌ی آن معلق می‌شد. همچنین گفته‌اند چون پیش از اسلام، این قصاید را با آب طلا نوشته بودند و بالای پوشش کعبه می‌آویختند، آن را مُعَلَّقات یا آویخته‌ها نامیده‌اند. در عهد پیش از اسلام، این هفت قصیده، مقبول همگان بود و بر مجموع اشعار دیگر شاعران، برتری داشت و معرف روح و نشاط حیات عرب بود.

[...]

برای اجرای نوشتار مفهومی / تعاملی «امرءالقیس» از بین هفت قطعه‌ای که آبتی ترجمه کرده است، خود معلقه امرءالقیس را انتخاب کردم. بیت به بیت آن را مثل پاره‌های کلام، تکه تکه کردم و روی دیوار شخصی‌ام در شبکه اجتماعی فیس‌بوک قرار دادم. این رسانه به گونه‌ای است که در عمل معلقه را واژگون می‌کند و در پایان شاهد ترتیبی عکس، از بیت‌ها هستیم. با این انتخاب، هم‌زمان دو موقعیت نمادین ساخته و در هم تنیده شد. زمانی این شعر به دیوار خانه‌ی خدا آویخته بود و حالا من به دیوار خانه‌ام در شبکه‌ای اجتماعی می‌آویختم‌اش.

[...]

نوشتار مفهومی / تعاملی امرءالقیس، با کهن‌نمایی اکنون، در درون اکنون قرار می‌گیرد. به تعبیری، متاخرترین وجه امر متاخر می‌شود. محل تلاقی امر فراموش شده و لحظه اکنون است، به ویژه که نقش فاصله و پل را هم‌زمان و به صورت بداهه، بازی می‌کند. ما را به شعر گذشته و گذشته‌ی شعر برنمی‌گرداند، به جایی می‌رساند که شعر، امکان حضور در آن را ندارد. به اکنونی که شعر، هرگز در آن نبوده است.

نوشتار مفهومی / تعاملی امرءالقیس، با رسانه‌ی متاخر خود و نویسنده / کاربرانی که نماد معاصر بودن هستند، فقط با ساختن عبارت‌هایی که زمان را چندگانه می‌کند و همه‌ی زمان‌های گذشته را به اکنون خود تبدیل می‌کند، معاصر بودن خود را به رخ می‌کشد. با قطعه قطعه کردن زمان و قرار گرفتن در میان این قطعه‌ها است که چیزی به زمان اضافه می‌کند؛ تغییر شکل‌اش می‌دهد و با هر عبارت بداهه‌ی خود به دیگر زمان‌ها مرتبط می‌کند.

یک اجرای از پیش اعلام نشده

خوانش کتاب‌های عباس کیارستمی

محمد آزر

باید مطلقاً مدرن بود. قبول، «آرتور رمبو» گفته است، کیارستمی در آغاز کتاب «حافظ» تکرار کرده است، این هم قبول، اما «چطور باید» را فراموش کرده است. شخصیت مرموز و رازبینی که ادیبان می‌گویند به انگشت اشارت‌اش نگاه می‌کنند و ماه را می‌بینند و می‌تواند از چیزهای کهنه حرف‌های نو دریاورد، این «چطور» را یا مطلقاً فراموش کرده است؛ یا عمداً پنهان. متن کهن، شعر کلاسیک سنتی، امری که مدام در حال دور شدن از ما است، چطور معاصر می‌شود، چطور می‌توان فضا و فاصله‌ای را که در حال افزایش است، با قرار گرفتن در فاصله‌ها و پراکندگی‌ها و حتی اغراق در این امر، پر کرد. ارائه چگونه اثری می‌تواند

فاصله‌ای را که هم، زمان آن گذشته است و هم، زمان آن فرا خواهد رسید، پر کند. با تقطیع عمودی شعر کهن و انتخاب مصرعی یا بیتی در صفحه‌ای واقعاً می‌شود تناقض برشمرده را آشکار کرد یا به اثری نیاز است که زمان آن، نسبت به خودش متقدم و متاخر باشد. زمان، در آن قطعه قطعه شده باشد و با تمهیدی، پاره‌های آن به هم مرتبط شود. کیارستمی که شاعران می‌گویند فردی مبدع است و بدون دیدن کارهایش می‌دانند که نکته‌ای در کارهایش هست، نگفته است بیت و مصرع‌های انتخابی‌اش از شعر کهن، چگونه با مدرن‌نمایی ظاهری، در درون اکنون قرار می‌گیرد. به تعبیری، متاخرترین وجه امر متاخر می‌شود در حالی که ما را به شعر اکنون و اکنون شعر نمی‌آورد، به جایی می‌رساند که شعر، از آن گذشته است.

[...]

حدود کالای هنری پیچیده‌تر و متمایزتر شده است. تکثیر می‌شود و چگونگی دسترسی، نمایش و معرفی‌اش همه تبدیل به فرایندی اجرایی شده که خود شکلی از کالا است. به همین علت در بازارهای هنر خرید و فروش یا مبادله می‌شود آن هم با ظاهری ملموس، نمادین و انعطاف‌پذیر، مثل کتاب در کار کیارستمی که معنای بسیاری دارد.

[...]

اگر گفته شود خود کیارستمی هرگز از ایده‌ی پرفرنس باخبر نبوده است و ممکن است با خواندن این نوشته از آن آگاه شود، خواهم گفت این امر چیزی از ارزش پرفرنس کالا/کتاب‌ها کم نمی‌کند؛ چرا که کالایی هنری پدید آمده است که تا پیش از این نوشته نامی نداشته است، پیش از نامیدن موجود نبوده است. کار نوشتن، نامیدن به مثابه‌ی موجود کردن امر ناموجود است، پس به نام این نوشته، ثبت‌اش می‌کنیم.

فیلم و فلسفه هانکه

مهرداد پارسا

برداشت خاص کریستوا از سوژه ی در فرایند وجه ثبات یافته و نمادین موجود سخن گو را با مفهومی از امر نشانه ای درمی آمیزد که در جریان سرپیچی از هر گونه ساختار متعارف، دلالت و نیز هویت او را با نامتجانسی، جنبندگی و گسستگی مواجه می کند. این وجه برون زبانی هویت (هویت متنی یا سوژکتیو)، هر چند تابع سامانه های قاعده مند نحوی و دستوری نیست اما می تواند به گونه ای نمادین یا در قالب کردار دلالتی پدیدار شود. با این همه، در حالت کلی فهم، انرژی های پیشانمادین حتی اگر خود را در ساحت نمادین تخلیه کرده و شبه نمادین شوند، در سطحی دیگر، اساسا بنا بر ماهیت شان که خارج از عملکرد زبانی است همچون حفره هایی ناشناخته هم در معنا و هم در سوژه ظاهر می شوند که درک ناپذیرند. بدین قرار، در ساحت زبان، چیز نام ناپذیر یا هستی نشانه ای که مقدم بر گسست نهاده ای است، چون در فرایند ابژه شدن دچار استحاله می شود هیچ گاه چنان که هست به دست نمی آید و نیازمند طریق دیگری است.

[...]

با این حال، جنبه ی فردی این تفاوت که عمدتا شالوده ی هویت ویرانگر فرد بیگانه خوانده می شود، آن را به امری اجتماعی بدل می سازد که در مورد هر سوژه ای صادق است. تفاوت به عنوان امری که همواره خود را به اشکال مختلف بازنمایی می کند، در فرایند تکوینی / مخرب آلوده انگاری نیز نقشی بر عهده دارد؛ نقش علت-ابژه ی میل. بنابراین، آلوده انگاری بر اساس تفاوتی شکل می گیرد (و البته آن را ایجاد می کند) که با مرزگذاری میان درون و بیرون، بیگانه و آشنا و ... شرایط تکوین سوژکتیو را فراهم می کند و نیز نشان می دهد که مهم ترین کنش اولیه برای سوژه ای که چیزی را که برای خود دیگری محسوب می شود پس می زند کنش نفی و طرد است. صورت غالب این طرد را که وجهی دوجانبه دارد می توان در فیلم معلم پیانو (2001) مشاهده کرد.

[...]

شخص سوم مانند کسی عمل می کند که می خواهد وجدان زرژ، یا جامعه ی اروپایی و به ویژه، فرانسه را نسبت به نگاه تحقیر آمیز و اتهام آمیزشان به جهان سوم آگاه کند (به صورتی که نشان دهد، فرانسوی ها خودشان حکم سر بریدن خروس ملی را می دهند اما در نهایت، در رسانه های جمعی جهان سومی ها را مسئول دانسته و آن ها را محکوم می کنند). فرستنده ی فیلم ها کسی است که خود می تواند منشا بیگانگی آرکائیک باشد و از روایت یا متن اثر غایب است؛ خود هانکه. او از زاویه ی دید سوژه ی آگاه سوم، توهم ناموجود بودن خود را با ترسیم شمایل هایی حاد واقعی ایجاد می کند که، به بیان بودریار، می توانند خدا را از آگاهی بشر بزدایند. هانکه در آثار خود به مضمونی همیشگی بدل می شود که مانند کایزر شوزه، بر خلاف تصویری که ایجاد می کند، نقشی استعلائی دارد.

عشق نورزیدن

نادر فتوره‌چی

من اعتراف می‌کنم که انتخاب مضامین گراف و پردامنه برای نقد و بحرانی کردن آنها در قالب متنی کوتاه، نمی‌تواند تجربه ای موفق باشد. حال اما در دل این ناکامی هفتگی، سویی ای رهایی‌بخش وجود دارد که می‌توان تا ابد از تکرار تجربه شکست در آن خرسند بود: چیزی شبیه سماجت کودکانه در شنیدن یک قصه تکراری قبل از خواب، به امید پایانی متفاوت. بنابراین این بار تردیدم به معنای اینجا و اکنونی از عشق را دستمایه اعتراف و از پی‌اش، شکستی دوباره می‌کنم: من به عشق مشکوکم؛ شکی که نه هستی‌شناختی است و نه ناشی از تعمقی ژرف‌نگرانه در دل تاریخ و نه متکی به ادله ای قطعی و ابطال‌ناپذیر. سودای موضع‌گیری «شبه‌آوانگارد» در قبال انبوه گفتارها و آثار و اشعار و قصص و افسانه‌ها و اسطوره‌ها و روایات و تکاپوهای فلسفی و فکری و تجربیات شخصی تعداد بی‌شماری از انسان‌ها با درونمایه چیزی به نام «عشق» هم در کار نیست. لازم هم نیست که به خود و مخاطب احتمالی گستره معانی عشق، از افلاطون و الکیادس گرفته تا پساو و بدیو و... را یادآوری کنم.

[...]

از قضا تعریف دیکته شده از عشق در وضع موجود آنچنان محافظه‌کارانه، بی‌مایه و تهی شده از شور و التهاب است که هرگونه تخطی از آن، هرگونه پاپس‌کشیدن از وجه کالایی‌اش، از شمع روشن کردن و «عزیزم، عزیزم» گفتن و عروسک چینی و قلب پلاستیکی منجوق‌دوزی‌شده خریدن و اغراق در توصیف «زیبایی» و «کمالات» و رگ‌غیرت نشان دادن و همذات‌پنداری با زن - فرشتگان و مرد - قهرمانان سریال‌های فارسی وان و... سرانجام یا به تنهایی و عزلت می‌انجامد یا به گزارشی مملو از کلمات «خون» و «چاقو» و «مقتول» و «قربانی» و... در صفحه حوادث روزنامه‌ها و برنامه‌های «عبرت‌آموز» تلویزیون که از قضا علل بیمارگونه بروز چنین وضعیت‌هایی در آنها تا حد یک فیلم اکشن-ترسناک فروکاسته می‌شود.

[...]

در تقابل با قرائت موجود از عشق، که به واسطه عرضه پاستوریزه‌اش از سوی فرهنگ مسلط و کم‌مایه بودن حاملانش، از قضا واجد تناسبی بدیهی با فقدان هنر، فقدان ادبیات، فقدان امر نو، فقدان تجربه ناب و البته فقدان خود عشق است، شاید تنها جانبداری از تجربه هولناک تنهایی، تنهایی، تنهایی و تنهایی است که می‌تواند به شکلی بالقوه، امید حدوث ناگهانی عشق را در آدمیان اینجا و اکنون همچنان زنده نگه دارد؛ چیزی شبیه تکرار دوستی‌هایی که در نیم‌روز زیبای شهروندان گل‌کردند و درون ماندگار شدند، تجربه‌هایی ناب را بر ساختند، متفرق نشدند و وفادارانه در انتظار مانده‌اند تا دیگر بار در برابر هر شکل دروغینی از ادای دوستی و عشق، سر برکشند و سرود بخوانند و یکدیگر را در آغوش کشند.

تلویزیون ندیدن

نادر فتوره چی

من سال هاست تلویزیون نگاه نمی‌کنم، اما اعتراف می‌کنم که دیر زمانی کنجکاو بودم تا یکی از بینندگان که با شبکه‌های تلویزیونی وارد گفت‌وگو و مبادله نمادین می‌شوند را از نزدیک ببینم و بر این تردید که مبدا تمامی متن‌های خوانده شده و صداها پخش شده به اسم بینندگان، چیزی جز حيله ای رسانه ای و از پیش تنظیم شده برای نشان دادن «مشارکت بینندگان» در برنامه‌های تلویزیونی نباشد، پایان دهم.

[...]

باید اعتراف کرد که تئوریزه کردن انزجار از تلویزیون در وضعیت موجود، از طریق بازخوانی فرازهایی از دیدگاه‌های فوکو درباره نگاه سراسریین، یا نقل قول بخشی از عبارات فصل «صنعت فرهنگ» در کتاب دیالکتیک روشنگری و پرداختن به ماجرای سلطه رسانه‌ها بر سوژه‌های مدرن و... بی‌شک تلاشی ناپسند است. حتی جمع و جور کردن دو، سه پاراگراف با خمیرمایه «پدیدارشناسی» هوسرل و «بژه‌مازاد» لکان و «گراف واقعیت» بودریار و... نیز دست کم با بضاعت ناچیز نویسنده این ستون، نمی‌تواند به شکلی درون‌ماندگار بر فقدان سیاست به مثابه فقدان معنا دلالت کند.

[...]

شنبه‌ها درباره وضعیت بورس اظهارنظر می‌کنند، یکشنبه‌ها رقابت‌های آسپزی را پیگیری می‌کنند، دوشنبه‌ها در نظرسنجی بهترین گل مسابقات لیگ فوتبال شرکت می‌کنند، آخر هفته نیز به بدصداترین «هنرجوی آکادمی» (آکادمی؟!) رای می‌دهند و فراموش می‌کنند که در یکی از همین شب‌های سال‌های نه‌چندان دور، حوالی ساعت 11، از طریق همین دستگاه تلویزیون و از زبان پر لکنت مردی این جمله را شنیدند که «مردم! من با شما سخن می‌گوییم.»

آغاز همراه با پایان

محمد قائد

دولت سی و اندی روزه ی شاپور بختیار می تواند مثالی برای نتیجه ای محتوم باشد که فردا آگاهانه به استقبال آن می رود. بر خلاف محمد رضا شاه که دو بار وقتی احسا کرد خطر نزدیک می شود در رفت ، بختیار انگار لازم می دید خود را در این فرصت تاریخی فدا کند. تا قدم پیش نمی گذاشت شناخته نمی شد ؛ وقتی هم شناخته شد زیاد جدی اش نگرفتند. در وجهی تراژیک ، فدا شدن انگار هم تنها انتخاب او ، و هم سرنوشتی محتوم نتیجه انتخابش بود.

[...]

تمامی پیامهای تلفنی و اشاره های خواننده ها علیه قانون اساسی مشروطه در نامه ها و مقاله ها را در این فهرست کوتاه نیآورده ایم. کلا می توان بازتاب دودلی عمومی را در ستون های آیندگان دید : جاذبه سیاستمدار شیک ترقیخواه را نمی شد نادیده گرفت اما سازش با دم و دستگاه شاه ، هر قدر هم موقت و مختصر ، فکری کثیف تلقی می شد ، تا چه رسد که قرار باشد بدنه کشوری و لشکری و اقتصادی نظام باقی بماند. سرمستی از نشئه نابود کردن ، به بیانی هگلی ، روح زمان بود.

[...]

سرنوشت تراژیک او هم به ضربات مرگبار کاراته و کارد آشپزخانه ختم شد. اینکه وجودش در ایام تبعید در پاریس خطری چنان فوری و جدی برای رژیم اسلامی بود که باید سلاخی می شد جای بحث دارد. قتل های سیاسی در داخل و خارج ایران شاید تک تک لازم به نظر نرسد اما مجموعا ماهیت ائتلاف دستجات خودمختاری را بازتاب می دهد که رقابت با همدیگر جدا از مبارزه با مخالفان نیست ، و خشونت در نهایت شدت را لازمه حفظ قدرت و ثروت می دانند. و هزینه چنان عملیاتی قاعدتا باید نادانی بزرگی باشد.

خشونت دینی و خشونت سکولار

محمد رضا نیکفر

این مقاله پاسخی است به پرسشی درباره خشونت دینی و بیشی و کمی آن نسبت به خشونت غیر دینی . موضوع خشونت در اینجا از زاویه ای خاص بررسی شده : رابطه ی خشونت و کمک . پی گرفته می شود که عصبیت ، به عنوان جمع تناقض مند همبستگی و خشونت ، در عصر جدید چه پویایی داشته است. پیش از آن بر روی عصبیت و خشونت دینی مکتب شده و بررسی می شود که دین چه نقشی در گسترش خشونت و نیز مهار آن داشته است. عصر جدید عصر خشنی است ، اما این امتیاز را دارد که در آن طرح مساله خشونت و طرد خشونت ممکن شده است.

[...]

در عصر ما جنگ خارجی هم جنگ «موجه» است . چنگیز خان برای لشکرکشی توجیه خاصی لازم نداشت. نخستین ستیز ، زمینه ساز دومین ستیز می شد و این زنجیره به همین سان ادامه می یافت. دین ها بودند که لشکرکشی به سرزمین های بیگانه را موجه کردند ، بویژه دین های دارای رسالت جهانی . منطق توجیه جنگ را آنها پروراندند. «حق با ماست» ، آنچه حقانیت می دهد حتی ممکن است دموکراسی به مثابه ایدئولوژی باشد ، به مثابه پوشش موجه جهان خواری.

[...]

مساله خشونت تنها با سکولاریزاسیون سیاسی حل نمی شود . جامعه می تواند قانون و سامانی سکولار داشته باشد ، در عین حال بسیار خشن باشد. از فردای سکولاریزاسیون سیاسی ، همه مردم روشن و روشنگر نمی شوند . تلاشی برای تلطیف جامعه لازم است که بدون همکاری معتقدان دینی پیش نخواهد رفت. پیشبرد بدون خشونت جدایی دین و دولت نیز همکاری معتقدان دینی را ایجاد می کند. این روند تنها در صورتی آغازگاه تعصب ها ، تبعیض ها و نتیجتا خشونت های تار=زهع ای نخواهد بود که با بیشترین مشارکت خود نیروهای دینی پیش برده شود.

جناب ساختار

نیما صفار

هنگامی که عمری بر یک ترم گذشته، می‌بینیم چنان در دهان‌ها، اذهان، زمان‌ها و زبان‌های مختلف چرخیده و ادای مقصود کرده یا نکرده که طلب صحت و دقت و نظایرش از آن، طلبکاری بی‌موردی است. یعنی حتی اگر بپنداریم که در آغازی مفروض در معنای مشخصی دقت‌بخشی می‌کرده، این پندار گرهی از افتراق مفاهیم تحت آن ترم نمی‌گشاید.

پس پیشنهادی که من در این مواجهات به خودم می‌دهم، معمولاً یکی نگاه به شرایط برآمدن آن ترم است و یکی کارکرد و حیاتی که در اکنون و افواه یافته. منظور از شرایط برآمدن، مسلماً بار نخست استعمال واژه نیست؛ منظور آن جدال، زاویه‌گیری، مواجهه، واکنش و... ایست که آن ترم را، اگر نه واجب، مستحب کرده.

[...]

زمانی دریافتند که متون، سوای خواست ماتن یا حلقه‌ی مصرف‌کنندگان جور دیگری عمل می‌کنند و نقش‌آفرینی؛ دیدند که شکل گفتن بر گفته تأثیر می‌گذارد و این تأثیر، تنها تأثیربخشی بیش و کمش نیست، که هیچ، انگار در نهایت این چگونگی گفتن است که حرف می‌آورد، نه خود حرف. در نظامی ماتریالیستی که نظم و قاعده در طبیعت می‌دید و آن را به طور سیستماتیک سوای اراده‌ای بیرونش درمی‌یافت، طبعاً "کشف" چگونگی اسرار این قانون‌مداری می‌توانست بی‌نهایت برانگیزاننده باشد. توضیح این که مفهوم ساختار را تنها ماتریالیست‌ها مصرف نمی‌کنند، که مصرف‌کنندگانش مدیون آنهایند.

[...]

دقت بخشیدن تلویحی از صحت و سقم را همراه کرده است. در حالی که تمرکز، در یقین بین‌الاذهانی، آنقدر دور از مرجعیت و استناد هست که دقت هم بتوان جایش گذاشت. در این گوش تیز کردن می‌بینیم اصطلاح ساختار بیشتر جاهایی استفاده می‌شود که کلی مفروض است که رخداده‌ها، چیزها و... در مقام اجزایش بازشناخته می‌شوند. در این گوش تیز کردن می‌بینیم چنان قاطعانه به‌جا یا نابه‌جا بودن هر چیز روشن می‌شود که بی‌شک خروجی ماجرا در امری پیشینی روشن شده باشد؛ می‌بینیم که عطف به ماسبق اعتمادی مألوف به پیرامون طلبه‌ی ساختار می‌بخشد. حال که اینقدر ایجاد زاویه کردم، می‌گویم مگر من نمی‌گویم که فی‌المثل فلان فیلم یا نمایش خوش‌ساخته و... این چه جوری توی دهانم است؟ یکی این که معنی اعلام بازشناختن هیچ چیزی اعلام برائت تلویحی ازش نیست. دیگر این که مراد از خوش‌ساختی، هوشمندی حدّاقلی‌ایست که همراه تحولات متن می‌شود آنجا که ماتن مفروض هم در متن است و هم از بیرون مراقبتش می‌کند؛ ضمن این که معمولاً درباره‌ی اثری که تأثیر زیادی بر ما گذاشته از این اصطلاح استفاده نمی‌کنیم.

اما نکته‌ی مهم (و تکراری) که باید نوشت این است آن‌چه ایجاد یک کل بین چیزها می‌کند نوعی تمام‌شدگی (پایان یافتن و کامل شدن) است که نامی بر متنی نهاده و مشمول حافظه می‌کند. همانقدر که ما به راحتی هر چه تمام‌تر زیست‌مان را با سالیان سپری‌شده‌اش امری یکه می‌دانیم، پس هر چه تمام‌شده در خاطر بماند و به یاد آورده شود، خوب، می‌توانی دلت را به بررسی ساختاری‌اش خوش کنی.

سرحدات تقدیر

نیما صفار

"یعنی چی می‌شه؟" این پرسش در مواجهه با امر پیش رو چقدر جان‌دار و تامه‌ست! آتی نزدیک الزاماً همیشه این قدر سایه‌انداز بر حال مان نیست؛ هر چند، همیشه یقین به آخر و عاقبت اوضاع است که عوامانگی مان را اقناع می‌کند. اما آن وقت‌ها که این خوف و رجاء آتی نزدیک (آن بعدی که تکلیف الآن و گاه معنی قبل را روشن می‌کند) مهم‌تر از معمول می‌شود و ما ایرانی‌ها را (بالفرض) کمی از عادت معمول در جیب داشتن کلّیه‌ی پاسخ‌ها، می‌کند و شنوا و درگیر تحلیل می‌شویم و باز بنا به عادت تحلیل‌ها را متجسّد در تحلیل‌گرها می‌شنویم، چه نام‌هایی زنگی بیشتر در گوش مان می‌یابند و چه چهره‌هایی آشناتر می‌شوند؟ عوام و خواص ندارد.

[...]

آنچه آتی نزدیک را داغ می‌کند و آن دهان‌ها را قهرمان، باید شبیه تعریف منافع باشد. به عنوان مثال فارغ از فلسفه‌ی علم با تمام زیرشاخه‌ها و بحث‌هاش این کارکردگرایی تکنولوژی‌ست که حکمران جهان می‌شود، در فوتبال آن که برد و باخت را درست حدس بزند، سوای دلیل، موضوع را می‌فهمد و در هنر اقبال عامه (فروش یا ماندگاری یا ...) تکلیف درستی و نادرستی نحله‌ها و حرکت‌ها را روشن می‌کند. ظاهراً همه می‌خواهند سوار اتوبوس برنده‌ها شوند؛ حتی اگر سمت بازنده‌ها جا خالی باشد و بیشتر خوش بگذرد.

[...]

چون این طلب معنی همیشه یا فاجعه‌ای را پیش رو می‌گذارد و یا رهایی را و انگار فراموش می‌کنیم که روزمرگی با همه‌ی زشت و زیبایش اصل ماجراست و عموماً اوضاع همین‌طور که هست، با بهبودها و مرگ‌هایش ادامه می‌یابد. کمی مصداقی: با ظهور مدرنیته و خروج بشر از زمان ادواری و رونق مفهوم تحوّل، بیشتر چشم‌اندازهایی که در عرصه‌های گوناگون (فلسفه، هنر و ...) ترسیم می‌شد، یا بهشتی را خوشامد می‌گفتند یا از جهنمی بر حذر می‌کردند و اگر تشریف می‌آوردند و می‌دیدند، می‌دیدند که هیچ‌کدام از آن دو نشده و اوضاع "همین‌جوری که هست" ادامه دارد و ... واجب می‌دانم تذکر دهم که یقین به چیزهای توی این یادداشت شاید آنقدر اشباع از وضع موجود کندمان که چاره‌ای جز تن دادن به آن برای مان نماند، شاید امیدوارمان کند به ناچاری‌های مان، شاید هم فرصت مکالمه‌ای با خواسته‌های مان باشد.

فجر ما، زجر آنها

هزیر پلاسچی

کودکی، به سرعت سرسام‌آوری گذشت و تنها مشتی خاطره و عکس‌های رنگ پریده و نوستالوژی بر جای ماند با حسرتی عمیق و وسوسه‌یی همواره برای بازگشتی ناشدنی. اما این خاطرات به چه کار زندگی می‌آید؟ آیا بهتر نیست همه‌ی آنها را دور بریزیم و در امروز، با افقی رو به آینده زندگی کنیم؟

حتا اگر این نصیحت خیرخواهانه جایی برای شنیدن داشته باشد، هستند روزهایی که نمی‌توان آن را به کار بست. روزهایی که «یاد» از میان آن همه خاطرات کدر شده سر می‌کشد و این روزها که در پیش است درست از همان روزهاست.

[...]

چنین بود که افسانه‌هایی ساخته و پرداخته شد. افسانه‌هایی که بیش از همه کس، خود پردازاننده‌گانشان به بی مایه‌گی آنها واقف بودند. «ای کاش انقلاب نمی‌کردیم»، فراموش می‌کردند که انقلاب را نمی‌کنند و انقلاب می‌شود. «ای کاش از دولت بختیار حمایت می‌کردیم»، هنوز هم نمی‌فهمیدند وقتی تغییر در دستور کار جامعه‌یی قرار می‌گیرد با عقل ابزاری نمی‌توان جلوی آن را گرفت. «ای کاش از لیبرال‌ها حمایت می‌کردیم»، و هرگز نپرسیدند کدام لیبرال‌ها؟ همان‌هایی که در اردیبهشت 1358 به مردم می‌گفتند: انقلاب تمام شد و از آنها می‌خواستند به خانه برگردند؟

[...]

تجربه‌های تشکیل کمیته‌های محلی دفاع از انقلاب، شورا‌های کارگری و دهقانی و سربازان، شورا‌های دانشجویی، مصادره‌ی خانه‌های بزرگ و ثروت‌های عظیم، در هم شکستن سیستم پلیس و دولت و دستگاه سلطه، تجربه‌ی ناب قدرت به دست مردم همان چیزی است که در پرتو حذف خاطرات از تاریخ انقلاب حذف شده است. حذف شده است تا فراموش کنیم آن سال‌هایی را که در هم شکستن قدرت سیاسی فرصتی گشوده بود برای مردمی که سرنوشت خودشان را تعیین کنند و جایگزینی سیستم سلطه، این مجرای تنفسی ستم‌دیده‌گان را بست. حذف شده است تا باور کنیم که سیستم سلطه را تنها باید با سیستم سلطه جایگزین کنیم، دولت را با دولت، پلیس را با پلیس، ارتش را با ارتش، امنیت‌خانه را با امنیت‌خانه، پارلمان را با پارلمان، بانک را با بانک، اتاق بازرگانی را با اتاق بازرگانی، کارخانه‌دار را با کارخانه‌دار. حذف شده است تا فراموش کنیم ما یک بار سلطه را در هم شکسته‌ایم. پس می‌شود.

نسل پیش از ما که در طول سال‌های اخیر همواره از لزوم انتقال تجربه‌ی نسل پیش سخن گفته‌اند اکنون فرصت دارند که تجربه‌هایشان را بنویسند و بگویند. مرور خاطرات در این وضعیت کنشی سر تا پا سیاسی است. اینجا آنجایی است که زجر فجر زوده می‌شود. اینجا آنجایی است که فجر ما، زجر آنها خواهد شد.

شانه تکان دادیم و زخم شانه ها را تکاندیم

هژیر پلاسچی

سعید شریعتی همین چند روز پیش در بحثی لابه لای کامنت های صفحه ی فیس بوکش نوشته است: «برادر زاده ی عزیزم نگار جان تو می توانی در مقام انتولوژی و مقام ثبوت بگویی اعدام کاری انسانی و اخلاقی است یا خیر من هم می توانم تا جایی با تو موافق باشم یا نباشم اما در مقام اثبات و ایستومولوژی در مورد ماجرای اعدام های سال 67 با حکومتی مواجهیم که قانونگذاران و شارعان آن بر اساس قوانین اساسی و موضوعه ی آن که البته مستظهر به رأی اکثریت قاطع مردم آن روزگار بوده است در شرایطی خاص که ناشی از بحران خاتمه ی جنگ و مواجهه با خیانت یک گروه تروریست در تجاوز و حمله ی نظامی به خاک میهن و بیم پیوند خوردن ارتش بعثی عراق با این حمله بوده است تصمیمی مبتنی بر شرایط ناخواسته و تحمیل شده می گیرد و به مقتضای قانون موجود و برداشت های فقهی حاکم شرع عناصر و اعضای آن گروه تروریستی را اعدام می کند و سودای خیانت را از میان می برد.

[...]

آیا شریعتی به حکم خمینی دسترسی نداشته است؟ آیا گمان کرده است دیگران به این حکم دسترسی ندارند؟ یا بی شرمی ردیلانه ی احمدی نژادی در زل زدن به چشم دیگران و یاوه بافتن، وقاحت دروغ را زدوده است؟

متن نامه ی فرمان کشتار به دست خط خمینی چنین است: «ز آنجا که منافقین خائن به هیچ وجه به اسلام معتقد نبوده و هر چه می گویند از روی حيله و نفاق آنهاست و به اقرار سران آنها از اسلام ارتداد پیدا کرده اند، و با توجه به محارب بودن آنها و جنگ های کلاسیک آنها در شمال و غرب و جنوب کشور با همکاری های حزب بعث عراق و نیز جاسوسی آنان برای صدام علیه ملت مسلمان ما، و با توجه به ارتباط آنان با استکبار جهانی و ضربات ناجوانمردانه ی آنان از ابتدای تشکیل نظام جمهوری اسلامی تاکنون، کسانی که در زندان های سراسر کشور بر سر موضوع نفاق خود پافشاری کرده و می کنند محارب و محکوم به اعدام می باشند و تشخیص موضوع نیز در تهران با رای اکثریت آقایان حجه الاسلام نیری دامت افاضاته (قاضی شرع) و جناب آقای اشراقی (دادستان تهران) و نماینده ای از وزارت اطلاعات می باشد، اگر چه احتیاط در اجماع است، و همین طور در زندان های مراکز استان کشور رای اکثریت آقایان قاضی شرع، دادستان انقلاب و یا دادیار و نماینده ی وزارت اطلاعات لازم الاتباع می باشد، رحم بر محاربین ساده اندیشی است، قاطعیت اسلام در برابر دشمنان خدا از اصول تردیدناپذیر نظام اسلامی است.

[...]

آنان تداوم همان ضد انقلابی اند که انقلاب 57 را سرکوب کرده است. تشابه گفتمان شریعتی با رحیم پورازغدی از همین جا ناشی می شود. از ریشه ی مشترکی که در آن تبار ضدانقلابی دارند. تسخیر 57 تنها با گذر از ضدانقلاب و تداوم هویتی آن ممکن خواهد شد. شاید زمان آن رسیده باشد که پرده های وسواس دریده شود. این پیشنهاد نهفته در نوشته ی شریعتی است. او خود خواسته است که قضا را تغییر دهیم.

شصت و هفتی از آن خودشان

هژیر پلاسچی

قتل عام زندانیان سیاسی در تابستان 67 حالا دیگر تبدیل به واقعیتی انکارناپذیر شده است که هیچ کس نمی تواند در برابر آن سکوت کند. داغی ادغام ناپذیر تابستان 67 موجب شده حتی کسانی که تبارشان به شرکای آن جنایت می رسد، دست به کار شوند شاید بتوانند 67 را از آن خود کنند. این تلاش اما به اجبار باید از مسیر تحریف و دستکاری متقلبانه ی تاریخ بگذرد. تابستان 67 در شمایل کنونی نه ادغام شدنی است و نه حذف شدنی. اگر پاره یی از اصلاح طلبان سابقن حکومتی جسارت این را دارند که مسئولیت تاریخی خود را در این کشتار بپذیرند و از آن دفاع کنند، گفتمان مسلط در میان ایشان جا خالی دادن و لاپوشانی دست های خون آلود است. یادداشتی با عنوان « اعدام های 67 و هوشیاری سبزا » به قلم «فرهمند علیپور» که در تمامی رسانه های ارگانیک اصلاح طلبان و نیز رسانه های حامی آنها نظیر روزآنلاین منتشر شده، آخرین نمونه از این دست است.

[...]

علیپور آگاهانه از «اغلب گروه ها» صحبت می کند اما تنها در مورد سازمان مجاهدین خلق ایران می نویسد. او می خواهد پشت سر آنچه که مجاهدین انجام داده اند پنهان شود تا کشتار اعضای دیگر سازمان های سیاسی را هم به وسیله ی آن توجیه کند. علیپور با همین وقاحت دروغ می گوید. فهرست کشته گان تابستان 67 بارها و بارها منتشر شده است. علیپور و مفیدی به خوبی می دانند در سرتاسر دهه ی شصت و دوران نخست وزیری موسوی و در تابستان 67 تعداد زیادی از اعضای تشکل هایی که هیچ ربطی به مجاهدین حلق نداشتند در زندان های حکومت اسلامی اعدام شدند.

[...]

اگر پاره یی از نیروهای اپوزیسیون با بیرون کشیدن موسوی از جایگاه سیاسی امروزش و نشان دادن او در جایگاه سیاسی دهه ی شصتی اش، در واقع به امروز موسوی حمله می کنند، در این یادداشت ها تلاش می شود با دفاع از جایگاه سیاسی امروز موسوی حضور او را در جایگاه سیاسی دهه ی شصتی اش انکار کنند. این هر دو به رغم ظاهر متضاد خود از یک منطق سرچشمه گرفته اند. از تقلیل موسوی به موسوی. میر حسین موسوی در جنبش اعتراضی مردم ایران ربطی به موسوی این دو دسته ندارد. موسوی یک جایگاه سیاسی است. جایگاهی که بر سیاست مردم تکیه کرده است. به همین دلیل آنگاه که موسوی در قالب موسوی به سیاست مردم پشت می کند، آنچه که باید از آن دفاع شود میر حسین موسوی نیست. سیاست مردم است با موسوی یا بی موسوی.

بحث بر سر کاری کردن یا نکردن است. چه دانشگاه، چه جاهای دیگر، آیا باید به وضعیت موجود تن داد و یا نیاز به تغییری هست؟ مساله کارهایی که می توانیم در همین وضعیت بدون درگیری انجام دهیم نیست که مطمئنا درصد کمی از آنها مطلوب و یا مورد تایید یک نفر واقع می شوند، مساله چیزی است که می خواهیم^۷ باشد و می گویند نیست، آنچه درست می دانیم و خلاف آن بر ما تحمیل می شود. سوال نخست "چه باید کرد" است و "چگونه باید بود" را جای دیگری باید جستجو کرد. پس از آن به "چگونه باید عمل کرد" می رسیم و پاسخ دادن به این پرسش ها به فهم خود، وضعیت خود و پیرامون، آنچه با آن رو به رو هستیم و هر آنچه فکر می کنیم به رسیدن به راه درست دستیابی به آنچه پسندیده ایم کمک می کند نیازمند است.

[...]

در صفحات پیشین از لزوم آگاهانه بودن فعالیت سخن گفتیم و از جهتی این تاکید است که حضور مردم در فعالیت سیاسی را پر اهمیت می کند. رسیدن به اولویت ها با هدف گذاری مستقیم و یا غیر مستقیم (تاکتیکی) انجام می شود. به ویژه با توجه به انزوای سیاسی مردم در حال حاضر توجه کردن به مسائل بعدی، هم به این دلیل نیز که در مورد بقیه تلاش های تئوریک عمده انجام شده و احتمالا تنها نیاز به بازخوانی انتقادی دارند.

[...]

و این کار ممکن نیست جز این که چنین کارهایی توسط افرادی غیر از خود گردانندگان صفحه انجام شود که در فضای دانشجویی حضور دارند و می توانند اقدامات فوق را صورت بدهند. از مهم ترین مسائل حضور در فضای فیس بوک به چشم نیامدن در بمباران اطلاعاتی صفحات و افراد است. باید به تفاوت بیانی که در فضای اطلاعاتی خلوتی به دست فرد می رسد و اطلاع رسانی در چنین فضای شلوغی دقت نمود و تا می توان بر این مساله غلبه کرد. امیدوارم یا گردانندگان خود صفحه و یا خود دانشجویان به راهکاری برای این قضیه برسند.

برای «نسلی که عاشق نمی‌شود»

سارا شریعتی

در مفاتیح خواندم که دعای کمیل دعای خضر نیز هست و خضر پیامبر امید است. ما را، موسی را، با خود در همه‌ی ماجراهای سخت‌اش همراهی می‌کند و هر بار در برابر سوال ما، چرایی‌های ما، عصیان ما، مخالفت ما با قتل آن کودک، با خراب کردن آن دیوار، با غرق شدن آن کشتی، ... می‌گوید: نگفتم که ایمان نداری؟ و در پاسخ می‌شنود که: صبر خواهم کرد و عاصی نخواهم شد.

امروز اما ما عاصی شده‌ایم. دیگر صبر نداریم. عاصی شده‌ایم، نه نسبت به واقعیتی که نمی‌فهمیم، بلکه نسبت به خودمان. نسبت به توهمات مان. به این که هر بار امید بستیم و هر بار ناکام ماندیم. اینست که دل از حقیقت مان کنده‌ایم. خضر را تنها گذاشته‌ایم. همراهی‌اش نمی‌کنیم. ایستاده‌ایم و سر به زیر شده‌ایم. پذیرفته‌ایم که بی‌ادعا باشیم، سرمان به کار خودمان باشد. جامعه و تاریخ را بسپاریم به دست سیاست‌مدار و قدرتمدار، و زندگی مان را بکنیم.

[...]

اما مسائل ما آیا از آن زمان تا به امروز تغییر کرده است؟ آیا فقر و گرسنگی کم‌تر از دیروز است؟ نیاز به مذهبی که پشتوانه‌ی عدالت‌خواهی و دست در دست‌آزادی باشد، کم‌تر است؟ سلطه‌ی بی‌رقیب امپریالیسم جدید، مگر عیان‌تر از دیروز نیست؟ واقعیت جهان سوم مگر نه این که همچنان موجود است و امروز بیش از دیروز در زیر غلطک بازار جهانی دارد قربانی می‌شود؟ و مگر نه این که برای جلوگیری از آنچه که از پی مهاجرت‌های مکرر جوانان و مغزهای جامعه - که فروپاشی ملی می‌نامند ما بیش از هر زمان نیازمند ایجاد یک روح ملی و احساس تعلق مدنی به این سرزمین هستیم؟

[...]

گاه مومن می‌بیند که چون گزیده شده است، دیگر ناتوان است. می‌خواند که از این گزیدن‌ها باید درس گرفت و احساس می‌کند که کاری از او ساخته نیست. گاه طاقش طاق می‌شود، در این حال، مومن، اگر مومن است، در ایمانش تجدید نظر نمی‌کند. چون ایمانش را تصاحب کرده‌اند، طردش نمی‌کند. چون ایمانش تحقق نیافته است، از او دست نمی‌کشد. چون به ایمانش نمی‌رسد، انکارش نمی‌کند. چون واقعیت علیه حقیقت اوست، تسلیم نمی‌شود. مومن، معنای وجود خود را، زندگی خود را، در وفاداری به ایمانش می‌داند. مومن این وفاداری را بر مقبولیت عامه یافتن، ترجیح می‌دهد. مومن از زندگی خودش شهادت می‌سازد و خودش الگوی ارزش‌های خودش می‌شود.

مومن چون یکبار گزیده شد، از پا نمی‌افتد.

عشق، ایمان، امید، آرمان‌ها، معنا و دینامیسم حرکت تاریخ‌اند. وفاداری به این ارزش‌ها، ما را به جستجو و خلق الگوهای جدید وا می‌دارد. این وظیفه و مسئولیت امروزی ماست.

نیپیلیسم

مراد فرهادپور

نیپیلیسم، مفهومی است که جدا از دلالت‌های فلسفی و پیچیدگی‌های نظری‌اش، در تجربه‌ی روزمره و شخصی افراد نیز معنادار است. به بیان ساده، و همانطور که نیچه اظهار می‌کند، می‌توان نیپیلیسم را بی‌ارزش شدن ارزش‌ها تعریف کرد. تقریباً همه‌ی افراد (حتی اگر اصطلاح نیپیلیسم به گوششان نخورده باشد) به طریقی با تجربه‌ی بی‌معنایی و تزلزل نظام‌های ارزشی‌شان رویارو می‌شوند. نسل‌های پیشین، همواره از به محاق رفتن ارزش‌ها و راه و رسم گذشته دم می‌زنند، اینکه چطور چیزهای "بارزش" گذشته از دست رفته‌اند و معنای خود را از دست داده‌اند و دیگر اخلاق وجود ندارد و جوانان گستاخ شده‌اند و... در واقع هر نسلی در قبال نسل‌های پس از خود و در قبال وضعیت فعلی ارزش‌ها چنین احساسی دارد. یا آنطور که زوپانچیچ اشاره می‌کند، این اصلاً خصلت ارزش‌هاست که همواره دچار بحران باشند.

[...]

نیپیلیسم مفهومی نیست که بتوان بدان کلیتی ایجابی بخشید، حتی در متون خود نیچه، در مقام فیلسوفی که اصولاً نظریه پرداز در باب نیپیلیسم را به او منتسب می‌کنند، نمی‌توان چیزی تحت عنوان یک نظریه‌ی منسجم نیپیلیسم یافت، و این را نمی‌توان صرفاً ناشی از سبک نوشتار پراکنده‌ی نیچه دانست بلکه بیشتر به سرشت خود مفهوم نیپیلیسم مربوط می‌شود. در واقع نیپیلیسم بیشتر حاکی از یک گسست است، که هرچند بطور خاص به مدرنیته مربوط می‌شود اما به طریقی کل تاریخ را دربرمی‌گیرد، آن هم بدین معنی که مبین استثنای برساننده‌ی واقعیت است. مارکس، فروید و نیچه هر یک نوعی خلأ و تنش و گسست در دنیای مدرن را ردیابی می‌کنند، و شکاف و خلأ را در تاریخ ردیابی می‌کنند.

آنچه از نقد اقتصاد سیاسی مارکس برجای می‌ماند، نه نوعی دترمینیسم اقتصادی و یا نظریه‌ای در باب اثبات امکان سوسیالیسم، بلکه (به طور انتقادی) بحرانی است که ذاتاً با اقتصاد سرمایه‌داری گره خورده است. در مورد فروید نیز، مفهوم ناخودآگاه مبین شکاف برساننده‌ی سوژه است، آن بخشی از سوژه که هرگز مستقیماً قابل نمادپردازی نیست.

آن بخشی از نظریات فروید و مارکس که بخواهد شکلی کلی به خود بگیرد، خود همواره تبدیل به نوعی ایدئولوژی می‌شوند، آنچه از نقد مارکس و فروید برجای می‌ماند نه نظریه‌ای فراتاریخی، بلکه همین شکاف و خلأ است. همین قضیه در مورد نیپیلیسم نیز وجود دارد، نیپیلیسم را نمی‌توان نظریه‌ای کلی و فراتاریخی به مفهوم ایجابی کلمه دانست، بلکه نیپیلیسم در هیئت نوعی نقطه‌ی دردناک و تاریک در واقعیت است، نوعی گسست.

[...]

نیچه پی در پی به مفاهیم متافیزیکی همچون حقیقت، وحدت و... می‌تازد. و بارها تأکید می‌کند که حقایق چیزهایی جز دروغ‌های سودمند نیستند. اما جای دیگر از حقیقتی سخن می‌گوید، که برای زندگی مضر است و قدرت را در این می‌بیند که آدمی بتواند این حقیقت را بر خود هموار کند. این حقایق، (به معنای دومی که نیچه به کار می‌رود) شبیه به آن چیزی است که در گفتار روانکاوی امرواقعی نامیده می‌شود. اگر ذات زندگی را ناخودآگاه و حیات درونی بیان ناپذیر بدانیم، حقایق دارویی و کپرنیکی برای حیات مضر هستند. دلوز با مطرح کردن نیرو، نیپیلیسم را به شکل درونماندگار بررسی می‌کند و برخلاف سنت ایدئالیسم آلمانی و سنت‌های وام‌دار آن، از درگیر شدن با امرمتعالی جلوگیری می‌کند.

امر نیندیشیده زلزله

امین بزرگیان

... ای فلاسفه فریب خورده که فریاد می زنید "الخير فی ما وقع"

بشتابید و این ویرانه های وحشت انگیز را

این تکه تکه پاره های شکسته و این خاکستر های مصیبت زده را

این زنها و این کودکانی را که بروی هم ریخته اند

و این اعضا و جوارح پراکنده را در زیر این مرمراهی از هم پاشیده، بنگرید.

[...]

سؤال محوری تر ولتر از لایب نیتس که مقدمات تفکرات او را در نهضت اصلاح دینی فراهم ساخت، این مسأله بود که: " به چه دلیلی، در جهانی که از نظر لایب نیتس و کاتولیک ها به کمک فرزانه ترین قوانین دینی اداره می شود، بی نظمی های دیرپای ورنج وجود دارد؟ " وقتی این فجایع رخ می دهد خدا کجاست؟

[...]

باید بدانیم که اندیشیدن، وامدار دغدغه های عینی است. در واقع اندیشه از آسمان، پایین نمی افتد. هر اندیشیدنی به واسطه میانجی ها و پروبلم های شخصی و جمعی ممکن می شود. اگر جامعه ای را رنج هایش وادار به اندیشیدن نکند بی شک چیز دیگری برای این کار وجود ندارد. کشته شدگان زلزله ی لیسبون را می توان به تعبیری خالقان "خرد جدید" دانست، اما کشته شدگان زلزله در جایی مثل ایران، فقط می میرند. به رنج شان اندیشیده نمی شود، تنها رنج شان خریده می شود.

درباره عشق

ایمان گنجی

از من خواهی پرسید (که بعید است) چرا نوشتار؟

ارتباط بر اساس متن، نقطه‌ی اصلی ارتباط، همان کلمه‌ای که اگر باتای می‌توانست با خون خود در آخرین لحظه‌ی زندگی، در این ژستِ مارکی دو سادی، و به تاسی از نیچه می‌نوشت: پس نوشتن، ارتباط و مرگ، هر سه در هزارتویی یکسان گیر افتاده اند. سخن گفتن رویارو، به سرعت می‌تواند خلطِ آن کسی شود که بیان می‌کند با آنکسی که بیان می‌کند.

[...]

عشق خودآیین هیچگاه به سوژه‌های فردی کار ندارد. عشق پذیرفتن کثرت است. عشق اندوهناکِ مردسالار، عشق مالکیتی، عشق فردی، عشقی که پروست بورژوا بحران‌های آن را از هر کمونیستی بهتر نشان می‌دهد، عشقِ مدرن، عشقِ توام با حسادت — این عشقِ خودآیین نیست. عشق برای نجات یافتن همواره رو به سوی چیز دیگری دارد، و این یعنی نیروهای عشق رو به سوی چیز دیگری دارند و آن چیز دیگر تنها و تنها می‌تواند اجتماع باشد. چنین عشقی آری گوی به زندگی است. زنان و مردانی بوده اند که بچه آوردن برایشان آری گویی دوباره به زندگی بود؛ نه که خودشان بچه دوست دارند، که کانون زندگی‌شان گرم می‌شود، یا زنی که بچه یادگارِ عشق از دست‌رفته‌اش خواهد بود و مردی که بچه‌اش او را به یاد عشق ترک گفته‌اش می‌اندازد؛ رو به سوی چیزی خارجی داشتن که درونماندگار خود عشق تولید می‌شود [زندگی، اجتماع، کثرت] و نه رو به سوی امرِ خارجی.

[...]

این متن مفهوم‌سازی و منجمد کردن یک تجربه‌ی زیسته نیست. نه؛ ما با ریاضیات سر و کاری نداریم. این متن حتی راستا و اهداف و آرزوها و چشمداشت‌های چنین تجربه‌ای را مشخص نمی‌کند. این متن، بار دیگر می‌گوییم، صرفاً آتشِ موقتی نوعی ارتباط شبیه به آن «پیکانی ست که از فاصله ای چنان دور می‌آید که به هدف نخواهد رسید، و با وجود این زمانی که متوقف می‌شود و سقوط می‌کند، هدف در دوردست می‌لرزد و برای مواجهه با آن می‌آید.» آرزوی نهایی این نوشتار، اگر نه هر نوشتاری، همین است.

رمز طبیعت

آرش ویسی

تمدن همواره کوشیده است تا خود را از غضب طبیعت رها سازد، با این حال بیشتر و بیشتر در دامن طبیعت اسیر شده است. آن اسلحه ای که طبیعت را وادار به تسلیم نمود در فرایند پیشروی تمدن، دشمن خود بشریت شد. اندیشه بورژوازی در تقلایش برای خلاص شدن از جادوی طبیعت در ذیل ترسیم مرزی ریشه ای میان تاریخ و طبیعت، عملاً به برنهادن مفهومی غیرتاریخی و از قبل تعیین یافته ترغیب شده است. این فرایند تنها به تخریب فراینده تمدن منجر نشده بلکه طبیعت را نیز با مقوله انحطاط آشنا کرده است.

[...]

ژان ژاک روسو در نظریه خویش سیر تاریخی و منطقی نظریه هابز را برعکس می کند. به زعم روسو، وضع طبیعی یک حالت جنگی نیست بلکه وضعیتی آکنده از برابری و سعادت است که این تمدن مصنوع است که مولد تباهی و نابرابری است. این تر روسو تا حدی درست است؛ نابرابری و تباهی همگی از میوه های تمدن اند اما تحلیل روسو آنجا به در بسته می خورد که دیالکتیک را از نظریه اش تبعید می کند. اگر نابرابری دستاوردی تاریخی است پس برابری نیز به مثابه نقیض آن، میوه ی همین تمدن است. فقط در این حالت است که می توان از دیالکتیک روشنگری سخن گفت. با بیرون گذاشتن رهایی و سعادت از تاریخ روسو از نقد رادیکال خود باز می ماند و نمی توان از سویه محافظه کارانه ستایش از طبیعت ناب بگریزد، اگرچه وی به خوبی آگاه است که انسان مدنی دیگر نمی توان به انسان طبیعی بدل شود و بدین خاطر است که وی در نهایت مبدع شکلی از سوسیالیسم اخلاقی و فردگرایانه می شود.

[...]

بنابراین انسان طبیعی تنها و تنها بهره مند از وجودی جسمانی است و روسو دقیقاً این خصلت را رمز سعادت انسان می داند. به زعم برخی از متفکران نیز دقیقاً همین مسأله رمز حاکمیت است؛ امری که روسو قطعاً انتظار آن را نداشت که رمز سعادت به رمز حاکمیت بدل گردد یعنی جایی که حد نهایی وضع طبیعی و وضع سیاسی با یکدیگر تلاقی کنند و فرمول سعادت‌مندی عیناً و درجاً به فرمول اردوگاه مرگ بدل گردد.

جنبش دانشجویی مُرد...

آوات پور عبداللهی

1. چرا دانشگاه یک اردوگاه است؟

تنها راه کسب مشروعیت دولت از مردم، وضع و اجرای حقوق شهروندی برای مردمی است که در قلمروش قرار می گیرند، وضعیت استثنایی شرایطی ناخواسته برای دولت است که مردم آن را محقق می کنند، برای مدتی شرایطی می آفرینند که قانون به صورت تعلیق در می آید. این شرایطی است که دولت از آن واهمه دارد و آن را بر نمی تابد پس برای مقابله با شرایط بوجود آمده (تعلیق قانون)، از حیات برهنه اش رونمایی می کند و خون می ریزد.

[...]

پس اگر مسئله این است که ذات اردوگاه عبارت است از جسمانیت بخشیدن به وضعیت استثنایی و در نتیجه ایجاد چاله ای برای حیات برهنه، در اینصورت هر گاه با چنین ساختاری روبرو می شویم باید اعتراف کنیم که با یک اردوگاه مواجه ایم. امروز، دانشگاه از هر جهتی یک اردوگاه است. اردوگاه تحصیل اجباری، که در آن کسانی که به عنوان دانشجو برچسب خورده اند موظف اند درس بخوانند، تا با پس انداز لذت بتوانند روزی لطفی که اردوگاه دانشگاه با محدود کردنشان به آنها روا داشته است را جبران کنند. گفته ای که در بیان اکثر بازجویان اطلاعاتی به چشم می خورد: " ما دیگر به اشتباهی که کرده ایم ادامه نمی دهیم و روی مهره ی منحرفی چون تو سرمایه گذاری نمی کنیم"

[...]

با خوانشی رانسیری از مارکس می توانیم بگوییم، جنبش دانش جویی تنها زمانی محقق می شود که تحققش در گرو نابودی هویت فانتزی ای باشد که تاکنون به آن الصاق یافته است. پس جنبش دانش جویی با مرگش، آنگاه زاده می شود. (هشدار: این یک حلقه است، بری از هر گونه سیر دیالکتیکی، به محض افتادن در گود دیالکتیک، دوباره همان آس و همان کاسه خواهد بود. به عبارتی: { خطر مرگ، دیالکتیک }.) جنبش دانشجویی تنها با افتادن در لوپ هویت زدایی از خود، دست برداشتن از خواسته های صنفی و سیاسی، ترک "از گور درآوردن سالیانه آن سه چوب کبریت فلک زده ی از ل خاموش"، تغییر مختصات فضا-زمانی اش به گونه ای که دیگر در خطر شمارش یا احتساب به عنوان یک جمعیت معلوم قرار نگیرد و گسست از سرود "یار دبستانی" است که می تواند یک نیروی آفرینشگر باشد. همانطور که پرولتاریا در صورتی می تواند بر خاصیت جمع گرایانه (+، آن جمع مادرچنده ی پست) خود غلبه کند که خود را یک امر شمرده نشده بداند و به ظرفیتهای بالفعل "دموس" از طریق عملهای اختلافی قدرت بخشد.

جنبش سبز بت واره ای دیگرپوش!

پویا عزیزی

تازه دوسالی گذشته است از روزهایی که نسلی بغض های فروخورده سی و اندی ساله و سرخوردگی هایش را در شعار "کروبی (یاموسوی) بت شکن ، بت بزرگ رو بشکن!" یا "موسوی ، کروبی رای منو پس بگیر!" دیده بود و در انتهای این شعارها گویا این نهفته گی را نمی دید که دیگری را ابژه ی این شکستن می کند و خود صرفا به تشویق گری پرشور و هیجان و بوچی ای می ماند که نه تنها در میدان این بازی مهاجم نیست؛ بل که مدافع هم نیست و اصلا او تنها "هوادار" است و فاعلیت خود را دارد به کناری می نهد. هواداری با شور و هیجان بسیار که به شدت از دیگری ای که ابژه ی هواداری است می خواهد گلی را به ثمر برساند و احتمالا جمع هواداران را غرق در جشن و سرور کند. اما واقعیت تاریخ طنز تلخی داشت.

فروکاست عامل تغییر به جایگاه هواداران و وضعیت وانمودگی!

[...]

جنبش سبز اما چه بود؟ چه ماهیتی داشت؟ و این نیروی عظیم فروکاسته شده به وضعیت "هوادار" که عملا از سوژگی تغییر پا پس کشیده بود و از فاعلیت تغییر، سخت عقب نشینی کرده و از میدان بازی به سکوی هواداران آمده بود به کجا باید می رفت؟ بی گمان اجزایی که این مفهوم مشترک "ما" را برای روزهایی کوتاه و گذرا یافته بودند در عین هماهنگی ظاهری شان و موج های انسانی شان، علیرغم شور و هیجان و حرکت های پر طمطراق شان و مرعوب اتوریتته عادات کهن بودنشان، بیگانگی هایی ریشه ای با هم داشتند. در طول مسیر بازی، دایره مفهوم "ما" بسته تر و بسته تر می شد و صندلی ها یک از پی یک خالی ماند، تا سرانجام کارناوال از هم پاشد و تنها به عده ای خاص محدود بماند و از این طریق در واقع "خواست هواداری" دیگر امر کثیر توده ها نباشد.

رخداد بزرگ نه در حضور میلیونی توده ها در شهرهای بزرگ و نه باز سامان یابی مفهوم مشترک "ما" بل که فرو ریزش این مفهوم و تجزیه این موقعیت به سازندگانش بود. رخدادی که مرگ تمام آن ارواح و شعارهای پیشین را که دوباره احضار شده بودند به وضوح تمام به نمایش می گذاشت تا برای همیشه به تاریخ پیوندند.

[...]

آن هایی که مفهوم آن "ما"ی فروپاشیده را و یاد و خاطره اش را هنوز با مچ بندهای سبزشان چون یاد و خاطره ای شیرین از تجربه ای به غایت تلخ به یادگار دارند و چون بتی می پرستندش. آری همین است جنبش سبز! بت واره ای دیگرپوش!

همه دوستی‌ها از آن او باد

بیمان غلامی

او جهان را می‌سازد ، او قدرت برساننده ی جهان است ، اوست که تولید می‌کند و به سر انگشت معجزه گر خویش – قدرت نوشتار – می‌آفریند. او هیچگاه چیزی برای «از دست دادن» نداشته است ، جز زنجیرهایش. او برای «از دست دادن» هیچ ترسی ندارد. ترس به تنهایی هیچ مفهومی ندارد. او واژه ی ترس را فقط معادل با ترس از «از دست دادن» می‌داند. او «از – دت دادن» را در اشتراک می‌جوید. وقتی کسی می‌ترسد چیزی به لرزه در می‌آید : ترس از «از دست دادن» .

[...]

(او می‌نویسد ، پس می‌آفریند . او می‌آفریند ، پس مردانه نیست. او نه سفید پوست ، بل رنگین پوست است. نه مرد ، بل زن است. نه بزرگسال بل کودک است. نه فردی بل تکین است. نه فراگیر و جهان شمول بل مشترک است – او آفرینش گر است.)

[...]

« آگاهی انسانی داریم و آن قدر نمی‌شویم تا در زیستی مولکولی غشای سلول‌های بی‌عاطفه را تهی کنیم. ما باد را در غشای سلول هامان نگهداری می‌کنیم تا روزی که بترکیم در این معلق تنگ » [تاکید از ماست] . این‌ها را مجید یگانه می‌نویسد.

بحثی با رنگین‌کمانی‌ها

حسام سلامت

وخامت ترسناک وضعیت رنگین‌کمانی‌ها در ایران نباید ما را در بیان صریح و شاید بیرحمانه‌ی ملاحظات انتقادی‌مان به تردید بیاندازد، گرچه شخصاً حتی هم‌اینک که می‌نویسم نیز از این تردید خلاص نشده‌ام. با وجود این بد ندیدم آنچه را اخیراً از مشاهده‌ی فیلم‌های دو سه دقیقه‌ای آنها در صفحه‌ی «سه‌م ما» در فیس‌بوک به نظرم رسید، با خودشان در میان بگذارم.

[...]

اول. خطری که هموسکسوالیته را تهدید می‌کند خطری است که هرگونه «هویت‌گرایی» را تهدید می‌کند: چسبیدن به امر «از پیش داده شده» و تعریف خود با محدوده‌های آن. همه‌ی ما می‌دانیم که موقعیت همواره و تاکنون پروپلماتیک یا لت‌وپار شده‌تان شما را هم‌اینک به ابراز سفت‌وسخت «آنچه هستم» واداشته تا به گونه‌ای جُبران‌گرانه آنچه را همه‌ی این مدت انکار شده بود، احراز کنید. کلام‌تان چنین است: من هموسکسوال «هستم»، من ترنس‌سکسوال «هستم»، من بای‌سکسوال «هستم»، پس با من مطابق آنچه هستم برخورد کنید. آیا در این میان به هویت‌تان به مثابه‌ی عامل تفاوت‌گذارنده، عاملی که مسبب جدایی شما از دیگران است، به سختی گره نمی‌خورید، چنانکه دیگر نمی‌توانید خودتان را از آن باز کنید و به چیزی دیگر تبدیل شوید؟

[...]

هشتم. بهتر از من می‌دانید که در مرکز تقاطع، در گره‌گاه سه نظام انتزاعی قرار گرفته‌اید: قانون، سیاست و فرهنگ. فیگورهای ملازم با هر یک از این نظام‌ها را هم می‌شناسید: خدا، حاکم، پدر. شما نمی‌توانید بدون نقد همزمان این سه نظام و فیگورهای ملازمش آزاد شوید. بعید می‌دانم بتوانید بدون تبدیل شدن به «جنبشی سیاسی» کار زیادی از پیش ببرید.

نهم. آنهایی از شما که در «جهان آزاد» زندگی می‌کنند و کم‌وبیش از زیر فشار قانون، سیاست و فرهنگ ایرانی خلاص شده‌اند با دو غول کم‌وبیش نوظهور دیگر طرف‌اند: سرمایه‌داری و گفتمان پزشکی/روان‌پزشکی. این دو می‌توانند شما را بلعند، همانطور که پیش از شما خیلی‌های دیگر را بلعیدند. به نظر نمی‌رسد به این دو اصلاً فکر کرده باشید.

دهم. بله، مواقفم، شما تازه در آغاز راه هستید.

از نگاه خیره‌ی ندا

رضا فرخ فال

ای که در صفِ پیش
جان پیشِ صفِ می‌گذاری...
رؤیایی

حالتی از یک نگاه (در یک نگاه) که منطق اتفاق را به هم می‌ریزد تا خود اتفاقی دیگر شود...

از این نادره‌ی اتفاق، از نگاه خیره‌ی ندا، در روایت تصویری کشته شدن او، چگونه می‌توان سخن گفت؟ چه چیزی در این نگاه هست، در آنیت ناگفتنی آن، که ما را از خود آکنده می‌کند؛ که هر بار که در آن خیره شویم (و اگر تاب بیاوریم که بیش از یک بار در آن خیره شویم) ما را ویران می‌کند؟ ...

[...]

نگاه ما از نگاه ندا کنده می‌شود و ما به حالتی از بهت و ناامیدی پرتاب می‌شویم. آیا این بهت، این ناامیدی مطلق، در اثر رورابویی با یک صحنه از پیش دیده شده است؟ و یا دیدن آنچه معمولاً مرگ از خود در صحنه (و از صحنه) برجا می‌گذارد؟ هرگونه تفکیکی در اینجا بیخود است، چراکه آن نگاه خیره‌ی پنهان همواره نشان داده که می‌تواند همچون خود مرگ عمل کند. در اینجا روی این مفهوم «از پیش دیده‌شدگی» به عنوان حیطه‌ی عملکرد آن نگاه پنهان درنگ می‌کنیم.

در این حیطه‌ی این نگاه دیگر (نگاه دیگری) است که نگاه ندا فقط یک تصادف نیست؛ تقابلی است بس گویا میان زمینه و سوژه؛ جان یک بازنمایی که همه‌ی غیظ و دیگریت آن نگاه پنهان را افشا می‌کند.

[...]

از این روست که در این خوانش پراکنده‌ی ما (و هر خوانشی بر این آستان «مرگ زیبایی» پراکنده است؛ تشریح یک ویران‌شدگی است) نگاه ندا، نه یک مقطع خرد از خیزش سبز مردم ایران که می‌تواند خود این واقعه به مفهوم کلان آن باشد؛ کلافی از گزاره‌ها که همچنان در حال گشوده می‌شود...

حالتی در یک نگاه (از یک نگاه) که تمامی تن می‌شود به صورت یک مجاز: بیان جزء و اراده‌ی کل ...
نگاهی که منطق اتفاق را به هم می‌ریزد تا خود اتفاقی دیگر شود...

چرا می نویسم؟

متن حاضر پاسخی است به این سؤال

چتر و گربه و دیوار باریک

رضا قاسمی

هرگز نخواستیم بودم نویسنده باشم. همه چیز با یک ساعت مچی «وست اند واچ» شروع شد. تقصیر هم تقصیر گاو بود. کلاس چهارم بودم یا پنجم دبستان. از مدرسه که آمده بودم کز کرده بودم گوشه‌ی اتاق و یکی دو ساعتی می‌شد دفترم را باز کرده بودم و، به جای نوشتن، ته مدادم را می‌جویدم. پدر که با جدیت و علاقه‌ی زیادی وضع درسی مرا زیر نظر داشت، گمانم حالت غیرعادی مرا دیده بود که گفت: «چرا مثل خر توی گل گیر کرده‌ای؟»

[...]

دزدیده از گوشه‌ی چشم نگاه کردم. تیر درشت روزنامه‌ی کیهان زیر نگاه خیره‌ی پدر له می‌شد: «عاملان قتل منصور دستگیر شدند.» یادم آمد به شبی که پدر، با آن همه هیبت و نفوذ، مثل بچه‌ای، تا صبح می‌گریست و بی‌وقفه به هق‌هق دم می‌گرفت: «استغفرالله ربی و اتوب الیه.»

[...]

تنها در لحظه‌ی نوشتن همین سطرهاست که میان آن دو چیز مجزا، یعنی کتاب و ساعت، ارتباطی را کشف می‌کنم که راه می‌برد مرا به درک واقعیتی دیگر؛ واقعیتی دلهره‌آور؛ اینکه هستی من چیزی نبوده است مگر عرصه‌ی نبرد رویاهای متناقض پدر. نبردی که در آن برنده و بازنده هر دو یک نفرند؛ همان پدر. تسلائی اگر هست این است که میان آن همه چیز که گم شدند برای ابد، آن چتر گم شده شاید همین چتری باشد که حالا زیر سایه‌اش احساس ایمنی می‌کنم. برای من، نوشتن یعنی همین.

معماری سکوت

رضا قاسمی

میتوان بسیار گفت و هیچ چیزی را بیان نکرد. میتوان یکسره سخن گفت برای آنکه چیزی را پنهان کرد. و میتوان سکوت کرد برای آنکه چیزی را افشا کرد. استفاده کردن از صحبت های پیش پاافتاده، برای سپردن مسائل اساسی به دست سکوت، شگرد مورد علاقه‌ی چخوف برای بیان هر چه موثرتر رنج های عمیق شخصیت هایش بود.

[...]

همه چیز بسته به شکل جمله است. هر جمله (درست مثل جمله‌ی یک گفتار) به اجزاء کوچکتری قابل تقسیم است. تشخیص این اجزاء به برداشت شخصی نوازنده بستگی دارد. و ملاک درستی و زیبایی این تشخیص هم چیزی جز سلیقه شخصی نیست. اما اعمال برداشت نوازنده از اجزاء جمله جز به کمک سکوت، یا سکوت و آکسان، امکان پذیر نیست. چیزی که در مقیاسی بزرگتر دشواری کار را بازهم بیشتر میکند تشخیص سروته خود جمله است. از مجموعه‌ی صداها‌ی تشکیل دهنده یک پاراگراف چه تعدادش جمله اول را تشکیل میدهد، چه تعداد جمله دوم؟ و به طور کلی چه تعداد جمله در این پاراگراف قابل تشخیص است؟ این چیز است که تشخیصش باز هم به برداشت نوازنده ارتباط دارد، و اجرایش هم بستگی تمام به اعمال درست سکوت ها.

[...]

معماری سکوت، این همه آن چیزی است که هر نوازنده ای به آن تسلط کافی داشته باشد، در مقام تمجید از نوازندگیش، گفته میشود: سازش حرف میزند.

مهمان عزیز ینگه‌دنیایی

محمد قائد

پزشک درمانگاهی در شیراز وقتی از مادر کودک پرسید چرا نام فرزندش را "هاریو" گذاشته و معنی آن چیست، فهمید پدر او زمانی هر صبح این لفظ را از مردی خارجی می‌شنید و چون از آن خوشش می‌آمد روی بچه‌شان گذاشت. مرد آمریکایی، مهندس نفت یا گاز، بنا به عادت با جمله "هاو آر یو؟" (حالتان چطور است؟) با همکارانش خوش و بش می‌کرده. در فرهنگ ایران که فرد مهم جواب‌دادن سلام دیگران را ضروری نمی‌داند، تا چه رسد به پیشدستی در سلام کردن، کارگر تحت امر مرد فرنگی چنان شیفته لبخند و فروتنی و صفای مستر "هاریو" شد که خاطره خوش کار کردن با او را در نام فرزند خویش تداوم بخشید.

[...]

در بسیاری موضوعهای مهم به همین اندازه افسانه و واقعیت مخلوط شده‌اند و ما ترجیح می‌دهیم بیشتر دنبال حقیقت (یعنی خیالات خودمان) برویم تا واقعیت مستند. بعدها به منظور تقویت روحیه خودکفایی گفتند راه‌آهن ایران با عوارض قند و چای کشیده شده. در هر حال، مهم این است که راه‌آهن را گرچه مهندسان آلمانی در زمان رایش سوم درست کردند، دقیقاً طبق نقشه‌ای احداث شد که برای لشکرکشی ارتش بریتانیا به مرز شوروی بود، نه از استانبول به دهلی که منطبق اقتصادی داشت. اما سران هیئت مهاجران این بار ترجیح دادند وانمود کنند نمی‌بینند و نمی‌فهمند زیرا سنبه بسیار پر زور بود و صندوقهای طلا در کار نبود. و ایران بار دیگر اشغال شد. در این باره نیز کاری از کسی ساخته نبود.

[...]

در سال 1297 حسن تقی‌زاده در نامه‌ای از آلمان به شیخ ابراهیم زنجانی نوشت: "آنچه از جراید و نشریات ایران می‌فهمم این است که هموطنان ما در تجربه سیاسی هیچ پیش نرفته‌اند و تاریخ ده سال اخیر تجربه لازمه یاد نداده." برخی از کسانی که در سال 1358 آن مطالب را می‌نوشتند، مانند این نگارنده، نه سیاسی بودند و نه سیاسی شدند. اگر موجود سیاسی بالفطره‌ای مانند تقی‌زاده با خوشخیالی فکر می‌کرد ده سال تجربه کافی است تا کار این مملکت انتظام یابد و خطاهای پیشین تکرار نشود، به غیرسیاسیونی که پس از سه ماه و شش ماه و ده سال و صد سال بی‌تابی می‌کنند حرجی نیست.

هوموفوبیا، فاشیسم، و آزادی جنسی

گفتگوی حمید پرنیان با عبدی کلانتری

حمید پرنیان - در مقاله‌تان با عنوان «ما در کشورمان همجنسگرا نداریم...» کوشیده‌اید با بررسی تاریخی سرکوب جنبش آزادی جنسی در جمهوری وایمار - که پرورش‌گاهی برای حکومت فاشیستی شد - به واکاوی چستی فاشیسم برسید. در همان جا می‌نویسید «ذهنیت و روحیه‌ی فاشیستی را به بهترین وجه در آن نوع اخلاقیات جنسی‌ای می‌توان مشاهده کرد که معطوف به نقش زن، مادر، خانواده، ناموس، «مُد» (پوشش‌ها و آرایش)، همجنس‌خواهی و کاهش قدرت مردانه باشد». چرا یک حکومت فاشیستی، در کنار سرکوب وحشیانه‌ی مخالفان خود، دست به کنترل شدید جنسی جامعه می‌زند؟ چه چیزی در ایده‌های نا-غالب و نا-قالب جنسی و جنسیتی هست که موجب وحشت حاکمان فاشیست می‌شود؟

[...]

ما باید همیشه از خودمان بپرسیم مفاهیمی چون «بسیج»، «ایثار»، «ارشاد»، «فحشا»، «نظام مقدس»، «رهبر معظم»، «دشمن»، «استشهاد»، «همیشه در صحنه»، «مستضعفان» و نظایر اینها در فرهنگ سیاسی یک جامعه حقیقتاً چه کارکردی دارند. کدام روابط قدرت را بازتولید می‌کنند؟ چه جور ذهنیت‌ها یا «سوژه» هایی را در جامعه می‌پروراندند؟ اسلام هم دین است هم سیاست. این ترکیب، همانطور که ما در این سی سال شاهدش بوده ایم، آنچه خوبان همه دارند را یک جا دارد.

[...]

در رادیکالیسم چپ همیشه مفهوم انقلاب و رهایی جامعه، با انقلاب جنسی قرابت داشته است. این‌ها همه تجربه‌های تلخ و شیرینی بوده اند که درجه‌ی موفقیت شان در پیوند دادن تئوری و پراتیک محدود بوده است. این مرحله ای است که از نهاد اجتماعی باید گذر کنید به سمت آگاهی اجتماعی، به سمت ارزش‌ها و روان اجتماع. چیزهایی که تغییرشان نه تنها سالها بلکه شاید نسل‌ها به درازا بکشد. این چیزها را با بخشنامه، با «پالیسی» دولتی، نمی‌شود عوض کرد، کار «اپوزیسیون خارج از کشور» هم نیست. چیزی نیست که نیروهای سیاسی یا روشنفکران آنرا تجویز کنند و نسخه بپیچند و بعد تحولات جا بیفتند. این تحولات باید در تجربه‌ی زیستی انسانها به تدریج رسوب کند، در اثر معاشرت‌ها، نشست و برخاستهای چندفرهنگی، دوستی‌ها، عاشقی‌ها و فداکاری‌ها، به مرور و طی زمان؛ از راه تولیدات فرهنگی، از راه هنر، رمان، سینما، از راه شعر، مثلاً شعرهای دگرباش ساقی قهرمان. تا آن زمان که این چیزها به تدریج تبدیل به آگاهی اجتماعی بشود، ما باید از حقوق فورمال و نهادینه کردن آنها دفاع کنیم. همین هم برای دگرباشان دستاورد کمی نیست.

درباره ی فیتیشیزم در سینما؛ پاهای برهنه ی زنان

محمد علی کریمی (افغانستانی)

در فلم فرانسوی «مردی که زنان را دوست داشت» (فرانسوا تروفو، 1977) قهرمان فلم به خاطر شیفتگی شریانه اش به پاهای برهنه ی زنان جان میدهد. بدتر از او، پیرمرد فلم «خاطرات یک مستخدمه» (لوییس بونویل، 1964) است که به خاطر دلستگی جنون آمیزش به یک جفت بوت چرمی زنانه می میرد. فیتیشیزم میراث مارکس است، اما این اصطلاح در روانکاوی فروید معنای دیگری یافت. آنچه در این دو فلم جریان دارد، یک قرائت مارکسی – فرویدی از فیتیشیزم است.

[...]

برتراند کتابش را می نویسد کتابی که ویراستارش میگوید: «سندی است از روابط زن و مرد در قرن بیستم». قرنی که در آن عشق به سکس تقلیل یافته است، و سکس به یک استمنای بی ثمر. پس از نوشتن کتاب نیز آن وسوسه ی مرموز هنوز برتراند را رها نکرده است. یک شب زمانی که در خیابان زنی را می بیند که از آن سوی جاده با پاهای زیبا و چابکی درحال رفتن است، دیوانه وار به آن سوی خیابان خیز برمیدارد و همان میشود که با یک موتر برخورد میکند. او نمی میرد، اما در شفاخانه یی که بستری شده است، داکتر دستور میدهد نباید تا چند روز حتی خود را تکان بدهد. اما همانکه دقایقی بعد، چشم سرگردان مرد به ساقهای باریک و برهنه ی یک نرس می افتد که در حال گذشتن از دهلیز است، دیوانه وار از روی تخت حرکت میکند و تمام سیروم و بانداز و وسایل طبی از هم می پاشد و در صحنه ی دیگر تابوت او را به سوی قبرستان می برند. اولین جمله ی کتابی که او نوشت این است: «پاهای زنان همچون دو شاخه ی پرگاری است که زمین را دایروی ساخته و به آن توازن و هماهنگی بخشیده است».

[...]

بونویل این جرئت را داشت که پرده از امیال سرکوب شده ی انسانی بردارد و قصه هایی بگوید که قصه ی هر انسانی میتواند باشد. سینمای بونویل سینمای رنج ها و میل های شریانه و شریفانه ی انسانهاست، همانطور که قصه های تروفو قصه های واقعی از خیابانهای پاریس است، خیابانهای قرن بیست، خیابانهایی با مردانی که «زنان را دوست دارند» و زنانی که با ساقهای برهنه و بی خطرشان آدم میکشند.

تجاوز یک مرد معلول به یک زن شرور

سعید آکسته

خواندن این عنوان چه تصویری در ذهن تداعی می‌کند؟! احساس انزجاری که از یک زن شرور به ما دست می‌دهد آیا با عمل تجاوز به او خنثی می‌شود و آیا احساس ترحمی که از یک مرد معلول به ما دست می‌دهد با عمل تجاوز او خنثی میشود؟! . فی الواقع با بررسی وا کاوانه ی یک ترحم و انزجار در مقابل تجاوز و شرارت شاید توانست موضوع را روشن تر کرد.

[...]

شاید در یک جامعه ایده آل فیمینستی تجاوز عملی نسبی باشد یعنی وقتی مرد مهاجم است مرد متجاوز و وقتی زن مهاجم است زن متجاوز، اگر اینگونه دیدگاهی رو معیار قرار دهیم شاید ترحم و انزجار نیز معنایی برابر بگیرند، و وقتی عنوان متن اینگونه بیان شود : تجاوز یک معلول به یک شرور، همه از خود میپرسند کدام مرد بوده کدام زن؟!

[...]

هرگاه درک کردیم مرد معلول قوای پایین تر از زن شرور دارد و تجاوزش را به زن هضم نکردیم شاید بتوانیم این حقیقت را برای آن دو نیز جا بیندازیم که زن می‌تواند در شرایط جسمی پایینتر ولی قوای روحی بالاتر که از القای افکار عموم ارجاع میگیرد نه تنها مورد تجاوز نباشد که متجاوز باشد و به اینگونه تیترها بخندیم و با بهت بهشان نگاه نیندازیم، کما اینکه این روزها تجاوز تن به تن نمیبینیم و متجاوزین چند نفری اقدام به این کار میکنند که این خود دلیلی بر این ناتوانی بالقوه ی اوست.

«رد» بر فراز تقابل های دوگانه در اندیشه ژاک دریدا

مهدی خبازی کناری

نقد عمده ی دریدا بر اندیشه ی غربی به طور عام و بر رویکرد ساختارگرایی به طور خاص این است که از یک طرف مفاهیم دوگانه را کانون تحلیل های خود قرار می دهند و از طرف دیگر یکی از این طرف ها را بر دیگری استیلا می بخشند. در این جهت این مقاله دو هدف اصلی را دنبال می کند: 1- دریدا بر آن است بسان یک پدیده شناس با طرح مفهوم «رد» به پیش از این دو مفاهیم دوگانه عزیمت کند. 2- مفهوم «رد» ریشه در مفهوم Khora افلاطون، «امر پیش – همزمان» هوسرل، بازی سوسور، «چهره» لویناس و ابزار و پدیده ی هایدگر دارد.

[...]

با اینکه هوسرل تلاش کرد نگاه خطی به زمان را با بعدی عمودی همراه سازد و به تبع آن زمان را به مثابه یک شبکه توصیف کند، اما باز با این حال این رویکرد هنوز ریشه در متافیزیک حضور دارد و چه بسا به ان عمق بیشتری نیز بخشیده است. بنابراین ما همچنان با گونه ای زمان متداومی روبرو هستیم. این زمان منطوی در متافیزیک حضور، به زمان حال زنده ای تقلیل داده می شود که زمان های گذشته، آینده و حتی زمان حال، به واسطه آن قوام می یابد. دریدا بر آن است که با ارائه مفهوم رد، متافیزیک حضور منطوی در پدیدارشناسی را به چالش بکشد.

[...]

ساختارزدایی بر آن نیست که صرفن از طرف های به انقیاد در آمده مفاهیم دوگانه اعاده حیثیت کند چرا که هر دو طرف مفاهیم دوگانه نظیر نوشتار / گفتار، غیاب / حضور، دال / مدلول ... از امکان های نهفته سیالی برخوردار هستند. از نظر دریدا «رد» وضعی است که در آن هر دو طرف مفاهیم دوگانه در ساحت امکان قرار دارند. توصیف «رد» به مثابه "خاستگاه" (خاستگاه در گیومه) تنها از این جهت است. «رد» "خاستگاه" جهان و به تبع آن "خاستگاه" زبان است. اما این "خاستگاه" را نبایستی به مثابه "خاستگاه" زمانی یا مکانی لحاظ کرد. چرا که خود زمانیت زمان و مکانیت مکان در «رد» تکوین پیدا می کند. "خاستگاه" بودن «رد» تنها به معنای ساختار و شرط صوری تکوین و تحقق هستی، اشیا و مفاهیم و زبانی بودن «رد» است. این گونه «رد» همواره بر فراز ایستاده است.

وجود (esse) در قرون وسطای متقدم

محمد ایلخانی

در فلسفه یونان، موجود یا «آنچه واقع هست» همواره صورت بود. در واقع موجود، صورت و جوهر غالب به یک معنا به کار می‌رفت و می‌توان نزد یونانیان از مابعدالطبیع صورت نام برد. متفکران قرون وسطی متقدم – قرون پنجم تا دوازده میلادی – با اینکه در مورد وجود بحث کردند، ولی طریق یونانیان را در پیش گرفتند و وجود را با صورت و جوهر همراه کردند. اینان نیز همانند یونانیان وجود را موضوع فلسفه قرار ندادند و در واقع متکلمانی بودند که دغدغه اصلی‌شان خداشناسی و تبیین مبانی و آموزه‌های ایمانی و تطبیق آنها با مبانی فلسفه یونان بود. برای بحث جامع در مورد «وجود» و تمایز آن از «ماهیت» و دور شدن از طریق یونانی هستی‌شناسی در غرب، باید منتظر ترجمه آثار ابن سینا به زبان لاتینی در قرن دوازدهم میلادی شد.

[...]

با اینکه اکاردوس از جوهر فردی و جوهر کلی سخن می‌گوید، اما تقسیم بندی مابعدالطبیعی جوهر برای او جوهر متعالی و جوهر مخلوق است. خدامند جوهر الهی (substantia divina) است و مخلوقات جوهر سافل‌اند. اولین جوهر، الهی، غیر مخلوق، سرمدی بالذات، غیر متغیر و دارای وجه وجودی عقلی است. دومین جوهر، مخلوق و دارای وجه وجودی زمانمند است. بدین ترتیب این دو جوهر در دو وجه وجودی متفاوت هستند.

[...]

پس از ترجمه متون فلسفی از زبان عربی و بخصوص با ترجمه کتاب شفای ابن سینا در قرن دوازدهم میلادی، «وجود» به عنوان موضوع فلفه مطرح گردید و غریبان با پذیرش تمایز بین وجود و ماهیت، به مسائل مربوط به وجودشناسی توجه بیشتری نمودند و تعریف صوری از وجود، جای خود را به ماهیت داد. از برجسته‌ترین متفکرانی که در باب وجود به نظریه پردازی پرداختند، می‌توان توماس آکوئینی در قرن سیزدهم میلادی، و یوهانس دنزاسکوترس در ابتدای قرن چهاردهم میلادی را نام برد. هر دو به شدت تحت تاثیر ابن سینا بودند.

نقد و نظری بر لیبرال دموکراسی

یاسر عزیزی

نوشتار پیش روی چند سال پیش از این نگاشته شد و بی تردید باب گشوده‌ایست که باز هم می‌توان بدان پرداخت و با نقد و جرح آن به تکمیل و توسعه‌ی نظری آن همت گماشت. مختصر حاضر بیش از هر چیز تلنگری است به مدعیان دموکراسی و آزادی در هیئت "لیبرالی" آن که سعی خواهد شد زین پس نیز در چنین حوزه‌ی مهمی پرداخت‌های دیگر صورت پذیرد.

[...]

همچنان که در نگاه "دو توکویل" به قدرت اجتماعی در سطور قبل دیده شد، لیبرال‌ها همیشه از خطر گسترش تاثیر دموکراسی بر حوزه‌های خصوصی ترسیده‌اند و بر این اساس به دنبال آن بوده‌اند تا به زعم خویش به "ایمن‌سازی" دموکراسی بپردازند. چنان که در بحث در مورد آراء "بن‌تام" آمد، چرخش امثال وی و "میل" به سوی دموکراسی نیز اگرچه برخلاف قاطبه‌ی لیبرالیست‌ها که نه تنها وقعی به برابری نمی‌نهند، که حتی برابری را مخل آزادی فردی می‌دانند، برای تلطیف این وجه لیبرالیسم، پاره‌ای ادعاها و پیشنهادها برای گنجاندن فصول و اصولی از برابری در لیبرالیسم مطرح کردند، اما نهایت امر دموکراسی را با تفسیری لیبرالی و فردگرایانه نه از موضع برابری در توزیع قدرت اجتماعی که بعنوان چارچوبی در محافظت از آزادی‌های فردی بویژه در حوزه‌های مالکیت خصوصی و اقتصاد مطرح کرده‌اند.

[...]

این جملات تنها بخش کوچکی از گشادی اشتباهی انحصار نزد لیبرال‌هاست. لیبرالیسمی که در لباس نئولیبرالی‌اش، چه لیبرال‌ها فاش بگویند و چه درونیات و تعلقات قلبی خود را در بیان این واقعیت کتمان کنند، نماد اصیلش "ایالات متحده آمریکا" است. اندیشه‌ای که اشتهايش را پس از عریان نمودن وسعتش در انحصار سرمایه و گسترش خصلت‌های ناشی از آن، به عرصه‌ی مفاهیم و آموزه‌های سیاسی - اجتماعی و حتی فلسفی نیز باز نموده است. نقد لیبرال دموکراسی بر پایه‌ی چنین نظرگاه‌هایی، تا زمان نیل به الگویی انسانی‌تر همیشه و هر زمان بخشی از مبارزه‌ی آزادی‌خواهانه و دموکراتیک نیروهای مترقی خواهد ماند.

زنان کارگر روزمزد، فراتر از استثمار

محمد غزنویان

«ستم مضاعف» اینگونه تعریف می شود که: یک زن کارگر علاوه بر آن که مانند یک مرد کارگر توسط سرمایه دار استثمار می شود، به واسطه «زن بودنش» نیز مورد ستم و استثمار قرار می گیرد. البته در شرایط کنونی می توان این سطح از ستم و استثمار را به زنان معلم، پرستار، و یا بطور کلی زنان شاغل طبقه متوسط نیز تعمیم داد. در باره مقوله پر اهمیت ستم مضاعف زنان، مقالات و کتب قابل توجهی نگاشته شده است. همچنین گزارشهای پر شماری از این شکل آزمندانه و تهاجمی استثمار، در دست است. این حجم گسترده از اسناد و مدارک اما باعث نمی شود تا سهل انگارانه از کنار مسئله ای چنین پر اهمیت بگذریم.

[...]

نتایج مشاهدات:

- 1- حدود 50 زن کارگر در کارخانه مشغول کارند. اغلب این زنها در قسمت بسته بندی کارخانه فعالیت دارند که به گفته مشاهده گر، آلوده ترین قسمت کارخانه است.
- 2- این زنها از داشتن هرگونه وسایل ایمنی اعم از کفش، دستکش؛ و ماسک محرومند.
- 3- به آنها ناهار تعلق نمی گیرد، در نتیجه، ناهار روزانه خود را همراه می آورند.
- 4- حقوق آنها چه به صورت روز مزد و چه حقوق بگیری، معمولاً از شصت هزار تومان در ماه فراتر نمی رود.
- 5- استفاده از سرویس ایاب و ذهاب کارخانه مشمول آنها نمی گردد.
- 6- بخش عمده ای از این زنان «سرپرست خانوار» هستند.
- 7- نگاه جنسی همکاران مرد.
- 8- به دلیل آلودگی لباس، اجازه خواندن نماز در نمازخانه را ندارند!

[...]

می شود زندگی این زنان را در هزاران صفحه نوشت و در دهها کتاب تحلیل کرد. می شود برای شان نسخه های حقوقی و فلسفی هم پیچید. اما هیچ یک از این تمهیدات، از صعوبت و خشونت زندگی روزمره آنها کم نمی کند. شما به تمام این مسائل و مشکلات زنان کارگر، سنت تبعیض آمیز حقوقی ایران را نیز بیفزائید تا ببینید با چه مغاک دهشتناکی مواجه خواهید شد. اگر نگرش ما بر اساس تعمیم روش شناخت (و نه تعمیم دوره های تاریخی) باشد آنگاه در خواهیم یافت استثمار زنان در فرهنگی چون فرهنگ ما دارای شئون و شقوق متعددی است که باعث می شود کار کردن آنها در اوج بی پناهی و بی حقوقی را بالاترین سطح استثمار و ستم بدانیم. اختلاط موحش سنت مردسالار با سرمایه داری مردسالار برای زنان کارگر در جهان سوم بالاترین و وحشیانه ترین سطح استثمار را رقم زده است که تا به کنون جماعات انسانی تجربه کرده اند.

این نوشتار، نه در پی ارائه راه حل، بلکه غرضش توصیفی دوباره از وضعیتی دیرپا است که چونان حکمی خدایگانی، زنان کارگر را به «سیزیف» هزاره سوم تبدیل کرده است.

شکنجه سفید حد فاصل امر امکانی و ضروری

سیمین روزگرد

موضوعی که من را بر آن داشت مطلب پیش رو را به نگارش درآورم، خواندن بخشی از خاطراتی ست که سارا شورد چندی پیش در روزنامه آمریکایی نیویورک تایمز نوشت. سارا شورد یکی از سه خبرنگار و کوهنورد آمریکایی ست که در 8 مرداد ماه 1388 (31 جولای 2009) توسط نیروهای امنیتی تحت اختیار دولت ایران، در مناطق مرزی غرب ایران دستگیر شده بودند.

[...]

- تغییر دادن دمای سلول: این وضعیت که گاهی دهها درجه اختلاف دمایی در بازه‌ی زمانی اندکی (مثلاً یک شبانه روز) را در بر می‌گیرد، سیستم حسی -دفاعی فرد را مختل می‌نماید.
- نور کم و یا بسیار زیاد در سلول: این امر که به منظور یکنواختی شب و روز اعمال می‌شود، بعد از مدت کوتاهی زندانی را به شدت کلافه می‌کند. در مواردی دیده شده که زندانی برای استراحت به اجبار به همان چشمنده ناخوشایند خود در سلول پناه می‌برد تا بتواند، برای مدتی از گزند نوری خسته کننده در امان باشد.
- مجبور کردن زندانی برای اینکه بایستد: این حالت که فرد برای مدتی طولانی در نقطه‌ای بی حرکت وادار به ایستادن می‌شود، خستگی مفرط فیزیکی ایجاد می‌کند. در این روش فشار فیزیکی و روانی به گونه‌ای توأمان عمل می‌کنند.
- استفاده از دستبند و پابند در شرایط مختلف: استفاده از دستبند و پابند برای زندانیان جدا از اینکه جنبه‌ی تحقیق‌آمیز دارد، حس لامسه‌ی فرد را دچار اختلال می‌کند. در برخی موارد دیده شده که استفاده از دستبند با کشیدن دستکش‌های نایلونی بر دست همراه است و یا اینکه مدت‌ها بازوها و دستان زندانیان در لوله‌هایی مقوایی قرار می‌گیرد تا حس لامسه‌شان مختل شود.
- ایجاد وحشت و ارباب مضاعف: گاهی از آنچه شخص بازداشتی بنا به ویژگی‌های روانی خود از آن می‌هراسد (مثل ترس از سگ و صدای آن) برای ایجاد استرس بهره می‌گیرند.
- پخش اصوات گنگ و مبهم: پخش صداهایی گنگ و نامفهوم که بعضاً با گریه و ناله همراه است و می‌تواند برای زندانی تداعی‌گر شرایط نامساعد و یا حضور نزدیکانی هم‌چون پدر، مادر، همسر و یا رفیقانش در زندان باشد. این روش منجر به ایجاد توهم در ذهن انسان می‌شود.

[...]

این نوع از قوانین به علت عدم شفافیت، در عین اینکه به ادعای قانونگذار، می‌تواند مصادیق متعددی را هم در بر بگیرد، به علت ابهام امکان استناد و دفاع را تا سطح قابل ملاحظه‌ای از شهروندان سلب می‌کند. این مسئله عملاً دست اشخاصی منجمله قضات که توانایی تفسیر قانون از منظر علم حقوق را دارند، باز گذاشته و زمینه‌ی سوءاستفاده‌ی سیستم امنیتی برای تضییع حقوق شهروندان را فراهم می‌کند. البته بایستی اشاره داشت که این انتقاد بدان معنا نیست که قوانین بایستی تمامی جزئیات را احصاء کند؛ اما النهایه، بدیهی ست که شفافیت هرچه بیشتر، خصوصاً در موارد اهم، همان طور که اشاره شد امکان دفاع در برابر قانون را نیز تسهیل می‌نمایند.
