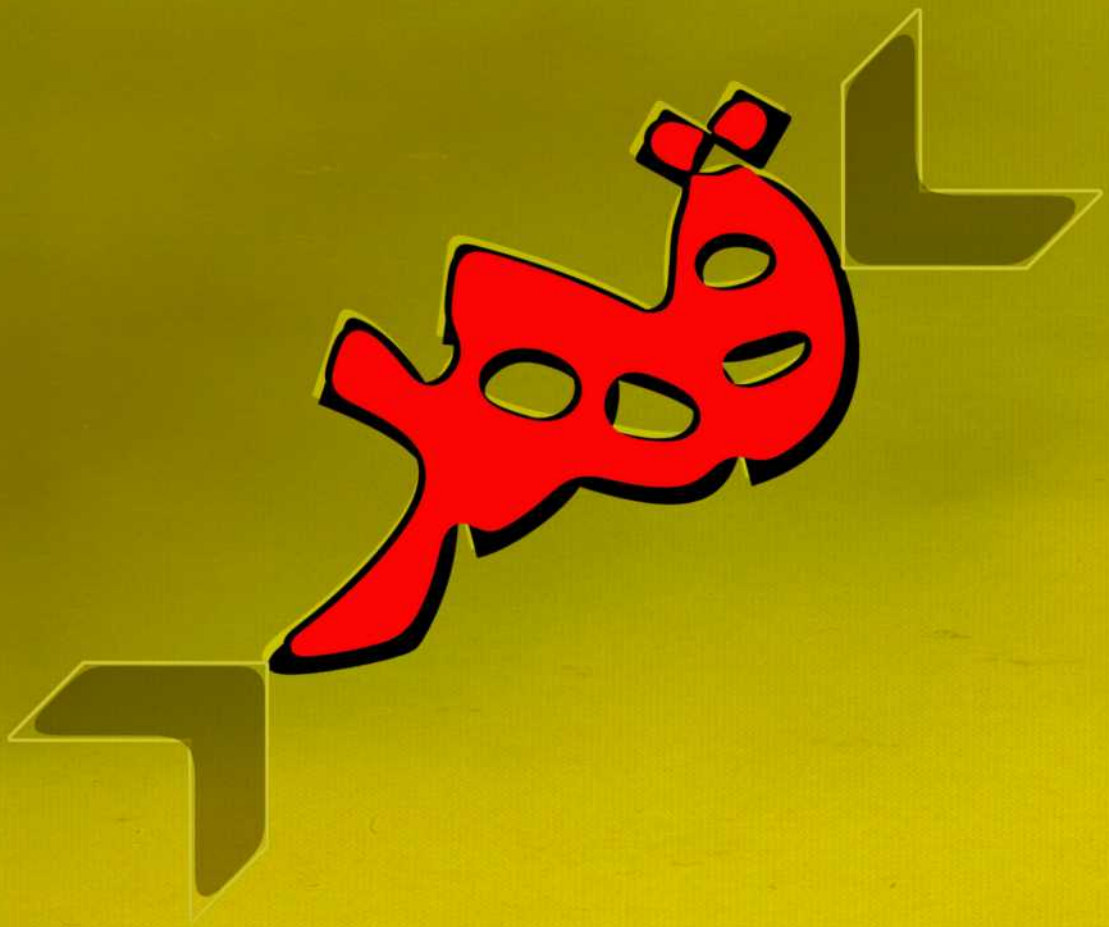
تئاتر امروز

تئاتر امروز، فصلنامه تئاتر، سال اول، شماره ۳، زمستان ۱۴۰۰
گروه تئاتر اگزیت

● سیاست‌های تئاتری / **فرهنگ در میدان مبارزه‌ی قهر آمیز، مانیفست هنرمندانِ کمونِ پاریس، مارکس و ناگزیری تاریخی قهر، از خشونت سیاسی تا قهر فرهنگی، متافیزیک قهر** ● سانسور / **سانسور برهنگی در سینمای آمریکا** ● پرتره یک هنرمند / **راینر ورنر فاسبیندر** ● آشنایی با یک نمایشنامه‌نویس / **کلیفورد اودتس: در انتظار لفتی** ● یادها / **بازگشت به آینده: گفتگو با امیرپرویز پویان و مسعود احمدزاده** ● گوناگون / **هنر مقاومت، مقاومت در هنر افغانستان (بخش پایانی)، کارگاه نویسندگی آوای دیوانگان ، کاریکاتور** ● رویدادها / **پنجاه و یکمین سالگرد سیاهکل ، بکتاش آبتین آزاد شد**



تئاتر امروز، فصلنامه تئاتر
سال اول، شماره ۳، زمستان ۱۴۰۰
ناشر: گروه تئاتر اگزیت

دبیر تحریریه:
شیرین میرزانژاد

همکاران این شماره:

مهرداد خامنه‌ای	سروش صادقی	علی صمد
مسعود پرتوی	زهرا موسوی	علی خالق (شهریار)
افشین شمس قهفرخی	سامان ارسطو	ابوسعید اسدی

◀ تمامی دیدگاه‌های مطروحه در مطالب فصلنامه «تئاتر امروز» فارغ از انطباق یا عدم انطباق با دیدگاه گردانندگان آن، مورد حمایت آنان بوده و شورای تحریریه‌ی «تئاتر امروز» مسئولیت کامل را در قبال مطالب درج شده در فصلنامه بر عهده‌ی خود می‌پذیرد.

◀ نقل و استفاده از تمامی مطالب فصلنامه «تئاتر امروز» با ذکر منبع و نام صاحب اثر، برای مقاصد غیرتجاری بلامانع است.

- وبسایت گروه تئاتر اگزیت: www.exittheatre.com
- تماس با دبیر تحریریه
Email: shirin.Mirzanejad@gmail.com Tel: +989128057604
- گروه تئاتر اگزیت در شبکه‌های اجتماعی:
Instagram: @exittheatre Telegram: t.me/exittheatregroup

این شماره:

سخن‌ما

◂ گروه تئاتر اگزیت ۴

سیاسی

◂ فرهنگ در میدان مبارزه‌ی قهرآمیز / شیرین میرزانژاد ۶

◂ مانیفست هنرمندانِ کمونِ پاریس / مهرداد خامنه‌ای ۲۳

◂ از خشونت سیاسی تا قهر فرهنگی/ افشین شمس قهفرخی ۳۳

◂ متافیزیک قهر/ سروش صادقی ۴۸

سانسور

◂ سانسور برهنگی در سینمای آمریکا/ مهرداد خامنه‌ای ۵۳

پتحیک

◂ راینر ورنر فاسبیندر: عصیان‌گری رمانتیک/ مهرداد خامنه‌ای ۶۴

آشنایی با یک

◂ مصاحبه با کلیفورد اودتس / رابرت هتمان / ترجمه شیرین میرزانژاد ۷۰

◂ در انتظار لفتی/ کلیفورد اودتس / ترجمه شیرین میرزانژاد ۱۰۰

یادها

◂ بازگشت به آینده: گفتگو با پویان و احمدزاده/ مهرداد خامنه‌ای ۱۰۳

گوناگون

◂ هنر مقاومت و مقاومت در هنر افغانستان / زهرا موسوی ۱۱۱

◂ کارگاه نویسندگی آوای دیوانگان / سامان ارسطو ۱۲۰

◂ تشکیل واحدهای مستقل و خودگردان تئاتری / علی صمد ۱۴۱

◂ امپریالیسم فرهنگی و رسانه / مهرداد خامنه‌ای ۱۴۹

◂ کاریکاتور / افشین شمس قهفرخی ۱۵۴

رویدادها

◂ پنجاه‌ویکمین سالگرد واقعه‌ی سیاهکل ۱۵۹

◂ گلسرخی و آستان‌بوسان فرهنگ مومیایی/ مسعود پرتوی ۱۶۶

◂ بکتاش آبتین آزاد شد ۱۸۳

سیاسی

◂ ضمیمه: مارکس و تاکیدش بر ناگزیری تاریخی قهر / مسعود پرتوی ۱۷۶

سخن ما

عرصه‌ی اجتماع همواره صحنه‌ی جدال قهرآمیز نیروهای متخاصم بوده است. انقلاب‌ها و تحولات اجتماعی در طول تاریخ گواه این امر هستند. اگر این عرصه را به صحنه‌ی تئاتر تشبیه کنیم، افراد اجتماع نه فقط تماشاگران آن، بلکه بازیگران آن نیز هستند. اما بر خلاف نظر ارسطو درباره‌ی عناصر شش‌گانه‌ی تراژدی که صحنه‌آرایی را نازل‌ترین و کم‌اهمیت‌ترین عنصر می‌داند، در این دیدگاه صحنه‌آرایی حرف زیادی برای گفتن دارد. اثر قهر در عرصه‌ی اجتماع تنها در اِعمال آن به صورت عملی نیست، بلکه به نمایش گذاشتن آن نیز عاملی مهم در این مناسبات به شمار می‌آید. فرهنگ و هنر از ابزارهای اصلی این صحنه‌آرایی هستند که می‌توانند گفتمان صاحبان قدرت را مسلط سازند، قدرت سلطه‌ی آنها را بزرگ‌نمایی کنند و صدای آنها را در عرصه‌ی اجتماع غالب سازند.

در مقابل این صحنه‌آرایی تئاتر سیاسی صاحبان قدرت که با توسل به فرهنگ تلاش می‌کنند آن را به نمایش بگذارند، فرهنگ و هنر مترقی -همچون همیشه در طول تاریخ- نقشی برجسته و مهم دارد؛ هم در خنثی کردن تلاش آنها در پوشانیدن حقیقت و هم در پیشبرد مبارزات مردمی و در یک کلام نمایش قدرت مردم. در دورانی که بسیار می‌شنویم «هنرمند نمی‌تواند/نباید سیاسی باشد»، ضرورت و اهمیت پرداختن به این موضوع پررنگ‌تر می‌نماید. از این رو در این شماره‌ی «تئاتر امروز» کوشش شده است که به مفهوم قهر در تاریخ و نقش آن در تحولات تاریخی از دیدگاه فرهنگ و هنر پرداخته شود و اثر متقابل این دو پدیده بر روی یکدیگر از دیدگاه‌های گوناگون بررسی شود.

ما بر این باوریم که «سلاح نقد البته نمی‌تواند جایگزین نقد سلاح شود، قهر مادی باید با قهر مادی سرنگون شود؛ اما تئوری هم تبدیل به قهر مادی می‌شود، به محض آنکه توده‌ها را جذب کرده باشد. تئوری زمانی می‌تواند توده‌ها را جذب کند که شخصی شود و زمانی شخصی می‌شود که رادیکال باشد. رادیکال بودن یعنی چنگ انداختن به ریشه‌ی مسئله. اما برای انسان،

ریشه خود انسان است.»
(کارل مارکس، ادای سهمی به نقد فلسفه‌ی حق هگل)
بازتاب واقعیت موجود و نقد آن، طرح پرسش‌های اساسی و تصویر کردن آلترناتیوی برای آینده بخشی از کاری است که هنرمند می‌تواند و باید در راستای چنگ انداختن به ریشه‌ی مسائل انجام دهد.

گروه تئاتر اگزیت

فرهنگ در میدان مبارزه‌ی قهرآمیز

شیرین میرزانژاد

در طول تاریخ جوامع انسانی، قهر همواره عاملی مهم و تعیین‌کننده بوده است. فرآیند شکل‌گیری حکومت‌ها و روی کار آمدن دولت‌ها در هر برهه‌ای به نوعی درآمیخته با قهر بوده است. از سوی دیگر در فضای مبارزات سیاسی و اجتماعی نیز قهر همواره نقشی فعال و برجسته داشته است؛ گاه تنها در جبهه‌ی سرکوب و گاه در هر دو سوی میدان مبارزه؛ و هر یک با شدت و میزان متفاوت. در طول دو قرن اخیر، تحولات اجتماعی و سیاسی سرعت بیشتری به خود گرفته است و ماهیت این تحولات نیز با گذشته تفاوت بسیاری دارد. جهان در طول این دوران شاهد قیام‌ها، شورش‌ها، انقلاب‌ها و دگرگونی‌های بسیاری بوده است که در طول تاریخ جوامع انسانی این میزان از تحولات در چنین بازه‌ی زمانی کوتاهی بی‌سابقه بوده است. این بازه‌ی زمانی نسبتاً کوتاه مقارن است با زمانی که نظام سرمایه‌داری پایه‌های خود را مستحکم کرده و استقرار خود را بر جوامع تحکیم کرده است.

از سوی دیگر در میانه‌ی نیمه‌ی نخستین این دوران، اندیشه‌ای نو توسط کارل مارکس به جهانیان معرفی شد که فلسفه‌ی جهان را به گونه‌ی تازه‌ای توضیح می‌داد. این اندیشه بر آن بود که «تمامی فلاسفه به شیوه‌های گوناگون تنها دست به تفسیر جهان زده‌اند، در حالی که هدف، تغییر آن است.» او بر آن است که وقتی تضادهای درون هر جامعه به بالاترین میزان خود برسد، به صورتی که این تضادها آشتی‌ناپذیر باشند، منجر به تحولی کیفی و بنیادین در آن جامعه می‌شود. اما در این سیر تحول، نقش ویژه‌ای را برای مبارزه‌ی طبقاتی در نظر می‌گیرد و می‌گوید که تحولات اجتماعی از طریق مبارزه‌ی طبقاتی صورت می‌گیرد و همین مبارزه‌ی طبقاتی است که تاریخ جوامع را تشکیل داده است. به بیان مانیفست کمونیست نوشته‌ی کارل مارکس و فریدریش انگلس، «تاریخ تمام جوامع تاکنون موجود تاریخ مبارزه‌ی طبقاتی است.»

بسیاری از مبارزات و جنبش‌های قرن گذشته که پیش‌تر به آن اشاره شد و برخی از آنها منجر به تحولات اجتماعی و سیاسی در جهان شده، با اتکا به همین اندیشه‌ها صورت گرفته است. در واقع اگرچه توسل به قهر از سوی مردم تحت سلطه در طول تاریخ از سابقه‌ای طولانی برخوردار است، اما بسیاری از این تحولات اخیر که برآمده از مبارزات توده‌ای هستند، دارای یک وجه تمایز برجسته نسبت به گذشته هستند و آن مسلح بودن عاملان آن به ابزار تئوری در پس اقداماتشان است. به این معنا که نیروهای پیشروی اجتماع به کمک این اندیشه‌ها دست به تحلیل شرایط و طرح‌ریزی مبارزه‌ی خود زده و در پس هر اقدامی تلاش کرده‌اند که اقدامات خود را تحلیل کرده و به عموم مردم توضیح بدهند.

اعتراض وقتی است که می‌گویم از این وضع خوشم نمی‌آید. مقاومت وقتی است که به وضعی که از آن خوشم نمی‌آید پایان دهم.

در این میان، فرهنگ نیز به عنوان یکی از عناصر روبنایی مناسبات بنیادین اقتصادی-اجتماعی به ناگزیر متاثر از قهر بوده، اما مهم‌تر از آن به عنوان عاملی فعال در قهر و مبارزات قهرآمیز شرکت داشته است. در این نوشتار تلاش می‌شود که پس از تبیین مسئله‌ی قهر، به ارتباط فرهنگ با قهر و مبارزات قهرآمیز پرداخته شود.

تئوری قهر

قهر را در معانی گوناگون نزدیک به هم و در عین حال واجد تفاوت‌های اساسی به کار برده‌اند. قهر در لغت به معنای چیره شدن و اعمال زور است که به عنوان معادل کلمه‌ی Force در زبان انگلیسی به کار می‌رود. در معنای عام توسل به زور از سوی گروهی در اجتماع برای سلطه بر گروه دیگر است که در متون تحلیلی سیاسی-اجتماعی به انحای گوناگون بسیار به کار رفته است. در این معنا، قوای پلیسی و نظامی به عنوان ابزارهای مشروع حفظ سلطه‌ی داخلی و نیز حفظ تمامیت ارضی و دفاع از حاکمیت بر قلمرو در مقابل تهدیدهای خارجی تعریف می‌شود. بر همین اساس، در حقوق بین‌الملل نیز چه در عرف و چه در معاهدات، اصل عدم توسل به زور یعنی عدم استفاده از همین ابزارها در مقابل دولت‌های دیگر جز در استثناهایی مشخص، به عنوان یک قاعده‌ی عمومی پذیرفته شده است. اگرچه در عرصه‌ی بین‌الملل دست‌کم بر روی کاغذ تکلیف توسل به زور روشن است، اما در داخل مرزها وضعیت به گونه‌ی دیگری است.

ابزارهای قهری دولت‌ها یعنی قوای نظامی و پلیسی در داخل قلمرو یک سرزمین، ظاهراً قرار است «ضامن حفظ امنیت و نظم جامعه» باشد. اما در

عرصه‌ی عمل، بسته به اینکه چه نوع حکومتی بر سر کار باشد و ساختار سیاسی آن چگونه باشد، نحوه‌ی به‌کارگیری این قوا و «حفظ امنیت و نظم جامعه» نیز متفاوت است.

آنچه در ادبیات سیاسی به عنوان «تئوری قهر دولت‌ها» به کرات مطرح شده است، قهر را عامل برتری سیاسی می‌داند و قهر را به مثابه‌ی منشاء دولت‌ها چنین تعریف می‌کند که وقتی گروهی قوی‌تر با استفاده از ابزارهایی که در دست دارد، با توسل به زور و به کمک هوادارانش بر گروه دیگری برتری یابد، گروه مغلوب تابع گروه غالب خواهد بود. این تئوری در مقابل «قرارداد اجتماعی» قرار داده شده و گفته می‌شود که تئوری قهر محکوم به شکست است چرا که رضایت توده‌ها را به همراه ندارد.

این تئوری شاید در ظاهر به واقعیت نزدیک باشد، اما با کمی موشکافی می‌توان به این نتیجه رسید که برداشتی سطحی از مسئله‌ی قهر دارد و به نظر می‌رسد که نه به عنوان تحلیلی -هرچند نادرست- از فرآیند کسب قدرت بلکه به عنوان یک الگو و امکان در مقابل گزینه‌های دیگر مطرح شده است. این برداشت‌ها از پدیده‌ی قهر دور از واقعیت است، چرا که نقش مناسبات اقتصادی و منافع طبقاتی را در سلطه‌ی سیاسی نادیده می‌گیرد.

فریدریش انگلس در «آنتی‌دورینگ» در چند فصل به تئوری قهر می‌پردازد. انگلس که در واقع کتاب را در پاسخ و نقد به نظریات اویگن دورینگ نوشته است، در این فصل‌ها با به چالش کشیدن برداشت دورینگ از قهر، به بیان نظرات خود درباره‌ی قهر می‌پردازد. یکی از ایرادهایی که انگلس به تئوری قهر دورینگ وارد کرده است این است که قهر به خودی خود و به خاطر غلبه‌ی سیاسی یک گروه اجتماعی بر گروه دیگر صورت نمی‌پذیرد. بلکه این عامل اقتصادی است که هم انگیزه‌ی قهر را ایجاد می‌کند و هم وسائل آن را فراهم می‌سازد.

او بر اساس همان مثالی که دورینگ از داستان رابینسون کروزو درباره‌ی به بردگی گرفتن جمعه توسط رابینسون کروزو یا همان اِعمال قهر زده است، به او چنین پاسخ می‌دهد که کروزو برای تفریح دست به این کار نزده است و در پی بهره‌کشی از جمعه بوده است. برای نیل به منظور نیز باید برتری مادی بر او داشته باشد (مانند داشتن سلاح) تا بتواند بر او سلطه بیابد و او را وادار به کار کند و معاش جمعه را تامین کند تا کار کردن جمعه میسر شود و هر دوی این‌ها با در دست داشتن منابع بیشتر ممکن است. در نظر انگلس، قهر تنها وسیله است و منفعت اقتصادی است که هدف نهایی است. او نتیجه

یک جامعه ممکن است سال‌ها در وضعیت انقلابی باقی بماند و حتی دستخوش تغییراتی روبنایی مانند تغییر رژیم سیاسی شود بدون آنکه تحولی اساسی در زیربنای آن رخ بدهد.

می‌گیرد که تقسیم‌بندی‌های سیاسی به خودی خود معنایی ندارد و مناسبات تولید و توزیع ثروت است که در این میان عامل اساسی و تعیین‌کننده است؛ هم در فرآیند سلطه یافتن و هم در حفظ آن. در واقع، به همین دلیل است که سیاست همانند مذهب و فرهنگ، عنصری روبنایی در ساختار نظام اقتصادی-اجتماعی است که همگی دستاویز منافع اقتصادی طبقه‌ی حاکم قرار می‌گیرند.

ناگزیری مبارزه‌ی قهرآمیز

طبقه‌ی حاکم در نظام‌های سرمایه‌داری با در دست داشتن منابع و کنترل بر روی ابزار تولید، بر مناسبات اقتصادی مسلط است. همین برتری، قوای پلیسی و نظامی را نیز در اختیار او می‌گذارد که با توسل به آن می‌تواند نظم موجود را حفظ نماید -اگرچه این تنها وسیله‌ی حفظ نظم موجود برای طبقه‌ی حاکم نیست و روش‌های پوشیده و نامحسوسی هم برای نیل به این منظور وجود دارد که در ادامه‌ی مبحث به آن خواهیم پرداخت.

به طور کلی همین که ساختار قدرت مسلح به این ابزارهای قهری باشد، خود عاملی بازدارنده است در مقابل سرپیچی از قوانینی که پایه‌های این ساختار را مستحکم کرده است. این ابزارها همیشه و در همه حال وارد عمل نمی‌شوند. اما صرف وجودشان و در اختیار و خدمت حاکمیت بودن آنها، این نقش بازدارنده را تا حدی ایفا می‌کند. نقش این قوا در جوامع غیردموکراتیک بسیار برجسته‌تر و فعال‌تر است. حال اگر نسبت به عملکرد حاکمیت در هر سطحی نارضایتی در جامعه وجود داشته باشد، طبعاً دیر یا زود بروز می‌یابد. در یک جامعه‌ی آزاد با سازوکارهای دموکراتیک کارآمد که احزاب و گروه‌ها آزادانه فعالیت می‌کنند و مطبوعات از آزادی کامل برخوردارند، بیان نارضایتی و اقدام در جهت رفع آن در چهارچوب همین نظم موجود تا حدود مشخصی ممکن است. اما اگر ظرفیت‌های لازم برای بیان دموکراتیک این نارضایتی‌ها در یک جامعه وجود نداشته باشد، و قوانین موجود چنان محدودکننده باشند که پاسخگوی نیاز جامعه نباشند، و یا فراتر از آن، اگر نارضایتی مردم برآمده از مسائلی چنان بنیادین باشد که در چهارچوب نظم موجود قابل رفع نباشد، چطور می‌توان همچنان به نظم موجود پایبند باقی ماند و در عین حال صدای اعتراض به عملکرد و ساختار آن را بلند کرد؟ آیا چنین امری اساساً ممکن است؟

اولریکه ماینهوف روزنامه‌نگار مشهور آلمانی در سال ۱۹۶۸ در جریان

اعـتراضـات دانـشجویان بـه سـفر شـاه ایران بـه آلـمان -که طی آن یکی از معترضین به دست پلیس کشته شد- در یک مناظره‌ی تلویزیونی گفته بود: «من فکر نمی‌کنم که خیابان محل چندان مناسبی برای بیان عقاید باشد، اما وقتی گزینه‌ی دیگری وجود ندارد، وقتی نمی‌شود در تلویزیون یکی‌دوبار در هفته نشست و آنچه را که افراد واقعاً فکر می‌کنند بـه زبان آورد، وقتی که امکان نشر این‌گونه عقاید در میلیون‌ها تیراژ روزنامه و هفته‌نامه و مجله وجود ندارد، وقتی که افراد می‌خواهند افکارشان را مورد بحث قرار دهند و از سوی دولت رسماً جلوگیری می‌شود، و حتی اجاره‌ی یک اتاق برای این کار ممنوع اعلام می‌شود، و حتی جمع شدن این افراد ممنوع می‌شود، روشن بگویم که معتقدم این حق دموکراتیک مردم است که در مقابل تمام این ممنوعیت‌ها، خیابان را بـه عـنوان تـنها جـایی که در آن آزاد هستند و می‌تـوانـند بـه طـور عمومی از آن استفاده کنند، مورد استفاده قرار بدهند.»

مـاینهوف همچنین در هـمان سـال در یادداشـت مـشهور خـود بـا عـنوان «از اعتراض تا مقاومت» که در نشریه‌ی کُنکرِت چاپ شد، به اعتراض دانشجویان علیه سوءقصد به جان رودی دوشکه می‌پردازد. او یادداشتش را با این جـمله شـروع کرده و بـا همین جـمله بـه پـایان می‌بـرد: «اعـتراض وقتی اسـت که می‌گویم از این وضع خوشم نمی‌آید. مقاومت وقتی است که به وضعی که از آن خوشم نمی‌آید پایان دهم.» ماینهوف در یادداشت خود به سادگی توضیح می‌دهـد که چـطور اعـتراض تـبدیل بـه مـقاومـت می‌شـود. او این فـرآیند را در مـناسـبات قـدرت می‌بیند. او بـه اعـتراضـات پیشین اشـاره می‌کند که چـطور پرتاب گوجه و تخم‌مرغ تبدیل به پرتاب سنگ و کوکتل مولوتوف شده است و مردم از مرز میان اعتراض و مقاومت گذر کرده‌اند و دست به مقاومت زده اما هـنوز صـاحـب قـدرت نیستند. از سـوی دیگر، صـاحـبان قـدرت این اعـمال را محکوم می‌کنند اما کاری به کمپین راست‌گرایان افراطی یا بمباران ویتنام یا وحشت در ایران ندارند. او می‌گوید که صاحبات قدرت نه تنها عملاً کاری در قـبال این نـادرسـتی‌ها نمی‌کنند، بلکه نـماینده‌ی هـمان خـشونتی هسـتند که امثال رودی دوشکه و مارتین لوترکینگ با آن مخالفت می‌کردند؛ نـماینده‌ی سیستمی هســتند که این خــشونــت را تــولید می‌کند، گــرچــه در حــرف از سوءقصد بـه جـان دوشکه ابـراز تـاسـف کرده و یا کینگ را قهرمـان ملی اعـلام کند.

او یکی از شرکت‌کنندکان کنفرانس بین‌المللی ویتنام در برلین غربی بود که در کنار افرادی همچون ژان پل سارتر، ارنست مندل، نوام چامسکی و ارنست

بلوخ قطعنامه‌ی آن را در اعتراض به تعرض ایالات متحده به ویتنام امضا کرد. او پیش‌تر مقاله‌ای را در کنکرت درباره‌ی حمایت دولت آلمان از رژیم پهلوی در ایران نوشته بود و به سازماندهی اعتراض به سفر شاه به آلمان غربی کمک کرده بود. او مدتی بعد از نوشتن یادداشت فوق از همکاری با کنکرت خودداری کرد، چرا که معتقد بود کنکرت تبدیل به نشریه‌ای تجاری شده است و بعید است که روش خود را تغییر دهد و به زودی تبدیل به ضدانقلاب خواهد شد و او و همکارانش نمی‌خواهد با حضورش به عنوان یک چپ‌گرا به چنین نشریه‌ای اعتبار بخشد. خروج او از کنکرت منجر به خروج شمار دیگری از نویسندگان شد. او گفته بود: «این چیزی نیست که بخواهم با همکاری خودم بر رویش سرپوش بگذارم، خصوصاً که تغییر مسیرش غیرممکن است.»پس از این دوران بود که به همراه آندریاس بادر و دیگران گروه چریکی فراکسیون ارتش سرخ که با نام گروه بادر-ماینهوف نیز شناخته می‌شد، تشکیل داد. آنها دولت وقت آلمان غربی را فاشیست و بازمانده‌ی دوران نازی می‌دانستند و تلاش کردند از این طریق با آن مبارزه کنند.

تلاش حداکثری دستگاه حاکم دیگر فقط در جهت حذف صدای مخالف و سرکوب مستقیم نیست، بلکه تلاش می‌کند تصویری متفاوت از واقعیت ارائه کند.

مبارزه‌ی قهرآمیز به بیان ساده در شرایط تضاد آشتی‌ناپذیر رخ می‌دهد و عموماً ساختار و ریشه را نشانه می‌گیرد؛ صرفنظر از اینکه به نتیجه برسد یا نه. مبارزه‌ی قهرآمیز می‌گوید نه، نظم موجود را نمی‌خواهم؛ می‌گوید من می‌خواهم ساختاری را که تمام این وضع موجود و نظم موجود را ایجاد و تثبیت کرده، براندازم.

به طور کلی می‌توان گفت مبارزه‌ی قهرآمیز مجموعه‌ی اقداماتی است که تلاش می‌کند سلطه‌ی گروه حاکم را مخدوش کرده و از لحاظ اجتماعی، مبارزان و خواست‌هایشان را در دینامیک قدرت در جایگاه افراد اجتماعی که پذیرای این سلطه نیستند قرار دهد و نه در جایگاه فرمانبران تحت سلطه. هدف نهایی آن تغییر نظم موجود و ساختاری است که این نظم را حفظ و پشتیبانی می‌کند. اما آیا این مبارزه با خواست و اراده‌ی افراد صورت می‌گیرد و یا خود به خود در جریان تحولات اجتماعی رخ می‌دهد؟

وقتی تضادهای درون هر جامعه شدت گرفته و آشتی‌ناپذیر می‌شوند، نیازمند تحولی اساسی است که منجر به تغییر و بازتعریف مناسبات درون آن اجتماع شود. لنین این شرایط را «وضعیت انقلابی» می‌نامد و برای شکل‌گیری این وضعیت جمع شدن سه شرط را در نظر می‌گیرد:

۱. بحران سیاسی در حاکمیت: یعنی ادامه‌ی سلطه‌ی حاکمیت بدون تغییر در روش و ساختار ممکن نباشد، و توده‌ها نیز دیگر تن به این سلطه ندهند؛

۲. شدت یافتن فلاکت توده‌های تحت سلطه؛
۳. آمادگی برای مبارزه در میان مردمی که تاکنون در شرایط آرامش تن به غارت می‌دادند.

او این شرایط را شرایط عینی انقلاب اجتماعی می‌داند. باید در نظر داشت که انقلاب اجتماعی با انقلاب و تحول سیاسی متفاوت است؛ یعنی تغییرات سیاسی تنها منجر به عوض شدن رژیم سیاسی و گروه حاکم منجر می‌شود، در حالی که انقلاب اجتماعی عناصر زیربنایی را هدف گرفته و تمام مناسبات اقتصادی را تغییر می‌دهد. اما او معتقد است که این شرایط به تنهایی برای وقوع انقلاب کافی نیست و برای رسیدن به نتیجه‌ی نهایی وجود شرایط ذهنی انقلاب نیز لازم است. شرایط ذهنی انقلاب حضور و فعالیت نیروهای پیشرو، آگاه و سازمان‌یافته در اجتماع است. این نیروها هستند که در مبارزه‌ی قهرآمیز علیه نظم موجود، در صف اول قرار گرفته و آن را رهبری می‌کنند. از آنجا که وضعیت انقلابی تحت تاثیر عوامل گوناگون ممکن است به طور ناگهانی بروز کامل بیابد، نیروهای پیشروی اجتماع که نقش آگاه‌سازی و سازمان‌دهی را بر عهده دارند، همواره می‌بایست هشیار و آماده باشند.

مبارزه‌ی قهرآمیز فرهنگی مبارزه‌ای پویاست که می‌بایست با شرایط و نیاز زمان خود را وفق داده و تغییر کند.

بر این اساس، یک جامعه ممکن است سال‌ها در وضعیت انقلابی باقی بماند و حتی دستخوش تغییراتی روبنایی مانند تغییر رژیم سیاسی شود بدون آنکه تحولی اساسی در زیربنای آن رخ بدهد. تحقق شرط ذهنی یعنی عملکرد نیروهای پیشرو عاملی است که با تسریع و هدایت فرآیند تحول اجتماعی، آن را به پیش می‌راند. در غیاب نیروهای پیشرو، این تحول اجتماعی ممکن است به بیراهه رفته و یا منجر به تن دادن مردم به سازش با گروهی دیگر از نیروهای ارتجاعی و یا اصلاح‌طلبی در چهارچوب موجود تن بدهند.

فرهنگ به مثابه سلاح

با در نظر داشتن مقدماتی که تا بدینجا درباره‌ی قهر و مبارزه‌ی قهرآمیز مطرح شد، حال به این موضوع می‌پردازیم که قهر در فرهنگ چگونه می‌تواند پدید آمده و کارساز شود؟

برای پاسخ به این پرسش کمی به عقب برمی‌گردیم. آنتونیو گرامشی فیلسوف انقلابی مفهوم «هژمونی فرهنگی» را بسط داد. او معتقد بود که مارکس با وجود اینکه نقش ایدئولوژی را در آن ساختار فرهنگی که بازتولید نظام اقتصادی را پشتیبانی می‌کند به خوبی تشخیص داده، اما به طور کامل نقش ایدئولوژی را نپذیرفته است. او بر این باور بود که سلطه‌ی نظام سرمایه‌داری

فراتر از رابطه‌ی مادی تولید و بهره‌کشی اقتصادی از کارگران است. هژمونی فرهنگی «چیرگی و حکمرانی به دست آمده از طریق روش‌های ایدئولوژیک (فرهنگی)» است. این واژه به قابلیت گروهی از مردم برای قدرت یافتن بر نهادهای اجتماعی و به دنبال آن تاثیرگذاری شدید بر افکار روزمره، انتظارات و رفتارهای سایر افراد جامعه اطلاق می‌شود که از طریق هدایت هنجارهای فکری، ارزش‌ها و باورهایی که بر جهان‌بینی جامعه مسلط می‌شوند صورت می‌گیرد.

هژمونی فرهنگی از طریق دستیابی به رضایت توده‌های مردم به اطاعت از هنجارهای اجتماعی و قواعد قانونی عمل می‌کند. این امر از راه سازماندهی چهارچوبی مشخص بر اساس جهان بینی طبقه حاکم و به دنبال آن ساختار اقتصادی و اجتماعی که مشروع و در راستای منافع همگانی است محقق می‌شود.

اگر فرهنگ می‌تواند مناسبات حاکم را تثبیت کند، یقیناً برای تضعیف این مناسبات هم می‌تواند به کار رود.

گرامشی این مفهوم را بر اساس این نظریه کارل مارکس توسعه داد که می‌گوید ایدئولوژی حاکم بر جامعه بازتاب عقاید و منافع طبقه حاکم است؛ اما گرامشی معتقد بود که مارکس به طور کامل قدرت ایدئولوژی را نپذیرفته بود. رضایت توده‌ها به حکمرانی گروه مسلط به وسیله انتشار ایدئولوژی حاکم از طریق نهادهای اجتماعی همچون سیستم آموزشی، رسانه، خانواده، مذهب، سیاست، قانون و غیره محقق می‌شود. از آنجایی که کار نهادهای اجتماعی، درونی کردن هنجارها، ارزش‌ها و باورهای گروه اجتماعی حاکم است، لذا اگر گروهی آن نهادهای اجتماعی را که نظم اجتماع را برقرار می‌سازند کنترل کند، آن گاه بر سایر گروه‌ها و نهادها نیز مسلط خواهد بود. هژمونی فرهنگی زمانی بیشترین نمود خود را پیدا می‌کند که افرادی که گروه حاکم بر آنها حکمرانی می‌کند به این باور برسند که شرایط اجتماعی و اقتصادی آنها طبیعی و اجتناب ناپذیر است، نه اینکه توسط افرادی به وجود آمده باشد که منافعشان در نظم اجتماعی مشخصی تامین می‌شود.

به زبان ساده، در این شرایط مردم ارزش‌ها، هنجارها و عرف مد نظر طبقه‌ی حاکم را به عنوان باورهای خودشان می‌پذیرند. هژمونی فرهنگی یکی از ابزارهای مهم حفظ و استقرار نظم موجود برای حکومت‌هاست. طبقه‌ی حاکم با توسل به این روش، به طور نامحسوس چیرگی خود را تثبیت می‌کند بدون آنکه متوسل به زور شده و وجهه‌ی عمومی خود را مخدوش نماید. با توسل به این روش گوناگونی و فردیت در جامعه کمرنگ شده و اقلیت‌ها به سادگی به حاشیه رانده می‌شوند. از این طریق حتی می‌تواند با فریب توده‌ها، وضعیت

انقلابی را مدت‌ها به درازا کشانده و برای خود زمان بخرد. در اینجاست که نقش فرهنگ در میان نیروهای پیشروی جامعه که لازمه‌ی تحقق شرایط ذهنی برای شکستن این سلطه هستند، نمایان می‌شود.

این امر به خوبی نشان می‌دهد که وقتی فرهنگ می‌تواند عاملی تعیین‌کننده و دخیل در مناسبات قدرت باشد -گرچه به عنوان عنصری روبنایی- پس طبیعتاً در این‌سوی جبهه نیز می‌تواند و باید با هوشمندی نیروهای فرهنگی پیشرو در جهت عکس به کار گرفته شود. اگر فرهنگ می‌تواند مناسبات حاکم را تثبیت کند، یقیناً برای تضعیف این مناسبات هم می‌تواند به کار رود. به عبارت دیگر، مبارزه در هر عرصه‌ای اهل فن همان عرصه و سلاح مناسب خود را می‌طلبد. طبیعتاً حاکمیت با در دست داشتن قدرت، امکانات و منابع دست بالا را دارد و شاید در نگاه اول به نظر بیاید که تا پیروزی مبارزه‌ی قهرآمیز در عرصه‌ی اجتماعی، نمی‌توان چیرگی او را بر فرهنگ مخدوش کرد، چه رسد به آنکه از بین برود. اما نمونه‌های تاریخی به خوبی نشان می‌دهد که مبارزه‌ی قهرآمیز فرهنگی در مقابل سلطه‌ی فرهنگی حاکمیت هم ممکن است و هم ضروری.

امروز در ایران شاهد سرکوب گسترده‌ی آزادی بیان و عقیده، فعالیت بی‌سابقه‌ی دستگاه‌های سانسور و انواع محدودیت‌ها در عرصه‌ی فرهنگ از یک سو و از سوی دیگر انحصار رسانه‌ها، مطبوعات و امکانات رسمی تولید هنری (فیلم، تئاتر، موسیقی، هنرهای تجسمی،..) در دست گروهی محدود هستیم. تلاش حداکثری دستگاه حاکم دیگر فقط در جهت حذف صدای مخالف و سرکوب مستقیم نیست، بلکه با توسل به ترفندهای عمدتاً -در برخورد اول- نامحسوس تلاش می‌کند تصویری متفاوت از واقعیت ارائه کند.

امروز فرش قرمز و فوتوکال داریم، نشست‌های خبری داریم، جشنواره‌های رنگارنگ تئاتر و سینما داریم، سلبریتی‌هایی داریم که نوع پوشش‌شان با آنچه حاکمیت به مردم دیکته می‌کند متفاوت است، حتی سبک زندگی‌شان با الگوی ارائه شده توسط حاکمیت متفاوت است. یک ویترین تمام‌عیار است برای آنکه نشان داده شود «اوضاع آنقدرها هم بد نیست!» که این ویترین هم مصرف داخلی دارد و هم مصرف خارجی. در ویترین فرهنگ و هنرمان تنوع قومی و زبانی داریم، سلبریتی‌های کرد و ترک و لر و افغان و... داریم که همگی در صلح و صفا در کنار هم کار می‌کنند و ظاهراً خبری از تبعیض قومی و مرکزگرایی نیست. اما به وسیله‌ی این ظاهر فریبنده، ارتجاعی‌ترین محتوا و مفاهیم در قالب تولیدات هنری ارائه می‌شود. این سلبریتی‌ها گاه

حتی صدای اعتراض خود را به برخی از مسائل بلند می‌کنند، اما در برخورد با وقایع مهم است که ماهیت این ویترین جذاب روشن می‌شود. این برخوردها در اشکال گوناگون و بی‌شماری ظاهر می‌شود؛ گاهی سکوت است و یا گرفتن مواضعی مشابه آنچه حاکمیت از آنها می‌خواهد، و گاه حتی ساختن هیاهو و جنجال حول موضوعی بی‌اهمیت برای منحرف کردن توجه عمومی از مسائل عمده‌تر. این ویترین فرهنگی پرزرق‌وبرق تلاش می‌کند تصویری تا حد ممکن بی‌نقص ارائه کند که در آن «اگر بخواهیم و تلاش کنیم، می‌شود موفق و سعادتمند بود»، «اگر با هم مهربان باشیم و همدیگر را بپذیریم، صلح و صفا و دوستی ممکن است» مخاطب را وادار می‌کند تا فراموش کند که هزاران مهاجر افغان پس از سال‌ها هنوز مدارک قانونی اقامت و حق تحصیل ندارند و حتی اگر هیچ شهروندی سر ستیز با آنان نداشته باشد باز هم دردی از مسائل اساسی آنها دوا نخواهد شد؛ تا فراموش کند که کولبر کرد و سوختبر بلوچ این سبک زندگی را انتخاب نمی‌کند بلکه به او تحمیل می‌شود؛ تا نتواند دریابد که اعتیاد یک انتخاب ساده نیست، بلکه آسیبی اجتماعی است؛ تا نداند که خشونت، بزهکاری، جرم و جنایت تنها برآمده از شرایط فردی نیست و بستر اجتماعی است که رشد این پدیده‌ها را ممکن می‌کند؛ و در نهایت مخاطب را وادار می‌کند تا توجهی به قوانین و ساختار ناکارآمد در خصوص زنان و اقلیت‌ها نکند و در جای دیگری به دنبال مقصر بگردد. این ویترین نمی‌گوید که همه‌چیز خوب است، چون طبیعتاً قابل باور نیست. اما با دادن آدرس اشتباه، توجه را از ریشه‌ها گرفته و به معلول‌ها جلب می‌کند و در عین حال نوعی سرگرمی را نیز برای او فراهم کرده است. این سلبریتی‌ها مردم را به «آرامش» و «دوستی» و «پرهیز از خشونت» دعوت می‌کنند و برای مردم معترض خوزستان، بطری‌های آب معدنی جمع می‌کنند و به این ترتیب به عادی‌سازی شر می‌پردازند.

مبارزه‌ی قهرآمیز فرهنگی تنها منحصر به نشان دادن واکنش به محدودیت‌ها نمی‌شود، بلکه می‌بایست فعالانه به ابتکار عمل دست بزند.

حاکمیت با در دست داشتن ابزارهایی چون رادیو، تلویزیون، مطبوعات و البته خیل پیاده‌نظام سلبریتی‌های سینما، تلویزیون، تئاتر و به‌تازگی چهره‌های فضای مجازی، و از سوی دیگر نظام آموزشی در کنار سیاست، مذهب و قانون، تلاش می‌کند این سلطه‌ی همه‌جانبه را حفظ نماید. در وضعیت انقلابی که مردم تکلیف خود را با حاکمیت روشن کرده‌اند، ممکن است بخش عمده‌ی آنها به آنچه که مستقیماً از بلندگوی او بیرون می‌آید وقعی ننهند، شاید از مرحله‌ی پیروی از روشنفکران اصلاح‌طلب گذشته باشند، اما آنچه به طور غیرمستقیم از جانب چهره‌های مزبور به مردم منتقل می‌شود، هنوز برای

بسیاری از آنها باورپذیر و قابل قبول است. هنوز حاکمیت حربه‌های بسیاری را در دست دارد. هنوز اپوزیسون‌های ساخت دست حاکمیت وجود دارند و رسانه‌های دست راستی خارج از کشور که نهایتاً همگی بر همین نظم موجود صحه می‌گذارند، همچنان پرمخاطب هستند. در اینجاست که نقش مبارزه‌ی قهرآمیز در عرصه‌ی فرهنگ برجسته می‌شود.

مبارزه‌ی قهرآمیز فرهنگی

اگر بگوییم که مبارزه‌ی قهرآمیز در عرصه‌ی عمومی اجتماع، دست بردن به سلاحی از جنس سلاح سرکوب است برای مخدوش کردن سلطه‌ی مطلق سرکوب‌گر، مبارزه‌ی قهرآمیز در عرصه‌ی فرهنگ مقابله با این نظم موجود با سلاح فرهنگ است. مبارزان عرصه‌ی فرهنگ برای نه گفتن به این نظم دست به اقداماتی می‌زنند که ساختار را نشانه می‌گیرد، و تلاش می‌کنند ابزار کنترل را از دست عاملان حاکمیت در آورده و یا آن را بلااستفاده کنند. نمونه‌ی برجسته‌ی این روش برخورد را می‌توان در پدیده‌ی سانسور جستجو کرد. سانسور یکی از ابزارهای مستقیم سرکوب و کنترل است که هم به شکل سانسور صریح با حذف محتوای مورد نظر بروز می‌کند و هم به شکل سانسور اقتصادی، یعنی محروم کردن افراد از امکان اقتصادی برای بیان هنر و اندیشه‌ی خود. مثلاً از یک سو «شورای نظارت و ارزشیابی» برای تئاتر و سینما و مطبوعات و چاپ و نشر وجود دارد که دست به سانسور مستقیم محتوای آثار می‌زند و ده‌ها شرط برای صدور مجوز اجرا، فیلم‌برداری، چاپ و نشر و... می‌گذارد و از سوی دیگر سالن‌های تئاتر، تهیه‌کنندگان سینما، ناشران، گالری‌داران، انجمن‌های صنفی و... را تحت کنترل خود درمی‌آورد تا گوش به فرمان او باشند. با وجود تمام این موانع، باز هم برخی از هنرمندان و نویسندگان راه‌هایی را برای شکستن سد سانسور یافته‌اند که نه تنها در ایران، بلکه در جهان نیز بی‌سابقه نبوده است.

در دوران شوروی سابق، انتشار برخی از کتاب‌ها و آثار موسیقی ممنوع اعلام شده بود. اما در مقابل این ممنوعیت، مقاومتی موثر نیز به وجود آمد؛ جریانی تحت عنوان «سامیزدات» که موجب شد علیرغم این ممنوعیت‌ها، آثار سانسور شده در سرتاسر این سرزمین پهناور منتشر شوند. کتاب‌ها به صورت زیرزمینی چاپ می‌شدند و دست به دست می‌گشتند. برخی از آثار موسیقی ممنوعه نیز از سوی خود هنرمندان به دست مردم رسیده و دست به دست می‌گشتند. بولات اکودژاوا و ولادیمیر ویسوتسکی از جمله هنرمندانی بودند

که ترانه‌هایشان علیرغم ممنوعیت، شهرت و محبوبیت همگانی پیدا کرده بود. در ایران نیز شب‌نامه‌ها و کتاب‌های جلدسفید به طور زیرزمینی چاپ و نشر می‌یافتند و به هر طریق ممکن به دست مردم می‌رسیدند. امروز با وجود امکاناتی که اینترنت در اختیار هنرمندان و نویسندگان گذاشته است، تن دادن به چنین دشواری‌هایی دیگر ضرورتی ندارد. کسانی که می‌خواهند عملاً در این مبارزه شرکت داشته باشند، می‌توانند بنویسند، فیلم بسازند، و از طریق اینترنت آن را به دست مخاطبان‌شان برسانند. امروز با وجود دسترسی همگانی به اینترنت، سانسور معنایی ندارد و تنها نشان‌گر موضع حاکمیت در قبال آثار فرهنگی است. این انتخاب صاحب اثر است که به آن تن بدهد یا اثر خود را یکپارچه به دست مخاطب برساند.

طبقه‌ی حاکم از طریق هژمونی فرهنگی به طور نامحسوس چیرگی خود را تثبیت می‌کند بدون آنکه متوسل به زور شده و وجهه‌ی عمومی خود را مخدوش نماید.

در مورد تئاتر، خصوصاً در دهه‌های گذشته این امر کمی پیچیده‌تر بود. تئاتر هنری زنده است که بنا به ماهیتش، مخاطب می‌بایست در لحظه حضور داشته باشد و بنابراین یا در حالت ایده‌آل، در سالن تئاتر اجرا شود. اما وقتی چنین چیزی بدون رفتن زیر بار محدودیت‌ها و اعتبار بخشیدن به دستگاه سانسور ممکن نباشد، در ادامه گزینه‌های دیگری مطرح می‌شود.

یکی از راه‌هایی که در تئاتر ایران برای مقابله با سانسور به کار می‌رفت، دور زدن آن به اشکال گوناگون بود که این روش هم پیش از انقلاب ۵۷ و هم پس از آن به کار می‌رفت. معمول‌ترین روش آن چنین بوده است که متن نمایشنامه را بدون موارد حساسیت‌برانگیز برای دریافت مجوز ارائه می‌کردند اما در زمان اجرا نمایشنامه را بدون حذف و به طور کامل اجرا می‌کردند. تا مدت‌ها این خود به نوعی مبارزه محسوب می‌شد. اما طبیعتاً ماموران سانسور پس از مدتی متوجه این ترفند شدند، خصوصاً که بسیاری از آنان از میان خود تئاتری‌ها بودند. در نتیجه شروط دیگری برای صدور مجوز قرار داده شد. از جمله این که صدور مجوز منوط به تایید «کارشناسان» یا همان ماموران ممیزی و سانسور بود که در پایان دوره‌ی تمرین به تماشای اجرا می‌نشستند. به مرور تعداد تاییدیه‌های لازم بیشتر شد تا امروز که مسئول سالن تئاتر مربوطه، یک «کارشناس» برای متن و دو یا سه «کارشناس» برای اجرا می‌بایست اثر را تایید نمایند. از جلسه‌ی بازبینی فیلمبرداری می‌شود و اجرای هر شب می‌بایست مطابق با همان فیلم باشد.

اما گذشته از اینکه در چنین شرایطی دور زدن سانسور عملاً دیگر ممکن نیست، بلکه دیگر مبارزه هم به حساب نمی‌آید؛ چرا که از مقطعی به بعد همین امر دستاویز برخی از عوامل رژیم قرار گرفت تا وضع موجود را با

همه‌ی محدودیت‌ها تثبیت و عادی‌سازی کرده و میزان تحمل محدودیت‌ها را بالا ببرند. به علاوه، جریان‌های تجاری نیز دست به استفاده‌ی شخصی از این محدودیت‌ها زدند. هر تئاتری که مهر «توقیف شد» و سپس «بازگشایی بعد از توقیف» را بر خود داشت، از آن به عنوان وسیله‌ی تبلیغ و بازاریابی استفاده می‌کرد.

هر تلاش، فارغ از نتیجه‌ی خود نمونه‌ی مبارزه‌ی امکان‌پذیری است که سلطه‌ی مطلق نظام حاکم را مخدوش و در حد خود تضعیف می‌نماید.

با این حال، در جریان مبارزه، تئاتر نیز همچون دیگر هنرها، نه هنر برای هنر، بلکه ابزاری برای پیشبرد این مبارزه است؛ بنابراین برای آنکه به مخاطب خود دسترسی یابد، می‌تواند و باید در مقاطعی تغییراتی را بر خود بپذیرد. اگر بدون سازش و پذیرش سانسور و قرار گرفتن در چهارچوب مطلوب حاکمیت نمی‌تواند برای مخاطب خود اجرای عمومی زنده داشته باشد، به اجرای زیرزمینی ولو برای مخاطب محدودتر روی می‌آورد و اگر چنین هم نشد، به راه دیگری همچون پخش اجرای ضبط شده و یا دهها امکان دیگر روی می‌آورد.

اما مبارزه‌ی قهرآمیز فرهنگی تنها منحصر به نشان دادن واکنش به محدودیت‌ها نمی‌شود. مبارزان این عرصه می‌بایست فعالانه به ابتکار عمل دست بزنند، چرا که یافتن راه‌های جدید برای مشارکت در امر اجتماعی و سیاسی بخش بزرگی از این مبارزه است. یکی از نمونه‌های درخشان نوآوری در مشارکت تئاتر در مبارزات اجتماعی، تئاتر چریکی در آمریکا است که از دل شرایطی بیرون آمد که بسیاری از هنرمندان در لیست سیاه مک‌کارتی قرار داشتند و گروه‌ها و پروژه‌های مشخصی از سوی دولت بودجه می‌گرفتند. تئاتر سیاسی جایی در جریان اصلی نداشت. بین سال‌های چهل تا هفتاد میلادی هنرمندان و گروه‌های تئاتری‌ای در این کشور پدیدار شدند که با روش‌هایی نو دست به مقاومت و مبارزه می‌زدند. از جمله‌ی این گروه‌ها تئاتر لیوینگ، سان‌فرانسیسکو مایم تروپ و تئاتر نان و عروسک بودند. با وجود سبک‌ها و اهداف تئاتری متفاوت، همگی گروه‌های تئاتر چریکی آوانگارد بودند که توسط افراد حرفه‌ای تشکیل شده بودند که هم سواد هنری داشتند و هم آگاهی سیاسی، و به وجه تجاری کارشان تنها در حد ضرورت توجه می‌کردند و تمرکزشان بر روی اهداف هنری و سیاسی بود. دو گروه «نان و عروسک» و «سان‌فرانسیسکو مایم تروپ» در اواخر این دوران در اعتراضات ضدجنگ ویتنام حضوری فعال و برجسته داشتند. آر جی دیویس بنیان‌گذار تئاتر سانفرانسیسکو مایم تروپ معتقد بود که شیوه‌های سنتی تئاتر مناسب بازتاب مسائل اجتماع و تاثیرگذاری بر روی آن نیست. آنها شروع به اجرای

تئاتر در فضای پارک‌ها کردند و کمی بعد به همین خاطر درگیر پرونده‌ی قضایی شدند. در نهایت قاضی به نفع گروه رای داد اما همچنان پس از آن هم حین اجراهایشان درگیری‌های متعددی با پلیس داشتند. این گروه در بین سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۸ با سفر به نقاط مختلف و اجراهای خارج از چهارچوب سنتی تئاتر توجه عموم را به خودشان، به تئاتر چریکی به عنوان یک فرم تئاتری و همچنین به جنبش ضدجنگ در کلیت خود جلب می‌کردند. تئاتر «نان و عروسک» یکی از گروه‌های تئاتری پیشرو در جنبش ضدجنگ در آمریکا بود. آنها در اجراهایشان از عروسک استفاده می‌کردند و به اجرای نمایش‌های رادیکال می‌پرداختند. جان بل، مورخ تئاتر و یکی از اعضای این گروه درباره‌ی شیوه‌ی کار آنها می‌گوید: «قرارگیری پیام سیاسی در تصاویر به جای متن، به ارائه‌ی نتیجه‌گیری‌های محکم کمک می‌کند اما به مخاطب در پذیرش‌شان اصراری نمی‌ورزد.» تئاتر لیوینگ کار خود را ابتدا با تئاتر تجربی آغاز کرد و در ادامه، در دهه‌ی هفتاد اعلام کرد که نمی‌خواهد در ساختمان‌های تئاتر سنتی اجرا کند، چرا که آنها «تله‌های معماری» هستند که تنها قشر ممتاز و الیت را به خود جذب می‌کند. این گروه در عوض شروع به اجرا در زندان‌ها، مدارس، کارخانه‌ها و زاغه‌های سرتاسر جهان کرد. تئاتر لیوینگ مانند دو گروه دیگر در جنبش ضدجنگ شرکت نداشت، اما به پیشینیان خود در تئاتر آگاهی‌بخش سیاسی بسیار شبیه بود. «تئاتر گروه» در دهه‌ی سی نمونه‌ی دیگری است که با تلاش برای خروج از ساختار تئاتر تجاری آمریکا، قصد داشت به تئاتری آگاهی‌بخش و با اهدافی عمیق‌تر از کسب درآمد دست یابد.

مبارزه‌ی قهرآمیز فرهنگی مبارزه‌ای پویاست که می‌بایست با شرایط و نیاز زمان خود را وفق داده و تغییر کند؛ چرا که حاکمیت هر روز راه‌های جدیدی برای پیشبرد مقاصد خود پیدا می‌کند. امروز این مبارزه عیان‌تر و عریان‌تر شده و در واقع تبدیل به یک جنگ تمام‌عیار فرهنگی شده است. اما از آنجا که غالباً تلاش می‌کند در پوششی ظاهرفریب پدیدار شود، همچنان برای بسیاری محسوس نیست. در این میان رسانه‌های جریان غالب و دست راستی که لزوماً ارتباط و همکاری مستقیمی با حاکمیت ندارند و حتی به ظاهر منتقد و مخالف او هستند، عملاً در جبهه‌ی او می‌جنگند.

چرا مبارزه‌ی قهرآمیز فرهنگی مهم است؟

مبارزه‌ی قهرآمیز فرهنگی در این سو برای روشن‌گری تلاش می‌کند و

حاکمیت در سوی دیگر مفاهیمی را که مبارزان برایش هزینه داده‌اند تبدیل به چیزی بی‌ارزش و دستمالی شده و بی‌خاصیت می‌کند تا برّندگی عمل آنها را خنثی کند. اگر مبارزان فرهنگی برای رهایی از کنترل او، به مثابه عملی قهرآمیز از ساختار او خارج می‌شوند تا ابزار کنترل او را بلااستفاده کنند، او در مقابل دست به موازی‌سازی می‌زند تا مفاهیم را از معنا تهی کند. اپوزیسیون دست‌پرورده‌ی خود را می‌سازد و اعتراضات سطحی خود را سازماندهی می‌کند، نهادهای صنفی زرد را تشکیل می‌دهد و تلاش می‌کند برای هر اقدام قهرآمیز، مابه‌ازایی درون‌ساختاری ایجاد کند. حتی در مواردی با اعتراضات همراهی می‌کند تا همه‌چیز را در سطح نگه دارد و در نهایت برای عادی‌سازی شرایط تلاش می‌کند. در مقابل، مبارزان با تحلیل و با عمل خود او را افشا می‌کنند، ریشه‌ها را نشانه می‌گیرند و آلترناتیو ارائه می‌کنند.

او در مقابل از ابزار سرکوب قوی‌تری استفاده می‌کند، مثلا به قوای پلیسی و قضایی متوسل می‌شود. مبارزان در مقابل سیستم قضایی را به چالش می‌کشند، و متقابلاً مبارزان محکوم می‌شوند. به ظاهر ممکن است همه چیز تمام شده به نظر برسد، اما چنین امری از یک سو به بحران حاکمیت و شرایط عینی انقلاب دامن می‌زند و از سوی دیگر در فرآیند مبارزه دستاوردهای خود را نیز در ارتباط با مردم داشته است.

ممکن است گفته شود که چنین مبارزه‌ای یک مبارزه‌ی از پیش باخته باشد، چرا که قدرت در نهایت در دست حاکمیت است. اما در این میان اهمیت تضعیف قدرت مطلق نظام سرکوب‌گر را نیز نباید از یاد برد. هر تلاش، فارغ از نتیجه‌ی خود نمونه‌ی مبارزه‌ی امکان‌پذیری است که سلطه‌ی مطلق نظام حاکم را مخدوش و در حد خود تضعیف می‌نماید و هر تجربه‌ی مثبت می‌تواند مقدمه‌ای برای تجربه‌های مثبت بعدی قرار گیرد. به علاوه، کمترین حاصلی که چنین تلاش‌هایی می‌توانند داشته باشند، درسی برای مبارزه‌های بعدی است. لِو ویگوتسکی در مبحث آموزش، تاثیر تجربه‌های مثبت را در نظریه‌ی «محدوده‌ی تقریبی یادگیری» تشریح می‌کند که به نوعی درباره‌ی مبارزات فرهنگی نیز قابل اطلاق است. هر تجربه‌ی مثبت در دایره‌ی شرایط و امکانات موجود، موفقیتی است که می‌تواند این دایره را گسترده‌تر نماید.

مبارزه‌ی قهرآمیز فرهنگی مبارزه‌ای کوتاه‌مدت و انفجاری نیست، بلکه در بازه‌ی زمانی طولانی اتفاق می‌افتد؛ فرآیندی است که ابزارهایش بنا به کارکرد و اقتضای زمان و وضعیت تغییر می‌کند. مبارزان فرهنگی می‌بایست به موازات تلاش نیروهای پیشرو در وضعیت انقلابی فعال، آماده و آگاه باشند و

در جای درست اقدام درست انجام بدهند. آنها در بهترین حالت، حتی می‌توانند چراغ راه نیروهای پیشرو باشند، واسطه ارتباط با مردم قرار گیرند و در شناخت شرایط مفید واقع شوند.

جامعه‌ای که درگیر تضادهای درونی است، دیر یا زود به نقطه‌ی بی‌بازگشت می‌رسد، اما در این فرآیند دو مسئله مهم است:

۱. اینکه وقتی به این نقطه برسد، پس از آن چه خواهد شد

۲. تا رسیدن به آن زمان چه تلفاتی برای جامعه به همراه خواهد داشت.

باید اطمینان حاصل کرد که رسیدن به آن نقطه با کمترین تلفات ممکن و از مسیری تا حد ممکن درست و متناسب با نیازهای آینده‌ی اجتماع اتفاق بیفتد. بخشی از این کار بر عهده‌ی فرهنگ است. ضمن آنکه خود آثار و میراث‌های فرهنگی و هنری نیز باید در این مبارزه مورد محافظت و مراقبت قرار گیرند تا دستخوش حذف، تحریف و تعدی هژمونی فرهنگی حاکمیت نشوند.

رسانه‌های جریان غالب و دست راستی که لزوماً ارتباط و همکاری مستقیمی با حاکمیت ندارند و حتی به ظاهر منتقد و مخالف او هستند، عملاً در جبهه‌ی او می‌جنگند.

در مسیر تحولات اجتماعی و تغییرات بنیادین و زیربنایی اجتماع، فرهنگ نیز که بخش روبنایی اجتماع است ناچار با این تحولات همسو می‌شود؛ چون فرهنگ بازتاب‌دهنده‌ی مناسبات اجتماع نیز هست. چنان که در آثار شکسپیر نمودهای روشن و آشکار گذار از جامعه فئودالی به سرمایه‌داری آشکار بود. اما فرهنگ می‌تواند علاوه بر بازتاب شرایط و مناسبات اجتماع، نقشی پیشرو هم داشته باشد. نیروهای فرهنگی پیشرو در این جریان می‌توانند منتقد اجتماع باشند و مانند ماما که به مادر باردار در به دنیا آوردن فرزندش کمک می‌کند، با نقد صریح و موثر خود، این فرآیند را تسریع کرده و کیفیت ببخشند؛ می‌توانند صدای تغییرات باشند، نویدبخش آینده‌ای که در پس این تغییرات خواهد آمد. در نهایت اگر قهر فرهنگی نباشد، فعالان عرصه‌ی فرهنگ خواسته یا ناخواسته به ابزار دست حاکمیت بدل خواهند شد. همین دو حالت بیشتر وجود ندارد. یا ساختار موجود را تثبیت می‌کنی یا در مقابل آن می‌ایستی. وسط ایستادن، آب ریختن به آسیاب نظام سرکوب‌گر است.

اگر فرهنگ سلاحی در دست حاکمیت است، با قهر فرهنگی باید حاکمیت را خلع سلاح کرد. حاکمیت قوای نظامی و قضایی و امکان سرکوب گسترده را دارد و به پشتوانه‌ی آن اقدامات به اصطلاح «غیرخشونت‌آمیز» انجام می‌دهد و به همین پشتوانه است که این اقدامات ضعیف‌تر او موثر واقع می‌شود. به همین پشتوانه است که فرهنگ را نیز به عنوان سلاح در دست می‌گیرد.

«اپوزیسیون» فرهنگی می‌سازد. مرزها را مخدوش و مغشوش می‌کند. طبیعتاً در مقابل چنین اقداماتی نمی‌توان برای مبارزه، مقابله به مثل کرد چون چنان پشتوانه‌ای در پس اقدامات مبارزین وجود ندارد. در نتیجه می‌بایست از موضعی دیگر و همسنگ خودش پاسخ گفت و دست‌کم نشان داد که این امکان هم وجود دارد و قدرت او مطلق نیست. اما در عین حال، نمی‌توان مبارزه را تنها در سطح مبارزه برای تغییر ساختار نگه داشت. و نمی‌توان عرصه‌ی فرهنگ را به امید روزی که ساختار تغییر کرده باشد خالی گذاشت و اولویت مبارزه را در تغییر ساختار دید. این مبارزه یک جنگ تمام‌عیار است و عرصه‌ی فرهنگ یکی از نبردهای این جنگ است که در جبهه‌های گوناگون باید در جریان باشد. در غیر این صورت، حتی در صورت پیروزی مبارزه، در فردای آزادی خواهیم دید که در جبهه‌ی فرهنگ متحمل شکست‌هایی چه بسا جبران‌ناپذیر شده‌ایم. این سنگری است که در هر صورت می‌بایست توسط مبارزان فرهنگی حفظ شود. فرهنگ فقط ابزار و سلاح مبارزه در مقابل سرکوب فرهنگی نیست، بلکه سرمایه‌ی گرانبهای یک اجتماع است که باید از دست‌درازی و تحریف حفظ شود. از سوی دیگر، اگرچه مبارزه فرهنگی به تنهایی نمی‌تواند یک ساختار را تغییر دهد و چنین تصوری یا توهم صرف است و یا به اصلاح‌طلبی نزدیک می‌شود، اما در عین حال اگر مبارزه فرهنگی به سلاحی جز خود فرهنگ سپرده شود، اصلاً بعید نیست که منجر به حذف و تصفیه‌های خونین و بی‌رحمانه‌ای شود که بارها در طول تاریخ معاصر شاهد آن بوده‌ایم.

مانیفست هنرمندانِ کمونِ پاریس

مهرداد خامنه‌ای

در دوران حکومت ناپلئون سوم از ۱۸۵۱ تا ۱۸۷۱، فقر و فلاکت در میان طبقه‌ی کارگر پاریس افزایش یافت، از هر ده خانه هشت خانه در مناطق فقیرنشین آب لوله‌کشی نداشت و تعداد اندکی از فرودستان می‌توانستند خانه‌های خود را در فصل زمستان گرم کنند. هر چه طبقه‌ی کارگر فقیرتر می‌شد، اشراف ثروتمندتر می‌شدند. در این دوران پاریس شهردار منتخبی نداشت و انتصابات در شوراهای محلی توسط امپراطور انجام می‌شد. سیاست‌های فرهنگی-هنری برای جلب مشارکت هنرمندان طوری طراحی شده بود تا آثارشان منعکس‌کننده‌ی شکوه حکومت امپراطور باشد.

در سال ۱۸۷۰ فرانسه وارد جنگی فاجعه‌آمیز با پروس شد. این جنگ منجر به کناره‌گیری امپراطور و به دنبال آن تسلیم ارتش فرانسه و محاصره پاریس توسط نیروهای پروس گردید. دفاع از پایتخت بر عهده‌ی گارد ملی پاریس بود که نه با امپراطور و نه با حکومت سلطنتی همدلی نداشتند.

دولت، پاریس را به مقصد ورسای ترک کرد و ثروتمندان به خانه‌های خود در ییلاق و یا خارج از کشور گریختند.

کنترل شهر پاریس به دست طبقه‌ی کارگر و فرودستان افتاد که از سال‌ها پیش خشم فروخورده‌ای نسبت به طبقه‌ی حاکم داشتند. آنها پاریس را یک کمون سوسیالیستی و مستقل از فرانسه اعلام کردند.

هنرمندانی که در شهر باقی ماندند، به رهبری گوستاو کوربه، نقاش رئالیست (واقع‌گرا)، دست به تاسیس تعاونی زدند، درِ گالری‌های هنری را به رایگان به روی عموم مردم باز کردند، تقسیم‌بندی بین هنرهای زیبا و صنایع دستی را لغو کردند و آموزش سلسله مراتبی هنر را که تحت حکومت ناپلئون برقرار شده بود، سازمان‌دهی مجدد کردند.

کمونِ پاریس تنها ۷۳ روز دوام آورد. دولت برای سرکوب قیام زحمتکشان

نیرو فرستاد و در جنگی نابرابر و وحشیانه هزاران نفر از مردم را سلاخی کرد. سی هزار پاریسی اعدام شدند، پنجاه هزار نفر زندانی و چهارهزار نفر به کالِدونیا تبعید شدند.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

N° 128 LIBERTÉ — EGALITÉ — FRATERNITÉ N° 128

COMMUNE DE PARIS

La Commune autorise le citoyen G. COURBET, nommé en assemblée générale Président de la société des Peintres, à rétablir, dans le plus bref délai, les Musées de la Ville de Paris dans leur état normal, d'ouvrir les galeries au public et d'y favoriser le travail qui s'y fait habituellement.

La Commune autorisera à cet effet les quarante-six délégués qui seront nommés demain *Jeudi*, 13 *Avril*, en séance publique, à l'École de médecine (grand amphithéâtre), à *deux heures précises*.

De plus, elle autorise le citoyen COURBET, ainsi que cette assemblée à rétablir l'Exposition annuelle aux Champs-Élysées.

Paris, le 12 avril 1871.

La Commission exécutive.

AVRIAL. P. COURNET. Ch. DELESCLUZE. Félix PYAT. G. TRIDON. A. VERMOREL. E. VAILLANT.

اعلامیه‌ی تشکیل جلسه برای انتخاب کمیسیون فدرال هنرمندان

امپرسیونیست‌ها و کمونِ پاریس

بیشتر نقاشان امپرسیونیست در دهه ۱۸۶۰ در پاریس زندگی می‌کردند. مرکز این شهر محل تجمع و زندگی ثروتمندان بود و دائما در حال توسعه، در حالی که تجمع خیل عظیم فرودستان در زاغه‌های شمال و شرق پاریس به خوبی شکاف طبقاتی را در آن به نمایش می‌گذاشت.

امپرسیونیست‌ها عموما از خانواده‌هایی با شرایط اجتماعی بهتر از درون این جامعه سر برون آورده بودند و در دهه ۱۸۷۰ تصویری از پاریس مدرن را ترسیم می‌کردند که جهان‌بینی جمهوری سوم، پس از سقوط امپراطور لوئی ناپلئون را منعکس می‌کرد و این تصویر، بازتاب الگوی توسعه‌ی مرکز این شهر توسط بارون جورج یوجین هوسمان در دهه‌ی ۱۸۶۰ برای ایجاد یک شهر مدرن و چشمگیر بود.

هزاران خانه‌ی طبقه‌ی کارگر، مغازه‌ها و کارگاه‌های کوچک تخریب شدند تا راه را برای جاده‌های پر از درختان، میدان‌های عظیم، کافه‌ها و رستوران‌های لوکس نوساز، آپارتمان‌های گران‌قیمت و فروشگاه‌های بزرگ برای افراد ثروتمند و پارک‌هایی برای قدم زدن طبقه‌ی متوسط باز کنند.

در دوران کمون بسیاری از هنرمندان امپرسیونیست شهر را ترک کردند و برخی از آنها به لندن رفتند.

خیابان‌های بارون هوسمان توسط کمونارها به آتش کشیده شد، جاده‌ها و سنگ‌فرش‌ها کنده شدند تا از آنها سنگرهای دفاع از شهر مردم ساخته شود.

اما چاپ سنگی «جنگ داخلی»، اثر ادوار مانه از سال ۱۸۷۱ (احتمالاً در روزهای پس از هفته‌ی خونین ۱۸ تا ۲۸مه ۱۸۷۱ تکمیل شد) وحشت قتل‌عام کلیسای مادلین را تداعی می‌کند که در آن سیصد کمونار به ضرب گلوله کشته شدند و هیچ یک از آنها نتوانست از این قتل‌عام جان سالم به در

ببرد.
این تنها اثر هنری است که توسط یک نقاش امپرسیونیست در کمون پاریس تولید شده است. اثر «جنگ داخلی» مانه قصاوت و بی‌رحمی نیروهای دولتی را نشان می‌دهد.
مانه با نشان دادن جنازه مردی که یونیفورم گارد ملی را بر تن دارد و تکه‌ای پارچه سفید در دست گرفته، به درام صحنه می‌افزاید، در حالی که کلیسای مادلین در پس‌زمینه بالا سمت راست دیده می‌شود. جزئیات دیگر همدردی مانه را نسبت به کمونارها تقویت می‌کند، پاهایی که در گوشه پایین سمت راست کشیده شده است متعلق به یک غیرنظامی است که گواهی بر ماهیت این کشتار جمعی است.

مانیفست فدراسیون هنرمندان کمونِ پاریس

کمون پاریس در واقع اولین آزمایش در مقیاس بزرگ برای یک حکومت سوسیالیستی بود. در ۱۸ مارس ۱۸۷۱، کارگران و صنعتگران رادیکال سازماندهی شده در گارد ملی، با فرار ارتش منظم فرانسه، قاطعانه کنترل شهر را به دست گرفتند. چند روز بعد، کمون انتخاب شد و بلافاصله اعلام کرد که کارگران می‌توانند کارگاه‌ها و مشاغل را تصاحب و اداره کنند، همچنین مجازات اعدام و خدمت سربازی را لغو کرد، جدایی کلیسا (مذهب) از دولت را اجباری کرد، و سیاست‌های رفاه و تامین اجتماعی همگانی و حقوق بازنشستگی مستقر شد. هم نیروهای انقلابی و هم نیروهای دموکراتیک، شاهد به کارگیری راه‌های جدیدی برای اداره‌ی شهر توسط کارگران عادی بودند.

قتل‌عام کمونارها

این امر شامل اعمال روش‌های رادیکال و متفاوت برای نزدیک شدن مردم به قلمرو هنر نیز بود. در ۱۵ آوریل، هنرمندان، نقاشان، مجسمه‌سازان و

«جنگ داخلی»، اثر ادوار مانه

زینتی‌کاران از سراسر پاریس - از جمله گوستاو کوربه، نقاش مشهور و اوژن پوتیه، (سراینده اشعار سرود «انترناسیونال») - گرد هم آمدند تا راه‌های ممکن برای تحقق این هدف را پیشنهاد کنند.

پیشنهادها ساده بودند: کنترل هنر توسط هنرمندان، و هنر و فرهنگ به عنوان یک حق عمومی. مهم‌تر از همه، آنها این سؤال را مطرح کردند که چرا دولت و افراد ثروتمند تقریباً منحصراً باید از هنر لذت ببرند؟ فدراسیونی که توسط این هنرمندان تأسیس شد اصرار داشت که همه حق دارند در میان زیبایی زندگی و کار کنند. کریستین راس، نویسنده‌ی کتاب «تجمل اجتماعی: تخیل سیاسی کمون پاریس»، اهمیت این امر را این‌گونه شرح می دهد:

«این ممکن است یک تقاضای کوچک و حتی "تزیینی" به نظر برسد. اما در واقع نه تنها مستلزم بازسازی کامل رابطه ما با هنر، بلکه با کار، روابط اجتماعی، طبیعت و همچنین محیط زیست است... این به معنای هنر و زیبایی است که به طور کامل در زندگی روزمره ادغام شده است و در سالن‌های خصوصی پنهان نشده یا در آثار تاریخی زشت ناسیونالیستی متمرکز نشده است.»

متن زیر از گزارش‌ها و مجلات روزانه‌ی کمون پاریس گرفته شده است که شامل مانیفست این هنرمندان است. این مانیفست کشفی مجدد در تاریخ رادیکال چپ و بازنگری در نقش هنر در زندگی روزمره‌ی انسان‌ها است.

مجمع هنرمندان

«دیروز ساعت دو بعدازظهر جلسه‌ی هنرمندان به دعوت آقای گوستاو کوربه با اجازه‌ی کمون در تالار بزرگ سخنرانی دانشکده پزشکی برگزار شد. سالن کاملاً پر بود و از مجموع همه‌ی هنرها نمایندگانی به تعداد کافی حضور داشتند. در میان نقاشان ما متوجه حضور آقایان فاین پرین و هرو شدیم؛ در میان مجسمه سازان، آقایان مولن و دلاپلانش؛ کاریکاتوریست‌ها برتال را فرستادند، حکاکان آقای میشلین، و منتقدان آقای فیلیپ برتی را - بسیاری از معماران و زینت‌کاران. مجمعی بیش از چهارصد نفر.

آقای کوربه ریاست جلسه را بر عهده داشت و آقایان مولن و پوتیه معاونان جلسه بودند. آقای پوتیه قبل از هر چیز، گزارشی را که توسط کمیته‌ی تدارکات تهیه و توسط او ویرایش شده بود، خواند. این سند بسیار جالب حاوی ملاحظات واقعاً والا در مورد نیازها و سرنوشت هنر معاصر بود.

* مدیریت منافع هنرمندان را منحصرا به خود هنرمندان بسپارید.

این ایده بود که به نظر می‌رسید در روح گزارش کمیته‌ی فرعی غالب بود. مسئله تأسیس فدراسیونی از هنرمندان پاریس بود که تحت این عنوان همه کسانی را که آثار خود را در پاریس به نمایش می‌گذارند تشکیل می‌داد.»

ستون وندوم که به فرمان ناپلئون اول (بناپارت) به یادبود پیروزی در نبرد اُسترلیتس بنا شده بود توسط کمونارها و به پیشنهاد گوستاو کوربه پایین کشیده شد.

فدراسیون هنرمندان پاریس

هنرمندان پاریس با پایبندی به اصول جمهوری کمون، فدراسیونی تشکیل داده‌اند.

این اتحاد تمام اندیشه‌های هنری مبانی خود را داراست که عبارت است از:

«گسترش آزادانه هنر، فارغ از هرگونه نظارت دولتی و فارغ از هرگونه امتیاز.»

«تساوی حقوق بین تمامی اعضای فدراسیون.»

«قرارگیری استقلال و حیثیت هر هنرمندی تحت حمایت همگان از طریق ایجاد کمیته‌ای منتخب با رأی عمومی هنرمندان.»

این کمیته پیوندهای همبستگی را تقویت کرده و به وحدت عمل دست یافته است.

کمون پاریس در واقع اولین آزمایش در مقیاس بزرگ برای یک حکومت سوسیالیستی بود.

ترکیب کمیته

این کمیته متشکل از ۴۷ عضو به نمایندگی از حرفه‌های مختلف است که عبارتند از:

۱۶ نقاش

۱۰ مجسمه ساز

۵ معمار

۶ حکاک

و ۱۰ عضو نماینده هنرهای تزئینی که به اشتباه هنرهای صنعتی نامیده می شوند.

آنها با سیستم لیست و با رای مخفی منصوب شدند.

شهروندان از هر دو جنس (زن و مرد) که موقعیت خود را به عنوان هنرمند - چه از طریق شهرت آثارشان، چه از طریق کارت نمایشگاهی یا از طریق گواهی کتبی از دو هنرمند حامی - به اثبات رساندند، حق داشتند در رای‌گیری شرکت کنند.

اعضای کمیته برای مدت یک سال انتخاب شدند.

پس از انقضای مأموریت، پانزده عضوی که با رای مخفی کمیته تعیین شده‌اند، یک سال بعد در سمت خود باقی خواهند ماند. سی و دو عضو دیگر جایگزین خواهند شد.

اعضای خارج شده تنها در پایان یک فاصله‌ی زمانی یک ساله می‌توانند مجدداً انتخاب شوند.

اوژن پوتیه

گوستاو کوربه

انشاء فرمان

این حکومت هنرمندان بر دنیای هنر، رسالت خود را چنین می‌داند:

- حفظ گنجینه‌ها و میراث گذشته؛
- اجرا و روشن کردن همه‌ی عناصر حال؛
- و بازسازی آینده از طریق آموزش
- بناهای تاریخی، موزه‌ها.

بناهای یادبود از لحاظ هنری، موزه‌ها و مؤسسات پاریس شامل گالری‌ها، مجموعه‌ها و کتابخانه‌های آثار هنری که متعلق به افراد خصوصی نیستند، برای نگهداری و نظارت اداری به کمیته محول می‌شوند.

آنها را بنا می‌کند، حفظ می‌کند و تنظیم می‌کند، و نقشه‌ها، موجودی‌ها، فهرست‌ها و کاتالوگ‌ها را تکمیل می‌کند.

به منظور تشویق برای تحقیق و مطالعه و ارضای کنجکاوی بازدیدکنندگان، این موارد را در اختیار عموم قرار می‌دهد.

وضعیت نگهداری ساختمان‌ها را یادداشت می‌کند، تعمیرات فوری را تذکر می‌دهد و مرتباً گزارش‌هایی از روند اقداماتش به کمون ارائه می‌کند.

پس از بررسی صلاحیت آنها، مدیران، منشی‌ها، بایگان‌ها و نگهبانان را به منظور اطمینان از نیازهای خدماتی این مؤسسات و نمایشگاه‌هایی که متعاقبا در مورد آنها بحث خواهد شد، تعیین می‌کند.

نمایشگاه‌ها

این کمیته نمایشگاه‌های عمومی، ملی و بین‌المللی را که در پاریس برگزار می‌شود، سازماندهی خواهد کرد.

برای نمایشگاه‌های ملی و بین‌المللی که در پاریس برگزار نمی‌شود، کمیسیونی را به عنوان مسئول منافع هنرمندان پاریسی تفویض می‌کند.

[کمیته] تنها آثار امضا شده توسط مؤلفین آنها، آثار اصلی یا ترجمه از یک هنر به هنر دیگر، مانند حکاکی‌های نقاشی و غیره را می‌پذیرد.

این کمیته تمام نمایشگاه‌هایی که به صورت دلالی تمایل دارند نام ویراستار یا تهیه‌کننده را جایگزین نام خالق واقعی آثار کنند، رد می‌کند.

آثار عادی به سفارش کمون بین هنرمندانی که با رای همه غرفه‌داران تعیین شده‌اند توزیع می‌شود.

آثار فوق العاده برای مسابقه ارسال خواهند شد.

فدراسیونی که توسط این هنرمندان تأسیس شد اصرار داشت که همه حق دارند در میان زیبایی زندگی و کار کنند.

آموزش

این کمیته بر آموزش طراحی و مدل‌سازی در مدارس ابتدایی و حرفه‌ای عمومی که در آن معلمان از طریق رقابت منصوب می‌شوند نظارت خواهد کرد. معرفی روش‌های جذاب و منطقی را تشویق می‌کند. مدل‌هایی را ایجاد می‌کند و موضوعاتی را طراحی می‌کند که از میان آنها روحیه‌ای برتر آشکار می‌شود و مطالعات آنها باید با هزینه‌ی کمون تکمیل شود.

ساخت سالن‌های وسیع برای آموزش عالی، کنفرانس‌های زیبایی‌شناسی، تاریخ، و فلسفه‌ی هنر را ترغیب و تشویق می‌کند.

تبلیغات

یک ارگان تبلیغاتی با عنوان: Officiel des arts (مسئول هنرها) ایجاد خواهد کرد.

این نشریه تحت کنترل و مسئولیت کمیته، رویدادهای مربوط به دنیای هنر و اطلاعات مفید برای هنرمندان را منتشر خواهد کرد.

گزارش کارهای کمیته، صورتجلسات آن، بودجه‌ی دریافتی و هزینه‌ها و کلیه‌ی کارهای آماری را که موجب شفافیت شده و نظم را میسر

ژول هِرو ژول دالو الکساندر فَلگیر هیپولیت مولان

می‌کند منتشر خواهد کرد.
بخش ادبی که به مقالات زیبایی‌شناسی اختصاص دارد، میدانی بی‌طرف خواهد بود که برای انعکاس همه‌ی نظرات و همه‌ی اندیشه‌ها باز است.
Officiel des arts مترقی، مستقل، باوقار و صادقانه، جدی‌ترین بیانیه‌ی بازآفرینی ما خواهد بود.

داوری ها

برای تمام اختلافات مربوط به هنر، کمیته - بنا به درخواست طرف‌های ذینفع (هنرمندان یا دیگران) - داوران سازش‌دهنده را تعیین می‌کند.
در مورد مسائل اصولی و عمومی، کمیته به صورت یک شورای داوری تشکیل می‌شود و تصمیمات آن در Officiel des arts درج می‌شود.

ابتکار فردی

این کمیته از همه‌ی شهروندان دعوت می‌کند تا همه‌ی پیشنهادات، پروژه‌ها، گزارش‌ها و نظرات خود را با هدف پیشرفت هنر، رهایی اخلاقی یا فکری هنرمندان یا بهبود مادی موقعیت آنها ارسال کنند.
کمیته گزارشی از این موضوع به کمون خواهد داد و حمایت اخلاقی و همکاری خود را برای هر چیزی که امکان پذیر می‌داند ارائه خواهد کرد.
کمیته از افکار عمومی می‌خواهد تا تمامی تلاش‌ها برای پیشرفت را تصویب کنند و از طریق Officiel des Arts آن را تبلیغ کنند.
در نهایت، با کلام، با قلم، با مداد، از طریق بازتولید مردمی شاهکارها، و از طریق تصاویر هوشمندانه و آموزنده‌ای که می توانند به وفور پخش شوند و در تالارهای شهر و دورافتاده‌ترین روستاهای فرانسه به نمایش گذاشته شوند، کمیته کار خواهد کرد. به سوی بازسازی ما، گشایش ثروت جمعی، شکوه آینده و جمهوری جهانی.

منبع:

1.Librairie de Bibliophiles, eds. La littérature officiel sous la Commune: Documents sur les événements de 1870-71. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1880.

2. La Federation des Artistes, trans. Jeff Skinner. “Manifesto of the Paris Commune’s Federation of Artists,” ■

از خشونت سیاسی تا قهر فرهنگی

افشین شمس قهفرخی

این روزها توجه بسیاری از مردم به سوی شبکه‌های ماهواره‌ای، صفحات مجازی اینستاگرام و توییتر و پیام‌های تصویری نوشتاری واتس‌اپ معطوف شده است. این رسانه‌ها توانسته‌اند مخاطبین مختلف و متنوعی از شهروندان را به خود جذب نمایند. به همین دلیل نوعِ نگرش به جهان، تاریخ و مسایل اجتماعی و سیاسی تحت تاثیر پیام‌های این رسانه‌ها قرار گرفته است. در این میان شبکه‌های ماهواره‌ای و صفحات مجازی قوی‌تر به میدان آمده‌اند که پشتوانه‌ی مالی قدرتمندتری دارند. این رسانه‌ها بنا به ماهیت و پایگاه طبقاتی‌شان از منافع اشخاص، گروه‌ها و دولت‌هایی دفاع می‌کنند که سعی دارند وضعیت موجود در جهان را تثبیت و توجیه کنند. این سیاست در بخش‌هایی از جهان تلاش برای بازگشتن به گذشته و احیای رژیم‌های سیاسی و سنت‌های ارتجاعی است. اما آنچه در این میان مخفی و در پشت پرده باقی می‌ماند و از آن سخنی به میان نمی‌آید بهره‌کشی وسیع در عرصه‌ی اقتصادی و ایجاد مبتذل‌ترین و سطحی‌ترین بنیادهای فرهنگی و ایدئولوژیک است. این بهره‌کشی و بنیادهای روبنایی در خدمت همین اشخاص، گروه‌ها و دولت‌ها قرار می‌گیرند. در همین راستا رسانه‌های مزبور سعی دارند تا با تعبیر و تفسیر نادرست کلمات و واژگان به چشم مخاطبین خود خاک پاشیده، واقعیت‌ها را وارونه نشان دهند. از جمله واژگانی که این روزها به شکلی درهم و مغشوش و وارونه معنا و تفسیر شده اند دو واژه‌ی (یا پدیده‌ی) «**خشونت**» و «**قهر**» است. واژه‌ها و مفاهیمی‌که در ظاهر ممکن است انسان را به اشتباه انداخته و هر دو را یکی انگارد. این رسانه‌ها تلاش می‌کنند تا نشان دهند کلیه جنبش‌های مردمی و انقلابی یا انقلاب‌های معاصر و اجتماعی بشری فجایعی خشونت بار بوده‌اند. سپس نتیجه می‌گیرند که این فجایع خشونت بار منشا و پدید آورنده‌ی نظام‌های توتالیتر یا دیکتاتوری هستند. یعنی توتالیتاریسم (تمامیت خواهی سیاسی) و دیکتاتوری‌های فردی

را زایده‌ی انقلاب‌ها و جنبش‌های مردمی دانسته، انقلابیونِ طول تاریخ همگی بانیان خشونت علیه جامعه قلمداد می‌نمایند. آن‌ها در نهایت از این فرضیه به این تز می‌رسند که هر گونه اندیشه‌ی انقلابی و دگرگونی‌خواه اندیشه‌ای خشونت‌آمیز است. در این تز انقلاب‌های کبیر فرانسه، اکتبر روسیه، چین، کوبا، جنبش رهایی‌بخش مردم ویتنام علیه تجاوز ایالات متحده آمریکا، جنبش انقلابی مردم الجزایر علیه اشغالگران فرانسوی و انقلاب بهمن ۱۳۵۷ خورشیدی در ایران همه و همه رخدادهای خشونت‌آمیزی بودند که نتیجه‌ی نهایی آن‌ها استالینیزم در اتحاد شوروی، حکومت وحشت تحت رهبری ماکسیمیلیان روبسپیر در فرانسه، کشتار میدان تیان آن من در چین و. . . است. بر اساس این تز کلیه تلاش‌های بشریت در راستای نظام‌های اجتماعی نوین و تلاش در جهت رفع تبعیض‌های اجتماعی و سیاسی در چهارچوب رژیم‌های جمهوری نوپا مصداق‌های تاریخیِ این خشونت و توهین به مناسبات ایده‌آل موجود است. به همین دلیل جمهوری جنگل در گیلان (۱۲۹۹-۱۳۰۰ خ./ ۱۹۲۱ م.)، حکومت افسران آزادی‌خواه ژاندارمری به رهبری کلنل محمد تقی خان پسیان در خراسان (۱۳۰۰خ.)، جمهوری خودمختار آذربایجان و کردستان (۱۳۲۴-۱۳۲۵خ./۱۹۴۵-۱۹۴۶ م.) و برپایی شوراهای کوتاه مدت در ترکمن صحرا یا کردستان در سال‌های ۱۳۵۸تا ۱۳۵۹ خ. را تجزیه‌طلب، خشونت‌بار و خائن قلمداد می‌کنند.

این رسانه‌ها تلاش می‌کنند تا نشان دهند کلیه جنبش‌های مردمی و انقلابی یا انقلاب‌های معاصر و اجتماعی بشری فجایعی خشونت بار بوده‌اند.

برای فهم بهتر موضوع که آیا مقوله‌هایی مانند انقلاب، جنبش انقلابی و تلاش برای ایجاد یک بدیل و راه حل جدید اجتماعی و سیاسی مصداق‌های خشونت هستند و اگر خشونت محسوب نمی‌شوند پس چیستند؟ به ریشه‌های خودِ پدیده‌ی خشونت برمی‌گردیم. در این جا ما با یک «مُغالطه» روبرو هستیم. آیا هر اقدام مسلحانه‌ای به معنای خشونت است؟ آیا مقاومت و خیزش مردمی‌که از ستم و نابرابری به جان آمده اند و یا در برابر اشغالگری که محیط زیست آن‌ها را اشغال کرده است ایستاده‌اند و قصد سرنگونی مناسبات کهن و ظالمانه‌ای را دارند خشونت‌آمیز می‌باشد؟ آیا تلاش برای ساختن یک دنیای نوین و مبارزه با حافظان دنیای کهن و ارتجاعی صرفا به دیکتاتوری ختم شده و یا شکلی از این پدیده است؟

پژوهش و مطالعه‌ی واژگان سیاسی و اجتماعی در مورد استفاده از نیرو و سلاح در سپهر سیاسی و اجتماعی ما را به دو واژه می‌رساند: خشونت (violence) و قهر یا اعمال زور (force) .

در برخی متون تفاوتی بین این دو واژه وجود ندارد. اما بررسی تحولات

تاریخی ۲۰۰ سال اخیر (از انقلاب کبیر فرانسه) به این سو نشان می‌دهد بین این دو مقوله تفاوت‌های بنیادی وجود دارد. این تفاوت‌ها در درجه‌ی اول به خاستگاه اجتماعی هر دو باز می‌گردد و در درجات بعدی از نوعِ اِعمال نیرو و استفاده از ابزارِ زور و نتیجه‌ای که وارد کنندگان هر دو در عرصه‌ی جامعه بازی می‌کنند. من برای روشن‌تر شدن مفهوم هر مقوله یا پدیده به معرفی و تشریح جداگانه‌ی آن‌ها و سپس تفاوت‌هایشان می‌پردازم.

خشونت یا Violence را می‌توان یکی از قدیمی‌ترین کنش‌های فردی و اجتماعی بشر دانست. خشونت پیش از آن که مسئله‌ای انسانی و اجتماعی باشد عملی از درون طبیعت و حیوانی است. اولین جماعت‌های انسان که به صورت گله وار می‌زیستند رفتارهای غریزی با همدیگر و با طبیعت پیرامون‌شان داشتند: استفاده از اولیه‌ترین ابزارهای طبیعی برای از پا درآوردنِ هم‌نوع یا غیرهم‌نوع با نیروی فیزیکی بدون هیچ احساس ترحمی. دریدنِ بدن قربانی یا خورد کردن جمجمه‌ی او و در آوردنِ امعاء و احشاء درون شکم‌اش. این شکل از خشونت فیزیکی در جنگ‌های گروهی جماعت‌های اولیه نیز به کار می‌رفت. اما خشونت همگام و همراه با تغییر شکل زندگی بشر تغییر کرد. این تغییر باعث شد تا خشونت غریزی به شکل آگاهانه و هدفمند تبدیل گردد. «جنگ» به مثابه سازمان‌یافته‌ترین و هدفمندترین نوع خشونت بهترین مثال تکامل این کنش است. جنگ اولین شکل از خشونت با شکل نظامی و با هدف مشخص می‌باشد که در تاریخ بشریت ثبت شده است. جنگِ هدفمند و سازمان یافته زمانی از جنگ گله‌ای و بدوی جدا گردید که تقسیم کار اجتماعی در جوامع ابتدایی رخ داد و طبقات اجتماعی پدید آمدند. بر همین اساس جنگ ادامه‌ی نبردهای بین طبقات و لایه‌های اجتماعی یعنی ادامه‌ی اهداف و مقاصد اقتصادی و سیاسی محسوب می‌گردد. این پدیده در اولین دولت‌شهرهای ساحلیِ کنار دریای مدیترانه و دولت‌شهرهای بین‌النهرین توسط دولت‌های تازه استقرار یافته در آن‌ها شکل گرفت. اقلیم و جغرافیا در پدید آمدن شکل تولید نقش داشت و با پدید آمدن شیوه‌ی تولید ساختارهای اجتماعی جدیدی پدید می‌آمدند و آن‌ها نیز به نوبه‌ی خود روبناهای جدید اجتماعی را به وجود می‌آوردند. این روبناها در شکل‌گیری فرهنگ و نگرش مردم تعیین کننده بودند. مالیات (بر تجارت و زمین)، شعر، تاریخ، معماری، مجسمه‌سازی، فلسفه، سربازگیری و فنون جنگی از جمله‌ی مقوله‌هایی بودند که بر روی پایه‌های اقتصادی هر جامعه شکل می‌گرفتند. هر چه ابزارهای تولیدی و روابط انسانی بر اساس

نوع روابط اقتصادی تغییر می‌کردند مقولات روبنایی از جمله فنون جنگی، شکل سربازگیری و ساخت سلاح‌ها دچار تحول می‌گردیدند. البته این تغییر تنها از زیر بنا به سمت روبنا در جریان نبود و در مقاطعی از تاریخ روبناها قادر می‌شدند تا نیروهای مادی را تغییر داده بر زیر بنا تاثیر بگذارند. از آن جمله اهمیت جنگ باعث گسترش قلمرو دولت‌ها شده و جوامع و گروه‌های انسانی دیگر را تابعِ خود می‌نمود و گاهی باعث اضمحلال و نابودی شکلی از تولید و زیر بنای اجتماعی و اقتصادی می‌گردید. همانطور که جنگ تحمیل شده از سوی هون‌ها، تاتارها و مغول‌ها باعث نابودی شهرهای بزرگ تجاری و تولیدی در آسیا و شرق اروپا گردید.

خشونت جمعی نظامی با «زور» صورت می‌گرفت و زور در خدمت «قدرت» بود. در این جا خشونت هرگز مردمی نیست و در خدمت اهداف انسانی قرار ندارد بلکه ابزاری در دست طبقات اجتماعی‌ای است که قصد دارند بخش‌های مختلف دنیای اطراف خود را مطیع کنند. خشونت همیشه بخش جدایی‌ناپذیر از فتوحات نیروی پیروز بود: سرزمین تصرف شده آماج کشتارِ غیر نظامیان، تجاوز جنسی و به اسارت درآوردن زنان و دختران و به بردگی درآوردنِ آن‌ها، آتش زدن اماکن مسکونی، غارت اموال خصوصی و عمومی، از بین بردن مزارع و کشتزارها می‌گردید. این خشونت حاوی یک پیام برای مردم کشور شکست خورده بود: باید همیشه مطیع و فرمانبردار باشید.

جنگ اولین شکل از خشونت با شکل نظامی و با هدف مشخص می‌باشد که در تاریخ بشریت ثبت شده است.

جنگ تنها شکل خشونت نبود. در دل دولت‌شهرها، در قلعه‌ها و در پسِ حصارهای زمینداران بزرگ، در سرزمین‌های تحت نفوذ ایلات و عشایر، مخالفین و منتقدین با خشونت فیزیکی سرکوب می‌شدند. این شکل از خشونت با زندان، شکنجه و اعدام همراه بود. این کنش با تکیه بر قوانینِ موجود صورت می‌گرفت. هم برده‌داران دوران باستان، هم فرمانداران جوامع شرقی بین‌النهرین و ایران و هم فئودال‌ها و واسال‌های سده‌ی میانه در اروپا به دولت‌هایی تکیه داشتند که برای اداره‌ی جامعه «قانون» وضع می‌کردند. این روند از دولتِ باستانیِ آشور تا امیرنشین‌های زمیندارِ پروس شکل گرفته و تکامل یافته بود. بنا بر این قوانین برده‌ی شورشی یا دهقان طغیان کرده یا شهروند معترض و منتقد دستگیر شده به زندان می‌افتاد و شکنجه و یا اعدام می‌گردید. در دوران سده‌های میانه کلیسا به یکی از پایه‌های زمینداری بزرگ در اروپا تبدیل گردید. مالکیت کلیسا بر زمین باعث شد تا این مرکز به قدرتی عظیم در اروپا بدل گردد. گرچه کلیسا زمین‌های خود را به زمینداران کوچک‌تر واگذار می‌کرد اما در ماهیت اقتصادی‌اش تغییری رخ نمی‌داد. این

قـدرت در قـرن سیزدهـم بـرای تحکیمِ سـازمـان خـود و مـقدس جـلوه دادن ماهیت اقـتصادی و سیاسی‌اش مجازات‌هایی را بـرای مـخالفین‌اش وضـع کرد. برای اولین بار برای «بدعت‌گذاران در دین» مجازات مرگ مقرر شد.[1] به مرور زمـان تـعداد اتـهامـات افـزایش پیدا کرد و متهمین بـرای گـرفـتن اعـتراف شکنجه‌های غیرانسانی می‌شـدنـد و بـرخی از آن‌هـا بـه طـرز فجیعی بـه قـتل می‌رسیدنـد. این رونـد بـه تفتیش عـقاید یا انکیزیسیون مـشهور گـردید که مجـموعـه‌ای از اقـدامـات خـشونـت‌آمیز از قبیل زنـدانی کردن طـولانی در مکان‌هـای نـمور و کثیف، شکنجه‌هـای جسمی از قبیل شـلاق زدن، آویزان کردن از دسـت، خـوابـانیدن بـر روی تـخت‌هـای میخ‌دار و اعـدام از طـریق سـوزانیدن در آتـش بـود. این شکل از خـشونـت تـوجیه و پـوشـش مـذهـبی و ایدئـولـوژیک داشـت و در اصـل بـرای تحکیم قـدرت سیاسی کلیسا در جهـت ثبات مالکیت بر ثروت‌های اجتماعی در قاره اروپا بود.

خشونت نه تنها در قرون قدیمی، سده‌های میانه و رنسانس به عنوان امری طبیعی به مـنظور اِعمال قدرت طبقات فرمـانروا یا ایدئولوژی حاکم صورت می‌پـذیرفـت، بلکه در سـال‌هـای بـعد در دوران مـعاصر بـه شکل‌هـای مـختلف ادامـه‌یافـت. اردوگـاه‌هـای کار اجـباری و شکنجه‌گـاه‌هـای نـازی‌هـا در اروپـا، بـازجـویی و شکنجه‌ها و اعـدام‌ها در طـول تصفیه‌هـای اسـتالینی در شـوروی، کشتار پیدا و پـنهان تـوسط رژیم‌های دیکتاتوری راسـتگرا در آمـریکای لاتین، کشتار فعالین چپ و کوشـندگان جنبش‌های ملی در خاورمیانه در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ در کشورهـای خـاورمیانـه، کشتار و شکنجه و زنـدان‌هـای غیرانسانی توسط گروه‌های اسلامگرا از قبیل طالبان، القاعده، داعش و . . . در آسیای مرکزی، خاورمیانه و آفریقا نمونه‌هایی از استفاده از ابزار خشونت برای مطیع کردن مـردم یا فـعالین سیاسی بـوده اسـت. خـشونـت از یک مـنظر در تحکیم وضعیت موجود و جلوگیری از تغییرات بنیادین و رادیکال در جوامع بشـری اسـت و از مـنظر دیگر در تـقابـل و دشمنی بـا دمـوکراسی اجـتماعی می‌باشد. خـشونـت سیاسی از سوی یک اقلیت اداره و سازمان‌دهی می‌شود. عاملین خشونت عموما نظامیان (در جنگ‌ها و کودتاها)، شبه‌نظامیان (در جـنگ‌هـای داخـلی یا در حـملات تـروریستی)، پلیس و نیروهـای امنیتی (در سـرکوب اعـتراضـات و شـورش‌هـا و یا در جـریان بـازجـویی) یا گـروه‌هـای خـشونت‌طلب افراطی با دیدگاه‌های نژاد پرستانه یا بنیادگرایی مذهبی (از قبیل فـالانـژیست‌هـا در لـبنان، گـارد آهنین در رومـانی دهـه ۱۹۳۰، داعـش، طالبان، بوکوحرام) هستند. خشونت سیاسی و اجتماعی نیازی به شکل‌گیری

۱ تاریخ تمدن -جلد چهارم (عصر ایمان بخش دوم)- ویل دورانت- ترجمه ابوالقاسم طاهری- چاپ چهارم-۱۳۷۳- صفحه ۱۰۴۴

بستر تاریخی برای تحقق یک امر عمومی و اجتماعی ندارد. خشونت در هر برهه‌ای که منافع گروهی اجتماعی یا سیاسی یا یک رژیم سیاسی به خطر بیفتد از سوی این گروه یا رژیم سیاسی بروز می‌کند. ترور و بمب‌گذاری علیه نهادها، احزاب و فعالین اجتماعی یا حتی علیه اماکن عمومی و مردمی (نمونه‌ی ترور فعالین سیاسی در کشورهای آمریکای لاتین و آسیا، بمب‌گذاری در اماکن عمومی در روسیه، عراق یا افغانستان، حمله به برج‌های دوقلو در آمریکا و...)، حمله‌ی خشونت‌آمیز پلیس به تظاهرات مسالمت‌آمیز، کودتا علیه دولت مردمی یا میانه‌رو نمونه‌هایی از این کنش اجتماعی و سیاسی هستند. گاهی ارعاب و ترسانیدن عمومی با خشن‌ترین نوع و پایین‌ترین رفتارهای اجتماعی صورت می‌پذیرد. مثلا ربودن و به قتل رسانیدن پی در پی روشنفکران یا فعالین سیاسی یا در نمونه‌ای دیگر به نمایش گذاشتن اعدام مخالفین یا نمایش جسدهای آن‌ها در ملا عام، نمایش اعدام با شیوه‌های قرون وسطایی مثل بریدن سر یا تجاوز جنسی گروهی در ملا عام.[۲] خشونت عموما زنان را قربانی هدف‌های خود می‌نماید. در همه‌ی جنگ‌ها، کودتاها، سرکوب‌ها، تجاوز جنسی علیه زنان بخشی از این روند را تشکیل داده و قربانیان خشونت جنسی در رخدادهای سیاسی بخشی از پروژه‌ی اعمال زور بوده‌اند. با این توضیح می‌توان نتیجه گرفت مردسالاری، زن‌ستیزی و تبعیض جنسی جزء جداناشدنی از خشونت هستند. در یکصد سال اخیر خشونت ابزار مهمی‌در دست نژادپرستی و بنیاد گرایی مذهبی بوده، احزاب و رژیم‌های نژادپرست و بنیادگرا با شکنجه و حذف فیزیکیِ غیرهم‌نژادان و غیرهم‌کیشان یا طرفداران برابری اجتماعی قدرت خود را تحکیم نموده‌اند. جالب این‌جا است که اسناد فراوانی وجود دارد که دولت‌های بزرگ عموما در ایجاد، تاسیس و تجهیز این گروه‌ها شرکت داشته و یا در برابر جنایات آن‌ها سکوت کرده اند. برای مثال در شکل‌گیری احزاب دست راستی افراطی در آمریکای لاتین نهادهای قدرت دست‌اندرکار بوده و یا با سکوت با جنایات آن‌ها برخورد نموده اند. همچنین در شکل‌گیری گروه‌های بنیادگرای اسلامی‌چون اخوان‌المسلمین، القاعده، طالبان افغانستان، انصارالاسلام کرد و... سازمان‌های امنیتی شناخته شده و دولت‌های قدرتمند جهان به طور مستقیم دست داشته اند.[۳]

قهر یا اعمال نیرو یا زور (force) در تقابل با خشونت تعریف می‌شود. قهر نفی خشونت و حتی نفی ریشه‌های پدید آمدن خشونت است. در جاهایی از تاریخ قهر با خشونت یکی گرفته شده است. فردریش انگلس (۱۸۲۰-۱۸۹۵م.) از

۲ این نمونه‌ی مشخص در دوران سرکوب حکومت خودمختار آذربایجان در سال ۱۳۲۵ توسط حکومت مرکزی تهران و به وسیله‌ی اوباش اعزامی‌در شهر تبریز در مورد زنی عضو فرقه دموکرات آذربایجان صورت گرفت. نگاه کنید به کتاب گذشته چراغ راه آینده، ایران در فاصله‌ی دو کودتا ۱۲۹۹-۱۳۳۲ – نشر جامی- انتشارات ققنوس- پاییز ۱۳۶۲- صفحه ۴۷۰

۳ برای مثال نگاه کنید به کتاب بازی شیطانی، چگونه ایالات متحده بند از پای اسلام بنیادگرا گشود- رابرت درایفوس- ترجمه فریدون گیلانی و کتاب جدال دو توحش- ژیلبر آشکار- ترجمه حسن مرتضوی- نشر اختران

جـــمله اولین کسانی اســـت که بـــه تبیین مـــاهیت این واکنش اجـــتماعی می‌پردازد. انگلس در چهار فصل از کتاب آنتی دورینگ که در نقد دیدگاه‌های «اویگن دورینگ» فیلسوف میانه‌روی آلمانی نوشته بود این پدیده را توضیح می‌دهد.[۴] او معتقد بود که «قهر یا زور ریشه در مناسبات تولیدی و تحولات اقـتصادی دارد: شـرایط و ابـزار قـدرت اقـتصادی‌انـد که قهـر را بـه پیروزی می‌رسانند و بدون آن‌ها، قهر موجودیت خود را از دست خواهند داد».[۵] او قهر را مجموعه‌ای از نیروهای نظامی و تحمیلی می‌داند که جامعه یا گروهی از مـردم را ودار بـه پـذیرفـتن سیاسـت مـشخص یا شکل مشخصی از زنـدگی اقـتصادی می‌کند. مـثال‌هـای او در این زمینه مـتنوع و تـاریخی هسـتند: کشورگـشایی در اوایل قـرن نـوزدهـم، تـصاحـب زمین‌هـای مـشاعی از دسـت دهقانان، جنبش‌های استقلال‌طلبانه در ایتالیا و مجارستان، تحولات مربوط به وحدت آلمان و...

اگر بخواهیم قهر را به مثابه استفاده از ابزار زور و وادارسازی به پذیرش چیز جدیدی بدانیم بایستی تعریفی دقیق‌تر و مشخص‌تر از انگلس داشته باشیم. آن چه انگلس بدان می‌پردازد استفاده زور در وادار سازی به صورت عمومی است اما مـنظور مـا نوعی عکس‌العمل عمومی و توده‌ای است. اگر خـشونت ریشه‌ای طبیعی و پیشاسرمـایه‌داری دارد، در عـوض قهـر پایه‌اش در تـحولات اجتماعی مخصوصا تحولات اقتصادی- اجتماعی در سراسر جهان است. قهر واکنش و عکس‌العمل توده‌های وسیع یا اکثریت جامعه به مـناسبات مسلط اسـت. مـناسـباتی که ظـالـمانـه، اسـتبدادی و نـابـرابـر اسـت. این مـناسـبات در درجـه‌ی اول معیشت و در درجـات بـعد آزادی و امنیت این تـوده‌ی وسیع را هدف قرار داده و از بین برده است. قهر مشخصا ریشه در رابطه‌ی بین طبقات اجتماعی و مبارزه‌ی طبقاتی بین آن‌ها دارد. زمانی که تضاد بین این طبقات چـه از نظر اقـتصادی و چـه ایدئولوژیک و سیاسی حـاد شـده بـه منتهی درجـه برسد و ضرورت حیات یکی از طبقات (که عموما طبقه مسلط است) از نظر تـاریخی و مـادی بـه پـایان بـرسد، زمـانی که شیوه‌ی تـولیدی مـوجود قـادر بـه پاسـخگویی حـرکت جـامعه یا تکامـل آن نـباشـد قهـر پـدید می‌آید. قهـر یعنی خیزش عـمومی و سـراسـری هـمراه بـا مـبارزه‌ی آشکار، علنی و بـدون سـازشِ توده‌های پایین، فرودستان و سلب آزادی شدگان است. نمی‌توان قهر را فاقد خـشونت دانست. وقتی انقلابی رخ می‌دهد و توده‌ی مسلح کارگران در برابر ارتش و نیروی مسلح طبقه‌ی حاکمه می‌ایستد، ماشه را رو به سوی دشمن می‌چکاند و تانک‌هایش را به آتش می‌کشد خشونتی صورت گرفته. اما میان

۴ در ماترک وسایل انگلس که پس از مرگ او یافته شد پاکتی بود که بر روی آن عنوان «نظریه قهر» نوشته شده بود. این پاکت حاوی ۳ فصل از دیدگاه‌های او درباره‌ی قهر در کتاب آنتی دورینگ، پیشگفتار و فصل دیگری برای آن کتاب بود. نوشته‌ی او عملا ناتمام مانده بود. این فصل‌ها در کتاب تحت عنوان «نقش قهر در تاریخ» توسط ناصر طهماسبی به فارسی برگردانیده شده است.

۵ نقش قهر در تاریخ- فردریش انگلس- ترجمه ناصر طهماسبی- نشر ققنوس- ۱۳۸۴- صفحه ۳۵

خشونت سازمان‌یافته از سوی طبقه‌ی حاکمه با خشونتی که توده‌ی به جان آمده در برابر آن به کار می‌رود فرق است. قهر بر خلاف خشونت سیاسی هدف‌اش مرعوب کردن جامعه نیست. هدف قهر تغییر کل مناسبات موجود است. به همین دلیل در قهر انقلابی و اجتماعی خشونتی علیه زنان صورت نمی‌گیرد، غیرنظامیان قربانی نمی‌شوند و اموال عمومی به مثابه ثروت عمومی و اجتماعی دیده شده و از بین نمی‌رود. بر همین اساس قهر جنبشی اجتماعی و فراگیر است که بر تحقق خود و آفرینش سنتزی نوین از همه‌ی بخش‌های جامعه نیرو می‌گیرد: زنان، اقلیت‌های قومی و مذهبی، رنگین‌پوستان، همجنس‌گرایان و...

آن بخش از جامعه که در واکنش قهرآمیز از سلاح استفاده می‌کنند، سلاحِ خود را از نظام موجود یعنی نظامی‌که بر آن طغیان کرده‌اند به دست می‌آورند. پس سلاح حرکت قهرآمیز از خود حرکت به دست می‌آید. مسلح شدن توده‌ی قاهر نه حرکت کور و نا آگاهانه و نه در ازای مزد بلکه از «عمل آگاهانه»ی آن‌ها است. این توده‌ی آگاه عملا با سلاحِ امروز به نفی موقعیتِ گذشته می‌پردازد. چه زیبا می‌نویسد انگلس که: «این جا است که ارتش شاهزادگان به ارتش مردم (خلق) تبدیل می‌شود، این ماشین از کارایی باز می‌ایستد و نظامی‌گری به اعتبار دیالکتیک تکامل خودش نابود می‌گردد.»[۶]

قهر نفی خشونت و حتی نفی ریشه‌های پدید آمدن خشونت است.

در حقیقت قهر ادامه‌ی تکامل جامعه‌ی طبقاتی است که تمام ابزارها و وسایل ستم را بر ضد خودش تبدیل می‌کند. خشونت یک نیرو را برای تغییر به نفع خودش یا ثبات وضعیت موجود به کار می‌گیرد اما قهر از دل جامعه‌ی مدافع خشونت به صورت اجتماعی و سراسری بیرون می‌آید. بر همین اساس استثمار و ستم تز یا نهاد و قهر آنتی تز یا بر نهاد و ایجاد یک مناسبات جدید و انسانی سنتز یا با هم نهاد خواهد بود.

قهر می‌تواند و بایستی از یک طغیان کور به‌یک مبارزه‌ی سازمان‌یافته و هدفمند جهش پیدا کند. ویژگی قهر در به نتیجه رسیدنِ جنبش وسیع اجتماعی است. انقلابات پیروزمند تاریخ دقیقا از همین ویژگی برخوردار بودند یعنی به دلیل سازماندهی و شناخت دقیق توسط طبقات حاکم دزدیده و مصادره نشدند. انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ میلادی در روسیه یکی از بهترین نمونه‌های قهر پیروزمند انقلابی است. انقلابی که رهبری سازمانده و بدنه‌ی تشکیلاتی و متشکل داشت. این هدف (استراتژی) و سازماندهی دلیل اساسیِ پیروزی قیام در روز قیام (۷ نوامبر- ۲۷ اکتبر روسی) بود. به همین دلیل تئوریسین‌ها و قلم به دستان سرمایه با کینه‌ای سبعانه این هدفمندی و

سازماندهی را به عنوان یک کودتا معرفی کرده و نقش توده‌ها را در این انقلاب نادیده می‌گیرند.

اما قهر در ابعاد اجتماعی خود در فرهنگ و هنر جامعه تاثیرات مهمی‌دارد. این تاثیر نه از بالا و نه در شکلی دستوری، بلکه در دل خودِ قهر اجتماعی شکل می‌گیرد. پیش از آن که به تاثیر قهر اجتماعی در فرهنگ یک جامعه (یا فرهنگ جهانی) بپردازیم بایستی مفهوم فرهنگ را روشن سازیم: انسان موجود آگاهی است. او آگاهی‌اش را از محیط پیرامون‌اش می‌گیرد، محیط مادی که در آن زندگی می‌کند. جغرافیای زیست و اقلیم اولین عامل مادی در تعیین شعور و آگاهی در انسان است. اما انسان برای رفع نیازهایش از طبیعت فراتر می‌رود و ابزار می‌سازد و به واسطه‌ی این ابزارها با دیگر انسان‌ها روابط جدید و مشخصی را ایجاد می‌کند. این روابط شناخت جدیدی به او می‌دهند و او را به درجه‌ی جدیدتر آگاهی می‌رسانند. روابط تولیدی عامل مهم دیگری است که آگاهی تکامل یافته‌تری را ایجاد می‌کند. هر چه روابط انسان با ابزارها، محیط و تولیدی که خود سازمان داده پیشرفته‌تر باشد آگاهی و شعور بالاتر خواهد رفت.

«نمی‌خواهیم کارهای خود را در موزه‌ها زندانی کنیم تا فقط کسانی که وقت دارند و نه کسانی که کار می‌کنند بتوانند آن‌ها را ببینند.»

تمدن محصول یک جامعه‌ی طبقاتی با شیوه‌ی تولید مشخص است. تمدن در دل خود اشکال مادی و معنوی زندگی را دارد و فرهنگ مجموعه‌ی تمدن مادی و معنوی یک جامعه در حال گذار است. این بدان معنا است که در دوران پیش از تمدن یعنی «توحش» و «بربریت» فرهنگ معنا و مفهوم واقعی نداشته است. فرهنگ در تقسیم بندی اجتماعی در روبنای اجتماعی جا می‌گیرد. بنابراین مقوله‌ی مستقلی نیست بلکه به حرکت مادی زندگی انسان‌ها ارتباط داشته و تحت تاثیر آن قرار دارد. فرهنگ آگاهی بشر از دنیای بیرون است. فرهنگ در رشته‌های مختلف تجلی و تحقق پیدا می‌کند: در هنر، ادبیات، آداب و رسوم، ضرب المثل‌ها، آموزش، باورها (اعتقادات)، پوشش و معماری. در میان زیر مجموعه‌های فرهنگ، هنر و ادبیات برجسته‌تر و مهم‌تر از بقیه است چرا که هر دو مقوله بازتاب خلاقانه‌ی جهان مادی در ذهن انسان و بازتولید آن به شکل یک اثر مادی است: اثری که با بیان ادبی و هنری خود به توضیح زیبایی‌شناسانه‌ای از جهان می‌پردازد. قهر به عنوان یک عامل مادی تعیین کننده به طور مستقیم در زندگی مادی بشر تاثیر می‌گذارد و توده‌های مردم سازندگان آگاه (عامل آگاه) این واکنش هستند. بنابراین با آنچه خلق می‌کنند می‌توانند بر فرهنگ (به طور مشخص‌تر هنر و ادبیات) تاثیر به‌سزایی بگذارند. قهرِ انعکاس یافته در

فرهنگ در کارِ نفی فرهنگ جامعه‌ی قبلی و ساختن فرهنگ نوین است. این قهر فرهنگی در اشکال شعر، داستان، موسیقی، تئاتر، سینما، گرافیک و نقاشی بیان می‌شود. همه‌ی این اشکال مضمون خود را از این تحول اجتماعی می‌گیرند. اما قهر اجتماعی و دلایل آن به صورت مکانیکی و یک‌طرفه در هنر و ادبیات انعکاس نمی‌یابد. خلاقیت هنرمند، شاعر و نویسنده است که به بازسازی و تحول این واقعیت به صورت اثر هنری منجر می‌گردد. درون مایه‌ی دگرگونی خواه فرهنگ یا هنر قهرآمیز شکلی نو می‌طلبد. این درون مایه برای بیان اثر هنری یا ادبی قیود و سنت‌ها، روش‌های پیشینیان را نفی می‌کند و شکلی جدید می‌آفرینند. چرا که از نظر مادی مناسبات و روابط حاکم ضرورت خود را از دست داده است در نتیجه فرهنگ سابق نیز نمی‌تواند به حیات خود ادامه دهد.

۶ نقش قهر در تاریخ- فردریش انگلس- ترجمه ناصر طهماسبی- نشر ققنوس- ۱۳۸۴- صفحه ۳۳

قهر اجتماعی در تئاتر

یکی از بهترین و زنده‌ترین مثال‌ها درباره‌ی آفرینش فرهنگی (یا مشخصا هنری) ناشی از قهر اجتماعی آثار «برتولت برشت» (۱۸۹۸-۱۹۵۶م.) کارگردان، نویسنده و شاعر آلمانی در زمینه‌ی تئاتر است. جوانی برشت با انقلاب ۱۹۱۸م. آلمان همراه گردید. او شاهد تحولات بزرگی در ایالت باواریا یکی از کانون‌های طغیان اجتماعی بود. تحول عظیمی‌که از بنادر شمالی و کارخانه‌های شهرهای مرکزی شروع شد و باعث بر پا شدن شوراهای کارگران و ملوانان گردید. سربازان پادگان‌ها و کارگران کارخانه‌ها را تصرف کرده و اداره مستقیم آن‌ها را به دست گرفتند. از طرفی توده‌های مردم برای تعیین سرنوشت خود گام بر داشتند. این تحول عظیم در برتولت برشتِ جوان تاثیر فراوانی نهاد. در ژانویه ۱۹۱۹ انقلاب دومی‌که البته زودرس هم بود رخ داد که به فاصله‌ی چند روز توسط پلیس و مزدوران مسلح «سپاه آزاد» سرکوب شد. دوران پس از این سرکوب برشت را دچار یاس و کلبی‌مسلکی کرد اما باعث شد تا به مطالعه‌ی جدی مسایل اجتماعی روی بیاورد. آشنایی و مطالعه‌ی کتاب «سرمایه» اثر «کارل مارکس» و پس از آن مجموعه آثار «ولادیمیر ایلیچ لنین» و دیگر آثار سیاسی و اقتصادی او را وادار به فکر کردن در مورد روند شکل‌گیری مناسبات پایه‌ای و روبناهای پدید آمده از آن نمود. برشت در زمینه‌ی هنر تئاتر به نتایج جدیدی رسید. او هنری را باور داشت که بازتاب تحولات اجتماعی بوده و دائما در حال نفی وضعیت موجودِ خویش و اصلاح آن است. وی هنر نمایشی سیاسی و اجتماعی «اروین پیسکاتور» کارگردان

چپ‌گرا و متعهد آلمانی را تکامل بخشید و تئاتر حماسی و روایی را شکل داد. تئاتر حماسی یا روایی هنری دیالکتیکی و به شدت اجتماعی است. این تئاتر عمیقا بر تغییر و دگرگونی استوار شده. برشت در این باره می‌نویسد: «من خواسته‌ام این جمله را در تئاتر وارد کنم که مهم توضیح جهان نیست بلکه تغییر دادن آن است». این همان تغییری است که توده‌های مردم و کارگران آلمانی در ۱۹۱۸ و ۱۹۱۹ در پی آن بودند و در سبک و آثار برشت نیز انعکاس می‌یافت. تئاتر حماسی روایی برشت انسان را محور قرار می‌دهد و تماشاچی تئاتر را به عنوان داور نهایی بدون آن که با صحنه درگیر شده و یا تحت تاثیر احساسات ایده آلیستی و رمانتیک گردد، می‌شناسد.[۷] نمایش «آن که گفت آری آن که گفت نه» یکی از بهترین نمونه‌ها برای چنین نگرشی است. این نمایش که در دو قسمت اجرا می‌شود بیننده را وادار به اندیشیدن می‌نماید و خط تمایزی بین اجرای سنت‌های قدیمی و غلط با راه حل‌های عملی جدید، می‌کشد. در تئاتر «تدبیر» او همین کار را با نمایشِ گزارش یک هیئت تبلیغاتی حزبی به بازرسان در مورد قتل یک کادر کمونیست چینی جوان انجام می‌دهد و در هر صحنه بیننده را وادار به داوری و تفکر می‌کند.
تئاتر حماسی برشت همچون قهر اجتماعی بر جهش استوار است نه تکامل خطیِ تدریجی در نتیجه انسانِ در حال تغییر دائمی را عامل و فاعلِ آگاهی می‌داند که در یک نقطه جهش و تغییر ماهیت می‌دهد. او در مورد موزیک در تئاتر یا اپرا نیز دارای دیدگاهی متمایز از تئاتر پیش از خود (تئاتر دراماتیک) است. او معتقد است موسیقی در تئاتر «ارتباط می‌گیرد... متن را بیان می‌کند... وجود متن را مسلم و بدیهی می‌انگارد و موضوع خود را دارد... و نگرش می‌بخشد.»[۸] برشت و دیگر همکارانش (بازیگران، طراحان صحنه، همسرایان و...) در متن تحولات اجتماعی آلمان حرکت می‌کردند. قهر اجتماعی ای که از پایان جنگ جهانی اول تا انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه آغاز شده و تمامی اروپا و آسیا و حتی آمریکا را تحت تاثیر خود قرار داده بر کار او و پیشگامان و کوشندگان تئاتر حماسی و روایی تاثیر مهمی نهاده بود.

۷ نقطه مقابل درک برشت تئاتری است که بیننده را با صحنه‌یکی کرده و از احساسات او استفاده و او را همدرد موضوع مورد نظر نمایش می‌نماید. کاری که در دهه‌ی ۱۹۳۰ نازی‌ها در آلمان بحران زده انجام می‌دادند.

۸ زندگی تئاتری من-برتولت برشت- ترجمه‌ی فریدون ناظری- انتشارات جاویدان- چاپ اول ۱۳۵۷- صفحه ۷۷

قهر اجتماعی در موسیقی

برتولت برشت و تئاتر حماسی روایی تنها نمونه از تاثیر قهر اجتماعی بر بخش‌هایی از فرهنگ نبود. سال‌ها قبل‌تر، انقلاب بزرگی سراسر اروپای مرکزی و شرقی را فرا گرفت : انقلاب ۱۸۴۸. مردم و توده‌های فرودست در شهرهای آلمان، فرانسه، بلژیک، مجارستان، لهستان به خیابان‌ها آمدند و در

برابر رژیم‌های ارتجاعی و استبدادی این کشورها به صف آرایی کردند. انقلاب در اروپای مرکزی خصلتی دموکراتیک داشت اما کارگران و مردم لایه‌های پایین شرکت فعالی در آن داشتند. در آلمان «فردریک گیوم» امپراطور پروس تحت فشار عمومی یک مجلس قانون‌گذار تاسیس کرد اما پس از مدتی آن را منحل نمود. توده‌های معترض به این حرکت به خیابان آمدند و در مقابل نیز سربازان به سوی آنان آتش گشودند. در مقابل این حرکت سنگرها بر پا شد و پرچم انقلابیون بر فراز آن‌ها اهتزاز در آمد. امپراطور دستور آتش بس داد و در انظار عمومی ظاهر شد تا نوعی آشتی را بر قرار سازد. قیام مردم تاثیر مهمی بر نقاشان و موسیقیدانان و مجسمه‌سازان آلمانی نهاد که مستقل و غیردرباری بودند. ریشارد واگنر (۱۸۸۳-۱۸۱۳م.) موسیقیدان ۳۵ ساله‌ای بود که تحولات انقلابی و قهر برخاسته از اعتراض عمومی در ذهن اش جرقه‌ای زد. جرقه‌ای که به نوشتن «اپرای زیگفرید» منتهی گردید. واگنر خود از جمله شرکت‌کنندگان در انقلاب بود. او به این نتیجه رسید که نظم موجود ارتجاعی بوده و باید نفی و سرنگون گردد. او در نامه‌ای به دوستاش روکل درباره‌ی شخصیت زیگفرید چنین می‌نویسد: «انسانی از آنِ آینده که ما قادر به خلق‌اش نیستیم، او با نابودی ما است که خود را می‌آفریند. کامل‌ترین انسانی که من می‌توانم تحمل کنم»[۹]. او بعدا در نگارش نت‌های پایان قسمت آخر این اپرا گفت که بایستی پس از انقلاب در برابر عموم به نمایش در بیاید. زیگفرید در حقیقت انعکاس خواست‌های دموکراتیک انقلابی بود که قاره را فراگرفته و می‌خواهد انسان نوین و آزادی را بیافریند. اپرای زیگفرید آفریده شده از دل قهر انقلاب ۱۸۴۸ بود.

۹ موسیقی دانان امروز-رومن رولان- ترجمه رضایی- نشر کارنامه-۱۳۸۸- صفحه ۷۷

بیست و سه سال بعد از انقلاب ۱۸۴۸: روزهای پایانی کمون پاریس در آوریل ۱۸۷۱م. فرا رسیده بود. سپاهیان ورسای با پشتیبانی همتایان آلمانی شان حکومت ۷۳ روزه‌ی کمون را سرنگون و به کشتار مشغول بودند. سرمایه‌داری فرانسوی و آلمانی کمون را دشمنی جدی برای سرمایه‌داری می‌دانستند. کمون پاریس نخستین تجربه‌ی پرولتاریای جهان برای تصرف قدرت سیاسی بود: حکومت ۷۳ روزه‌ای که از کارگران، اجاره نشین‌ها و زنان و روشنفکران طرفدار مردم زحمتکش دفاع می‌کند، به بوروکراسی اداری و کاغذ بازی پایان می‌دهد، نماد ناسیونالیسم افراطی (ستون وندوم) را از بین می‌برد و برابری انسان‌ها را سرلوحه‌ی کار خود قرار می‌دهد، اجاره‌های عقب افتاده را می‌بخشد و در برابر اجاره‌دارهای طماع می‌ایستد، سیستم سربازگیری اجباری را ملغی می‌سازد، حقوق‌های کلان مسئولین و کارمندان را تعدیل می‌کند،

کلیسا را از دولت جدا می‌سازد و اموال منقول و غیرمنقول آن را به نفع مردم مصادره می‌کند و...[۱۰]

قهر انقلابی مردم فرانسه و پاریس قهرمان در برابر حکومت بورس‌بازان و سرمایه‌داران ورسای و ارتش جنگ‌افروز آلمان نمونه‌ی کاملی از مقاومت و خیزش مسلحانه‌ی مردمی بود که با جنگ ضدمردمی و مناسبات سرمایه‌داری مخالفت قهرآمیز کرده قدرت را به زور از دست طبقه‌ی سرمایه‌دار و دولت‌اش بیرون کشیده بود. هنگامی‌که ارتش ورسای به کشتار و قتل عام کمونارها مشغول بود، «اوژن پوتیه» شاعر پاریسی و عضو شورای مرکزی کمون در مخفیگاهی در پاریس تحت تاثیر آرمان‌های این حکومت کارگری و مردمی شعری را سرود که انترناسیونال (بین الملل) نام داشت. ده سال بعد پیر ژیتر آهنگساز سوسیالیست بلژیکی در ژوییه ۱۸۸۱ م. بر روی شعر پوتیه آهنگسازی کرد. این کار یک روز کامل طول کشید و ژیتر از برادرش آدولف ژیتر خواست تا آهنگ را برای اولین بار شیپور بنوازد. و این‌گونه سرود انترناسیونال مشهورترین و فراگیرترین سرودی که به تمامی زبان‌های زنده‌ی دنیا ترجمه و به آن زبان‌ها اجرا شد ساخته شد. روح حاکم بر شعر این سرود همبستگی بین المللی، اتکا به نیروی خود، امید به استقرار حکومت زحمتکشان یعنی آن چیزهایی بود که بر قهر بر آمده از قیام کمون پاریس بود.

بخش مهمی از آثار میکیس تئودوراکیس آهنگ ساز یونانی برگرفته از قهر بر آمده از مبارزه‌ی مردمی با کودتا و سرکوب‌های حکومت سرهنگان در یونان یا مبارزات نظامی یا سیاسی مردم آمریکای لاتین علیه دیکتاتوری‌های دست راستی در آن کشورها است. تئودوراکیس از سال ۱۹۴۱م. با شرکت در جبهه مقاومت علیه فاشیسم و پس از آن مبارزه در طول جنگ‌های داخلی یونان (۱۹۴۶ تا ۱۹۴۹م.) و پس از کودتای م.۱۹۶۷ سرهنگان به طور مستقیم با تحولات سیاسی و اجتماعی کشورش در رابطه قرار داشت. تاثیر تئودوراکیس از موسیقی فولکلور این مناطق و تلفیق آن با روح انقلابی و سیاسی رخدادها، ترکیب بندی دقیق سازها نشانی از خلاقیت هنرمند و تاثیرپذیری او از رخدادها و اتفاقات زنده و عینی جامعه‌ی جهانی دارد. درک و شناخت موسیقی تئودوراکیس از تحولات سیاسی و واکنش او به عنوان یک هنرمند اجتماعی باعث شده تا آثار خلق شده از سوی او زنده، نو و پیام رسان باشند.

۱۰ کمون پاریس ۱۸۷۱- زیر نظر ژلوبوفسکایا- نویسندگان آ.مانفرد و آ.مولوک- ترجمه محمد قاضی- انتشارات خوارزمی- آبان ۱۳۵۹.

قهر اجتماعی در نقاشی

زمانی «گوستاو کوربه» نقاش رئالیست فرانسوی (۱۸۱۹-۱۸۷۷م.) گفته بود : «اگر انقلاب ۱۸۴۸ نبود نقاشی من نمی‌توانست به وجود بیاید». این جمله از کوربه نشان از مهر تاریخی قهری دارد که در درجه‌ی اول بر احساس گیرای هنرمندان و ادیبان تاثیر می‌گذارد و باعث ساخته شدن هنرمندان و نویسندگان بزرگ می‌شود. سال‌ها پس از انقلاب ۱۸۴۸ فرانسه، در جایی دیگر از دنیا انقلابی دیگر در حال شکل‌گیری بود. انقلابی که از خشم و نارضایتی صدها هزار دهقان در روستاها و کارگران فقیر شهری برمی‌خاست و آتش آن ۷ سال به طول انجامید: انقلاب مکزیک.

مبارزات لیبرال‌ها به رهبری «فرانسیسکو مادرو» علیه «پروفیرو دیاز» دیکتاتور با سابقه‌ی مکزیکی منجر به انفجار مردم فرودستی شد که سال‌ها تحت ستم و در شرایط اقتصادی بسیار وحشتناکی زندگی می‌کردند. دهقانان مکزیکی در شرایط بسیار بد و با ابزارهای ابتدایی قرن‌ها مشغول به کار بودند. در اواخر قرن نوزدهم شکلی از سرمایه‌داری زمیندار در مکزیک شکل گرفت که بخش بزرگی از این دهقانان را از زمین‌هایشان رانده و خلع ید کرد. سرنگونی دیاز و به قدرت رسیدن مادرو و باز سرنگونی او توسط نظامیان مبارزه‌ی بی‌امانی در مناطق مختلف کشور بر پا کرد که هر بخش رهبران خود را داشت.[۱۱] انقلاب در همه جا برای برپایی عدالت و استقرار یک حکومت قانونی و دموکراتیک ادامه داشت و تقسیم صحیح زمین به دهقانان پرداخت دستمزد عادلانه به کارگران در راس آن قرار داشت. در این میان هنرمندان مکزیکی که در شهر تحصیل یا کار می‌کردند به موج انقلاب پیوستند. آن‌ها در همین راستا بیانیه‌ای (مانیفست) را منتشر کردند که خواستار توده‌ای شدن هنر برای مردم عادی بود: «نمی‌خواهیم کارهای خود را در موزه‌ها زندانی کنیم تا فقط کسانی که وقت دارند و نه کسانی که کار می‌کنند بتوانند آن‌ها را ببینند. اگر ملت نمی‌تواند برای دیدنِ کارهای ما به موزه برود، کارهای خود را در خیابان‌ها، در پاتوق کارگران می‌کشیم و خیابان‌ها و مکان‌های عمومی را به موزه تغییر شکل می‌دهیم.»[۱۲] از ۱۹۱۱م. دانشکده‌ی هنرهای زیبای مکزیکوسیتی یکی از مراکز سیاسی کشور شده بود. با وقوع کودتای ۱۹۱۴ م. و سرنگونی مادرو بسیاری از این هنرمندان یا در تشکیلات مخفی مشغول فعالیت شدند یا به صفوف انقلابیون مسلح بیرون شهرها پیوستند. هنرمندان مسلح با گروه‌های انقلابی به شهرها و روستاهای مختلفی سفر می‌کردند و با تجاربی که کسب می‌کردند از روحیات ایده‌آلیستی و

۱۱ در جنوب دهقانان به رهبری امیلیانو زاپاتا، در شمال به رهبری پانچو ویلا و در مرکز به رهبری نوستیانو کارانزا به مبارزه علیه حکومت کودتا و زمینداران مشغول بودند.

۱۲ نقاشی دیواری و انقلاب مکزیک-ماریو دمیکلی- ترجمه مهدی سحابی- موسسه انتشاراتی گلشایی- ۱۳۵۲- صفحه‌ی ۲۶.

رمانتیک خود فاصله گرفته و درک هنرشان عینی‌تر می‌شد. ورود سه نقاش متاثر از انقلاب به صحنه‌ی هنر مکزیک تحول عمیق‌تری در این قهر هنری داشت. «دیه‌گو ریورا،» «دیود آلفارو سیکوییروس» و «اوروزکو» سه نقاش انقلابی بودند که در عین شناخت‌شان از نقاشی اروپایی با هنر مکزیکی نیز آشنا بودند و هر کدام با سبک خاص خود به آفرینش هنری دست زدند اما این بار آن‌ها نه بر بوم نقاشی بلکه بر دیوارها به مثابه بوم‌های عمومی و مردمی دست به قلم مو بردند. این آثار از تابلوی «جدال انسان با طبیعت» (۱۹۲۲م.) اثر اووزکو شروع شد و به نقاشی دیواری بزرگ دیه‌گو ریورا بر دیوار موسسه‌ی راکفلر در آمریکا رسید. ریورا نقاشی‌های دیواری بسیاری را کشید. این نقاشی‌ها که در سال‌های ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۸ اجرا شدند از اسطوره‌ها، افسانه‌ها ، مبارزات، کار و جشن‌های مردم سخن می‌گفتند.[۱۳]
نقاشی دیواری مکزیک پس از مدتی به یک سبک مهم در این رشته هنری تبدیل شد و نقاشان بسیاری در کشورهای مختلف از آن الگو گرفته، بدان جنبش هنری پیوستند. این سبک باعث شد تا ۱- یکنواختی خسته‌کننده‌ی نقاشی از بین برود ۲-هنر از یک مقوله‌ی تزیینی به یک مقوله‌ی پوینده و اجتماعی تبدیل گردد ۳-توده‌ی عادی مردم مانند کشاورزان و کارگران و زنان طبقه زحمتکش وارد نقاشی‌ها شوند ۴- بین هنرمندان و طبقه‌ی دهقان و مردم زحمتکش درک و ارتباط متقابل برقرار گردد.
برای تاثیر قهر اجتماعی و سیاسی بر هنر و ادبیات مثال‌های تاریخی فراوانی وجود دارد که بخشی از آن به ایران نیز تعلق دارد که در این مقاله نمی‌گنجد.
آن چه میان خشونت و قهر ارتباط ایجاد می‌کند و در ادامه به آفرینش فرهنگ جدیدی منجر می‌شود نفی است. نفیِ زیر پا گذاشته شدن کرامت انسانی و طغیان بر این به زیر پا افتادن. از دل این قهر منفیت دائمی و باور به دگرگونی است که فرهنگ نوینی را شکل می‌دهد، هنر پیشرو پدید می‌آید و تصویر نوینی در برابر چشم توده‌ها پدیدار می‌گردد.

۱۳ همان- صفحه ۳۳.

متافیزیک قهر

سروش صادقی

در گذر زمان واژه‌ها بر حسب شرایط اقلیمی و اجتماعی حاکم بر جامعه در معرض تغییر و دگرگونی قرار می‌گیرند.

واژه قهر (نه به معنای لغوی آن، «غلبه») که در ابتدا بیان‌گر «خشم طبیعت» و بعدها «خشم خدایان» بود، یکی از واژگانی است که در میان زبان‌ها و فرهنگ‌ها علیرغم تشابه و تفاوت‌ها، طریقه‌های استفاده خاص خود را دارد. چنین واژگانی اگر در شکل ظاهری آن در زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف تطابق یکسانی نداشته باشند، در مفهوم و مضمون نهانی آن، یکی می‌باشند. هدف از این بحث در این است تا عوامل حاکم بر این دگرگونی را بررسی کنیم. شاید ریشه واژه‌ای چون «قهر طبیعت» ناشی از مصیبت‌هایی چون زلزله، سیل، آتش‌سوزی؛ در ماوراءالطبیعه متصور می‌شد، و یا اینکه خشم خدا و خدایان در اساطیر یونان و افسانه آفرینش «آدم و حوا» و «کشتی نوح» در تورات و طاعون را در خرافات مسیحیت و امثالهم جستجو کرد.

ترس از نیرویی ناشناخته که هر لحظه می‌توانست مدار زندگی روزمره انسان را در هم کوبد، جامعه را به سویی سوق داد تا با بر پا کردن جشن‌ها و فستیوال‌ها بخشی از دست‌آوردهای خود را تقدیم فرونشاندن خشم نهفته خدایان و نیروهای ماوراءالطبیعه‌ای کنند که برایشان نامفهوم بود. در بعضی از تمدن‌ها مانند «تمدن مایا» مراسمی را مشاهده می‌کنیم که انسان به شکلی ماورای وحشت، قربانی باورهای جاهلانه چنین نیروهای پنهان بود.

با شکل‌گیری جامعه شهری و آغاز دادوستد پایاپای و افزایش حجم محصولات مورد نیاز، مدار مغناطیسی بازار و اقتصاد متولد می‌شود. نیروی کار که در کالا مادیت یافته بود، انسان‌ها را از دیگر نقاط به مراکز تولید و مبادله کالا جذب می‌کرد. نیروی انسانی که ابتدا در کالا و بعدها در پول و طلا ذخیره شد، با جنگ‌ها توسط اقوام و یا دیگر جوامع شهری به تاراج می‌رفت و باجگیری و مالیات هزینه‌هایی بودند که جوامع مغلوب برای بقای خویش از روی ترس باید پرداخت می‌کردند. جنگ‌ها دیگر فقط بر سر مراتع و

زمین‌های حاصلخیزتر نبود، بلکه تسخیر ثروت مادی که توسط انسان به شکل کالا تولید می‌شد، سایه می‌افکند. به عبارتی ثروت در نیروی کار ذخیره شده یعنی کالا و پول مجسم می‌شد. با ابداع پول که وسیله‌ای برای سنجش کار ذخیره شده انسان برای مبادله بود، اقتصاد در مداری قرار می‌گیرد که با افزایش کالا و تبدیل آن به پول همانند الکترون‌هایی که در عناصر ماده و ترکیبات شیمیایی وجود دارد، جبرا از مداری به مداری دیگر وارد می‌شوند که خاصیت و کیفیت جدیدی را عرضه می‌کند. بدین ترتیب نیز نیروی ذخیره شده انسان که چیزی به غیر از عمر به شیشه گرفته انسان‌ها نیست؛ به مثابه پدیده‌ای سیال در چنین فعل و انفعالاتی از مداری به مداری دیگر وارد می‌گردد تا در تولیدات و صنایع گوناگون در روابطی پیچیده‌تر نمودار و گسترش یابد.

فرهنگ به مثابه بازتابی از تحولات اقتصادی و روابط اجتماعی از آغاز تا به کنون همچنان در دگرگونی و دگر شدن بوده است. آداب و رسوم انسانی نه تنها ریشه‌های ماوراءالطبیعه داشت بلکه زمینی هم بود. مراسم عید نوروز و سبزه سبز کردن روشی بود که کشاورزان مرغوبیت غلات و گندم را با بذر سبزه‌ها برای کشت آزمایش می‌کردند. مهرگان و جشن خرمن، یلدا و کریسمس همگی نشانه‌های وابستگی انسان به زمین و طبیعت بود. با پیچیده‌تر شدن روابط اقتصادی و اجتماعی؛ چنان که «ژان ژاک روسو» می‌گوید: «توسعه کشاورزی، متالورژی، مالکیت خصوصی، و تقسیم کار و در نتیجه وابستگی به یکدیگر، به نابرابری اقتصادی و درگیری منجر شد»؛ نتیجتا نیاز به قانون برای کنترل جامعه روح انسان آزاد را که در آمیزش با طبیعت بود را در قالب دین ابتدا در خدایان و بعدها در خدایی واحد به اسارت می‌کشد. انسان مشرک (نه به معنای شریک قائل شدن برای خدا) که نیروهای ماوراءالطبیعه و طبیعت را شریک در زندگی خود می‌دانست و شادی‌های خود را با او تقسیم می‌کرد به اسارت خدایی گرفته می‌شود که سر خصم با شادی و آزادی انسان دارد. خدایی که فقط و فقط بندگی انسان را به نفع طبقات حاکم طلب می‌کند. نهایتا با تکوین و رشد مناسبات اقتصادی و گذار به فئودالیسم انسان موجود اسیری می‌شود که فقط در خدمت پادشاهان، روحانیان و اعیان و اشراف می‌توانست باشد. در اواخر قرن ۱۴ میلادی سرف‌های انگلستان در پی‌آمد طاعون و جنگ‌های صد ساله و مالیات‌های گزاف قیام می‌کنند، نه تنها کشیش‌ها را به قتل رساندند بلکه پایه‌های سلطنت ریچارد دوم را نیز به لرزه در آوردند.

پس از آن بود که وعده آزادی انسان سرف برای اولین بار گریبانگیر نظام فئودالیته می‌شود و انقلابات دهقانی شکل می‌گیرند که نهایتا یکی پس از دیگری سرکوب می‌شوند.

با کشف قاره آمریکا و غارت و اسارت سرخپوستان و آغاز کلونیالیسم، برده آفریقایی، جایگزین دهقان سرف می‌شود. به تدریج دهقانان کشورهای استعمارگر آزاد می‌شوند و با رشد تجارت آزاد و بازرگانی فئودالیسم و کلیسا اعتبار خود را از دست می‌دهند.

با آغاز نظام سرمایه‌داری و استعمار کشورهایی که در روابط اقتصادی و تولیدی عقب مانده بودند مورد تجاوز استعمارگران قرار می‌گیرند. در یک نگاه، ابتدا چنین تصور می‌شود که استعمارگران فقط در سودای مواد خام آنها هستند، غافل از آنکه تصاحب سرزمین‌ها بدون نیروی کار فقط به درد تابلوهای نقاشی و عکاسی می‌خورد. ثروتی را که انگلستان از تاراج هند به دست آورد، زیر شلاق لردهای انگلیس با نیروی کار مردم حاصل شد. ثروت چیزی است که فقط با انباشت سرمایه که محصول نیروی کار است به دست می‌آید، در ایالات متحده آمریکا صدها هزار هکتار زمین و منابع مرغوب رها شده است و کسی به علت هزینه بالای دستمزد حاضر به بهره برداری از آنها نیست، نتیجتا بی‌ارزش محسوب می‌شوند. آنچه که مسلم است «قهر» همواره وسیله‌ای بوده است برای تاراج مردم. به عبارتی قهر با توسل به ترس، مولدی برای تولید بوده است. در کشورهای مسیحی‌نشین ثروت جامعه را کلیسا با ترس و وعده‌های اخروی چپاول می‌کرد و در کشورهای اسلامی خلفای عرب و بعدها امپراطوری عثمانی با کشورگشایی؛ این امر با «خمس و زکات» و ترس از تخطی قوانین دینی و دیگر ترفندها میسر می‌شد و می‌شود. نتیجتا قهر تا پایان فئودالیسم با توسل به نیرویی الهی که قابل رویت نیست با ایجاد «ترس»، بهره‌کشی در تولید را در دست خود داشت.

با شتابی که نظام سرمایه‌داری انسان‌ها را از هم دور می‌کند، در آینده‌ای نه چندان دور در سلول‌های انفرادی با نام استودیو زندگی خواهیم کرد که کلیدش در دست خودمان و زندانبانش خودمان خواهیم بود.

با اضمحلال فئودالیسم و جایگزین شدن سرمایه‌داری و سیستم بانکی، پول رنگ می‌گیرد و خدا رنگ می‌بازد، نتیجتا انسان اروپایی از قید و اسارت زمین و انقیاد دین رهایی پیدا می‌کند. با انقلاب صنعتی «تولید اجتماعی» که دست‌آورد جامعه انسانی است به انقیاد طبقه سرمایه‌دار گرفته می‌شود؛ به عبارتی اسارت انسان از زمین گرفته و به پول داده می‌شود. در آغاز نظام سرمایه‌داری نیاز کلیسا و خدای مسیح در آمریکا و مستعمرات ضروری‌تر بود تا اروپای صنعتی، چرا که این بار نقش خدا را پول ایفا می‌کرد. با آزاد شدن انسان از زمین، مهاجرت‌ها برای فروش نیروی کار آغاز می‌شود، نتیجتا

خانواده‌ها و روابط قومی از هم پاشیده می‌شوند و انسان‌هایی که در طول تاریخ گرسنگی را با یکدیگر تقسیم کرده بودند، برای فروش کار خود باید با یکدیگر رقابت می‌کردند.

بناپارتیزم ندای آزادی را خفه می‌کند و نوستالژی دوران گذشته در فرهنگ و هنر جامعه در قالب رومانتیسم نمودار می‌گردد (چنین نوستالژی‌ای را پس از حاکم شدن نظام سرمایه‌داری در ایران می‌توان در حیدربابای شهریار مشاهده کرد. در حیدر بابا دلتنگی از فروپاشی فئودالیسم نیست، بلکه سخن از جدایی‌ها و گسسته شدن روابط عاطفی انسان و فرهنگی است که ریشه در طبیعت و تاریخ داشته است).

وابستگی و اسارت انسان به پول بسیار پیچیده‌تر از نظام فئودالی است. مارکس می‌گوید: «اگر کارگران نیروی کار خود را پیش فروش کنند دیگر برده محسوب می‌شوند». در سرمایه‌داری بعد از جنگ جهانی دوم از سال ۱۹۵۸ کارت‌های اعتباری به تدریج رواج پیدا کرد و زحمتکشان در شرایطی قرار گرفتند که مجبور شدند کار خود را پیش فروش کنند، مضافا بدهی‌هایی که تمامی کشورها من‌جمله ایالات متحده به بانک جهانی دارند، نوزادی را که هنوز متولد نشده، بدهکار کرده است. در آغاز نظام سرمایه‌داری اگر کارگران و زحمتکشان بردگانی آزاد بودند اکنون بردگان بدهکار محسوب می‌شوند.

«تالس» چنین تصور می‌کرد که درون سنگ‌های آهنربایی نیرویی نامرئی مانند روح وجود دارد، متاسفانه هنوز در قرن بیست و یکم چنین تصوری متافیزیکی در مورد پول متصور می‌باشد و همگان شیفته و اسیر این پدیده جادویی هستند که می‌تواند زندگی انسان‌ها را دگرگون کند. غافل از این که پول فرقی با شارژ باطری که انرژی ذخیره شده است ندارد، و این انرژی ذخیره شده همان کار سرقت رفته تک‌تک انسان‌های زحمتکش می‌باشد. اگر پول بر شاخه‌های درختان سبز شود، باز نیاز به نیروی کار زحمتکشان برای چیدن آن دارد. آدام اسمیت به درستی از دست نامرئی‌ای صحبت می‌کند که در روابط اقتصادی بازار آزاد نهفته است، اما یک مطلب را فراموش می‌کند که این دست نامرئی همیشه در جیب زحمتکشان در تکاپو بوده است. در اقتصاد سرمایه‌داری دست نامرئی چیزی نیست جز «ترس»، ترسی که برای ارعاب مردم دیگر نیازی به خدای یهوه و الله ندارد. کشاورزی که هر لحظه ممکن است محصولاتش در بازار فاسد شود، کارگری که هر لحظه ممکن است اخراج شود، از ترس گرسنگی مجبور به تن دادن ستمی است که اهرم آن در دست سرمایه‌دارانی می‌باشد که فضیلتشان در بی‌وجدانیشان نهفته است.

روزی نیست که زحمتکشان آن را بدون نگرانی آغاز نکنند و شبی نیست که در کابوس سپری نشود. قهر فیزیکی در نظام سرمایه‌داری به ظاهر آزاد و دموکراتیک، تا نیازش نباشد به سرکوب و ضرب و شتم ختم نمی‌شود زیرا چنین خشونتی نهایتا عکس‌العمل فیزیکی خود را به همراه خواهد داشت. جوامع دموکراتیک غرب ابایی در بمباران و قتل عام کشورهای ضعیف‌تر ندارند اما برای جهانیان پند و اندرز دموکراسی و حقوق بشر می‌دهند. تحریم‌های اقتصادی که به نوعی می‌توان از آن به عنوان قحطی مصنوعی نام برد یکی از فجیع‌ترین شیوه‌های قهر است. تفاوت کشورهای دموکراتیک و غیردموکراتیک عمدتا بازمی‌گردد به قدرت اقتصادی و پول رایج آن کشور، نه به بالاتر بودن فهم و شعور و فرهنگ بالای مردم آن. کشور شیلی نمونه بارزی است در نفی چنین تبلیغات متکبرانه. هر کشوری که تنوع تولیدات و اقتصادش پیشرفته‌تر باشد به همان نسبت شرایط دموکراتیک بودنش مهیاتر است.

اما قهری که در زبان فارسی به غلط از معنای عربی‌اش، به درستی به کار می‌رود پشتوانه متافیزیک ترس را با خود دارد. ترس که ستون فقرات قهر اقتصادی را همراه است همیشه بر گرده زحمتکشان سنگینی می‌کند و آنان را تسلیم شرایطی می‌کند که شایسته نیست. کسانی که میلیاردها دلار را در حساب‌های بانکی خود دارند، همانا عمر انسان‌هایی می‌باشد که در مرحله تولید کالا به سرقت رفته است. این پدیده زیبای لوند که همگان آرزوی داشتن آن را دارند چیزی نیست جز تصور کار در پول. آنچه که مسلم است شهوت و اسارت نظام پولی انسان‌ها را مانند کهکشان‌ها که در حال از هم دور شدند، از یکدیگر دور می‌کند. با شتابی که نظام سرمایه‌داری انسان‌ها را از هم دور می‌کند، در آینده‌ای نه چندان دور تک تک ما در سلول‌های انفرادی با نام استودیو زندگی خواهیم کرد که کلیدش در دست خودمان و زندانبانش خودمان خواهیم بود، یا به شکل خوش‌بینانه اش؛ شازده کوچولوهایی که در خلوت با گل سرخ در سیاره‌ای تنها، خیالبافی می‌کنند.

سانسور برهنگی در سینمای آمریکا

مهرداد خامنه‌ای

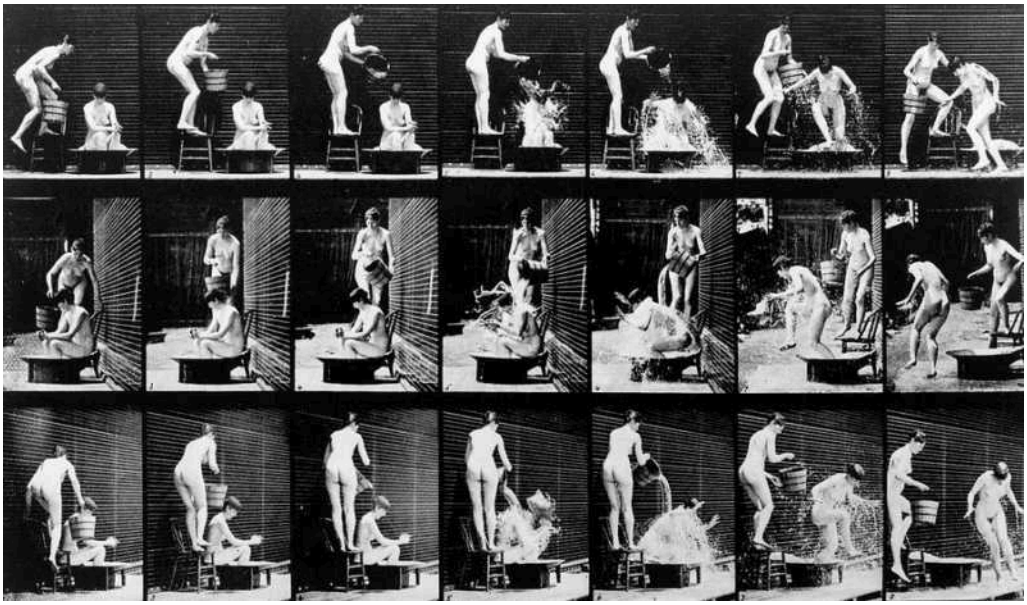
تاریخ ظهور تصاویر متحرک بدن برهنه‌ی انسان بر پرده‌ی سینما حتی قبل از «ورود قطار به ایستگاه» برادران لومیر در سال ۱۸۹۵ ثبت شده است.

ادوارد مایبریج عکاس پیشگام در سال ۱۸۷۹ دستگاه زئوپراکسیسکوپ را ساخت و با استفاده از خطای دید انسان با عکاسی پی‌درپی از حرکات مختلف، آنها را متحرک کرد. در واقع این اختراع و نوآوری یکی از اجداد هنر هفتم است. مایبریج در کنار عکاسی متحرک از حیوانات به حرکات بدن برهنه‌ی انسان (زن و مرد) در تصاویر جان بخشید و می‌توان گفت این آثار، اولین تصاویر متحرک «برهنگی» ثبت شده در تاریخ سینما است.

زمانی که فیلم از سال ۱۸۹۰ به عنوان یک سرگرمی شگفت‌انگیز وارد عرصه‌ی زندگی اجتماعی مردم شد، هم‌زمان نشان‌دادن تصاویر برهنگی بدن انسان نیز بخشی از این سرگرمی جدید بود. گرچه در این دوران زمان نمایش فیلم‌ها دقایقی بیش نبود و جذابیت این اختراع در آغاز قرن بیستم همگام با دیگر تحولات عظیم اجتماعی انقلاب صنعتی مورد توجه بود.

ژرژ ملی‌یس در فرانسه، سال ۱۸۹۷ فیلم «بعد از مهمانی رقص» را ساخت. او اولین کارگردان تاریخ سینما است که به همراه بازیگرش، ژان د آلسی که بعدتر در سال ۱۹۲۶ همسر او شد، برهنگی را بر پرده‌ی سفید شبیه‌سازی کردند.

در آمریکا حدود سال‌های ۱۹۱۳ - ۱۹۱۴ گروهی از کارگردانان چون کارل لَملی، دی. دبلیو. گریفیث و سیسیل بی. دمیل برای رهایی از برخورد سندیکاها تصمیم گرفتند که استودیوهای فیلمسازی خود را به کالیفرنیا منتقل کنند؛ محل بکری که با آفتاب درخشان و هوای معتدلش همچون بهشتی بود برای بنیان نهادن این تجارت نوظهور و گریفیث در سال ۱۹۱۵ با ساختن فیلم «تولد یک ملت» در واقع تولد سینمای تجاری - روایی را آن‌گونه که ما امروز می‌شناسیم تثبیت کرد.



زن. یک شوک به سیستم عصبی - ۱۸۸۷، ادوارد مایبریج

از سوی دیگر توماس آلوا ادیسون در آمریکا خود را به جای برادران لومیر مخترع این شگفتی جدید جا زد و با قدرت مالی‌ای که داشت موفق به ثبت این اختراع به نام خود در این کشور شد. بنابراین هر شرکت فیلمسازی می‌بایست برای استفاده از دوربین و پروژکتور سینما بخشی از درآمد خود را به او پرداخت می‌کرد و انحصار خود را بر این هنر نوپا تحمیل کرد. در این میان بخش کوچکی از شرکت‌ها و کارگردانان مستقل آمریکا از تن دادن به زد و بندهای تجاری مابین استودیوهای بزرگ و انحصاری کردن این هنر و باج دادن به تراست‌ها سر باز زدند و تصمیم گرفتند که از این فضا خارج شوند. اما برای این گروه کوچک که قدرتی نداشتند، امکان بقا در بازار رقابت بسیار کم بود. این گروه برای جلب مخاطب اقدام به ساختن فیلم‌هایی کردند که «برهنگی» چاشنی آنها بود. آنها با ادغام هنر و حساب باز کردن بر روی «رسوایی اجتماعی» و شکستن تابوها در بازار سینمای تجاری خود را به ثبت رساندند.

بزرگ‌ترین این گروه‌های فشار تحت پوشش کلیسای کاتولیک که در آن زمان بالغ بر بیست میلیون عضو داشت با عنوان «گارد حُجب و عفاف کلیسای کاتولیک» فعالیت می‌کردند.

در سال ۱۹۱۵ در نیویورک فیلم «الهام» را به کارگردانی جرج فاستر بلت، بر اساس فیلمنامه‌ی ویرجینیا تایلر هادسن و با بازی آدری مانسون، مدل بسیار مشهور آن دوران ساختند. تهیه‌کننده‌ی این فیلم ادوین تنهاوسر بود و بدین ترتیب اولین فیلم مستقل آمریکایی که برهنگی کامل در آن نشان داده می‌شد با موفقیت چشمگیر مورد استقبال پرشور و بی‌سابقه مردم قرار گرفت. آدری مانسون با ادامه‌ی هنرنمایی در این‌گونه فیلم‌ها تبدیل به مشهورترین

بازیگر سینمای آمریکا شد.

موفقیت و هنجارشکنی سینماگران مستقل آمریکا باعث شد تا پای برهنگی در آثار فیلمسازان جریان اصلی هالیوود نیز باز شود. دی. دبلیو. گریفیث در سال ۱۹۱۶ در فیلم «تعصب» برهنگی، اغواگری و آمیزش دسته‌جمعی را برای به نمایش گذاشتن شهر تاریخی بابل به نمایش می‌گذارد. این فیلم یکی از مهم‌ترین آثار تاریخ سینما محسوب می‌شود.

در سال‌های طلایی سینمای صامت هالیوود بین سال‌های ۱۹۱۵تا ۱۹۲۷ این هنر به عنوان تفریح مورد پسند و همه‌گیر اقشار مختلف اجتماعی در فرهنگ عمومی تاثیرگذار بود. در اوایل دهه‌ی بیست میلادی جامعه‌ی آمریکا دستخوش تحولات اجتماعی مهمی شده بود، از جمله در ۱۸ اوت ۱۹۲۰ حق رای زنان در متمم ۱۹ قانون اساسی آمریکا به رسمیت شناخته شد. در این دوران در مورد نقش زنان در اجتماع و حقوق اجتماعی آنها و اصولا در مورد جنسیت دیدگاه‌های متفاوت و متضادی وجود داشت. به همین ترتیب سینما نیز که بازتابی از همین تحولات بود با موافقین و مخالفین خود روبرو بود. از سوی دیگر فضای حرفه‌ای استودیوهای فیلمسازی هالیوود که در آنها بعضا رسوایی‌های بزرگی چون تجاوز، قتل، خشونت و سوءاستفاده از مواد مخدر و الکل اتفاق می‌افتاد، چهره واقعی این هنر را در اجتماع مخدوش می‌کرد.

ژان د آلسی

ژرژ ملی‌یس

آدری مانسون

فیلم «الهام» - ۱۹۱۵

در ۱۶ می ۱۹۲۹ در نخستین دوره جوایز اسکار توسط آکادمی علوم و هنرهای سینما، فیلم «بال‌ها» به کارگردانی ویلیام وِلمَن و تهیه‌کنندگی لوسین هابرد محصول سال ۱۹۲۷ به عنوان بهترین فیلم شناخته شد. در این فیلم برای اولین بار در سینمای آمریکا دو مرد یکدیگر را می‌بوسند. جک (بادی راجرز) می‌گوید: «می‌دانی هیچ چیز در دنیا به اندازه دوستی تو برای من مهم نیست.» و دیو (ریچارد آرلن) پاسخ می‌دهد: «همیشه این را می‌دانستم.» و کلارا بو ستاره مشهور هالیوود در همین فیلم پستان‌های عریان خود را به نمایش می‌گذارد. فیلم داستان دو مرد است، یکی از طبقه‌ی متوسط و دیگری ثروتمند که در یک مثلث عشقی هر دو عاشق زنی هستند و با شروع جنگ جهانی اول به عنوان خلبان به جنگ می‌روند.

با افزوده شدن صدا بر تصاویر صامت، هنر هفتم واقعی‌تر شده و به زندگی روزمره‌ی مردم نزدیک‌تر شد. دورانی که از یک سو بحران بزرگ اقتصادی آمریکا را به همراه داشت و از سوی دیگر همین فشار اقتصادی باعث شد تا مردم برای یافتن لحظاتی فارغ از مشکلات روزمره به سرگرمی سینما بیشتر روی بیاورند. در میان فیلم‌های این دوران علاوه بر موزیکال‌های سرگرم‌کننده، بسیاری از آثار در ژانرهای مختلف از مشکلات اجتماعی نیز با مردم سخن می‌گفتند.

افزایش مخاطبان سینما در فضای اجتماعی کم‌کم زمزمه‌های محدود کردن آزادی عمل فیلمسازان را زیر پوشش «کدهای رفتاری» از سوی جناح‌های مرتجع اجتماعی به گوش می‌رساند و این گروه سینما را به عنوان عنصری نامطلوب برای «اخلاق» اجتماع و تاثیرات منفی بر مردم قلمداد کردند.

از جمله سرشناس‌ترین هنرمندان زن این دوران مِی وِست بود که به عنوان هنرپیشه، آوازخوان، فیلمنامه‌نویس، نمایشنامه‌نویس و کمدین از تئاتر برادوی به هالیوود آمد و کلیه‌ی آثار او از سوی گروه‌های مرتجع مورد حمله‌ی شدید قرار می‌گرفت.

بزرگ‌ترین این گروه‌های فشار تحت پوشش کلیسای کاتولیک که در آن زمان بالغ بر بیست میلیون عضو داشت با عنوان «گارد حُجب و عفاف کلیسای کاتولیک» فعالیت می‌کردند.

این گروه با معیارهای خود فیلم‌ها را در گروه‌های: اِی، بی، و سی دسته‌بندی می‌کردند. گروه «اِی» فیلم‌هایی بودند که مشکلی از نظر آن‌ها نداشتند، گروه «بی» فیلم‌هایی بودند که کم و بیش مشکل داشتند ولی اگر کسی آن‌ها را می‌دید قابل چشم‌پوشی بود. گروه «سی» آن دسته از فیلم‌هایی بودند که از نظر آن‌ها با دیدنش افراد مستقیما به جهنم می‌رفتند و مطلقا ممنوع بودند. غالب اعضای کلیسای کاتولیک آمریکا با این دستورالعمل‌ها همدلی داشتند و بر اساس رده‌بندی دقیق فیلم‌ها که به صورت بروشور از سوی این تشکیلات در درون کلیساها در اختیار اعضا قرار می‌گرفت به سینما می‌رفتند.

فیلم «بال‌ها» - ۱۹۲۷

در ادامه، در سرتاسر آمریکا کمیسیون‌هایی تشکیل شدند که هر کدام بنا به قواعد و اعتقادات و نظرات خود برای فیلم‌ها حکم صادر می‌کردند. هر ایالت قوانین سانسور خود را داشت و هر فیلم بنا به سلیقه‌ی کمیسیون آن ایالت می‌بایست سانسور و سلاخی می‌شد. بدترین نوع این قوانین در ایالت نیویورک اعمال می‌شد و چاره‌ی «سانسور کمتر» فیلم‌ها، نمایش آن در ایالات دیگر بود. تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران فیلم‌ها برای آن که مخاطبان خود را از دست ندهند و به درآمدشان لطمه نخورد با آنها کنار می‌آمدند.

مِی وِست در فیلم درام «هر شب» به کارگردانی آرچی مایو استدر، ۱۹۳۲

متمم اول قانون اساسی ایالات متحده آمریکا در مورد حق آزادی بیان شامل صنعت فیلمسازی نمی‌شد، چرا که در سال ۱۹۱۵ دیوان عالی ایالات متحده آمریکا طی حکمی ساختن فیلم را در این کشور یک تجارت ساده تلقی کرده بود و نه چیزی بیشتر از آن. فیلم همچون یک محموله‌ی گوشت بود که میان مرزهای فدرال برای استفاده‌ی عموم جا به جا می‌شد و کلیه‌ی قوانین مربوط به تجارت در مورد آن اعمال می‌گردید. این حکم تا سال ۱۹۵۲ به قوت خود باقی بود.

در ابتدای دهه‌ی سی، هنرمندان سینمای آمریکا به خوبی بر این امر واقف بودند که این دوران هرج و مرج به زودی منتهی به تثبیت قوانین سفت و سخت سانسور خواهد شد و صاحبان سرمایه‌ی صنعت فیلمسازی برای حفظ درآمد و سرمایه‌ی خود با عناصر ارتجاعی به راحتی کنار خواهند آمد و همه برای امرار معاش مجبور به اطاعت از آن قوانین خواهند بود.

در این دوران برزخی بین سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۴ فیلمسازان بی‌پروا و با سرعت هر چه بیشتر دست به ساختن آثاری زدند که به آثار پیش از «کد رفتاری» معروف شد. دستورالعمل «کد رفتاری» در واقع از سال ۱۹۳۰ وجود داشت اما چهار سال طول کشید تا عملا به اجرا درآید. علت این امر آن نبود که استودیوها با اعمال آن مبارزه می‌کردند بلکه در اوایل دهه‌ی سی و در دوران بحران اقتصادی نیاز به ادامه‌ی سیاست‌های به ظاهر لیبرال در صنعت فیلمسازی داشتند تا فیلم‌ها هر چه بیشتر به فروش برسند و درآمد کسب کنند.

این دگرگونی سیاسی تنها در هالیوود شکل نمی‌گرفت بلکه تغییر سیاست در کل جامعه‌ی آمریکا در جریان بود. مسئله‌ی مخالفان سیاست‌های لیبرال فیلمسازی نیز تنها برهنگی نبود، بلکه آنها با کل تعاریف متفاوت از جنسیت، آزادی رفتار جنسی، آزادی‌های فردی و زیر سوال بردن آموزه‌های مذهبی در تضاد فکری بودند.

صاحبان استودیوهای فیلمسازی برای جلوگیری از اعمال نفوذ دولت‌های

محلی و به خصوص دولت فدرال، با توافق دیگر گروه‌های ذینفع اقدام به تشکیل کمیسیونی کردند که قبل از اکران عمومی فیلم‌ها دست به سانسور مستقیم آثار فیلمسازان بزنند.

در این مسیر «تهیه‌کنندگان و توزیع‌کنندگان فیلم‌های سینمایی آمریکا» که در واقع کارتل تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران تجاری هالیوود بودند، ویل هِیز را به عنوان رئیس کمیسیون سانسور خود برگزیدند تا دستورالعمل «کد رفتاری» هنرمندان را تدوین کند. هِیز در سال ۱۹۳۰ در لُس‌آنجلس با جمعی از اعضای ارشد کلیسای کاتولیک که در امر سانسور سابقه‌ای ۲۰۰۰ ساله داشتند، از تمام زوایا و به طور دقیق مجموعه‌ی «کد رفتاری تولید فیلم» را تدوین کردند. ویل هِیز نمونه‌ی بارز یک مامور گوش به فرمان بود که سالانه صد هزار دلار از استودیوها پول می‌گرفت تا منافع آنها را تضمین کند و اصولا اخلاقیات مسئله‌ی او نبود.

ویل هِیز رئیس کمیسیون تهیه‌کنندگان و توزیع‌کنندگان فیلم‌های سینمایی آمریکا

هِیز معتقد بود که مهم این است که چطور در چهارچوب قواعد سانسور می‌توان باقی ماند و در عین حال جذاب بود. برای نمونه در چند بند زیر برخی ممنوعیت‌های «کد رفتاری» هِیز چنین توصیف شده است:

- هرگونه برهنگی شهوانی یا تحریک‌کننده به صورت واضح یا سایه‌ی آن و اشارات اغواگرانه و شهوانی توسط دیگر شخصیت‌ها به آن در فیلم.

- تمسخر روحانیت.

- هرگونه کفرگویی صریح که شامل کلمات خداوند، پروردگار، عیسی، مسیح (مگر این که با احترام در ارتباط با آیین‌های متناسب مذهبی استفاده شده باشد)، جهنم، لعنت، خدا و هرگونه بیان کفرآمیز و ناشایست دیگر، به هر شکل که ادا شود.

- در رابطه با همدلی با مجرمان، استفاده از مواد مخدر، و نهاد ازدواج باید مراقبت ویژه به عمل آید.

در سال ۱۹۳۳ فیلم «خلسه» در چکسلواکی به کارگردانی گوستاف ماخانی به سه زبان چک، آلمانی و فرانسوی ساخته می‌شود. در این فیلم هدی لامار

برای اولین بار در تاریخ سینما لذت جنسی و اُرگاسم زنانه را به نمایش می‌گذارد. گوستاف ماخانی همه‌ی اینها را تنها با فیلمبرداری از نمای نزدیک صورت لامار ثبت می‌کند. این فیلم داستان زن جوانی است که با مردی ثروتمند اما بسیار مسن‌تر از خود ازدواج کرده است. رابطه‌ی او با همسرش فاقد احساسات و گرمای جنسی است. او با مرد جوانی آشنا می‌شود و رابطه‌ای عاشقانه بین آنها شکل می‌گیرد. در ۲۰ ژانویه ۱۹۳۳ در پراگ نمایش جهانی فیلم «خلسه» آغاز می‌گردد.

در ایالات متحده، «گارد حُجب و عفاف کلیسای کاتولیک» این فیلم را از نظر اخلاقی موهن تشخیص داد و در سال ۱۹۳۳ آن را ممنوع اعلام کرد و موجب شد که «خلسه» نخستین فیلم خارجی ممنوعه از طرف این گارد اعلام شود. توزیع‌کنندگان «خلسه» از ابتدای سال ۱۹۳۶ به مدت ده ماه در اداره‌ی هِیز لابی کردند تا فیلم مهر تایید «کد رفتاری» را که پخش سراسری فیلم را در آمریکا ممکن می‌کرد دریافت کند. جوزف برین در یادداشتی اداری این فیلم را بسیار -و حتی به طرز خطرناکی- نامناسب خواند و به تهیه‌کنندگان نوشت: «متاسفانه باید به اطلاع‌تان برسانم که نمی‌توانیم فیلم «خلسه» را که دیروز برای بررسی ارائه کردید تایید کنیم، به این دلیل که به اتفاق آراء به این نتیجه رسیدیم که این فیلم قطعا و مشخصا ناقض «کد رفتاری تولید فیلم» است. این نقض از اصل داستان برمی‌آید... داستان عشقی ممنوعه و رابطه‌ی جنسی ناموفق است که با جزئیات به آن پرداخته شده است بدون آنکه نتیجه‌ی اخلاقی کافی در جبران آن در بر داشته باشد.»

«خلسه» بدون دریافت مهر «کد رفتاری» به شکلی بسیار محدود و عمدتاً در خانه‌های هنر مستقل در آمریکا به نمایش درآمد.

دستورالعمل «کد رفتاری تولید فیلم» از سال ۱۹۳۴ تا ۱۹۶۸ رسما اجرا

هدی لامار در فیلم «خلسه»، ۱۹۳۳

جوزف برین رئیس اجرایی «کد رفتاری تولید فیلم»

می‌شد. جوزف برین از سوی ویل هِیز به عنوان رئیس اجرایی «کد رفتاری تولید فیلم» منصوب شده بود. برین مردی به شدت مذهبی بود و بین سال‌های ۱۹۳۴ تا ۱۹۵۴ به عنوان پلیس اخلاقی و مامور سانسور در هالیوود اعمال نفوذ کرد. او رسما اعلام کرد که هیچ فیلمی در آمریکا امکان ساخته شدن نخواهد داشت مگر این که به تایید او برسد. در واقعیت نیز چنین بود، او در دوران معروف به سینمای «استودیویی» هالیوود چنان قدرتی داشت که می‌توانست دریافت بودجه‌ی فیلم‌هایی را که مورد تاییدش نبودند ممنوع کند. بدون چراغ سبز برین استودیوهای هالیوود نمی‌توانستند از بانک‌ها وام دریافت کنند.

در این دوران، فیلمسازان هالیوود مجبور شدند اقدام به کشف راه‌های جدیدی کنند تا فیلم‌هایشان از زیر تیغ سانسور «کد اخلاقی» جان سالم به در ببرد.

برخی از فیلم‌ها سال‌ها درگیر کشمکش با اداره‌ی سانسور برین می‌شدند که از جمله‌ی این فیلم‌ها می‌توان از فیلم «یاغی» هاوارد هیوز نام برد که به مدت پنج سال از ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۶ درگیر گرفتن مجوز «کد رفتاری» جوزف برین برای توزیع فیلم شده بود. این محدودیت‌ها تاثیر منفی خود را بر فرهنگ سینمای آمریکا می‌گذاشت و در فضای حرفه‌ای «برهنگی» تبدیل به رکنی منفی در رزومه‌ی کاری افراد شده بود و حتی باعث نابودی موقعیت‌های شغلی می‌شد. ذائقه‌ی مردم نیز به مرور زمان به سمتی خاص هدایت می‌شد.

تصویر عمومی زنان آمریکا پس از جنگ جهانی دوم و در دهه‌ی پنجاه به عنوان «زنان خانه‌دار»، حافظ ثبات بنیان خانواده و مادرانی دلسوز به نمایش گذاشته می‌شد. اما در واقعیت بخش بزرگی از زنان که در دوران جنگ در کارخانه‌ها عملا چرخ صنعت کشور را به گردش در می‌آوردند، با پایان جنگ دیگر حاضر نبودند که به نقش سنتی و تحمیلی تعریف شده از سوی جناح‌های محافظه‌کار جامعه‌ی آمریکا بازگردند. از این رو آنها در واقع برای رسیدن به حقوق برابر و خواست‌های مستقل و فردی خود که دیگر تنها در کنار مردان تعریف نمی‌شد، برای موج دوم جنبش فمینیستی در دهه‌ی شصت زمینه‌سازی می‌کردند.

فیلم «یاغی» به کارگردانی هاوارد هیوز و اولین هنرنمایی جین راسل در سینما

در سال ۱۹۵۲مریلین مونرو ستاره‌ی نوظهور هالیوود بود که بر روی مقبولیت عام وی سرمایه‌گذاری شده بود. وقتی در یکی از کنفرانس‌های مطبوعاتی یک خبرنگار نشریات زرد از او در مورد عکس‌هایش در سال ۱۹۴۹ به طعنه پرسید که چه بر تن داشته؟

او پاسخ داد: «رادیو.» و بدین ترتیب قبح «برهنگی» که سال‌ها بر صنعت سینما تحمیل شده بود، تقریبا یک شبه از بین رفت.

در همین زمان بازار آمریکا انباشته شده بود از فیلم‌هایی که با بودجه ناچیز ساخته می‌شدند و هیچ‌کدام مهر تایید «کد رفتاری» نداشتند و موضوع اصلی اکثر این فیلم‌ها «برهنگی» بود.

در سال ۱۹۵۴ کمیسیون ایالتی دادگاه استیناف نیویورک در مورد فیلم «باغ بهشت» به کارگردانی مَکس نوسَک حکم صادر می‌کند که «برهنگی» مستهجن نیست. این حکم دادگاه ایالتی نیویورک در را به روی موج عظیم فیلم‌هایی باز کرد که از آن پس رسما «برهنگی» را به نمایش می‌گذاشتند. آنها ژانرهای خاص خود را به وجود آوردند و کارگردانانی چون راس مه‌یر با ساختن مجموعه فیلم‌های «برهنگی» صاحب سبک و مشهور شدند. سیستم توزیع مستقل فیلم‌های بدون «کد رفتاری» ابداع شد و به درآمدزایی قابل توجهی دست یافت. فیلم‌های خارجی نیز وارد این بازار شدند.

اما در کنار تمام این تحولات، فیلم فرانسوی «و خدا زن را آفرید» به کارگردانی روژه وادیم و با هنرنمایی بریژیت باردو در سال ۱۹۵۶ چنان موفقیت غیرقابل‌تصوری در بازار سینمای آمریکا به همراه داشت که عملا

پیروزی این رسانه و هنر را به دور از محدودیت‌های تحمیلی در بین مردم و اکثریت مخاطبین آن قاطعانه تایید می‌کرد. برای سرمایه‌گذاران هالیوود بار دیگر «برهنگی» طعمه‌ای دلچسب شد.

ستون‌های «کد رفتاری تولید فیلم» در حال فروریختن بود و با اوج گرفتن موج تحولات اجتماعی پیشرو در دهه‌ی شصت و همچنین حضور کارگردانی چون اُتو پرمینگر که فیلم‌هایش را بدون دریافت مجوز از این اداره به نمایش می‌گذاشت کم‌کم بی‌اثر می‌شد. نمونه‌ی بارز شکست این ساختار سانسور و ضربه‌ی کاری به آن از سوی آلفرد هیچکاک با فیلم «روانی» در سال ۱۹۶۰ وارد آمد. این فیلم دارای تمامی آن کدهای «غیراخلاقی» تعریف شده در «کد رفتاری» اداره جوزف برین بود که قاعدتا نمی‌بایست به آن اجازه نمایش داده می‌شد اما آنها چاره‌ای نداشتند جز زانو زدن در مقابل هنر سینما.

بار دیگر مریلین مونرو در سال ۱۹۶۲ درست قبل از فوتش در اوت همین سال به عنوان آخرین فعالیت هنری‌اش مهر خود را با نمایش «برهنگی» در سینمای جریان اصلی آمریکا در فیلم «چیزی برای بخشیدن» به کارگردانی جرج کیوکر زد. این فیلم ناتمام ماند اما پس از مونرو دیگر بازیگری نبود که از نشان دادن بدن برهنه‌ی خود بر پرده‌ی سینما احساس شرم کند؛ یا از سوی دیگر کسی نمی‌توانست جلوی این‌گونه انتخاب آزادانه‌ی هنرمندان سینما را بگیرد. در سال ۱۹۶۳ جین منسفیلد بازیگر مشهور هالیوود در فیلم «وعده‌ها، وعده‌ها» به کارگردانی کینگ داناوان آزادانه پستان‌های عریان خود را به نمایش گذاشت و «برهنگی» بار دیگر به سینمای هالیوود بازگشت.

فیلمسازان هالیوود مجبور شدند اقدام به کشف راه‌های جدیدی کنند تا فیلم‌هایشان از زیر تیغ سانسور «کد اخلاقی» جان سالم به در ببرد.

در این میان نباید تاثیر هنر جهانی سینما و به خصوص سینمای اروپا بر تغییر این روال عقب‌مانده در آمریکا را نادیده گرفت.

امروز سیستم رده‌بندی در سینمای آمریکا پس از تولید فیلم به عنوان «اطلاع از محتوای فیلم» به مخاطب - و نه سانسور آن - بر صنعت سینمای تجاری این کشور حکمفرما است و جایگزین سانسور قبل از تولید در دوران ویل هِیز شده است. فیلم‌هایی که درصد بالایی از «برهنگی» در آنها وجود داشته باشد در رده‌ی «ایکس» قرار می‌گیرند.

اولین فیلم جریان اصلی سینمای آمریکا که در رده بندی «ایکس» قرار گرفت «کابوی نیمه‌شب» به کارگردانی جان شلزینجر تولید سال ۱۹۶۹ بود که برنده‌ی اسکار بهترین فیلم، بهترین کارگردان (جان شلزینجر)، بهترین فیلم‌نامه‌ی اقتباسی (والدو سالد) شد و همچنین بازیگران آن، داستین هافمن، جان وویت و سیلویا مایلز نامزد دریافت این جایزه شدند.

راینر ورنر فاسبیندر
عصیان‌گری رمانتیک

مهرداد خامنه‌ای

هنگامی که راینر ورنر فاسبیندر در یک شب داغ تابستان (۱۰ ژوئن ۱۹۸۲) در سن ۳۷ سالگی در مقابل تلویزیون خانه‌اش درگذشت، مشغول آماده کردن پروژه بعدی خود، «من لذت جهان هستم» بود. عنوانی برگرفته از یک ترانه پانک-راک با اجرای یوآخیم ویت. در روزهای پیش رو او قصد داشت صحنه‌ای را فیلمبرداری کند که یک زن و مرد در رختخواب به هنگام معاشقه با مشکل ناتوانی جنسی مرد روبرو می‌شوند و در پی این ناامیدی، ماجرا منجر به مشاجره بین آن دو و در نهایت منتهی به ارتکاب قتل می‌شود. این صحنه مربوط به بخشی از فیلمی می‌شد که او قصد داشت اپیزودی از آن را به طور مشترک کارگردانی کند. عنوان فیلم «جنگ و صلح» و موضوع آن تنش سیاسی میان آمریکا و شوروی بود. استخراج معنای موازی از خشونت خانگی، ناتوانی جنسی و مسابقه تسلیحاتی نمونه‌ای بارز از دیدگاه فاسبیندر نسبت به جهان پیرامونش بود.

مرگ او تکان‌دهنده بود، اما برای کسانی که فاسبیندر را می‌شناختند چندان غافلگیر کننده نبود. او مدت‌ها بود که بر لبه پرتگاه مرگ ایستاده بود. او تصمیم گرفته بود که نیازهای بدنش، هوس‌های خیالاتش و اتوپیای ذهن خلاقش را دربست بپذیرد و با سرعت هرچه بیشتر و بی‌پروا و تا به آخر آنها را دنبال کند.

او با تکه تکه کندن از جواهرات هنر وجودش، خود را مصرف می‌کرد و زندگی‌اش را تبدیل به معدنی کرده بود که دائما می‌بایست دست به حفاری آن می‌زد. در طول چهارده سال آخر عمر خود ۴۱ فیلم ساخت و این معدنچی قهار در انتهای تونل در برابر خستگی عصبی و بی‌قراری وجودش توان خود را از دست داد و قلبش در زیر الوارهای سنگین زمین از حرکت بازایستاد.

بیهوده نیست که یکی از فیلم‌های مورد علاقه‌اش، «تقلید زندگی» به کارگردانی داگلاس سیرک تولید سال ۱۹۵۹ بوده باشد. همان‌طور که از

راینر ورنر فاسبیندر

عنوان این فیلم برمی‌آید موضوع آن درباره‌ی زندگی در جامعه‌ای است که قراردادهایش مردم را مجبور به تقلید از زندگی می‌کند تا زیستن حقیقی آن. از نظر فاسبیندر فیلمی که هم‌زمان از زندگی تقلید می‌کند و در عین‌حال در آن شرکت فعال دارد همچون آیینه‌ای آنافورمیک می‌تواند کژی‌ها را کشف و افشا کند و به نمایش بگذارد.

فاسبیندر ساختن فیلم - و نه فقط بخش مربوط به کارگردانی آن - را عملی فیزیکی برای تحقق بخشیدن به تخیل و تبدیل آن به واقعیت می‌انگاشت، کنشی عملی در مسیر خلاقیت.

مدت کوتاهی قبل از مرگش در کنفرانس مطبوعاتی فستیوال برلین گفت:«من به همه فیلم‌هایم به چشم فرزندانم می‌نگرم و تا حد زیادی از آنها دفاع می‌کنم.» کریستین برود تامسون کارگردان و محقق دانمارکی آثار فاسبیندر می‌گوید:« همه کسانی که با فاسبیندر کار کرده‌اند همکاری با او را با نوعی تجربه عشق‌بازی مقایسه می‌کنند.» برای فاسبیندر آرمان‌شهر زندگی، کار و هنر در فیلمسازی گرد هم آمده‌اند و بدون اشتیاق او به ایده‌آل، اشتیاقی که معتقد بود در هرکس وجود دارد، فیزیونومی بدبینانه هنر او فاقد انرژی ویرانگر و تحریک‌آمیز بود. قابلیتی که بیش از هر چیز می‌تواند دوام کار او را در طول زمان تضمین کند. همین ایده‌آل‌ها و آرزوها بود که باعث بی‌قراری او می‌شد تا مانند آتشفشانی از درون او فوران کند. همان‌طور که خودش یک بار گفته بود:«زمانی که حسرت از من بیرون برود، دیگر چیزی

نخواهم ساخت.»

فاسبیندر در ۳۱ می ۱۹۴۵ در شهر باد وُریس‌هوفن باواریا در پایان جنگ جهانی دوم به دنیا آمد. در سال ۱۹۶۹ زمانی که ۲۳ سال داشت و به عنوان بازیگر، نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان در گروه تئاتر آوانگارد ضد تئاتر مونیخ فعال بود، اولین فیلم خود را به نام «عشق سردتر از مرگ است» را ساخت. عنوانی که با شفافیت شیطنت همه عمر او را با مرگ عریان می‌کند.

این درست یک سال پس از شورش می ۱۹۶۸ در فرانسه بود. در آلمان، فرزندان والدینی که فعالانه یا منفعلانه در یکی از فجیع‌ترین جنایات تاریخ بشر شرکت کرده بودند، شکست شورش خود را علیه پدران‌شان و علیه جامعه‌ای که استبداد را تداوم بخشیده بود، تجربه کردند.

فیلسوف مکتب فرانکفورت، تئودور آدورنو گفته بود:«هیچ روش درستی برای زندگی وجود ندارد که زندگی در آن دروغ باشد.» ارزیابی آدورنو از جامعه پسانازی زیربنای تفکر و تخیل فاسبیندر بود.

فاسبیندر در واقع دوران کودکی نداشت. پدر و مادرش در سال ۱۹۵۱ زمانی که او خردسال بود از هم جدا شدند و سرمای خانواده‌ی ویران‌شده، احساس غربت و انزوا را در او ایجاد کرد. از سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۲ با اینگرید کاون بازیگر و خواننده‌ی کاباره به این کشف رسید که ازدواج یک رابطه اتوپیایی و اروتیک اجباری است که برای کشتن عشق طراحی شده است. پیش از این او در گروه ضد تئاتر که افراد به صورت کلکتیو و کمون در کنار هم کار و زندگی می‌کردند نوعی شادی را بازیافته بود که در دوران کودکی و نوجوانی تجربه نکرده بود و این گروه تئاتری همچون خانواده‌ی او بودند. او در این خانواده‌ی تئاتری خود بین سال‌های ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۶ دوازده نمایش از جمله آثاری از گئورگ بوشنر، پیتر وایس، هنریک ایبسن، پیتر هانتکه، امیل زولا، آگوست استریندبرگ و آنتوان چخوف را کارگردانی کرد و ۲۱ نمایش‌نامه نوشت. برای فاسبیندر که خود را «آنارشیست رمانتیک» می‌دانست گروه ضد تئاتر جزیره گرمی بود که در آن خود را از سرمای جهان خیانت، خشونت و سلطه‌گر بیرون در امان می‌دید. با این حال شخصیت غالب او در کنار روحیه‌ی ضداتوریته‌ی برخی از اعضای گروه همچون کورت راب و هانا شیگولا در نهایت باعث نابودی ایده‌آل‌های این گروه شد. هر چند که از بسیاری محدودیت‌های اجتماعی پیرامون خود رها بودند.

در سال ۱۹۷۰ دهمین فیلم او، «حواست به فاحشه مقدس باشد!» که تنها در فاصله یک سال از اولین فیلم او ساخته شد، مفهوم زمان را این‌طور خلاصه

کرد:«ما در رویای چیزی بودیم که وجود نداشت.» از این پس تا پایان زندگی حرفه‌ای خود با تیمی ثابت از بازیگران، فیلمبرداران، دستیاران صحنه و موسیقی‌دانان که برخی به مرور به او نزدیک‌تر یا دورتر شدند، بر اساس رابطه‌ای کاملا حرفه‌ای همکاری داشت.

در آثار اولیه سینمایی او که همگی در طول یک سال (۱۹۶۹ - ۱۹۷۰) ساخته شدند دارای یک امضای هنری متمایز است. در برخی از این فیلم‌ها مانند فیلم‌های کلود شابرول، ژان لوک گدار، پیر ملویل و رائول ولش او موضوعات خود را در محیط گانگستری حومه شهر، در فضایی ملال‌آور و خشونت‌زده، توأم با سرکوب اقلیت‌ها باز می‌یابد.

این آثار اولیه با سرعت زیاد و با بودجه کم ساخته شدند و سناریوی همه آنها متعلق به خود او بود و جاه‌طلبی کلی او را در همان قدم‌های نخست در هنر سینما به نمایش می‌گذارند.

هیچ روش درستی برای زندگی وجود ندارد که زندگی در آن دروغ باشد.

این فیلم‌ها بیانگر دراماتورژی رادیکال کارگردان است که در آن راه‌هایی را که مردم صدمه و آسیب می‌بینند و این که چگونه این زخم‌ها مدت‌ها باقی می‌مانند توصیف می‌کند.

فاسبیندر خود در مورد فیلم‌های اولیه‌اش می‌گوید:«بیش از اندازه نخبه‌گرا و خصوصی بودند.» اما پس از این دوره به گفته خودش می‌خواست فیلم‌هایی بسازد که:«به اندازه فیلم‌های هالیوود زیبا و قدرتمند و شگفت‌انگیز باشند و در عین حال همچنان به نقد ساختار موجود بپردازند.»

این نوع نگاه فاسبیندر تحت تاثیر آثار داگلاس سیرک که به نوعی پدر سینمایی او محسوب می‌شد، شکل گرفته بود. سینمای سیرک به او جسارت و شهامتی را آموخت تا از مرزهای تابوی روشنفکری خاص آلمانی، برای نادیده گرفتن مسائل بی‌اهمیت، پیش‌پاافتاده، صرفا احساساتی و کیچ عبور کند و به سمت ساختن فیلم‌های ملودرام برود. در حالی که دیگر کارگردانان سینمای جدید آلمان این نوع نگاه را آنچنان که هرمان بروخ رمان‌نویس اتریشی می‌گوید:«شَر در نظام ارزشی هنر» می‌دانستند. این واکنش با توجه به کاربرد خطرناک ملودرام و سوءاستفاده از احساسات توسط استودیوهای سینمایی دوران آلمان نازی در دهه ۱۹۳۰ و در طول جنگ، در صنعت سینمای جدید آلمان پس از جنگ قابل درک بود.

اما این عصیان فاسبیندر دستمایه‌ای قوی برای کارش ایجاد می‌کرد و با شکستن تابو توانست نقد براندازانه‌ی ممنوعه‌اش را در زیر ظاهری ساده و احساساتی بسط دهد. او با به وجود آوردن تنش میان دو مطلق زاویه‌ی

حمله‌ای را فراهم کرد که نقدش به سوی تمام اشکال سرکوب اجتماعی نشانه رفته بود.

او با بی‌اعتنایی کامل نسبت به سیاست‌ها و زیبایی‌شناسی تعریف شده از سوی سینمای جدید آلمان که بر گسست خود از دوران قبل از خود اصرار داشت، اقدام به بازگرداندن ستاره‌های فراموش شده سابق مانند لوئیز اولریش، بریژیت میرا، کارل هاینس بوم و باربارا والنتین به سینما کرد. بازگرداندن این ستارگان تلاشی بود برای بازگرداندن آن دسته از مخاطبین سینما که در دوران جدید خود را طرد شده می‌انگاشتند و این که با استفاده‌ی سازنده از نوستالژی، مخاطبین فیلم‌های خود را در هر سن و قشری گسترش دهد.

بدین ترتیب اصیل‌ترین روایت‌گر سینمای آلمان پس از جنگ جهانی دوم، ملودرام را به عنوان رسانه خود برگزید، ژانری که از طریق آن می‌توانست تنها یک مضمون را با نوآوری همیشگی در ارائه اشکال مختلف آن، به عنوان کارگردانی چیره‌دست به مخاطب خود عرضه کند و مضمون اصلی او: استثمارپذیری احساسات از طریق اشکال مختلف استثمارگران در اجتماع بود. خواه دولت و حاکمیتی باشد که از ملی‌گرایی سوءاستفاده می‌کند یا یکی از اعضای خانواده که دیگر افراد خانواده را نابود می‌کند.

او با تکه تکه کندن از جواهرات هنر وجودش، خود را مصرف می‌کرد و زندگی‌اش را تبدیل به معدنی کرده بود که دائما می‌بایست دست به حفاری آن می‌زد.

برای فاسبیندر آن‌طور که ویلفرید وایگاند، تاریخ‌نگار هنر اشاره می‌کند:«بدن محل درگیری‌های اجتماعی است.» و فیلم‌های او قلمرو جنگل «اِروس و تمدن» هربرت مارکوزه بود. فاسبیندر این قلمرو را بهتر از هر کارگردان دیگری پس از جنگ در چهره‌ها و در زبان بدن، در تبادل نگاه‌ها و کلمات کاوش کرد.

در سال ۱۹۷۲ با ساختن مجموعه پنج قسمتی «هشت ساعت یک روز نیست» برای تلویزیون که به زندگی روزمره کارگران در کارخانه می‌پرداخت، موفقیت و معروفیت قابل توجهی کسب کرد. این موفقیت برای شبکه تلویزیونی بیش از حدی بود که با آن احساس راحتی می‌کردند، چرا که فاسبیندر با انگشت گذاشتن بر روی مسائل حساس و نقد صریح اجتماعی در هر قسمت عمیق‌تر وارد ریشه مسائل می‌شد و نتیجه این نوع برخورد او قطع ساخت این سری فیلم‌هایش برای تلویزیون بود.

انعکاس زندگی روزمره مردم برای فاسبیندر به شیوه‌ای ضدناتورالیستی، از طریق سبک واژگان و ادبیات برشتی و توصیف دقیق محیط اجتماعی راه بازگشت به فضایی را پیدا کرد که «هیمات فیلم» قدیمی آلمانی به شیوه‌ای

احساساتی از آن لبریز شده بود. او نه به شیوه‌ای پدرسالارانه شخصیت‌های قشر پایین طبقه متوسط و طبقه‌ی کارگر را به عنوان نمونه‌های تاریخی در نوعی مطالعه جامعه‌شناسانه به کار گرفت و نه آنها را به سینه‌ی دلسوزی تصنعی فشرد. بلکه او با حساسیتی همدلانه، انسان‌ها و شخصیت‌هایی را کشف کرد که مشتاق زندگی کردن بودند، هر چقدر هم که تحریف می‌شدند، سرکوب می‌شدند و یا به وسیله‌ی فشار اجتماعی و نبود فرصت‌ها محو می‌شدند.

آنچه فاسبیندر این سمفونی‌ساز نوای احساسات چند صدایی از خود بر جای گذاشت، انبوهی از خاطرات، سنتزها و بی‌قراری‌ها بود. روایت‌های او از عشق و شکست در عشق، امید و ناامیدی، از زندگی بدان گونه که سورن شیرکه‌گورد:«بیماری تا سرحد مرگ» می‌خواند، همه و همه میل به چیزی بهتر را برمی‌انگیزند و در هرصورت شرایط «عادی» را زیر سؤال می‌برد.

در نهایت پاسخ فاسبیندر به آدورنو که گفته بود: «هیچ روش درستی برای زندگی وجود ندارد که زندگی در آن دروغ باشد.»، می‌تواند این‌گونه باشد:«چیزی متفاوت تنها از اشتیاق هر فرد برای رسیدن به چیزی متفاوت می‌تواند به وجود آید.»

مصاحبه با کلیفورد اودتس
روزهای همراه با تئاتر گروه

رابرت اچ هتمان

ترجمه‌ی شیرین میرزانژاد

عصر یکشنبه ششم فوریه ۱۹۳۵، بر روی صحنه‌ی تئاتر رپرتوار شهر در خیابان چهاردهم نیویورک، یکی از خارق‌العاده‌ترین اجراهای قرن بیستم آمریکا رخ داد. گروهی از بازیگران تئاتر گروه در برنامه‌ای به نفع مجله‌ای چپ‌گرا، نمایشی تک‌پرده‌ای را به نویسندگی یکی از بازیگران جوان گروه به نام کلیفورد اودتس اجرا کردند. اشتیاق تماشاگران جنون‌آمیز بود. بازیگران بیست و هشت بار با تشویق تماشاگران به روی صحنه بازگشتند. مردم به صحنه هجوم آوردند و به خیابان سرازیر شدند. هیچ‌کس نمی‌خواست به خانه برود. هرولد کلورمن، سرپرست گروه و استاد اودتس جوان بعداً گفته بود: «در انتظار لفتی گریه‌ی به دنیا آمدن دهه‌ی سی بود. جوانی ما صدای خود را یافته بود. فراخوانی بود برای پیوستن به مبارزه‌ای درست برای معیار والاتر زندگی... تلاش برای دستیابی به جایگاه والای انسان.»

در طول سال پیش رو زندگی اودتس جوان - بیست‌وهشت ساله- دگرگون می‌شد. او یک سلبریتی جهانی شد. او دیگر در بیغوله‌ها زندگی نمی‌کرد و به آپارتمانی پایین میدان واشینگتن نقل مکان کرد. در فوریه نخستین نمایش او که در برادوی اجرا شده بود، یعنی «برخیز و بخوان!» تولید تئاتر گروه به کارگردانی هرولد کلورمن موفقیت مهمی از لحاظ نظر منتقدان از کار درآمد. جان هاوارد لاسون[1] که پیش از آن نمایشنامه‌نویس اصلی گروه بود، در جایی اشاره کرده بود که «استعداد عالی جدیدی از راه رسیده است.» یک ماه بعد لفتی و اثر ضدنازی‌ای که اودتس در پنج روز آن را نوشته بود، پشت هم در برادوی اجرا شد. اما تا ماه ژوئن او دیگر یکی از نمایندگان آمریکایی بود که درباره‌ی حقوق بشر در کوبا تحقیق می‌کرد. تا ماه دسامبر کار بر روی یک نمایشنامه درباره‌ی اعتصاب را آغاز کرده بود و نمایشنامه‌ی بلندش «بهشت گمشده»، به یادماندنی اما ناموفق در برادوی توسط تئاتر گروه به صحنه آمد. در فوریه‌ی ۱۹۳۶، نخستین سفرش را به هالیوود انجام داد و نخستین قرارداد سینمایی‌اش را امضا کرد.

۱ John Howard Lawson

کلیفورد اودتس (۱۹۰۶ - ۱۹۶۳)

بیست و پنج سال بعد، به عنوان بخشی از پروژه‌ی مصاحبه با بازماندگان تئاتر گروه، به اودتس در خانه‌ی راحتش در نورت‌بورلی‌درایو در بورلی هیلز (که هنوز هم هست) سر زدم. سه ماه پیش از آن، نشان شایستگی نمایش را از سوی آکادمی آمریکایی هنر و ادب دریافت کرد. او شگفتی‌آفرین بود. قوی، خوش‌چهره، با صدای بازیگری عالی، سرزندگی آشکاری از او ساطع می‌شد. کلمه‌ی کاریزما که تازه آن روزها داشت باب روز می‌شد، به خوبی اثری را که او می‌گذاشت توصیف می‌کرد. شاید بیش از هر چیز، بلافاصله دریافتم که چرا همیشه زنان زیادی را به خود جذب می‌کرد. روزی آفتابی بود. یک سرهمی پوشیده بود و داشت به منشی‌اش لیست خرید می‌داد و با گربه‌اش بازی می‌کرد.

هتمان: چه چیزی باعث شد که بازیگر شوید؟

اودتس: این روزها بازیگر شدن روانشناختی است. یک میل است. از طبیعت ثانویه‌ی شخص برمی‌آید. من آنقدر مکانیکی نیستم که بگویم کسی که تشنه‌ی توجه است به روی صحنه می‌رود یا خودشیفتگی از یک زن، بازیگر می‌سازد. بسیاری از زنان خودشیفته هرگز بازیگر نمی‌شوند و بسیاری از مردانی که توجه می‌خواهند، نه بازیگر، که تاجران بزرگ می‌شوند و یا مجله‌ی تایم را به راه می‌اندازند. من بازیگری را از مدرسه با بازی نقش شاهزاده در سیندرلا شروع کردم. و بازیگری را در طول دوران مدرسه ادامه دادم.

من می‌خواستم هم نویسنده باشم و هم بازیگر. امیدوار بودم که هم بازیگر شوم و هم نویسنده، چون با وجود پدرم که بیش از حد ترغیب می‌کرد و دائماً به من فشار می‌آورد، تا مدت‌ها نمی‌دانستم که چه می‌شوم. او فکر می‌کرد که اوج موفقیت یک مرد ارزشمند -یک مرد موفق- این بود که کپی‌رایتر تبلیغات باشد. اما من در نهایت دست از بازیگری برداشتم، چون هرگز خرج زندگی را درنمی‌آوردم.

هتمان: چرا کپی‌رایتر نشدید؟

در انتظار لفتی، ۱۹۳۵ - تئاتر گروه

در آن زمان ارزش تئاتر گروه برای من این بود که شغلی داشتم، که از من مراقبت می‌شد، و اینکه با کمپانی‌ها، با رفقا در ارتباط می‌بودم.

اودتس: من به تجارت علاقه‌ای نداشتم. پدرم یک چاپخانه داشت، و بعداً یک شعبه‌ی تبلیغات پستی تاسیس کرد و پس از آن یک آژانس تبلیغاتی که به آن چیزی را به نام مشاوره‌ی بازاریابی اضافه کرد.

من به کارهای خلاقه علاقه داشتم. دلم می‌خواست همه چیز را درباره‌ی موسیقی بیاموزم. من مدرسه را در پایان دوره‌ی دوم دبیرستان ترک کرده بودم. حوصله‌ام از جبر و یاد گرفتن اسپانیایی سر رفته بود. خیلی بیشتر دلم می‌خواست فرانسوی بیاموزم که به نظرم زبان شاعران می‌آمد، اما پدرم معتقد بود که اسپانیایی زبان تجارت است و ما مراودات تجاری زیادی با آمریکای لاتین داشتیم. خیلی راحت می‌شد مخالف ارزش‌های او بود. آن‌وقت‌ها به کسانی مثل او می‌گفتند «بابیت» [تاجر مادی، سازشکار و از خودراضی].

من میل زیادی داشتم که بازیگر و نویسنده شوم. مدرسه را زود رها کرده بودم، و به این فکر می‌کردم که به مدرسه‌ی دراماتیک برود، اما نمی‌توانستم پولش را جور کنم و پدرم هم یک روز به من قولش را می‌داد و روز بعد حرفش را پس می‌گرفت. من هرگز به مدرسه‌ی دراماتیک نرفتم.

هتمان: وقتی پسربچه بودید به تئاتر رفته بودید؟

اودتس: تئاترهای رپرتوار ثابت بودند - بازیگران محلی در برانکس . هر از گاهی یک نمایش برادوی در اپرای برانکس اجرا می‌شد. من هرگز پولش را نداشتم که به دیدن نمایش‌ها بروم. می‌توانستم به سختی بیست و پنج سنت

برای نمایش رپرتوار محلی جور کنم، اما نمایش مرکز شهر دست‌کم پنجاه سنت می‌خواست. گاهی به دیدن نمایش‌های برادوی می‌رفتم و چند نمایش رپرتوار را هم دیدم، اما فیلم‌های سینمایی خیلی زیادی را تماشا کردم.

فیلم‌ها الهام‌بخش و روحیه‌دهنده بودند. برخی از فیلم‌های صامت قدیمی بازیگری خوب و بازیگران درخشانی داشتند. نازیموا[۲] را در فیلم مشهوری به نام بلیت زرد دیدم. نمی‌توانستم درست بفهمم که موضوع چه بود. فکر می‌کردم که بلیت زرد فقط یک پاسپورت است و متوجه این موضوع نشده بودم که روسپی بود و باید ثبت می‌شد. بازی‌اش را در سالومه دیدم. «خانه‌ی عروسک»اش را در سینما دیدم. بعد به کتابخانه رفتم و یک نسخه‌اش را گرفتم. پس سینما الهام اولیه‌ی من بود.

هتمان: کسی در خانواده‌تان با هنر مرتبط بود؟

اودتس: نه تا جایی که من می‌دانم. کسی را نمی‌شناسم که هیچ استعداد ادبی داشته باشد یا بازیگر باشد. والدینم وقتی خیلی کوچک بودند به اینجا آمدند - بچه‌های کوچک دو- سه‌ساله یا نهایتاً چهارساله. مادرم از اتریش آمده بود و پدرم از روسیه. اینکه پدر و مادرشان آنجا چه‌کاره بودند را هرگز نتوانستم بفهمم. پدربزرگم تاجر غلات بود. وقتی به اینجا آمد نماینده‌ی بیمه شد. از طرف مادرم هم پدربزرگم در بوکووینا[۳] که آن زمان در اتریش بود و بعد بخشی از رومانی شد، عرق‌کشی داشت. من خیلی شگفت‌زده شده بودم و تا حدی خوشم آمده بود که مادرم از پدری زاده شده بود که بیست و چهار فرزند از دو همسر داشت. مادرم کوچک‌ترین بود، فرزند حساس آن پدر. و از اینکه چه بر سر آن همه عمو و عمه آمد هیچ خبر ندارم. ممکن است صدها دایی‌زاده و خاله‌زاده داشته باشم و هیچ از آنها نمی‌دانم.

هتمان: چطور این علاقه به بازیگر یا نویسنده شدن را عملی کردید؟

اودتس: خب، من نکردم. باید به خاطر داشته باشید که من هرگز با بازیگری یا نویسندگی حرفه‌ای شروع نکردم. وقتی که به دبیرستان رفتم، یکی از معلم‌های انگلیسی توجهش به من جلب شد. هر از گاهی یکی از معلم‌ها توجهش به من جلب می‌شد یا جرقه‌ای را در من می‌دید، اما اینکه چه بود را نمی‌دانم. من پسر بسیار نادانی بودم. شاید شخصیت یا ظاهر بود یا طبعی که در یک پسر معمولی نمی‌دیدند.

با وجود اینکه در خانه‌مان کتاب‌های زیادی نبود، اما من مطالعه‌ی فراوانی کرده بودم. کتابخانه‌های عمومی بودند. در سن دوازده سالگی، هفته‌ای چهار تا شش کتاب می‌خواندم. فقط اجازه می‌دادند که سه کتاب ببری و وقتی سه

۲ Alla Nazimova

۳ Bukovina

کتاب را برمی‌گرداندی، می‌توانستی سه تای دیگر ببری. البته دوستان پسرم از اینکه این همه کتاب را می‌خواندم دستم می‌انداختند. کتاب خواندن متظاهرانه به نظر می‌رسید.

همه چیز می‌خواندم - بدون هیچ سلیقه یا بینشی. نامنظم بود - از سفرنامه‌های سیاحان آفریقا تا تصادفاً ایبسن یا شرلوک هولمز. مطلقاً هر چیزی. بعد شروع کردم به خواندن «نیویورک مورنینگ ورلد»[۴] قدیمی که یک صفحه‌ی ادبی مشهور داشت و هی‌وود برون[۵] و اف‌پی‌ای[۶] و نویسندگان مهمانی چون ویلیام بولیتو[۷]. و کم‌کم دیدم دارند از دنیایی صحبت می‌کنند که من دوست دارم به آن بپیوندم. به گروه تئاتر کوچکی پیوستم به نام «درایینگ روم پلیرز[۸]». من نقش‌های اصلی را در اجراهای سه نمایش تک‌پرده‌ای‌شان بازی می‌کردم که یک یا دو شب در سال روی صحنه می‌بردیم. از میان تمام دوستان بچگی‌ام، چهارده یا شانزده پسربچه، یک دوست داشتم که همه‌ی علایق من را داشت، و گاه‌گاهی در شب‌های تابستان با هم به کنسرت‌های استادیوم لوئیزون[۹] می‌رفتیم. خب، بچه‌های دیگر فکر می‌کردند که ما خیلی متظاهریم. همه‌ی اینها ناجور بود. «چیه این شوپن و برامس و این چیزا؟ بی‌خیال! ولش کن! فکر کردی چه گهی هستی؟» بچه‌ها غریزه‌ی بی‌تردیدی دارند که آدم را از هر جایگاه بلندی که می‌خواهد به آن دست پیدا کند پایین بکشند. و خدا می‌داند که این چندان جایگاه بلندی هم نبود.

همیشه -تا جایی که به بازیگری مربوط می‌شد- می‌توانستم برخوانی کنم. سخنور بودم. قبل از اینکه دبیرستان را رها کنم جایزه‌ی اول را برای خواندن «جادوی یوکان» رابرت سرویس[۱۰] برده بودم. در واقع چنان شیفته‌ی بازیگری بودم که وقتی بالاخره دبیرستان موریس را در اواخر سال ۱۹۲۳ ترک کردم، کسی به من گفت که در دبیرستان دویت کلینتون قرار است نمایشی با عنوان «اگر من پادشاه بودم» را اجرا کنند. من به آمفی‌تئاتر آنجا رفتم، امتحان دادم و نقش اصلی فرانسوا ویلون را گرفتم. دو سه جلسه تمرین کردیم تا بالاخره پیش مربی که معلم انگلیسی بود اعتراف کردم که مال این مدرسه نیستم. اما تا آن زمان مربی دیگر متقاعد شده بود که بازیگری عالی پیدا کرده و گفت: «خب، نمی‌شود تو را همین‌جا ثبت‌نام کنیم؟ مدارکت را از مدرسه‌ی قبلی بگیر و ما هم به اندازه‌ای به تو واحد درسی می‌دهیم که کارت راه بیفتد.» این‌طور شد که چند هفته بعدازظهرها تمرین کردم، اما هر روز صبح باید تا قبل از ساعت نه در مدرسه حاضر می‌شدم و این را دوست

۴ New York Morning World

۵ Heywood Broun

۶ Franklin P. Adams

۷ William Bolitho

۸ Drawing Room Players

۹ Lewisohn

۱۰ Robert W. Service

تئاتر گروه

نداشتم. برای همین آخر سر از آنجا رفتم و آن نقش را بازی نکردم. اما تا این حد شیفته‌ی بازیگری بودم.

واقعیت این است که وقتی در سال ۱۹۲۳ مدرسه را رها کردم، در مسابقات آماتوری، شرکت‌کننده‌ای نیمه‌حرفه‌ای شدم. به دفتر ماس سیرکت[۱۱] می‌رفتی و مقرر می‌شد که به تئاتری بروی، مثلاً الحمرا[۱۲]، که سه‌شنبه‌ها یا پنجشنبه‌ها مسابقه‌ی آماتور داشتند. افراد محلی کمی وارد مسابقه می‌شدند و برای حضور در آن دو سه دلار تضمینی می‌گرفتی، به علاوه هر چه که در مسابقه برنده می‌شدی مال تو بود. جایزه از روی تشویق تماشاگران تعیین می‌شد. اگر بلندترین تشویق را برایت می‌کردند، جایزه‌ی اول را می‌بردی. به این ترتیب سه دلار تضمینی را می‌گرفتم و بعد همیشه جایزه‌ی اول یا دوم را برنده می‌شدم. جایزه‌ی اول ده دلار بود، دوم هفت دلار و سوم پنج دلار. وقتی دوستانم، دسته‌ی محله، فهمیدند که من در تئاتری در آن حوالی روی صحنه می‌روم، می‌آمدند و هواداران مجلس‌گرم‌کنی می‌ساختند. این‌طور دست‌کم می‌توانستم شبی ده دلار در بیاورم. فقط اجراهای کافی نداشتم. آنها بیشتر کسانی را می‌خواستند که آواز می‌خوانند تا کسانی که شعر «چهره‌ی کف میخانه» را می‌خواندند. و من با گستاخی باید اعتراف کنم که به هوادار مجلس‌گرم‌کن نیازی نداشتم. من در کارم خیلی خوب بودم. خیلی گستاخ بودم. با اعتماد به نفس زیادی پا بر روی صحنه می‌گذاشتم، اعتماد به نفسی که اگر امروز روی صحنه حاضر می‌شدم ممکن نبود آن را داشته باشم. و

۱۱ Moss Circuit

۱۲ Alhambra

مدتی به همین ترتیب اموراتم را می‌گذراندم.
در همین حین، از آنجا که حدوداً پانزده سالم بود، پدرم نگران آینده‌ام بود و ترغیبم می‌کرد که شغلی عادی پیدا کنم. تا هجده یا نوزده سالگی دیگر از او بیزار شده بودم. نمی‌توانستم تحملش کنم. تا همین امروز هم - چون هنوز زنده است- اصلاً با او آبم به یک جو نمی‌رود. چون او چنان به من فشار آورد، چنان مرا در مشقت روانی قرار داد که یقین دارم برخی از آسیب‌هایش هنوز هم باقی است.
بعد رادیو آمد. تا نوزده سالگی گوینده‌ی یک ایستگاه رادیویی کوچک در نیویورک شده بودم. این اعتماد به نفس مرا خیلی بالا برده بود. عایدی کمی داشت، مثل غذای مجانی در یک رستوران، یا گرفتن ژاکت یا کت‌وشلوار از یک مغازه، همه برای تبلیغات رایگان. اما شغل احمقانه‌ای بود. پولی از آن در نمی‌آمد. هیچ حقوقی در بر نداشت، اما باعث می‌شد احساس کنم خیلی مهم هستم. و اتفاقی که افتاد این بود که گرچه پرداختی نداشت، از یک ایستگاه رادیویی به ایستگاه دیگر می‌رفتم و خود را به عنوان گوینده عرضه می‌کردم. اسمم را گذاشته بودند سخنور سیار و تا ده یا دوازده رزرو هفتگی در ایستگاه‌های رادیویی مختلف داشتم. در آن روزها ان‌بی‌سی فقط یک جای دو استودیویی در ایولین هال[۱۳] در خیابان چهل و دوم بود، فقط با دو میکروفون. و من در جاهایی مثل ایستگاه رادیویی گیمبل برادرز[۱۴] حاضر می‌شدم، و همیشه به عنوان سخنور سیار. یک بخش پانزده دقیقه‌ای داشتم و یکی دو کار را اجرا می‌کردم. دیوانه‌ی این بودم که نامم را پیش عموم مطرح کنم. برای خودم تبلیغات می‌کردم - چیزهایی که وقتی الان به آن فکر می‌کنم از شرم بر خود می‌لرزم.
هتمان: شما در کمپانی‌های رپرتوار در آن دوران کارهای دیگری داشتید، از جمله بازیگر رزرو اسپنسر تریسی[۱۵] در کشمکش (۱۹۲۹). بعد موفقیت بزرگی در تیه‌تر گیلد[۱۶] داشتید.
اودتس: هیچ‌کس - هیچ بازیگری امروز، جز واقعاً قدیمی‌ها - نمی‌تواند بفهمد که کار گرفتن در تیه‌تر گیلد چقدر مهم بود. تیه‌تر گیلد کعبه‌ی هر بازیگری بود. آنها ادبیات را به روی صحنه‌ی آمریکایی می‌بردند. آنها تمام نمایشنامه‌های بزرگ اروپایی را اجرا می‌کردند. آنها تئاتر آمریکایی را خلق کردند. به آن لباس پوشاندند. آنها تاثیر فوق‌العاده‌ای بر روی سطح هوشمندی نمایشنامه‌های برادوی گذاشتند. اکثر نمایشنامه‌های یوجین اونیل[۱۷]، مکسول اندرسون[۱۸]، سیدنی هاوارد[۱۹]، فیلیپ بری[۲۰]، تمام

۱۳ Aeolian Hall
۱۴ Gimbel Brothers
۱۵ Spencer Tracy
۱۶ Theatre Guild
۱۷ Eugene O'Neill
۱۸ Maxwell Anderson
۱۹ Sidney Howard
۲۰ Philip Barry

نمایشنامه‌نویسان بزرگ دهه‌ی بیست را اجرا کردند. و گرفتن هر نقشی در تیه‌تر گیلد رویای هر بازیگری بود. وقتی شانس دیدار با شریل کرافورد، کارگردان مسئول انتخاب بازیگر را پیدا کردم، بی‌صبرانه منتظر بودم. او پای تلفن گفت: «تو آدم قوی و درشتی هستی؟» و من گفتم بله. گفت: «پس فوراً بیا.»

رفتم و دیدمش. او به دنبال بازیگر مرد جوان غیرهمجنس‌گرا می‌گشت. خب، فکر می‌کنم با معیارها جور در می‌آمدم، چون طی یکی دو دقیقه داشتیم از پله‌ها پایین می‌رفتیم و بعد روی صحنه‌ی تیه‌تر گیلد در خیابان پنجاه و دوی غربی بودم. افراد مشهور بسیاری در آنجا بودند. خیلی تاثیرگذار بود. روبن مامولیان[۲۱] داشت مارکو میلینز[۲۲] را دوباره کارگردانی می‌کرد و فیل مولر[۲۳] ولپن را که فصل قبل کارگردانی کرده بود صیقل می‌داد. آنها این نمایش‌ها را در محلات منتخب معینی اجرا کرده بودند و حالا می‌خواستند به تور طولانی‌تری بروند: چهار هفته در شیکاگو، یک هفته در مینیاپلیس، یک هفته در سنت‌لوئیس، و غیره. دستمزد چهل دلار بود، که حقوق اسفناکی بود، حتی برای کسی که نقش کوچکی داشت یا سیاهی لشکر بود، چون باید در شهرهای غریب زندگی می‌کردی. باید پول اجاره‌ی هفتگی هتلت را می‌دادی، گرچه بسیاری با هم جمع می‌شدند و یک آپارتمان اجاره می‌کردند.

می‌توانید تصور کنید که چه بود. یک عالم نقش‌های سیاهی‌لشکر. شاید اینجا و آنجا یک دیالوگ. التماس می‌کردم که یک‌جور نقش رزرو بگیرم. رزرو بودن آدم را مهم می‌کرد. می‌توانست هفته‌ای پنج یا ده دلار بیشتر هم برایت درآمد داشته باشد. اما گرچه من خودم را در تیه‌تر گیلد پیدا کردم، در شرایط روانی خیلی خوبی هم نبودم. هیچ ارتباط خانوادگی نداشتم، و افسرده بودم. از بخت خوبم بود که این شغل پیش آمد، چون با چند نفر از آدم‌ها در گروه دوست شدم. مرد خیلی خوبی به نام ارل لری‌مور[۲۴] من را پذیرفت و با من دوست شد. او به مامولیان می‌گفت: «روبن، چرا به این مرد جوان آن قسمت کوچک آنجا را نمی‌دهی؟» و هیچکس هرگز نمی‌توانست به مامولیان بگوید که چه کار کند، به همین خاطر هیچ‌وقت آن بخش‌های کوچک را نگرفتم، با این حال چند نقش رزرو را گرفتم. در یک نمایش نقش رزرو آلبرت ون دکر[۲۵] را گرفتم و در نمایش دیگری رزرو بازیگر نقش مکمل مسنی به نام ارنست کوزارت[۲۶] را. این‌ها همه کسانی بودند که من حتی به نگاه کردن به آنها بسیار افتخار می‌کردم چون آنها را روی صحنه دیده بودم. ارنست کوزارت، هنری تراورس[۲۷]، این‌ها کسانی بودند که همیشه برای تیه‌تر گیلد

۲۱ Rouben Mamoulian
۲۲ Marco Millions
۲۳ Phil Moeller
۲۴ Earle Larimore
۲۵ Albert Van Dekker
۲۶ Ernest Cossart
۲۷ Henry Travers

کار می‌کردند. سیلویا فیلد[۲۸] بازیگر اصلی زن بود. او بازیگری زیبا و ساده بود. سال گذشته او را دوباره ملاقات کردم و با او درباره‌ی نقشی در فیلمی که کارگردانی می‌کردم صحبت کردم، و او چنین بود: مادربزرگی پیر و سپیدمو.
به هر حال، آن گروه پنج یا شش ماه مشغول بود. و من دائما برای شریل کرافورد می‌نوشتم که به او یادآوری کنم که زنده‌ام. به این ترتیب وقتی که گروه برگشت و منحل شد، من نقشی در یک اجرای دیگر تیه‌تر گیلد گرفتم، اجرایی به نام «چین، بخروش» اثر سرگئی میخائیلوویچ ترتیاکوف[۲۹] به کارگردانی هربرت بیبرمن[۳۰] که آن زمان دیگر در مسیر موفقیت بود.
سپس در فصل بعدی [۱۹۳۰-۱۹۳۱] با اعمال کمی فشار بر روی فیل مولر، کارگردان، نقش مهمی را گرفتم، در واقع نقش اصلی جوان، با هفده یا بیست نقش فرعی، در نمایشی از کلر و پال سیفتن[۳۱] به نام «نیمه‌شب»، و باز هم با بازیگرانی برجسته. و فکر می‌کنم نسبتاً در آن نقش خوب بودم، اما نمایش موفقیت‌آمیز نبود. از مدت مقرر بیشتر اجرا نرفت که حدوداً شش هفته بود و بعد دوباره بیکار بودم. اما هفته‌ای صد دلار می‌گرفتم - یک واقعیت خارق‌العاده: هر هفته یک اسکناس صد دلاری به من داده می‌شد. من اتاق پرو خودم را در طبقه‌ی دوم یا سوم داشتم. فکر می‌کردم واقعاً موفق شده‌ام.
و همه‌ی این چیزهای کوچک منجر به ورود من به تئاتر گروه شد. و اگر من وارد تئاتر گروه نشده بودم، ممکن بود یک جور نمایشنامه‌نویس بشوم، اما هرگز یک نمایشنامه‌نویس جدی نمی‌شدم. یک روز شنبه بعدازظهر پس از یک اجرای روزانه مردی با ظاهری بسیار عجیب به دیدن من آمد، عبوس و جدی با خط ریشی بلند. هرولد کلورمن[۳۲] بود. من او را می‌شناختم، آدم بسیار مهمی در تیه‌تر گیلد بود. او یکی از دو نمایشنامه‌خوان آنها بود. او گفت: «شریل کرافورد به من گفته که تو استعداد بازیگری داری. ما هم داریم جمع می‌شویم که یک تئاتر راه بیاندازیم و من می‌خواهم بازیگرانی را از برادوی به جلساتی که هفته‌ای یک یا دو بار خواهیم داشت دعوت کنم. برای همین می‌خواهم چند دقیقه‌ای با تو صحبت کنم.». و من داشتم گریم‌ام را پاک می‌کردم و خیلی احساس مهم بودن می‌کردم. یک جوان هفته‌ای صد دلاری و گفتم: «خب، بفرمایید.» بعد از من پرسید که اهل کجا هستم و چه‌جور نمایشنامه‌هایی را دوست دارم و بازیگران مورد علاقه‌ام چه کسانی هستند. گفتم فکر می‌کنم آلفرد لانت[۳۳] را به عنوان بازیگر خیلی دوست دارم و طوری که همراه با همسرش بازی می‌کرد را دوست دارم، اما این ایده‌آل بازیگری من نیست. او گفت:«ایده‌آلت چیست؟» و من گفتم: «خب، اگر به

۲۸ Sylvia Field
۲۹ Sergei Mikhailovich Tretyakov
۳۰ Herbert Biberman
۳۱ Claire and Paul Sifton
۳۲ Harold Clurman
۳۳ Alfred Lunt

موسیقی خیلی گوش کنید، مثلا کوارتت‌های بتهوون، آن نوع درهم‌تنیدگی چندآوایی-»، و به صحبت با اصطلاحات موسیقی ادامه دادم. او هم بسیار جدی به من نگاه می‌کرد. ما از توی آینه به هم نگاه می‌کردیم در حالی که من گریم‌ام را پاک می‌کردم، و ناگهان زدم زیر خنده. گفت: «چرا می‌خندی؟» گفتم: «می‌خندم چون نمی‌دانم دارم چه مزخرفی می‌گویم.» سال‌ها بعد گفت: «همین بود که باعث شد به تئاتر گروه راه پیدا کنی. اگر به همان چرندیات ادامه می‌دادی هرگز به گروه راه پیدا نمی‌کردی. اما وقتی خندیدی و گفتی نمی‌دانی از چه حرف می‌زنی گفتم این بچه‌ی خوبی است.»

هرولد کلورمن (۱۹۰۱ - ۱۹۸۰)

به این ترتیب جلسات‌شان را شروع کردند و از نظر آنها تمام بازیگران جوان و مهم نیویورک دعوت شده بودند که بسیاری از آنها در نمایش‌ها مشغول بازی نقش‌های اصلی بودند. شریل کرافورد هم بود. آن زمان از استودیوی آرون کاپلند[۳۴] استفاده می‌کردند، اتاقی بزرگ در استاین‌وی هال[۳۵] در خیابان پنجاه و هفت غربی. کلورمن با شور زیادی درباره‌ی این حرف می‌زد که تئاتر چه مشکلی دارد و چطور می‌خواهند آن را حل کنند و ایده‌آل آنها در تئاتر چه بود و متن ایده‌آل آنها چه بود و کمپانی تئاتر ایده‌آل آنها چگونه بود. من مثل آدمی گوش می‌کردم که فقط می‌خواهد شغلی با پنجاه دلار در هفته را بگیرد. بی‌خیال ایده‌آل‌ها! بی‌خیال سبک‌های بازیگری یا متن یا هر چیزی. فقط بگذارید شغلی داشته باشم تا گرسنه نباشم. و ماه‌ها گذشت و پول اندکی که پس‌انداز کرده بودم تمام شد.

۳۴ Aaron Copland

۳۵ Steinway Hall

نمی‌توانستم بفهمم که همه‌ی این هیاهو و سروصدا برای چیست. بحث بود و سوال و یک عالم نطق‌های آتشین در پاسخ یکدیگر، چون کلورمن متعصبانه صحبت می‌کرد - البته چنان که باید می‌کرد. و آدم‌ها به نوعی از این ادعای حق به جانب او مبنی بر اینکه آگاهی ویژه‌ای درباره‌ی تئاتر روز دارد خوش‌شان نمی‌آمد: این خوب نیست آن خوب نیست. خیلی‌ها که به این جلسات می‌آمدند، بعد از چند بار دیگر ادامه ندادند. حوصله‌ی این اراجیف را نداشتند.

اما من بر اساس یک جور غریزه ماندم. و به این خاطر که نیاز به کار داشتم. چون چیزی مرا به شور و وجد می‌آورد بدون آنکه آگاه باشم که از چه حرف

لی استراسبرگ (۱۹۰۱ - ۱۹۸۲)

می‌زند. من پسری آموزش ندیده بودم که مصمم بود خود را آموزش دهد. من خواننده‌ای همه‌چیزخوان بودم و می‌خواستم هر آنچه را که هست درباره‌ی موسیقی بدانم - مثل پسر بیست‌ساله‌ای که می‌خواهد همه چیز را درباره‌ی زنان بداند. بی‌صبرانه می‌خواهد دستانش را در موهای او فرو ببرد. به همین منوال من هم بی‌صبرانه می‌خواستم دستانم را بر بدن موسیقی بگذارم. بر بدن هنر. این ماجرای رامبرانت چیست؟ امپرسیونیست‌های فرانسه چه؟ آنها که بودند؟ این چیز اسرارآمیز چیست؟ آن موومان سمفونی چیست؟ اصلا موومان یعنی چه؟ آلگرو کن بریو یعنی چه؟ همه چیز خیلی مرموز و شگفت‌انگیز بود، و بخشی از این کل شگفت‌انگیز هم در آنچه کلورمن از آن حرف می‌زد وجود داشت چون بی‌شک از هنر حرف می‌زد. و من هرگز هنر را با تئاتر در پیوند ندیده بودم. نمی‌دانستم یعنی چه. می‌خواستم هفته‌ای پنجاه دلار دربیاورم. می‌خواستم زندگی‌ام را بگردانم. این را می‌دانستم. می‌توانستم در نوشتن هر چقدر می‌خواهم شاعرانه باشم. می‌توانستم این جور یا آن جور داستان کوتاه را بنویسم. من حتی یک رمان بلند خیلی عاشقانه‌ی خیلی بد را هم به اتمام رساندم. من شعله‌ی رمانتیک جالبی داشتم و روش‌های خاص جوانی در دیدن مسائل.

در جلسات صحبت‌های بسیاری درباره‌ی یکی از ستون‌های اصلی این تئاتر آینده - اگر تاسیس می‌شد - بود. او حاضر نبود. او موجودی مرموز و خداگونه بود که مانند یحیای تعمید دهنده جایی در صحرا بود: اما [با صدایی بلندتر] پیش ما می‌آمد و با ما صحبت می‌کرد و به ما چیزهایی یاد می‌داد. [دوباره با صدای معمول] او لی استراسبرگ[۳۶] بود که درباره‌اش حرف می‌زدند، که فقط با تیه‌تر گیلد در سفر بود و نقش قایقران یهودی را در نمایش «یاس‌های بنفش سبز می‌شوند» اثر لین ریگز[۳۷] بازی می‌کرد. و بالاخره زمان رسیدن این مرد فرا رسید. این مرد خصلتی بسیار جدی و تاثیرگذار، بسیار روحانی،

۳۶ Lee Strasberg

۳۷ Lynn Riggs

خیلی خالص داشت و خیلی پاک به نظر می‌رسید. و به نوعی احترام مرا هم برمی‌انگیخت.

اما حالا کلورمن را بهتر می‌شناختم و همین‌طور بعضی‌ها را که با این حس که وقتی تئاتر تشکیل شود عضو آن خواهند بود، شروع کرده بودند به جمع شدن دور هم. وقتی بچه بودم مدارس رقابتی و خشن بودند و من از آن بچه‌هایی بودم که مدرسه به او یاد نمی‌داد که فکر کند، بلکه تنها آسیب بزند. و در این جلسات هفتگی که خیلی صحبت‌ها در آن مطرح می‌شد، من که رویایی به همه‌ی آن گوش می‌کردم به خودم می‌گفتم: «عینی، کلمه‌ی عینی یعنی چه؟ کلمه‌ی ذهنی یعنی چه؟ ذهنی. معنی‌اش چیست؟ نمی‌توانم بفهمم.» و این کلمات را در لغتنامه نگاه می‌کردم اما گستره و نتایج و معانی گوناگونش را به من توضیح نمی‌داد و من درباره‌ی تکه‌های کوچک جملات رویاپردازی می‌کردم اما به عنوان جمله‌ی کامل واقعاً نمی‌فهمیدم از چه حرف می‌زدند. من ذهن نرم و رویاپردازی داشتم که هرگز یاد نگرفته بود فکر کند.

صحنه‌ی تئاتر آمریکا پریشان بود و ما نجاتش می‌دادیم. تنها ما می‌توانستیم نجاتش بدهیم.

پس از جلسات، آنهایی که پول داشتند به رستوران چایلدز در خیابان پنجم می‌رفتند، جایی نزدیک خیابان پنجاه و هفتم؛ می‌نشستیم و قهوه و پنکیک می‌خوردیم. من به وضعیت ناخوشایندی در زندگی‌ام رسیده بودم که نمی‌توانستم حرف بزنم. لال بودم. داشتم منفجر می‌شدم که چیزی بگویم، اما لال بودم. صامت بودم. و به این آدم‌های دیگر گوش می‌کردم که حرف می‌زدند و فکر می‌کردم که بعضی‌هاشان چقدر فوق‌العاده هستند و چقدر دستاوردهایشان دور بود و چطور یک روز می‌توانستم آنچه را که می‌دانند بدانم. کلورمن خیلی حرف می‌زد. نمی‌توانست دست از حرف زدن بردارد. یک یا دو بار به من لطف کرد و اجازه داد پیاده او را تا خانه همراهی کنم. او در جایی به نام هتل موریس زندگی می‌کرد و خیابان پنجاه و هفتم را پیاده پایین می‌رفتیم و می‌پیچیدیم تا هتلش در خیابان پنجاه و هشتم، و او من را به حرف می‌گرفت، حرف بی‌وقفه. ظاهراً - بعداً به من گفت - که در یکی از همین پیاده‌روی‌ها تقریباً شانس پیوستن به تئاتر گروه را از دست دادم. از جلوی خانه‌ای رد شدیم که در آن هنرمندی که می‌شناختم زندگی می‌کرد. من به صحبت‌های او گوش می‌کردم و ناگهان بی‌مقدمه گفتم «می‌دانی، گاهی مرد باید ریشش را بلند کند چون چانه‌ی کوچکی دارد.» کلورمن از گوشه چشم نگاهی به من کرد و در سکوت به سوی خانه قدم زد. چند سال بعد به من گفت: «به خاطر آن جمله‌ی دیوانه‌وار نزدیک بود وارد گروه نشوی.

فکر کردم شیزوفرنی داری. تو هیچ‌وقت حرف نمی‌زدی و ناگهان اشاره‌های غیرقابل‌فهم و نامربوط می‌پراندی: گاهی مرد باید ریشش را بلند کند چون چانه‌ی کوچکی دارد.» گفتم: «خب، ساده است. همین که داشتیم قدم می‌زدیم، از جلوی خانه‌ای رد شدیم که هنرمندی به نام راجر فرس[۳۸] یک بار آنجا مرا برای شام دعوت کرد و او هم ریش داشت. وقتی از جلوی این خانه رد شدیم به ذهنم خطور کرد که: شاید برای همین است که ریش می‌گذارد. چانه‌اش کوچک است.» این نشان می‌دهد که چیزهای کوچک می‌تواند تمام سرنوشت‌ات را تغییر بدهد. من فکر می‌کنم سرنوشت همان سرشت درونی آدم است در برخورد با شرایط بیرونی. سرشت تو با سرشت آدم‌های دیگر که با آنها هستی برخورد می‌کند. این تعاملات سرنوشت‌ات را می‌سازد. هر چیزی می‌تواند به قیمت جانت تمام شود، هر چیز ساده‌ای. آن اشاره‌ی احمقانه می‌توانست به قیمت از دست دادن شانس ورود به تئاتر گروه و نمایشنامه‌نویس شدنم تمام شود.

هتمان: پس جلسات منجر به تئاتر گروه شد؟

اودتس: اوه، بله. حالا آن زمان جادویی فرا می‌رسید که می‌دانستیم! یکی دو جلسه‌ای در آپارتمان لی استرسبرگ برگزار می‌شد، در جایی به نام برج‌های لندن در خیابان بیست و سوم. آپارتمانش مرا تحت تاثیر قرار داد. یک کپی از نقاشی گوگن با زنانی با لباس‌های رنگارنگ در ساحل در ابعاد واقعی آنجا بود. و اینکه لی این کپی را داشت - یک تابلوی بزرگ و دراز بود - این احساس را در من به وجود می‌آورد که بیشتر با هنر در پیوند است تا با تئاتر. تا آن زمان دیگر برخی از ما کم‌کم حس می‌کردیم که اگر به خانه‌ی استراسبرگ دعوت شده بودی، که فقط بیست و پنج نفر بودیم در حالیکه در شهر شاید صد و بیست و پنج نفر بود، شاید ما کسانی بودیم که ورود ویژه پیدا کرده بودیم، که شاید ما کسانی بودیم که واقعا برایشان جالب بودیم. خود من فروتنی زیادی حس می‌کردم، چون خب می‌دانید، فرنچوت تون[۳۹] هم آنجا بود و جی ادوارد برامبرگ[۴۰] و موریس کارنوفسکی[۴۱] که بازی‌شان را دیده بودم، همگی بازیگرانی عالی بودند.

سپس فهمیدیم که کارگردان‌های گروه داشتند از تیه‌تر گیلد پولی می‌گرفتند و می‌خواستند به دیدن اتو کان[۴۲] بروند که به چک کشیدن برای سرمایه‌گذاری‌های هنری مشهور بود. تازه بعدها متوجه شدیم که تئاتر را در دوران رکود تاسیس کرده بودیم و اتو کان با وجود اینکه علاقه نشان داده بود، اما دیگر چک صادر نمی‌کرد.

۳۸ Roger Furse

۳۹ Franchot Tone

۴۰ J. Edward Bromberg

۴۱ Morris Carnovsky

۴۲ Otto Kahn

به هر حال، تابستان ۱۹۳۱ از راه رسید. و افراد نامه‌هایی را دریافت کردند که می‌گفت تئاتر گروه نخستین تابستانش را در جایی به نام بروکفیلد سنتر در کانتیکت خواهد گذراند، و در فلان جا با ماشین به راه خواهیم افتاد. من هنوز آن یادداشت را در پوشه‌هایم دارم: من دعوت شده بودم.

در آن زمان ارزش تئاتر گروه برای من آگاهانه این بود که شغلی داشتم، که از من مراقبت می‌شد، و اینکه با کمپانی‌ها، با رفقا در ارتباط می‌بودم. کم‌کم داشت به من حس خانواده می‌داد. خیلی‌ها همین حس را داشتند. ناخودآگاه این ماجرا داشت در من نوعی آرمان را بیدار می‌کرد، شوق به دانستن بیشتر را، بیشتر بودن را، بیشتر به کار گرفتن خودم را.

هتمان: آیا استراسبرگ و کلورمن این جو را ایجاد کرده بودند؟

اودتس: به همراه شریل کرافورد. با اینکه کم‌حرف‌ترین بین این سه نفر بود اما همیشه حاضر بود و بیانات مانیفست مانند ابراز می‌کرد: «ما چنین و چنین و چنان می‌کنیم.» به این ترتیب ما دریافتیم که او سازمان‌دهنده و مسئول تجاری است. برای ما در کمپانی شریل کرافورد مهم‌ترین شخص در میان‌مان بود، چون او هنوز کارگردان انتخاب بازیگر تیه‌تر گیلد و بانفوذترین فرد در تئاتر نیویورک بود.

۴۳
Paul Strand

افراد با احساسات درآمیخته وارد گروه می‌شدند. برخی درباره‌ی ارزش‌هایش تردید داشتند. اما آنقدر پیچیده نبود. من آنقدرها در تئاتر پیشرفته نبودم. آنقدرها در درک معنای زندگی پیشرفته نبودم، با این حال به یاد دارم که در آن تابستان اول وقتی هر روز یک بازیگر یک صفحه در دفترچه یادداشت روزانه‌ای که داشتند می‌نوشت. اعضا درباره‌ی اینکه خودشان را کاملاً به دست این سه کارگردان بسپارند که دائماً به ما می‌گفتند که باید خود را به دست‌شان بسپاریم تردید داشتند. آنها تقریبا مانند احیاگران مذهبی بودند که می‌گفتند: «فقط خود را به دست ما بسپارید. روحت را به من بده. من می‌سازمش. به آن شکل می‌دهم. خدا را به تو نشان می‌دهم. تو را وصل می‌کنم.» آنها این ویژگی را داشتند. شروع کرده بودیم که شوری مذهبی را حس کنیم. چیزی بیش از تعهد بود. تعهد فقط خوب انجام دادن کار است.

شریل کرافورد (۱۹۰۲ - ۱۹۸۶)

هر از گاهی بازدیدکنندگانی می‌آمدند، گاهی بازدیدکننده‌ی کافری چون همسر پال استرند[۴۳].

بک استرند[۴۴] درباره‌ی استراسبرگ با سرخوشی متفکرانه‌ای می‌گفت: «خب، مسیح کوچولوی حلبی با شما چطوره؟» از این‌طور حرف‌ها. پس آدم‌های بیرون هم ویژگی مذهبی را می‌دیدند. اما برای ما مهم نبود، چون ما خود را کاملاً سپرده بودیم.

اولین نمایشی که قرار بود تمرین کنیم بسیار تاثیرگذار بود. «خانه‌ی کانلی» پال[۴۵] گرین بود. بسیاری از ما ناامید شده بودیم: برایمان نقشی جز قسمت‌های کوچک نبود. اما بازیگری مثل من انتظار نقش بزرگ هم نداشت. نمایشنامه‌ای شاعرانه بود - یکی از بهترین‌های پال گرین. پال آمد. بخشی از تابستان را آنجا گذراند و من از دیدار او بسیار شگفت‌زده و متاثر بودم، یک نمایشنامه‌نویس واقعی. تا آن وقت دیگر من می‌خواستم نمایشنامه بنویسم. مدتی بود که این را می‌دانستم. شوق نوشتن نمایشنامه از این واقعیت برانگیخته شده بود که من بازی می‌کردم و از این واقعیت که خیلی چیزها متاثرم می‌کرد. با این حال هیچ چیزی در زندگی خودم واقعاً برایم تاثیرگذار نبود. می‌دانستم که با مشکلات بسیاری گره خورده بودم که خوب درک‌شان نمی‌کردم. می‌دانستم که چیزها را جوری می‌بینم که دیگران نمی‌بینند. می‌دانستم که نگاه عادی به چیزها را کم داشتم. بارها در احوال خودکشی بودم و می‌خواستم تلاش کنم تا به وضعیتی امن و سالم برسم. می‌خواستم بتوانم به زندگی نگاهی پایدارتر و با سلامت روان کامل داشته باشم. می‌دانستم که یک چیزیم هست.

این را هم دریافتم که بسیاری از آدم‌های اطرافم هم یک چیزی‌شان هست، چون با تمام استعدادشان، جمعی بسیار عصبی بودند که ایگوی حساسی داشتند، خصوصیاتی که با ادامه‌ی کار تئاتر گروه خود را بیشتر و بیشتر نشان داد. ما دسته‌ی عجیبی بودیم، اما در عین حال خانواده‌ای متعهد بودیم که چنین حسی داشت: «وای، آدم بخشی از بهترین چیزها در زندگی است وقتی در تئاتر گروه است.» باعث افتخار و نشان تمایز بود که عضو کمپانی بازیگری تئاتر گروه باشی. آدم خاصی بودی. از بازیگران دیگر متفاوت بودی، و گروه هم از کمپانی‌های تئاتر دیگر متفاوت بود. داشتی چیز جدیدی را می‌آوردی. در این کار اخلاقیاتی بود که جای دیگر در هیچ تجربه‌ی تئاتری که داشتم وجود نداشت. حالا من به گونه‌ای در قلب هنر و فرهنگ و خلاقیت بودم. افرادمان به اندازه‌ی فعالیت کندوی زنبور کار و تمرکز می‌کردند. آنها هیچ نمی‌خوردند، نمی‌خوابیدند و نمی‌نوشیدند جز رویکردهای جدیدی که تئاتر گروه به بازیگری می‌آورد.

کارگردانان تیه‌تر گیلد، با اینکه ما خوش‌مان نمی‌آمد، به ما مثل بچه‌هایشان نگاه می‌کردند.

۴۴ Beck Strand

۴۵ Paul Green

آموزش بازیگران کانلی طبعاً به دست استراسبرگ بود. هیچ‌کس دیگر به آنها دست نمی‌زد. کلورمن دو متن با ظرفیت‌های بالقوه داشت و با ما که درگیری مهمی در نمایش نداشتیم شروع به کار کلاسی کرد.

خیلی زودهنگام و شاید به اشتباه، کارگردانان تئاتر گروه شروع کردند به یکی‌یکی فراخواندن ما - داشت این را یادم می‌رفت - و تحلیلی برّنده و شاید آسیب‌زا می‌کردند از شخصیت، خصوصیات و نقص‌های هر کس، از آنچه که باید رویش کار می‌کردند، از منشا مشکلات‌شان. آنها می‌خواستند یک «انسان تئاتری جدید» خلق کنند. اما فکر می‌کنم - نه اینکه آنها اشتباه کرده باشند - این کار کمی با بی‌احتیاطی انجام شد. بعضی از این چیزها از لحاظ احساسی و روانی بسیار مخرب بود. اما ببینید، تمام رابطه به همین صمیمیت بود. ما احساس می‌کردیم که کسانی دیگر به ما و به مشکلات‌مان اهمیت می‌دهند. برای آنها مهم بود که چه می‌توانستی به کلیت این تئاتر بیاوری. برای همین این خوب بود. این کمک‌کننده بود. آدم را بالا می‌کشید. در آن تابستان آدم حس می‌کرد که به چیزی بسیار شگفت‌انگیز تعلق دارد.

در واقع این احساس مدت‌ها باقی ماند. شاید چهار پنج سال طول کشید تا این احساس شروع به از بین رفتن کرد. هر کس حریم خصوصی خود را داشت و در عین حال همه به یک کلیت، به تمام گروه تعلق داشتند. برای همین نام خود را تئاتر گروه گذاشته بودند. این حسی بود که داشتند. یک گروه بودند. یک کلکتیو.

هتمان: آیا تحت این حملات بخش زیادی از آنچه به عنوان بازیگر بلد بودید از هم پاشید؟

اودتس: متاسفانه بله. ما به مشکل بدی برخوردیم. ما عادت‌های بدی را از تجربه و آموزش و تجربه‌ی بازیگری پیشین کسب کرده بودیم. چیز جدیدی که استراسبرگ و کلورمن به ما یاد می‌دادند به ندرت درک می‌شد. آنهایی که نقش‌های بزرگی را با لی استراسبرگ داشتند آموزش زیادی می‌دیدند. آنها که روی نقش‌های کوچک‌تر کار می‌کردند آموزش خیلی کمی می‌دیدند و ما بابت این موضوع غبطه می‌خوردیم. بسیار حریص بودیم. می‌خواستیم همه چیز را بدانیم. کار کلاسی بیشتری می‌خواستیم اما وقت نبود. از کار کلاسی درست و حسابی خبری نبود تا تابستان بعدی که کارگردانان گفتند: «بیایید زیاد تند نرویم. بیایید کار کلاسی بیشتری انجام بدهیم. چون خیلی از افراد به آموزش نیاز دارند. دارند درباره‌ی چیزهایی حرف می‌زنند که چیزی از آن نمی‌دانند.»

استراسبرگ از کسانی که حرف‌های گنده درباره‌ی چیزهایی که نمی‌دانستند می‌زدند شاکی بود. او خیلی سخاوتمند بود و درباره‌ی وقتش خیلی دست‌ودل‌باز بود، اما گاهی برمی‌آشفت و گاهی خیلی عصبانی می‌شد. زود از کوره در می‌رفت. خیلی عصبانی می‌شد از کسانی که به زبان تئاتر گروه ما از موضع بالا صحبت می‌کردند و با این حال اجراهایی سنتی داشتند و دیدگاه‌های سنتی را در بازیگری‌شان ارائه می‌کردند. یک بار، یکی دو سال بعد، استراسبرگ لازم دید که فیبی برند[۴۶] را که در یک تمرین جلوی تمام گروه با بی‌احترامی درباره‌ی هلن هیز اظهار نظر کرده بود، به باد سرزنش بگیرد. استراسبرگ با خشم رو به او کرد و گفت: «این تئاتر همینی است که هست! جوری که بازی می‌کنیم همین است که هست! اما اگر تو صد سال هم عمر کنی هرگز استعداد خانم هیز را نخواهی داشت. دیگر نشنوم این‌طور صحبت کنی!» به این ترتیب بعد از مدتی اقداماتی اصلاحی باید صورت می‌گرفت. وقتی استراسبرگ این‌طور عصبانی می‌شد، می‌توانست بسیار برّنده باشد. آدم از زخم زبانش مچاله می‌شد.

این تابستانی پرشور و خارق‌العاده بود. میهمانان می‌آمدند و می‌رفتند، و در روزنامه‌ها مطالب بسیاری درباره‌ی کمپانی ما چاپ می‌شد. احساس می‌کردی به چیزی بسیار مهم تعلق داری و احساس می‌کردی اینجایی که بمانی. که عضو یک خانواده‌ای. در این دنیا جایی داشتی که بروی. جایی داشتی که در آن به آرامش برسی. و در کنار همه‌ی این‌ها یک پالایش روانی واقعی هم اتفاق می‌افتاد. من فکر می‌کنم که کارگردانان تئاتر گروه خوب انتخاب کرده بودند. آنها افراد جالبی را انتخاب کرده بودند. و آدم‌های مشهور می‌آمدند. من با دنیایی ارتباط داشتم که پیش از آن هرگز ندیده بودم. خیلی خوشحال بودم که کسانی مثل مکسول اندرسون و پال گرین را مختصراً می‌دیدم و می‌شناختم. راستش مکس به من علاقمند شده بود. و هر از گاهی - او که مرد بزرگ و خجالتی‌ای بود - به من می‌گفت: «فکر می‌کنم تو کمی پول لازم داری.» و در عین شرم من، بیست سی دلاری به من می‌داد. باید بگویم که پول را لازم داشتم. من حتی یک دلار برای سیگار هم نداشتم. آن تابستان تقریباً شبیه مدرسه‌ی ایده‌آل والت ویتمن[۴۷] بود. [اودتس بعدتر نام والت ویتمن را بر روی پسرش گذاشت.] زیر یک درخت می‌نشینید و از همه‌چیز حرف می‌زنید. تئاتر گروه البته به طبقات تقسیم می‌شد. پولدارترها و خواستنی‌ترها بالا بودند و بقیه پایین. چند دختر خیلی پولدار بودند، دوستان کاترین هپبرن[۴۸].

۴۶ Phoebe Brand

۴۷ Walt Whitman

۴۸ Katherine Hepburn

کسانی آنجا بودند که در هر کجای تئاتر نیویورک بازیگرانی مطلوب بودند. آنها افراد اصلی ما بودند، و آنها دویست دلار در هفته می‌گرفتند. حقوق‌ها از اینجا به ترتیب پایین می‌آمد. من مال پایین گروه بودم که هفته‌ای سی‌وپنج دلار می‌گرفتم و نقش‌های کوچک بازی می‌کردم. نمی‌دانم چطور می‌شد جور دیگری کار کنند یا اینکه آیا اصلاً باید جور دیگری کار می‌کردند؟ باید همین‌طور می‌بود. کارگردانان برای برخورد با هر موقعیت واحد تمهیدات پیچیده‌ای را امتحان می‌کردند. برای مثال، اگر بازیگری رده پایین بودی که پنجاه و پنج دلار در هفته می‌گرفتی اما زن و بچه هم داشتی، هفته‌ای پانزده دلار اضافه دریافت می‌کردی. سعی می‌کردند همه چیز را این‌طور حل کنند.

ولی همیشه حس طبقاتی در تئاتر گروه بود. و با شروع پیشرفت‌مان، من کمتر از دیگران، گروهی از ناراضیان هم شروع به رشد کردند و همیشه اعتراض می‌کردند که چرا نقش‌های بزرگ نمی‌گیرند. در واقع، تا زمانی که من نمایشنامه‌نویس بشوم، من هم از اینکه نقش خوب نمی‌گیرم می‌نالیدم - و حتی آن موقع هم هرگز نقش خوبی در تئاتر گروه در تمام دورانش نگرفتم. تابستان اول خیلی پر از این حس شوق بود. از ته قلب بود. خیلی صادقانه بود. خیلی عاطفی بود. خیلی دشوار بود و به نوع خودش شگفت‌انگیز بود. از آن وقت دیگر ندیده‌ام که چنین چیزی میان گروهی از آدم‌های به شدت خودپسند، بااستعداد و حرفه‌ای اتفاق بیفتد.

زمانی که نمایشنامه‌های من از راه رسید، لی استراسبرگ چنان گروه بازیگری‌ای را پرورش داده بود که این کشور شاید مانند آن را دیگر نبیند.

هتمان: آیا دوران سخت بود که مردم را دقیقا به همین روش ترغیب می‌کرد؟

اودتس: ممکن است در هر زمانی اتفاق بیفتد. حتی امروز، هر چقدر هم که ارزش‌های اخلاقی و آرمانی به ظاهر در کشور ما به قهقرا رفته باشد، این چیزها ممکن است پیش بیاید - اگر در مقابلش همان رویکرد در پیش گرفته شود. واقعا احساس می‌کردی دلیلی برای زندگی داری. احساس تعلق می‌کردی. احساس می‌کردی که می‌خواهی نور بتابانی. جوری حرف می‌زدی که انگار چیز دیگری وجود ندارد. باید همه‌ی آنچه بازیگران جوان داشتند و همه‌ی آنچه اعضای گروه داشتند را داشته باشی. آنها بااستعداد بودند و برای آنها تئاتر هرگز پیش از این قهرمان نداشت. آنها می‌رفتند که قهرمان شوند. نخستین قهرمانان تئاتر آمریکا شوند. آنها در آینده طوری بازی می‌کردند که بازیگران آمریکایی هرگز بازی نکرده بودند. صحنه‌ی تئاتر آمریکا پریشان بود و ما نجاتش می‌دادیم. تنها ما می‌توانستیم نجاتش بدهیم. خب، این برای هنرمندان جوان بسیار ضروری است. مهم نیست رشته‌شان چه باشد. برای همین است که یک هنرمند هرگز نمی‌تواند کار هنرمند دیگر را ببیند. فکر

می‌کند جوری که او کار را انجام می‌دهد روش انجام کار است. و باید این کار را انجام دهد، خصوصاً وقتی دارد رشد می‌کند و شکل می‌گیرد و استخوان‌ها دارند سر جایی که قرار است باشند قرار می‌گیرند. باید این را داشته باشد. در واقع، این از نخستین نشانه‌های استعداد است.

ما در گروه درباره‌ی تمام بازیگران دیگر، تمام نمایشنامه‌های دیگر، تمام اجراهای دیگر این احساس را پیدا کرده بودیم. هیچ‌چیز اصلاً خوب نبود. فقط روش ما در انجام کارها روش درست بود. و ما با شوق فراوان به آن می‌پرداختیم. با آتش انجامش می‌دادیم. حس می‌کردیم داریم نور پخش می‌کنیم. در واقع داشتیم با سرعت هر چه بیشتر برای خودمان در همه جا دشمن می‌تراشیدیم. اما کاریش نمی‌شد کرد. بخشی از کارمان بود. حالا تئاتر نخستین قهرمانانش را با بالاترین ظرفیت‌های تئاتری داشت.

تابستان اول به اجرایی بسیار زیبا از نمایشنامه‌ی پال گرین منجر شد. ویژگی‌های یگانه و بسیار ویژه‌ی استراسبرگ را به نمایش می‌گذاشت. تا امروز استراسبرگ بزرگ‌ترین کارگردانی است که با او همکاری داشته و یا تحت کارگردانی‌اش بازی کرده‌ام. وقتی که در آن روزهای اولیه گروه بازیگران تئاتر گروه را سرپرستی می‌کرد، سخت‌گیری خودش، خلوص خودش و تنش خودش را راست روی اجرای صحنه‌ای منتقل می‌کرد. اینجا بود که کارگردان صحنه را به عنوان یک هنرمند خلاق می‌دیدی. یک هنرمند خلاق با اثر عینی‌ای که خارج از خود می‌سازد، با پوست و گوشت و استخوانش ارتباط دارد. و وقتی که اجرای استراسبرگ را می‌دیدی، پرتره‌ای از لی استراسبرگ را می‌دیدی. سبک او را می‌دیدی. خلوص و سخت‌گیری او را بر روی صحنه می‌دیدی. وقتی که بازیگران بر صحنه‌ی استراسبرگ سرشار از احساسات بودند، همان وقتی بود که به یکدیگر نگاه نمی‌کردند. همان وقتی بود که به همدیگر تکیه می‌کردند. کار استراسبرگ در آن دوران بهترین کار تئاتری است که در عمرم دیده‌ام.

بسیاری تحت تاثیر آن قرار می‌گرفتند. کارگردانان تیه‌تر گیلد، تری هلبرن[۴۹] و دیگران، با اینکه ما خوش‌مان نمی‌آمد، به ما مثل بچه‌هایشان نگاه می‌کردند. تیه‌تر گیلد «خانه‌ی کانلی» را پشتیبانی می‌کرد. و وقتی هر دو یا سه هفته یک‌بار به دیدن کار کلاسی ما می‌آمدند، احترام ما را برمی‌انگیخت. آنها هم از کار استراسبرگ تحت تاثیر قرار می‌گرفتند که بسیار روشن، قوی، تئاتری و خیلی دوست‌داشتنی ظاهر می‌شد. احساس تعهد ویژه‌ای وجود داشت که هر یک از اعضای گروه وارد نمایش می‌کرد، و به آن تمایز عجیبی

۴۹
Terry Helburn

می‌بخشید که وقتی مردم در نهایت آن را می‌دیدند متوجه نمی‌شدند. اما می‌دانستند که دارند چیزی بسیار ویژه را تماشا می‌کنند.

وقتی بالاخره چند ماه بعد آن نمایش را در تئاتر مارتین بک در نیویورک سیتی افتتاح کردیم، مورد استقبالی بسیار دوستانه قرار گرفت. منتقدان مایل بودند که زیاد به ما سخت نگیرند و به خود زحمت بدهند که ما را بپذیرند. آنها همه کیفیت این نوع ویژه‌ی کار را احساس کرده بودند، حتی اگر نمی‌دانستند که چیست.

همه جور شایعات خنده‌دار و شوخی در شهر پخش می‌شد. پیش از آنکه بازیگر تئاتر گروه پا به روی صحنه بگذارد، گفته می‌شد که زنگی به صدا در می‌آید یا ناقوسی نواخته می‌شود. از این جور حرف‌ها. در واقع، بسیاری از چیزهایی که از بداهه‌پردازی ساده درآمده بود، وقتی که وارد اجرا می‌شد به نظر می‌رسید که با جزئیات دقیق به طور مفصل بر روی آن کار شده است. این‌طور نبود. بلکه کنش در چهارچوب سخت صحنه‌ها به شکل بداهه حفظ می‌شد.

در این کشور ما معیاری واقع‌گرایانه از اینکه چقدر بااستعداد یا بی‌استعداد هستیم نداریم. در این کشور همه قرار است نابغه باشند.

ما آن اجرای اول را با افتخار بسیار به مخاطب نیویورکی ارائه کردیم و استقبال خوبی از آن شد، اما - نه اینکه اهمیتی داشت - نمایش ضعف‌هایی داشت و اجرای آن طولانی نشد. پال گرین نمایشنامه‌نویس است و انسانی بسیار برجسته. وقتی درباره‌ی توماس جفرسون صحبت می‌کند فکر می‌کنی که درباره‌ی همسایه‌ای که در خیابانش زندگی می‌کند حرف می‌زند. او این‌طور آدمی است.

هتمان: چه بر سر روحیه‌ی تئاتر گروه آمد؟ آیا در قالب یک سبک محکم شد؟ آیا چنین شوقی ناگزیر ناپدید می‌شود؟ از هم می‌پاشد؟

اودتس: تئاتر گروه چهار یا شاید حتی پنج سال رشد پایداری کرد. در آن دوران تئاتر گروه در حال از هم پاشیدن نبود. اما اختلافات درونی زیادی وجود داشت. گروه بازیگری باید سی نفری می‌شد، و حدود شش نفرکارکنان اداری، مدیر صحنه و تبلیغات بودند. پس هر نمایش می‌بایست کفاف حقوق سی‌وهشت نفر را می‌داد. و این کارگردانان از این مسئولیت وحشت داشتند. ما بازیگران انتظار داشتیم که در همان سطحی که هستیم از ما مراقبت شود. و بدون درک این مشکلات کارگردانان، از همه مهم‌تر مشکل ساده‌ی اقتصادی نگه داشتن این جمع کنار هم، اعضای گروه وارد یک دنیا اختلاف، تخریب، ارزیابی‌های خشن - نه فقط در مسائل بیرونی - با یکدیگر شدند. همه‌ی این‌ها باید روی زشت خودش را داشته باشد. و بعد با ادامه‌ی کار تئاتر

سنفورد مایزنر (۱۹۰۵ - ۱۹۹۷)

گروه، افراد می‌گفتند: «خب، من که نقشی ندارم. قدر من را نمی‌دانند. من می‌روم.» خوشبختانه کارگردانان آن‌قدر واقع‌گرا بودند که سعی کنند با این افراد بی‌سروصدا صحبت کنند. برای مثال سنفورد مایزنر[۵۰] که بازیگر خوبی بود و چنان که می‌دانیم آموزگاری فوق‌العاده و کارگردانی عالی، هر دو هفته یک بار تهدید می‌کرد که از گروه می‌رود و کارگردانان مجبور می‌شدند او را ببینند و درباره‌اش صحبت کنند و متقاعدش کنند که بماند. بسیاری از افراد این کار را می‌کردند. برخی فقط زیر لب غر می‌زدند. بی‌شک وقتی روی نقش خوبی کار می‌کردی خوشحال‌ترین آدم گروه بودی. آن‌وقت تمام جدل‌ها مانند یک ردا از شانه‌ات می‌افتاد و شروع به کار می‌کردی و یکی از خوش‌اقبال‌ها بودی. نمایشنامه‌ها برای همه نقش نداشتند. کار کلاسی همیشه نمی‌توانست مرتب باشد. وقتی افراد شروع می‌کردند به چنگ زدن همان وقتی بود که احساس می‌کردند شایستگی‌هایشان نادیده گرفته می‌شود یا وقتی که کار کافی برای انجام دادن نداشتند. اداره‌ی گروه برای همه یک کار تمام وقت بود. باید برای کارگردانان کار دشواری بوده باشد. ما از پشت صورت‌های خودمان فکر می‌کردیم. از پشت نقاب‌های آنها فکر نمی‌کردیم.

فکر می‌کنم کانلی را چند هفته بعد از اینکه در نیویورک تمام شد به تور بردیم. با این مشکل روبرو بودیم که چه باید کرد؟ نمایش تمام می‌شود. متن دیگری نداری. چه‌کار باید کرد؟ این مشکلی بود که بارها پیش آمد. اگر گروه تامین می‌شد می‌توانست داستان دیگری باشد. اما در اعماق رکود اقتصادی هیچ کمک مالی‌ای در راه نبود.

کارگردانان نمایشنامه‌ای پیدا کردند به نام «۱۹۳۱» اثر کلر و پال سیفتن که درباره‌ی واقعیت زندگی آمریکایی در آن سال‌ها بود، سختی ازدواج کردن، سختی خرج زندگی را درآوردن، سختی فقط گرم ماندن در زمستان سرد. استراسبرگ اجرایی فوق‌العاده زیبا از کار درآورد. متن ضعیف بود. مهم نبود. کاری که او کرد بسیار خارق‌العاده بود. باز هم با سخت‌گیری و خلوص خطش. اجراهای او هرگز چندان رنگارنگ نبود، چون آدم‌های متعصب هیچ‌وقت به زبان رنگ فکر نمی‌کنند. آنها به زبان سیاه و سفید فکر می‌کنند. آنها به زبان حجم و نور و تاریکی فکر می‌کنند.

۵۰ Dawn Powell

بـاز هـم مـن بـخش‌هـای کوچکی را بـازی کردم. مـن این واقعیت که بـلدم هارمونیکا بنوازم را به کار گرفتم. یادم می‌آید که روی نیمکت پارک نشسته بـودم و فـقط پشـتم مـعلوم بـود، آهنگی غمگین را سـوت می‌زدم در حـالی که فـرنـچوت تـون و فیبی بـرنـد، دو بـازیگر اصلی روی یک نیمکت دیگر مـعاشـقه می‌کردند. من هم داشتم با ساز اصلی حال و هوا را می‌ساختم- فقط با سوت زدن همین آهـنگ کوچک. یک بی‌خـانـمان نشسـتـه روی نیمکت. هـمه‌ی این چیزهـا که اسـتـراسـبرگ انـتخاب کرده و کنار هـم گـذاشـتـه بـود، خیلی دوست‌داشتنی بودند.

مـوفقیت این نـمایش از اولی هـم کمتر بـود. هیچ‌کس نمی‌خـواسـت رکود اقـتصادی را بـر روی صـحنه ببیند، حتی اگـر دریایی تغییر کرده و تـبدیل بـه یک اثر هنری شده بود. همه رکود را احساس می‌کردند. آن زمستان برای هر کسی که آن را پشت سر گذاشت، زمستان ۱۹۳۱، وحشـتناک‌ترین زمسـتان آمریکا در حافظه‌ی هر آدم زنده‌ای بود. دوران سیب‌فروش‌ها بود و دورانی بود که آقـای هـوور نمی‌دانسـت چـه کند و آقـای روزولـت قـرار بـود رئیس‌جـمهور بـعدی مـا شـود. سـردتـرین و تـلخ‌تـرین زمسـتانی بـود که بـه یاد دارم. و کمپانی تئاتر گروه بیکار بود چون نمایش‌اش ادامه پیدا نکرد.

ما کانلی را دوباره به تور بردیم و از آن چند هفته حقوق بیشتر درآوردیم. ما «شب در تائوس» اثر پرطمطراق مکسول اندرسون را آماده کردیم که سیزده اجرا به درازا کشید. و بعد باید متفرق می‌شدیم. بعداً این اتفاق باز هم بارها افتاد. ما متفرق می‌شدیم و دیگرانی که می‌توانستند کاری در گروه‌های دیگر بگیرند، مشغول می‌شدند و بقیه‌ی ما هم تلاش می‌کردیم کاری پیدا کنیم. و بعد که تئاتر گروه نمایش جدیدی داشت دوباره دور هم جمع می‌شدیم.

ما بالاخره یک نمایش جدید پیدا کردیم - درامی از جان هاوارد لاوسون[۵۱] به نام «داستان موفقیت». شریل کرافورد پول گرفتن از افراد را بسیار خوب بلد بـود و دور می‌گشت و پـول کافی بـرای گـروه جـمع می‌کرد تـا بـرای تـابسـتان بعدی‌اش به جایی به نام دوور فرنس[۵۲] برود.

این تابستان ۱۹۳۲ بود. ما رفتیم و این تابستان کار کلاسی قابل توجهی را تحت آموزش و نظارت استراسبرگ انجام دادیم. و واقعاً دو نمایش داشتیم. ما «داستان موفقیت» را داشتیم و نمایشنامه‌ای اثر زنی به نام داون پاول[۵۳] که رمان‌نویس خوبی بود - نـمایشنامـه‌ای بـا نـام اصلی «میهمانی» که بـه «شب بزرگ» تغییر کرد. من بازیگر رزرو نقش اصلی در نمایشنامه‌ی لاوسون بودم و در «شب بزرگ» یک نقش کوچک گرفتم. من نقش یک دربان را بازی

۵۱ Sanford Meisner

۵۲ John Howard Lawson

۵۳ Dover Furnace

می‌کردم که بالا می‌آمد و می‌گفت که خیلی در مهمانی سروصدا می‌کنند.

هتمان: کلورمن در «سال‌های پرشور» اشاره می‌کند که شما نمایشنامه‌ای درباره‌ی یک خانه‌ی چندمستاجری در فیلادلفیا نوشتید.

اودتس: در تلاشی برای آزاد کردن ذهنم و به عنوان عملی برای هویت‌یابی خودم، شش ماه پیش از آنکه تئاتر گروه برای اولین تابستانش دور هم جمع شود، شروع کردم به نوشتن «خیابان ادن شماره ۹۱۰». دو پرده‌ی آن را نوشتم. داستان در خانه‌ای در خیابان لوکِست در فیلادلفیا اتفاق می‌افتد که به نوعی گرینیچ ویلجِ فیلادلفیا بود. بخشی از بینشی که در آن بود من را تحت تاثیر قرار می‌داد. اما نمایشنامه‌ی افسرده‌ای بود. درباره‌ی وضعیت ذهنی خودم بود، وضعیت وجودی خودم، که - با وجود تمایل به خودکشی- بسیار افسرده بود.

من فکر می‌کردم رفتن به هالیوود برای ساختن فیلم گناه‌آمیز است - و یقیناً به شدت غیراخلاقی. به عنوان یک تکنیسین آموزش‌دیده فکر نمی‌کردم. فقط در آن تله‌ی اخلاقی آمریکایی افتاده بودم.

در طول تابستان آن دو پرده را به کلورمن دادم که بخواند، چون داشتم به نوشتنش ادامه می‌دادم. او هم نه فقط تحلیلی از نمایشنامه، بلکه تحلیلی از شخصیت و مشکلات خودم نیز ارائه کرد - که باید بگویم خیلی تند و تیز بود. من خیلی جوان بودم، حدود بیست و چهار سال و کلورمن را موجودی بالاتر می‌دیدم و حاضر بودم هرچه می‌گوید را به عنوان وحی منزل بپذیرم. او به من گفت می‌تواند ببیند که دارم تلاش می‌کنم در این نمایشنامه از زندگی خودم چیزی در بیاورم، اما به عنوان نمایشنامه ارزش چندانی ندارد.

در واقع کلورمن برای من به عنوان نمایشنامه‌نویس بیشتر دلسردکننده بود. من همیشه دلم می‌خواست نمایشنامه‌ای درباره‌ی بتهوون بنویسم - هنوز هم دلم می‌خواهد. برای همین در تابستان دوم به جای نوشتن درباره‌ی بتهوون، مردی به نام برَنت را جایگزین بتهوون کردم که به دست برادر و پدرش در یک مزرعه، بسیار زمخت بار آمده بود. مادر مرده بود. هیچ زنی نبود. احساس می‌کردم که درک ویژه‌ای از این بتهوون/ برنت دارم - که آدمی بی‌رحم بار می‌آید و به همان شکل به دنیای بیرون می‌رود تا یک آهنگساز و پیانیست بزرگ بشود. نمایشنامه‌ی بدی بود، اما وقتی که به پشت سر نگاه می‌کنم، بیشتر متعجب می‌شوم از اینکه کلورمن گفت: «ببین. نمایشنامه‌ات را خواندم. می‌دانی که از تو خوشم می‌آید. من دوستت هستم. اما نصیحتم را گوش کن و وقتت را بر سر نوشتن نمایشنامه تلف نکن چون هرگز یک نمایشنامه‌نویس نخواهی شد. تو از مردم هیچ‌چیز نمی‌دانی. تو مردم را نمی‌بینی. بی‌طرف نیستی. نمی‌شنوی چه می‌گویند. بهترین چیز برای تو این است که دفترچه خاطرات روزانه‌ات را نگه داری و عینی‌ترین برداشت واقعی خودت را از آدم‌ها

و از آنچه در اطرافت می‌گذرد بنویسی. اما وقتت را هدر نده، چون هرگز نمایشنامه نخواهی نوشت.» خب، یک سال بعد از آن بود که «برخیز و بخوان!» را نوشتم.

می‌دانید، نمی‌توانستم این را از او بپذیرم. باورش نمی‌کردم. فکر می‌کنم مرا تحریک کرد. [می‌خندد] فکر می‌کنم اگر می‌گفت خوب است شاید دیگر نمایشنامه نمی‌نوشتم. او مرا رنجاند. مرا آزرد. عصبانی‌ام کرد. چون درون خودم احساس ناامنی زیادی داشتم. کلورمن دوستانی داشت که می‌آمدند، و فکر می‌کرد این بااستعداد است و آن یکی بااستعداد است. برای مثال، مردی به نام جرالد اسکایز[۵۴]. من یک داستان کوتاهی را که نوشته بود در یک مجله‌ی آوانگارد خواندم و گفتم: «خب، هرولد فکر می‌کند که او بااستعداد است. و فکر می‌کند من بااستعداد نیستم، اما به او نشان خواهم داد. چون فکر نمی‌کنم این دوستش اصلاً بااستعداد باشد، و فکر می‌کنم من پر از استعداد نویسندگی هستم.»

این تابستان در دوور فرنس بسیار برای گروه مهم بود. ما دو نمایش امیدوارکننده داشتیم. کار معمول انجام شده بود. «داستان موفقیت» برایمان خوانده شد. بعد کلورمن به همراه استراسبرگ که ساکت کنارش نشسته بود، تحلیلی درخشان از اینکه نمایشنامه درباره‌ی چیست ارائه کرد، چنان درخشان که دهانت باز می‌ماند: اینکه شخصیت‌ها چه معنایی داشتند، موضوع نمایشنامه برای ما چه معنایی داشت، موضوع چه معنایی برای زندگی آمریکایی داشت. او و استراسبرگ چیزها را از نقطه‌نظر جامع مشابه هم می‌دیدند، برای همین ضرورتی نداشت که استراسبرگ چیزی بگوید. وظیفه‌ی او این بود که از متن نمایشنامه مزبور چیزهایی را بسط داده و بیرون بکشد که کلورمن چنان هوشمندانه به عنوان معنای درونی و معانی درون معانی متن بیرون کشیده بود. کلورمن می‌توانست چهار پنج شش ساعت هم ادامه بدهد. این جلسات معمولاً شب‌ها برگزار می‌شدند، و اموری با تشریفات خاص بودند. به ما غذا می‌دادند. کلورمن رهبر ایدئولوژیک گروه بود. او اشتیاق ما را تغذیه می‌کرد. او ما را به روش‌هایی تحریک و برانگیخته می‌کرد که خودمان درک نمی‌کردیم. احساس افتخار می‌کردیم از اینکه به نمایشی مربوط هستیم که همه‌ی این‌ها را در خود داشت. وقتی که یک نمایشنامه را تحلیل می‌کرد، هیچ‌کس شکی نداشت که او درست می‌گوید.

او با «شب بزرگ» هم همین کار را کرد. شگفت‌آور بود که می‌توانست این کمدی کوچک را با ته‌مایه‌ی تلخ‌اش بگیرد و به تمام زندگی آمریکایی مرتبط

۵۴ Gerald Sykes

کند. در واقع، بعضی اوقات در تمرین گفتن آن لازم می‌شد که «سعی نکنید همه‌ی این تشریفات را به جا بیاورید، چون بالاخره یک کمدی لایت است. با این معانی سنگینش نکنید. برعکس، این باید جوری بازی شود که انگار مجموعه‌ای کاریکاتور در «نیویورکر» است.» موضوع این نبود که کلورمن احمق بود و فکر می‌کرد این نمایشنامه‌ای عمیق است که باید به سبک سنگین چخوف یا گورکی انجام شود. نه، همه‌ی ما می‌دیدیم که باید به سبکی مناسب انجام شود.

ما در آن فصل از فقدان نفر اصلی‌مان به شدت رنج می‌بردیم. این ضربه‌ی بزرگی بود. رو به آخر تابستان، فرنچوت تون بعد از رفتار دمدمی‌مزاجش در رابطه‌اش با گروه - او از جهات بسیاری بچه‌ی لوسی بود - تصمیم گرفت که گروه را ترک کند و همه حال‌شان بد بود. او بااستعداد بود. دو نفر از بااستعدادترین بازیگران جوانی که من در تئاتر آمریکا در دوران خودم می‌شناسم فرنچوت تون و مارلون براندو بودند، و فکر می‌کنم فرنچوت بااستعدادتر بود. و وقتی کاری که می‌کرد را از دست داد، فکر می‌کنم موهبتی ارزشمند در تئاتر آمریکا از دست رفت. او نفر اصلی ما بود. مثل کندوی زنبورعسلی بود که ملکه‌اش را از دست داده باشد. چه کار کنیم؟ بعدها بازیگر دیگری گرفتیم به نام الکساندر کرکلند[۵۵] که دست‌کم از لحاظ ظاهر بیرونی می‌توانست جایگزین فرنچوت بشود، اما نه از لحاظ استعداد او.

هتمان: درباره‌ی اجراهای گروه از نمایشنامه‌های خودتان صحبت می‌کنید؟

اودتس: آنها مشخصاً برای کمپانی گروه نوشته شده بود که بازی کنند. و به دست هیچ‌کس دیگر هم نمی‌توانست بهتر از این انجام شود. متن بسیار متجانس بود. نه فقط به این خاطر که از آنچه در آن دوران میلیون‌ها نفر را آزار می‌داد و اذیت می‌کرد برگرفته شده بود. متن نزدیک‌ترین ارتباط را با امیدها، آرمان‌ها و چشم‌انداز آینده‌ی تقریباً هر عضو گروه بازیگری داشت. تا زمانی که نمایشنامه‌های من از راه رسید، لی استراسبرگ چنان گروه بازیگری‌ای را پرورش داده بود که این کشور شاید مانند آن را دیگر نبیند. او یگانه فردی بود که می‌توانست چنین کند و کرد. او هیچ‌یک از اولین نمایشنامه‌های من را کارگردانی نکرد، اما گروه بازیگری او بود که آنها را بازی کرد.

آنها را هرولد کلورمن کارگردانی کرد. هرولد می‌خواست همه‌ی آنها را کارگردانی کند. در اوایل ۱۹۳۵ او خودش در سراشیبی احساسی و روانی بود. و وقتی «برخیز و بخوان!» بالاخره برای اجرای تئاتر گروه انتخاب شد، ضمناً

۵۵
Alexander Kirkland

«برخیز و بخوان!» ۱۹۳۵ - تئاتر گروه

علیرغم تمام احتمالات، بسیار طبیعی بود که -چون او دوستم بود و استراسبرگ از نمایشنامه خوشش نیامده بود- خودش نمایشنامه را کارگردانی کند. «برخیز و بخوان!» اولین نمایشنامه‌ای بود که کلورمن کارگردانی کرد. او با موفقیت بسیاری آن را به انجام رساند، اما این کار با گروه بازیگری‌ای که لی استراسبرگ تربیت کرده بود انجام شد.

با این فکر که شورش علیه کارگردانان چیز خوبی بود، کلورمن مقاومتی منفعل - بگذارید اسمش را بگذارم مقاومت چینی- از خودش درآورده بود. اما معلوم شد که کلورمن مجبور شد که تنها کارگردان باشد، کاری که برای آن مناسب نبود. او هیچ صلاحیتی در حوزه‌هایی که مربوط به سازماندهی کسب و کار، تحقیقات و جمع کردن پول می‌شد نداشت.

به این ترتیب در پاییز ۱۹۳۷ اوضاع کمی عجیب بود. حالا کلورمن تنها کارگردان بود و داشت نمایشنامه‌ی جدید من، «پسر طلایی» را کارگردانی می‌کرد و با گروه بازیگران کار می‌کرد که بالغ، بسیار مسئولیت‌پذیر و خیلی قابل اعتماد شده بودند، بنابراین «پسر طلایی» اجرایی خارق‌العاده بود - و موفقیتی بزرگ. اگر آن گروه بازیگران باقی مانده بود، همان گروهی که «پسر طلایی» و بعداً در سال ۱۹۳۸ نمایشنامه‌ی «موشکی به سوی ماه» من را اجرا کرد، فکر نمی‌کنم دیگر هرگز در تاریخ تئاتر آمریکا چیزی شبیه به آن می‌توانست وجود داشته باشد.

و در واقع هرگز هم نبوده است. اگر می‌توانستند تا الان باقی بمانند [۱۹۶۱]،

ممکن بود یک‌جور تئاتر ملی با گستره‌ی عمل فوق‌العاده و استعدادهای فوق‌العاده داشتیم و آن‌قدر عقب نبودیم و همیشه مجبور نبودیم از اول شروع کنیم.

هتمان: من کتاب کلورمن را به ترتیب وقایع زمانی به دقت خوانده‌ام تا جاهایی را که به شما اشاره می‌کند را پیدا کنم. او پرتره‌ای از شما خلق می‌کند و به نظر می‌رسد که می‌گوید در نمایشنامه‌های شما و خودتان به عنوان یک فرد، بارها میان علایق و انگیزه‌های مختلف مردد ظاهر شده‌اید. او از دودلی و از نیازهای متضادی حرف می‌زند که شما تلاش می‌کردید آنها را برآورده سازید. آیا خود را در این پرتره می‌شناسید؟

اودتس: اوه، بله، تشخیص می‌دهم که درباره‌ی چه حرف می‌زنید. تشخیص می‌دهم که این در کتابش وجود داشت. این را هم تشخیص می‌دهم که این در زندگی‌ام بود. اما چیزی که آن‌وقت نمی‌دانستم و حالا می‌دانم این بود که وقتی به زندگی خلاقه‌ی اولیه‌ام این‌طور نگاه می‌شود، در یک بستر اخلاقی است. من فکر می‌کردم رفتن به هالیوود برای ساختن فیلم گناه‌آمیز است - و یقیناً به شدت غیراخلاقی. به عنوان یک تکنیسین آموزش‌دیده فکر نمی‌کردم. فقط در آن تله‌ی اخلاقی آمریکایی افتاده بودم. اگر در برادوی نمایش اجرا می‌کنی یعنی فردی با تعالی معنوی هستی. اگر تکنیسینی هستی که در هالیوود فیلم می‌سازی، روسپی‌گری می‌کنی. این چرند است.

این مدت‌هاست که در من خاموش شده است. من متوجهم که نابغه‌ای مانند موتزارت در روز سه‌شنبه یک آهنگ عروسی برای اجرای یک‌شبه می‌نوشت و در روز پنجشنبه می‌توانست بنشیند و یک سمفونی یا کوارتت زهی پرمعنا، دل‌پسند و شخصی بنویسد.

همه‌ی آمریکایی‌ها در این تله می‌افتند. کسانی در هالیوود سناریو می‌نویسند که از خود بیزارند، که سرشار از تحقیر نفس هستند. اما این‌ها که هستند؟ وقتی یک نمایشنامه می‌نویسند و به برادوی می‌روند، از آنها چه می‌سازد؟ آدم‌هایی با جایگاهی ارتقاء یافته؟ با درک افزایش یافته؟ از آنها چه می‌سازد؟ این تکانه‌ی آمریکایی را ارضاء می‌کند - این حماقت آمریکایی را - که می‌گوید آنها فقط زمانی آدم‌های خوبی هستند که نمایشنامه می‌نویسند.

تفاوت میان رابرت اندرسونی[۵۶] که «چای و همدردی» را برای برادوی نوشت و رابرت اندرسونی که «داستان راهبه» را برای فیلم نوشت چیست؟ چه تفاوتی دارد؟ آیا یکی از دیگری بااستعدادتر است؟ او بااستعدادتر نیست. اما از آنچه خود گفته است می‌دانم حتی خودش هم از فکر اینکه سر از هالیوود

۵۶ Robert Anderson

دربیاورد احساس وحشت و شکست می‌کند و پس می‌کشد، و شوخی‌های بیرحمانه‌ای درباره‌اش می‌کند.

خود من هم همین احساس را داشتم. اما حالا می‌دانم که به این چیزها باید خارج از بستر اخلاقی نگاه کرد. قطعاً در آینده همیشه فیلمنامه هم خواهم نوشت. نمایشنامه خواهم نوشت. فیلمنامه خواهم نوشت. نمایشنامه خواهم نوشت. فیلمنامه خواهم نوشت و خواهم توانست نمایشنامه‌هایم را بهتر بنویسم. چون همیشه به امرار معاش از راه تئاتر آمریکا با نمایشنامه‌هایم متکی بوده‌ام. و هرگز چنین نشده است. همه‌ی تخم‌مرغ‌هایم را در یک سبد گذاشته‌ام و فکر کرده‌ام: «خب، دارم یک نمایشنامه می‌نویسم و این نمایشنامه موفق خواهد شد.» اما نمایشنامه موفق نمی‌شد. نمایش دوازده هفته یا چهارده هفته اجرا می‌شد و بعد نمی‌دانستم پول بعدی از کجا خواهد آمد.

حالا می‌دانم. حالا نمایشنامه نمی‌نویسم که برای تولید فوری تنظیمش کنم و امیدوار باشم که موفق شود تا بتوانم یک سال آینده را آزادانه و در آرامش زندگی کنم و نمایشنامه‌ی دیگری بنویسم. نه، برایم مهم نخواهد بود که نمایشنامه کی اجرا شود. و همین که نوشته شد، می‌روم و یک فیلمنامه می‌نویسم. یک سناریو می‌نویسم. وقتی که آن سناریو نوشته شد، نمایشنامه‌ی دیگری می‌نویسم. و وقتی که آن نمایشنامه تمام شد، فیلمنامه‌ی دیگری می‌نویسم. ای کاش این را زودتر می‌دانستم. چندین نمایشنامه جلوتر بودم.

از آن وقت دیگر ندیده‌ام که چنین چیزی میان گروهی از آدم‌های به شدت خودپسند، بااستعداد و حرفه‌ای اتفاق بیفتد.

هتمان: آیا این اخلاق‌گرایی محصول خصلت ناپختگی زندگی آمریکایی است؟ یا بازتاب دوگانگی‌ای است که تمام دنیای مدرن را دوپاره می‌کند؟

اودتس: این فقط در ایالات متحده عمل می‌کند، چون ایالات متحده تنها کشوری است که برای نوشتن نمایشنامه‌ای موفق یا فیلمنامه‌ای موفق یا کتابی موفق مزد عظیمی می‌دهد. مردم نمی‌توانند خود را با شایستگی و احترام به عنوان صنعتگر ببینند.

به داستان‌های کارآگاهی نگاه کنید. برخی از آنها واقعاً خارق‌العاده هستند. مردان یا زنان انگلیسی که داستان‌های کارآگاهی می‌نویسند احترام بسیاری برای خود قائل هستند. روشن می‌نویسند. شفاف می‌نویسند. به دستمایه‌ی خود احترام می‌گذارند. به این واقعیت که نویسنده هستند، نه رمان‌نویسان بزرگ بلکه فقط نویسنده، احترام می‌گذارند.

از سوی دیگر، اگر یک آمریکایی با هرگونه حساسیتی بیابید که داستان‌های

«پسر طلایی» ۱۹۳۷ - تئاتر گروه

کارآگاهی می‌نویسد، از خود بیزار است. او از کسی که آنها را می‌خرد بیزار است. به آنها با نفرت به عملکرد خود نگاه می‌کند و نوشتار او هم عمدتاً این را نشان می‌دهد.

احمقانه است. در این کشور ما معیاری واقع‌گرایانه از اینکه چقدر بااستعداد یا بی‌استعداد هستیم نداریم. در این کشور همه قرار است نابغه باشند. و اگر نابغه نباشی، اگر واقعاً خلاق نباشی، اگر واقعاً هنرمند نباشی، نمی‌توانی خود را تحمل کنی. نمی‌توانی به زندگی ادامه بدهی. نمی‌توانی با همسرت زندگی کنی. همه‌ی این‌ها چیست؟

یک‌جور دیوانگی در این خصوص در آمریکا هست. نوشتن کتاب‌های سرگرم‌کننده حرفه‌ای عالی است. اما چیزی آمریکایی را راحت نمی‌گذارد، حتی وقتی که مثل اشتاین‌بک، مثل همینگوی واقعاً بااستعداد است. ببین با استعداد خودش چه می‌کند! دائم کتاب بیرون می‌دهد. دست نگه نمی‌دارد که ببیند کیست. تحقیق نمی‌کند.

به جای آنکه چیزی را بنویسد که سی سال پیش بوده است، کاوش نمی‌کند که ببیند چه کسی شده است. و برای کسی مثل همینگوی افتخار بود. او هرگز فیلمنامه ننوشت. هر از گاهی تلاش می‌کرد نمایشنامه‌ای بنویسد، اما نمی‌دانست چطور نمایشنامه بنویسد. به خودش زحمت یادگیری نمی‌داد. او از نمایشنامه‌نویسی بیزار بود، از سینما بیزار بود. گاه گداری به آنها چیزی می‌فروخت. و همیشه نگران جایگاه خودش به عنوان رمان‌نویس بود - قربانی

کامل آنچه که من نامش را تله‌ی اخلاقی و فرموله شده‌ی آمریکایی می‌گذارم. [نـود و یک روز پیش از این مـصاحـبه، همینگوی در کچام در ایالـت آیداهـو، مغز خود را با شات‌گان بیرون پاشیده بود.]

وقتی این مـصاحـبه را بـا اودتـس داشـتم، هجـده مـاه بـود که از «نـاراحتی گوارشی» رنج می‌برد که با «قرص‌های سفید کوچک» آرامش می‌کرد. در روز ۳۱ ژوئیه ۱۹۶۳، جـراحی تشخیصی، سـرطـان منتشـر در مـعده و روده‌اش را نـشان داد. در طـول دوازده روز پـس از آن هشیار بـود و مـلاقـات‌کننده‌هـای زیادی داشـت. الیا کازان[۵۷] و هـرولـد کلورمـن و بـعد اسـتراسـبرگ بـه دیدنـش رفـتند. در روز ۱۲ اوت بـه کما رفـت و دو روز بـعد درگـذشـت. او ۵۷ سـال داشت. ■

۵۷
Elia Kazan

تئاتر گروه

بخش ابتدایی نمایشنامه‌ی

در انتظار لفتی

کلیفورد اودتس

ترجمه‌ی شیرین میرزانژاد

۱

با بالا رفتن پرده، صحنه‌ی خالی را می‌بینیم. بر روی آن شش یا هفت مرد به شکل نیم‌دایره نشسته‌اند. کنار صحنه در سمت چپ مرد جوانی یله داده و خلال دندانی را می‌جود: یک مرد مسلح. مرد چاقی با شمایل خوک‌مانند مستقیماً با تماشاگران صحبت می‌کند. به عبارت دیگر او رئیس سندیکا است و مردان پشت سر او کمیته‌ی کارگران هستند. آنها اکنون هر به حالات گوناگون جالبی نشسته‌اند و چنان که به زودی می‌بینیم، طیف گوناگونی از این تیپ را نشان می‌دهند. مرد چاق برافروخته و به شدت عصبانی است و در پایان صحبتی طولانی و نه چندان داغ است: شکمش سیر و پشتش گرم است. نامش هری فت است.

فت: جداً خیلی اشتباه می‌کنین. هر کی چشم خوندن داشته باشه اینو می‌دونه. اعصاب نساجی رو نگاه کنین - مث شیر اومدن و مث بره رفتن. اعتصاب سان‌فرانسیسکو رو ببینین -گشنگی و کله‌های شکسته. بچه‌های فولاد هم می‌خواستن بریزن بیرون، ولی نظرشون عوض شد. دوره زمونه این‌جوریه، همینه دیگه. دار و ندار ما کارگرا یه مرد خوبه که حالا پشتمونه. شخص اول مملکته -حواسش به منافع ماس- منظورم همونیه که تو کاخ سفیده. واسه همینه که وقت اعتصاب نیست. اون داره شب و روز زحمت می‌کشه...

صدا (از میان تماشاگران): واسه کی؟ (مرد مسلح خیز برمی‌دارد.)

فت: واسه شماها! مدارک نشون می‌ده. اگه این رژیم هوور بود می‌گفتم نریزین بیرون بچه‌ها؟ عمراً! اما حالا فرق می‌کنه. شمام مث من روزنامه‌ها رو می‌خونین. خودتون می‌دونین. واسه همینه که مخالف اعتصابم. چون ما باید پشت اونی وایستیم که پشت ما وایستاده! تموم کشور...

صدایی دیگر: از کار افتاده! (مرد مسلح جدی به نظر می‌رسد.)

فت: پاشو خودتو نشون بده سرخ لعنتی! مرد باش، بذار ببینیم چه شکلی هستی! (بیهوده منتظر می‌ماند) بیا، از همون اول تو زرد از آب در اومدا سرخ

و زرد رنگ کثافتی می‌شه بچه‌ها. من حواسم به چهار-پنج تاشون تو همین سندیکا هست. اونا واسه‌تون چه غلطی می‌خوان بکنن؟ بکشونن‌تون بیرون و تا شلوغ شد بزنن به چاک. به این جونورا رو بدین خواهرا و زناتونو راهی جنده‌خونه می‌کنن، مث همون کاری که تو روسیه کردن. مسیحو از سر صلیب خونیش می‌کشن پایین. خونه خرابتون می‌کنن و بچه‌هاتونو می‌اندازن تو رودخونه. فکر می‌کنین جفنگه؟ روزنامه‌ها رو بخونین! حالا گوش کنین، نمی‌تونیم همه‌ی شب اینجا بمونیم. من واقعیت ماجرا رو بهتون گفتم. شمام الان شام گرم منتظرتونه و...

صدایی دیگر: آره مگه اینکه تو بگی.

مرد مسلح: بتمرگ آشغال!

صدایی دیگر: لفتی کجاس؟ (حالا این سوال از طرف دیگران هم در سندیکا مطرح می‌شود. فت با چکش‌اش می‌کوبد.)

فت: منم می‌خوام همینو بدونم. کجاس رفیق‌تون لفتی؟ شما بهش رای دادین که رئیس بشه. حالا کجا غیبش زده؟

صداها: ما لفتی رو می‌خوایم! لفتی! لفتی!

فت: این دیگه چه کوفتیه؟ سیرکه؟ کمیته اینجا هست دیگه. این جماعت گاوچرون که انتخاب کردید. (به آخرین نفر در سمت راست اشاره می‌کند.)

مرد: بنجامین.

فت: آره، دکتر بنجامین. (به ترتیب نشستن به مردان دیگر در دایره اشاره می‌کند) بنجامین، میلر، استاین، میچل، فیلیپس، کلر. تقصیر من نیست که لفتی فلنگو بسته. اگه شماها...

صدایی موافق: کمیته چی می‌گه؟

دیگران: کمیته! بذار ببینیم کمیته چی می‌گه! (فت تلاش می‌کند که جمعیت را ساکت کند، اما یکی از مردان نشسته ناگهان به جلو می‌آید. مرد مسلح به وسط صحنه حرکت می‌کند اما فت می‌گوید:)

فت: حتماً، بذار حرف بزنه. بذار بشنویم بچه‌های سرخ چی دارن بگن! (صداهای گوناگونی از میان تماشاگران می‌آید. فت گستاخانه سر جایش در وسط دایره برمی‌گردد. روی سکوی بلندش می‌نشیند و سیگارش را دوباره روشن می‌کند. مرد مسلح سر پستش بازمی‌گردد. جو، سخنران جدید دستش را به نشانه‌ی سکوت بلند می‌کند. به سرعت سکوت برقرار می‌شود. برآشفته است.)

جو: بچه‌ها شما منو می‌شناسین. یه ذره هم سرخ نیستم. این هوا ترکش تو

تـنمه که از جـنگ دارمـش. شـاید اونـقدرا هـم سـرم نـشه! امـا بـهم نگین سـرخ! می‌دونین مـا چی هسـتیم؟ بـچه‌هـای سیاه و کبود! اونـقدر اینور و اونـور شوت‌مون کردن که سر تا پا سیاه و کبودیم. اما فکر می‌کنم هر کسی رک و پوست‌کنده بگه از این وضع خوشش نمی‌آد، از نظر رهبرای سندیکا سرخه. این جفنگیات شام گرم تو خونه چیه؟ هر کی دلش از وعده‌ی بعدیش قرصه دستشو ببره بالا! آقایی که پشت سر من نشسته می‌تونه جفت دستاشو بالا کنه. امـا نـه اینجا! واسـه همینه که راجـع بـه اعـتصاب بـحث می‌کنیم- که انـدازه‌ی خرج زندگی‌مون دربیاریم!

صدا: لفتی کجاس؟

جـو: خـداوکیلی نمی‌دونـم، ولی بـه چـاک نـزده. اون ایتالیایی از یه کشتارگـاه کامـل هـم بیشتر جیگر داره. شـاید تـو تـرافیک گیر کرده، ولی خـودشـو می‌رسونه. اما نذارید این داستان سرخ بترسوندتون. مگه اینکه جنگیدن واسه معاش می‌ترسوندتون. ما باید تصمیم خودمونو بگیریم. اگه راستشو بخواین، هفته‌ی پیش زنـم مـنو روشـن کرد. مـث روز روشـنه که لازمـه اعـتصاب کنیم. ماییم که بعد هشت ساعت ده ساعت تو تاکسی هر شب می‌ریم خونه. بعد زنم می‌گه: «خدایا، هشتاد سنت که نشد پول. باهاش لوبیا هم به زور می‌شه خرید. تو داری واسه شرکت کار می‌کنی.» بهم می‌گه: «جو! تو دیگه واسه من یا خونواده کار نمی‌کنی!» می‌گه: «اگه شروع نکنی...» ■

بازگردیم، رفیق؟
گفته بودی هرگز بازنگردیم،
گفته بودی، ویران باید کرد
همه پل‌ها را در پس خویش
گفته بودی، تا فرجام نبرد
پیش، همواره به پیش [1]

بازگشت به «آینده»

گفتگو با امیرپرویز پویان و مسعود احمدزاده

مهرداد خامنه‌ای

دی ماه در تهران. بوی مازوت در زیر چتر ابر تیره‌ی بالای سر و هوای آلوده، نفس کشیدن را سخت می‌کند. داخل اِسنَپ حدود یک ساعتی می‌شود که به سمت «کوکاکولا» حرکت کرده‌ام.

ساعت دوازده و پانزده دقیقه ظهر است. قرارم ساعت یک است و ۴۵ دقیقه وقت دارم تا آدرس خیابان یکم نیروی هوایی، بین ربیعی و ریحانی، پلاک ۱۸ را پیدا کنم.

ترافیک امان نمی‌دهد. ۱۲:۴۵ دقیقه از موزه‌ی نیروی هوایی ارتش رد می‌شوم، آموزشگاه رانندگی رحیمی، سوپرمارکت پدر، سوپر گوشت و مرغ محمود، لبنیات سنتی آذربایجان بیرقی و ایران تکنیک.

پنج دقیقه به یک به در خانه می‌رسم. خانه‌ای کوچک و قدیمی است در سبک معماری دهه‌ی چهل. دو طبقه است. زنگ می‌زنم.

صدایی از داخل می‌آید: هَم‌اِن‌له میام.(به لهجه‌ی مشهدی یعنی: همین الان می‌آیم.)

مسعود در را باز می‌کند.

پاگرد پله‌ها جلوی خانه است و سراسر شیشه جلوی آن را گرفته است. داخل که می‌شوم در طبقه پایین دو اتاق کوچک است که وسایل چندانی ندارد، انگار ساکنین آن به صورت موقت در آن زندگی می‌کنند.[2]

پرویز در گوشه‌ای از اتاق مشغول تمیز کردن صفحه‌ی گرامافون است و با ورود من خوش‌آمد می‌گوید.

بلافاصله می‌پرسد: به موسیقی کلاسیک علاقه دارید؟

* این گفتگوی تخیلی بر اساس دو نوشته:
۱-مبارزه مسلحانه، هم استراتژی و هم تاکتیک (تابستان ۱۳۴۹) اثر مسعود احمدزاده (متولد ۱۳۲۵ مشهد - اعدام ۱۱ اسفند ۱۳۵۰ تهران)
۲-ضرورت مبارزه مسلحانه و رد تئوری بقا (بهار ۱۳۴۹) اثر امیرپرویز پویان (متولد ۲۵ شهریور ۱۳۲۵ تهران – ۳ خرداد ۱۳۵۰ تهران در درگیری با ساواک)
نوشته شده است.

و با تایید من صفحه را می‌گذارد. شوبرت، سمفونی ناتمام شماره ۸.
پشت میزی می‌نشینیم که روی آن شیرینی «شکر گلاب» است.
می‌گویم: جای پدرم خالی. عاشق شکر گلاب است.
مسعود می‌پرسد: پس مشهدی هستید. حدس زده بودم.
می‌گویم: پدرم مشهدیه. خونه‌شون اتفاقاً چسبیده به خونه‌ی شما بود و همسایه‌ی طاهر آقا بودن. هنوز به یاد داره که مادربزرگ‌تون مستوره خانم رو چطور از حیاط صدا می‌کرد. (تقلید صدای مادربزرگ مسعود را می‌کنم) «مستور، مستوره، نیفتی داخل حوض مستوره‌جان»
هر سه می‌خندیم.
می‌دانم که یک ساعت بیشتر برای این گفتگو فرصت ندارم. می‌روم سر موضوع دیدارمان و رو به مسعود می‌گویم: از زبان رفیقی شنیده‌ام که رفیق پویان گفته‌ان روشنفکرا همه در خلوت و در حرف مبارزن و در برابر این سؤال که چه می‌شود کرد؟ پاسخ داده‌ان: اگر برام با دقت بگی چه نمی‌شه کرد، به تو خواهم گفت چه می‌شه کرد. برای این که حتّی بفهمیم چه نمی‌شه کرد، باید کار کنیم؛ باید جامعه رو بشناسیم، به دهات بریم، از کارخونه خبر داشته باشیم، باید بدونیم زیر سقف‌ها چی می گذره. از مارکسیسم حرف زدن بد نیست، به مارکسیسم عمل کردن دشواره.[۳]
(پرویز لبخند می‌زند)
به نظر شما در این شرایط چه‌کار باید بکنیم؟
مسعود احمدزاده: و فراتر از اون، در برابر جنبش کمونیستی ایران چه راهی قرار داره؟ جنبش کمونیستی چطور می‌تونه خودش رو به پیشرو واقعی مبارزه‌ی خلق ما مبدل کنه؟ چطور می‌تونه خودش رو از گنداب محیط روشنفکری که اساسا در اون گرفتاره بیرون بکشه و با توده‌ها ارتباط عمیق برقرار کنه؟
امیرپرویز پویان: اگر ما ستمی رو که طبقه کارگر می‌کشه با کلمات بیان می‌کنیم، اونها این ستم رو با پوست و گوشت خودشون لمس می‌کنن. اگر ما رنج اونها رو می‌نویسیم، اونها این رنج رو خودشون به طور مدام تجربه می‌کنن، با این همه این رنج رو تحمل می‌کنن، صبورانه می‌پذیرن و با پناه بردن به تفریحات خرده‌بورژوایی سعی می‌کنن بار این رنج رو سبک کنن. چرا؟ علت‌های متعدد اون رو می‌شه در یک چیز خلاصه کرد: برای این که نیروی دشمن خودش رو مطلق و ناتوانی

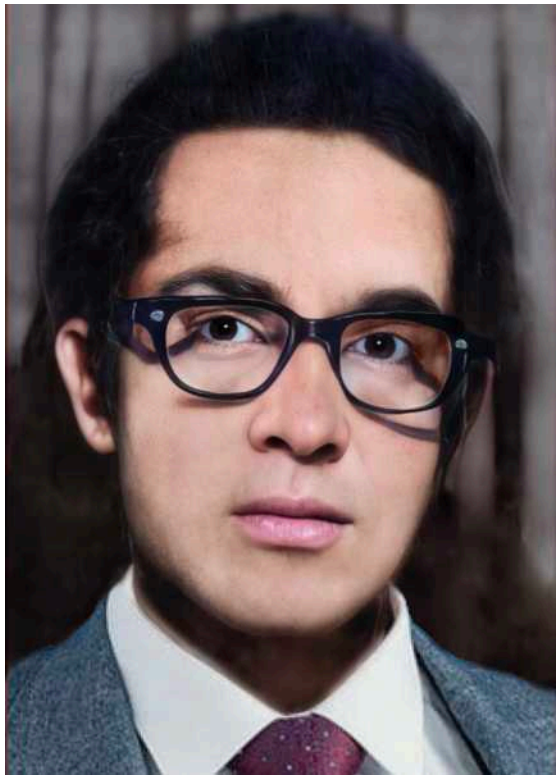
۱ از مقاله: یادت هست؟ ((همشهری)) - ادبیات کارگری، نشریه «کار» سازمان چریکهای فدائی خلق ایران، پنجشنبه ۳ خرداد ۱۳۵۸، سال اول، شماره ۱۲

۲ این خانه محلی است که امیرپرویز پویان به همراه رحمت‌الله پیروندیری در ۳ خرداد ۱۳۵۰ در درگیری با ساواک در آن جان باختند. توصیف این خانه بر اساس نوشته‌ی آقای بهروز بهزادی، روزنامه‌نگار و دوست دوران مدرسه‌ی امیرپرویز پویان است که پس از درگیری در محل به عنوان خبرنگار حاضر بود. از وبلاگ بهروز بهزادی به نام «به روز»، خانه تیمی کوکاکولا، ۱۴ مرداد ۱۳۸۴.

۳ از نوشته سعید سلطانپور در یادبود امیرپرویز پویان

رهایی از سلطه دشمن هم مطلق می‌دونه. چطور میشه با ضعف مطلق در برابر نیرویی مطلق در فکر رهایی بود؟

رابطه با پرولتاریا، که هدفش کشوندن این طبقه به شرکت در مبارزه‌ی سیاسیه، جز از راه تغییر این محاسبه، جز از طریق خدشه‌دار کردن این دو مطلق در ذهن اونا، نمی‌تونه برقرار بشه. پس ناگزیر تحت شرایط موجود، شرایطی که در اون هیچ‌گونه امکان دموکراتیکی برای تماس، ایجاد آگاهی سیاسی و سازمان دادن طبقه‌ی کارگر وجود نداره، روشنفکر پرولتاریا باید از طریق قدرت انقلابی با توده‌ی طبقه‌ی خودش تماس بگیره. قدرت انقلابی بین روشنفکرای پرولتری و پرولتاریا رابطه‌ی معنوی برقرار می‌کنه، و اعمال این قدرت در ادامه خودش به رابطه‌ی سازمانی می‌انجامه.



امیرپرویز پویان
(متولد ۲۵ شهریور ۱۳۲۵ تهران
شهادت در درگیری با ساواک ۳ خرداد ۱۳۵۰ تهران)

می‌پرسم: با این فاصله‌ای که بین روشنفکرا و توده‌ی مردم هست، چطور چنین چیزی ممکن می‌شه؟

مسعود احمدزاده: در لحظاتی که کاسه‌ی صبر لبریز می‌شه توده‌ها هم به حرکت درمیان، برخوردهایی پیش میاد؛ و در اثر شرایط اختناق و ترور این برخوردها بیش از پیش با برخوردهای مسلحانه همراه می‌شن. اما در اثر همین شرایط چنین جنبش‌هایی امکان وسعت پیدا نمی‌کنن و سرکوب می‌شن. آیا همه‌ی اینها به این معنیه که توده به خودی خود دیگه هیچ حرکت چشمگیری از خودش نشون نمی‌ده؟

امیرپرویز پویان: بین عامل وحشت از پلیس و تسلیم به فرهنگ ضدانقلاب بی‌شک رابطه‌ای برقراره. پرولتاریا به این فرهنگ تسلیم می‌شه چون که از شرایط مادی مقاومت در برابر اون بی‌نصیبه. طرد این فرهنگ تنها زمانی ممکن می‌شه که پرولتاریا به واژگونی روابط بورژوایی تولید، آغاز کرده باشه. در حقیقت، خودآگاهی طبقاتی پرولتاریا تنها در جریان مبارزه سیاسیه که وسیع‌ترین امکان ظهور و رشد خودش رو پیدا می‌کنه. طبقه‌ی کارگر تا وقتی

که خودش رو فاقد هر گونه قدرت بالفعلی برای سرنگونی دشمن ببینه، طبیعتاً هیچ‌گونه کوششی هم در راه نفی فرهنگ مسلط نمی‌تونه داشته باشه. اون بعد از عزم به تغییر زیربناست که عوامل روبنایی رو برای پیروزی خودش به خدمت می‌گیره، و به مثابه بشارت‌دهنده‌ی نظمی نو مطلقاً متفاوت با نظم کهن، بینش اخلاقی و فرهنگی خاص خودش رو می‌پذیره و شکوفان می‌کنه.

می‌پرسم: پس فعلاً کاری از ما برنمی‌آد؟

مسعود احمدزاده: چرا. اتفاقاً امروز ترس از این می‌ره که بی‌عملی مارکسیست-لنینیست‌ها رهبری مبارزه‌ی خلق رو به دست خرده‌بورژوازی بسپاره. جنبش کمونیستی اگر قراره رهبری مبارزه‌ی خلق رو به عهده بگیره، اگر قراره به پیشاهنگ واقعی توده‌ها مبدل بشه، باید خطر کنه. باید در نظر و عمل یک پاسخ مشخص به مسئله‌ی تعویض قدرت حاکمه و واگذاری قدرت به استثمارشدگان بده.

می‌گویم: اما واقعاً پیشاهنگای توده‌ها چقدر می‌تونن موثر باشن؟

امیرپرویز پویان: قدرت انقلابی که توسط پیشاهنگای پرولتری اعمال می‌شه، فقط انعکاس بخشی از نیروی طبقه‌ی کارگره. اما اونچه که نسیمی تنده باید به طوفانی ویران‌کننده تبدیل بشه تا واژگونی نظام مستقر رو ممکن کنه. پس این انعکاس ناکامل باید جای خودش رو به انعکاس کامل نیروی اون بده. به این ترتیب اعمال قدرت انقلابی نقشی دوگانه رو بر عهده می‌گیره: از یک طرف خودآگاهی پرولتاریا رو به عنوان یک طبقه‌ی پیشرو به اونها باز می‌ده، و از طرف دیگه اونا رو وامی‌داره تا به خاطر تثبیت آینده‌ی خودش، برای تثبیت پیروزی مبارزه‌ای که درگیرش شده، نقش فعال ایفا کنه. این راه با حمایت کارگران از مبارزه‌ی انقلابی آغاز می‌شه و در ادامه خودش به حمایت فعال اونها می‌انجامه.

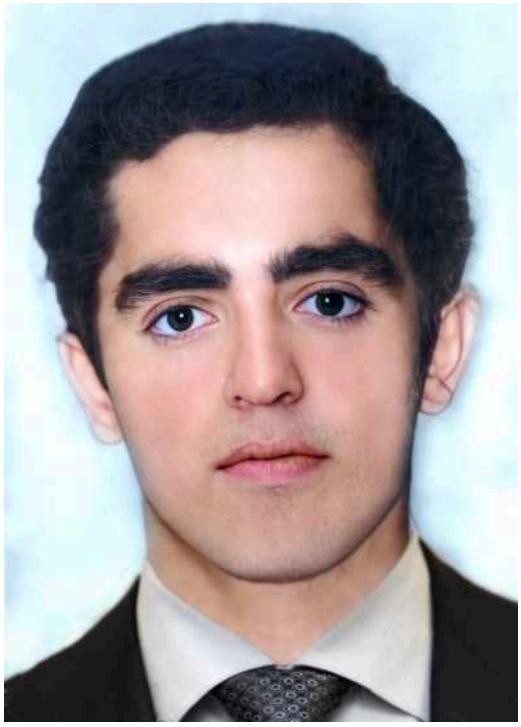
دشواری کار نه در تهیه‌ی برنامه‌ی انقلاب، تعیین اهداف انقلاب، شناخت نیروهای انقلاب و ضدانقلاب، بلکه در تعیین طرق و وسائلی قرار داره که باید به کار گرفته بشه تا انقلاب رو به پیروزی برسونه.

مسعود احمدزاده: کسب حمایت توده‌ها چندان هم آسون نیست، احتیاج به کار مداوم، سخت و طولانی داره. اما بی‌شک توده‌ها به دعوت عملی پیشاهنگان خودش پاسخ می‌ده. انقلاب در خود انقلاب شکل می‌گیره. انقلابی که با توده‌ای‌ترین و عام‌ترین اهداف آغاز شده، در جریان این مبارزه‌ی آشتی‌ناپذیر و با توسل به انقلابی‌ترین تاکتیک‌ها به انقلابی‌ترین اهداف نیز می‌رسه. نباید از شکست‌های موقتی ترسید. الان وقت عمله. «سلاح انتقاد باید جای خودش رو به انتقاد سلاح» بده.

امیرپرویز پویان: توده می‌بینه که دشمن ضربه‌پذیره و می‌بینه نسیم تندی که وزیدن گرفته، دیگه جایی برای مطلق بودن سلطه‌ی دشمن نمی‌گذاره.

اگر این «مطلق» در عمل به مخاطره افتاده، پس در ذهن اون هم نمی‌تونه به بقای خودش ادامه بده. از این به بعد به نیرویی فکر می‌کنه که رهاییش رو آغاز کرده. بیگانگی از پیشاهنگش جای خودشو به حمایتی که در درون او نسبت به اونا پیدا شده، می‌ده. الان این پیشاهنگان انقلابی فقط از اون دورن، ولی دیگه به‌هیچ‌وجه با اون بیگانه نیستن. با علاقه به اونها فکر می‌کنه ولی نه فقط به این خاطر که می‌بینه جمعی کوچک به خاطر منافع اون با دشمنی برخوردار از زرادخانه‌ای بزرگ درافتاده، بلکه بیشتر به این خاطر که آینده‌ی خودشو با آینده‌ی مبارزه‌ی این جمع کوچک در ارتباطی مستقیم احساس می‌کنه.

دیگه کافی نیست که از پیشاهنگان با اشتیاق صحبت بشه، و هر کارگر موفقیت اونا رو صادقانه در دل آرزو کنه، بلکه لازمه تا این «اشتیاق» به «آشنایی» و این «آرزو» به بر عهده گرفتن نقشی مستقیم در مبارزه تبدیل بشه. نه وحشت و خفقان قادره کارگرا رو از حرکت به سوی منبع نیروی پیشاهنگش باز داره و نه فرهنگ بورژوایی بر ذهن اونا سیطره‌ی پیشین خودش رو داره تا مثل روبنایی برای گریز اونها از مبارزه و تسلیم به نظم مستقر به خدمت گرفته بشه. طلسم می‌شکنه و دشمن مثل جادوگری شکست‌خورده می‌مونه. اونچه شکست اونه دقیقاً پیروزی ما برای ایجاد رابطه‌ای هر چه نزدیک‌تر و مستقیم‌تر با پرولتاریاست که برای تبدیل خودش به یک رابطه‌ی سازمانی، دیگه با مانعی از سوی خود کارگرا مواجه نمی‌شه.



مسعود احمدزاده
(متولد ۱۳۲۵ مشهد
شهادت (اعدام) ۱۱ اسفند ۱۳۵۰ تهران)

می‌پرسم: فکر نمی‌کنید که این باعث می‌شه سرکوب شدیدتر بشه؟ خیلی‌ها معتقدن الان در همین فضای بسته مختصر فعالیتی می‌شه کرد اما اگر کاری کنیم که سرکوب شدیدتر بشه ادامه‌ی راه سخت‌تر می‌شه.

امیرپرویز پویان: اِعمال قدرت انقلابی سلطه‌ی پلیس رو خشونت‌بارتر می‌کنه، اما افزایش نمی‌ده. این سلطه از این چیزی که الان هست، بیشتر نمی‌شه. چون امروز هم دشمن ما همه‌ی نیروی خودش رو به خدمت کشف و سرکوب

مبارزین گرفته، تنها ماهیت اون عریان می‌شه. نقاب خودش رو به تمامی از چهره برمی‌داره و درنده‌خویی خودش رو، که حالا به دلیل فقدان یک حرکت تند انقلابی، عوام‌فریبانه بزک کرده به همه خلق نشون می‌ده.

می‌گویم: و این‌طور توده‌ها رو بیشتر به سمت همراهی با پیشاهنگان سوق می‌ده...

امیرپرویز پویان: دقیقا. تحت این شرایطه که نیروهای انقلابی و در راس اونها عناصر مارکسیست-لنینیست برای بقاء خودش، برای این که بتونه ضربه‌ها رو تحمل کنه و از هم نپاشن، به همدیگه نزدیک می‌شن. یا باید به صف دشمن بپیوندند، یعنی با در پیش گرفتن خط مشی تسلیم‌طلبانه عملاً دشمن رو یاری کنن، یا باید به همدیگه ملحق بشن. منفرد موندن معنیش نابود شدنه.

می‌پرسم: یعنی شما معتقدید صرف‌نظر از اختلافات ایدئولوژیک همه باید وحدت پیدا کنیم؟

دشمن مبارزه رو به خلق تحمیل می‌کنه. اون می‌خواد توده رو از شرکت در حرکت انقلابی باز داره، ولی بالعکس هر لحظه تعداد بیشتری از اونا رو به جریان مبارزه می‌کشونه.

امیرپرویز پویان: به هم نزدیک شدن، حتی ملحق شدن، دقیقاً به معنای وحدت یافتن نیست. وحدت سازمانی عناصر مارکسیست-لنینیست که سازمان واحد سیاسی پرولتاریا رو به وجود میارن، در شرایطی صورت می‌گیره که اعمال قدرت انقلابی، در پروسه‌ی زمان به نقطه اوج خودش رسیده باشه.

می‌پرسم: پس این وحدتی که ازش حرف می‌زنید بین عناصر مارکسیست-لنینیست باید اتفاق بیفته و نه با هر سازمان و گروهی؟

امیرپرویز پویان: درسته. با هر ضربه به دشمن سلطه‌ی مطلق اون در اذهان توده‌ی انقلابی تجزیه می‌شه و اونا رو یک گام به سوی شرکت در مبارزه به پیش میاره. بعد از اون این دشمنه که برای بقای خودش، برای سرکوب هر چه سریع‌تر و در نتیجه هر چه خشونت‌بارتر دشمنان انقلابی خودش مجبوره که در هر قدم چهره‌ی خودش رو به وضوح بیشتری به نمایش بگذاره. از طریق اعمال قهر ضدانقلابی بر عناصر مبارز، فشار خودش رو بر همه طبقات و اقشار زیر سلطه افزایش میده. به این ترتیب اون به تضادهای این طبقات با خودش شدت می‌بخشه و با ایجاد آتمسفری که ناگزیر از ایجاد اونه، آگاهی سیاسی توده رو جهش‌وار به پیش می‌بره. او چون خرس زخم‌خورده‌ای دیوانه‌وار حمله می‌کنه. جز متحدین خودش، یا در حقیقت منابع نیرو و تغذیه خودش به همه مشکوکه. هر نارضایی کوچیک، هر حرکت شک‌انگیز، هر حرف ناخشنودانه، از سوی اون با بدترین عکس‌العمل‌ها مواجه می‌شه. به زندان می‌اندازه، شکنجه می‌کنه، تیرباران می‌کنه به امید این که امنیت

گذشته رو برگردونه. اما شیوه‌هایی که به ناگزیر به کار می‌گیره، به ناگزیر علیه خود اون عمل می‌کنه.

می‌پرسم: خب این خشونت تا کجا می‌خواد ادامه پیدا کنه؟ مگر مردم چقدر می‌تونن تاب بیارن؟

امیرپرویز پویان: دشمن مبارزه رو به خلق تحمیل می‌کنه. اون می‌خواد توده رو از شرکت در حرکت انقلابی باز داره، ولی بالعکس هر لحظه تعداد بیشتری از اونا رو به جریان مبارزه می‌کشونه. اون که ادامه تسلط خودش رو بیش از همیشه دشوار می‌بینه، تحمل این سلطه رو برای خلق بیش از همیشه دشوار می‌کنه. توده به مبارزه رو میاره، نیروی خودش رو در اختیار پیشاهنگاش می‌ذاره و با شرکت فعالانه‌ی خودش، استراتژی مشخص مبارزه‌ی انقلابی رو تثبیت می‌کنه. این استراتژی که حاصل جمع‌بندی میزان اراده‌ی انقلابی بر طبقه‌ی زیر سلطه است، برای تثبیت رهبری پرولتاریا، که بی‌شبهه مقاوم‌ترین و انقلابی‌ترین طبقه‌ست، وحدت سازمانی عناصر مارکسیست- لنینیست رو الزامی می‌کنه. پرولتاریا به مبارزه رو می‌کنه و برای ثمر بخشیدن این مبارزه به سازمان سیاسی خاص خودش نیازمنده. پیشاهنگان پرولتری، نیروی لازم رو از طبقه‌ی خودش تغذیه می‌کنه و پرولتاریا با تکیه بر سازمان سیاسی خودش تضمین لازم رو برای ثمربخشی نیروش به دست میاره. بدین منوال حزب کارگران پا به عرصه حیات می‌گذاره.

نباید از شکست‌های موقتی ترسید. الان وقت عمله. «سلاح انتقاد باید جای خودش رو به انتقاد سلاح» بده.

مسعود احمدزاده: ما در تاریخ تجربیات انقلابی و نهضت کمونیستی بین‌المللی قرن اخیر اساساً با سه نوع مبارزه روبرو هستیم: ایدئولوژیک، اقتصادی و سیاسی. اگر توالی تاریخ این تجربیات رو در نظر بگیریم، می‌بینیم که چطور به نحو روزافزونی از نقش مبارزه‌ی تئوریک و اقتصادی کاسته شده، و مبارزه‌ی سیاسی بیش از پیش بر کل مبارزه‌ی انقلابی سیطره یافته. کافیه نگاهی به اسناد جنبش کمونیستی بندازیم تا کم شدن اهمیت تئوری رو در مقایسه با مبارزه‌ی سیاسی عملی ببینیم: کاپیتال، آنتی‌دورینگ، چه باید کرد، دموکراسی نوین و غیره. خلاصه ما در جنبش کمونیستی بین‌المللی امروز که اساساً در کشورهای زیر سلطه جریان داره، کمتر با آثار تئوریکی مثل کاپیتال، آنتی‌دورینگ یا ماتریالیسم و امپریوکریتیسیسم روبرو می‌شیم. آیا این امر مبین اون نیست که از نقطه نظر تئوری ناب، جنبش کمونیستی بین‌المللی که به طور کلی با عمل مستقیم انقلابی روبروست نه فرصت و نه نیاز اون رو داره که به کار بپردازه؟ آیا این امر نشون نمی‌ده که ما بیش از هر

وقت دیگه به پراتیسین احتیاج داریم تا به تئوریسین؟ و اما در مورد مبارزه اقتصادی هم همین‌طوره. هروقت پروسه‌ی مبارزه انقلابی رو در هر یک از کشورهایی که اهمیت کسب کرده در نظر بگیریم، متوجه می‌شیم که مبارزه‌ی اقتصادی بیش از پیش اهمیت خودش رو از دست می‌ده. این امر هم نتیجه تفوق روزافزون سیاست بر اقتصاده، نتیجه تسلط دشمن طبقاتی با سرکوب‌کننده‌ترین وسایل در تحت شرایط اختناق و ترور، نتیجه تسلط جهانی امپریالیستی و خلاصه نتیجه این امره که تسلط جهانی امپریالیستی دوران احتضار خودش رو می‌گذرونه. در حقیقت رشد پروسه انقلاب در مقیاس جهانی از یک طرف مسئله‌ی تصرف قدرت سیاسی رو، مسئله حاد چگونه باید انقلاب کرد و سلطه‌ی امپریالیستی رو چگونه می‌شه در هم شکست رو، و خلاصه عمل مستقیم انقلابی رو بیش از پیش در دستور روز قرار داده و از طرف دیگه همین پروسه‌ی انقلاب در مقیاس جهانی به منزله‌ی یک نوع تدارک تئوریک برای انقلاب کنونیه. الان محتوای انقلاب بیش از پیش روشنه، در حالی که، اون‌چه که باید روشن بشه و فقط از طریق عمل مستقیم انقلابیه که روشن می‌شه، اشکال خاصیه که این محتوی در شرایط خاص به خودش می‌گیره. دشواری کار نه در تهیه‌ی برنامه‌ی انقلاب، تعیین اهداف انقلاب، شناخت نیروهای انقلاب و ضدانقلاب، بلکه در تعیین طرق و وسائلی قرار داره که باید به کار گرفته بشه تا انقلاب رو به پیروزی برسونه.

به ساعت نگاه می‌کنم، وقتم تمام شده. اما سمفونی «ناتمام» شوبرت همچنان می‌نوازد. مگر این سمفونی کمتر از ۲۵ دقیقه نیست؟
از مسعود و پرویز تشکر می‌کنم. مسعود سریع کیسه‌ی کوچکی می‌آورد و همه‌ی «شکر گلاب»های درون ظرف روی میز را داخل آن خالی می‌کند.
می‌گوید: این برای آقا جون. خیلی سلام برسونید.
از در که بیرون می‌آیم هوا تاریک است.
زمان چرا این‌طور شده؟
بوی مازوت با هوای سرد اول زمستان وارد ریه‌ام می‌شود و چشمانم می‌سوزد.
به سر کوچه می‌رسم. جلوی پایم یک تاکسی پیکان جوانان مدل سال ۴۹ ترمز می‌کند.

هنر مقاومت و مقاومت در هنر افغانستان (بخش پایانی)

زهرا موسوی

درآمد

والتر بنیامین فیلسوف آلمانی در اثرش «سرچشمه‌ی درام تراژیک آلمانی» نگاشته بود: «موضوع اصلی نقادی فلسفی، نمایاندن این نکته است که کارکرد شکل‌های هنری جز این نیست که محتوای تاریخ را به حقیقت فلسفی تبدیل کند»

نکته‌ی اساسی در اندیشه‌ی بخش عمده‌ای از اندیشمندان فلسفه‌ی هنر، فهم و تبیین رابطه‌ی هنر و جامعه است. به زعم این نظریه‌پردازان هنر می‌تواند فراتر از اصل ایجاد شادمانی یا لذت صرف پیش رود؛ زیرا هنر ظرفیتی‌ست که واقعیت را در کلیت آن پیش می‌کشد. پدیده‌ای‌ست که می‌تواند در متن مادی معین، علیه وضع موجود عینیت یابد و با فاصله گرفتن از ضوابط اخلاقی و اجتماعی مسلط به کارکرد نقادانه و سازنده‌ای مجهز شود. ازین‌رو آن‌چه حوزه‌ی اصلی تمرکز و تحلیل این رسته از اندیشمندان به شمار می‌رود، تعیین و تبیین نسبت متن و بستر و یا به عبارتی مکث بر اهمیت زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و مادی تولید اثر هنری به منزله‌ی کنشی حاوی معنا و پیام است. نگارنده در پرتو این فهم از هنر، در شماره‌ی قبل تلاش کرد تا با ترسیم متن، واقعیت، نظم مسلط و در کل، وضعیت موجود در مناسبات تاریخی و اجتماعی افغانستان معاصر، تصویر روشن و مستندی از سرنوشت هنر [مقاومت]، جریان‌ها و آفریده‌های هنری به دست دهد. با این تفاسیر پیش از مکث بر این مسئله، به طور فشرده بر متن اجتماعی و تاریخی افغانستان معاصر مروری خواهد شد.

پنج ماه از قبضه‌ی قدرت توسط طالبان در افغانستان می‌گذرد. از آن زمان تا کنون این کشور زیر نگاه‌های کرخت و خیره‌ی قدرت‌های منطقه و جهان در معرض فاجعه و فروپاشی تمام و عیار انسانی‌ست. نظام متزلزل بانکی و اقتصادی کشور کاملن سقوط کرده است؛ مدارس و مراکز آموزشی به روی

آن‌چه روشن است افق سراسر غبارآلود و تشخیص‌ناپذیر هنر در چشم‌انداز تاریخ سیاسی متشنج و ملتهب این کشور است.

زنان مسدود شده است. بازار ــ نیم‌بند ــ کار و اشتغال کساد شده است. صدها هزار تن از خانه و کاشانه و زیست‌بوم‌شان آواره و رانده شده‌اند. صدها نفر از فعالان مدنی و رسانه‌ای و کارمندان نظام پیشین ــــ در سطوح میانی ــــ تحت تعقیب‌اند؛ ده‌ها تن از سوی طالبان ناپدید شده‌اند؛ ده‌ها تن دیگر در معرض روزمره‌ی اعمال شکنجه و خشونت قرار گرفته‌اند و وادار به فرار یا انزوای کامل شده‌اند؛ شماری دیگر بدون اعلام جرم و برگزاری دادگاه، در محاکم صحرایی ضمن شیوه‌های قرون وسطایی‌ای چون سنگ‌سار، تیرباران و قطع عضو خودسرانه مجازات شده‌اند. در این میان نگرانی از زوال هنر و سرنوشت هنرمندان خاصه با فرمان طالبان مبنی بر الزام تغییر رشته از سوی هنرمندان در حال فزونی‌ست. طالبان تا این دم با رویکردی یک‌سر تخاصمی و سرکوب‌گرانه عمل کرده‌اند. آنان با شکنجه، تحقیر و تهدید هنرمندان محلی‌خوان، سوزاندن و شکستن آلات موسیقی آنان و در مواردی چون کشتار کمانچه‌نواز محلی‌ای به نام عبدالله و خاشه قندهاری کمدین محلی، یک بار دیگر فهم مسموم‌شان از هنر را به مثابه‌ی ابزار گمراهی و گناه به نمایش گذاشتند.

در این میان، تسامح و سکوت جهان در برابر این جنایت و وحشت نظام‌مند در حالی ادامه دارد که میلیون‌ها انسان مشمول گروه‌های آسیب‌پذیری چون زنان سرپرست، کودکان و سال‌مندان در زمهریر زمستان در معرض بی‌سرپناهی، قطحی، گرسنگی و مرگ قرار دارند. هرچند موازی و در متن این بحران و از نخستین روزهای واگذاری کشور و قبضه‌ی قدرت به دست طالبان، جنبش مستقل زنان افغانستان با شعار «نان، کار آزادی» به خیابان آمدند و در اعتراض به این فاجعه‌ی سراسر و انسانی ایستادند. این بخش از زنان تا این دم، چشم در چشم خصم، یگانه آدرس و منبع مردمی و عینی بوده که در ایستادگی بر سر اصل کرامت بشری در برابر نظام سرکوب‌گر و اختناق‌گر (طالبان) عمل کرده است. به باور نگارنده، مقاومت زنان در افغانستان، نماینده‌ی دمخوری با رگه‌ای از جریان هنر مقاومت بومی، رادیکال، تاریخی و مادی‌ای ست که در یک سده‌ی گذشته و زیر سلطه‌ی گفتمان‌های غالب و مناسبات طبقاتی، عشیره‌ای و این اواخر لیبرالی همواره در مظان اتهام و انکار بوده و به حاشیه رانده شده است.

با این تفاسیر، در این مجال مدار تمرکز نگارنده کماکان ادامه‌ی بازخوانی سرنوشت هنر مقاومت در افغانستان است. در بررسی پیشین توجه نگارنده به درک پیام و دسته‌بندی اشکال، دامنه‌ی معنا و پیامدها، زمینه‌ی دلالت‌ها؛

شرایط تاریخی و مادی و اجتماعی موقعیت هنر در کل و هنر مقاومت یا مردمی به طور خاص در بازه زمانی یک سده‌ی اخیر در تاریخ معاصر بود. در شماره‌ی نخست این تحلیل، تلاش شد تا با تدقیق خاستگاه‌های فلسفی، مادی، ذهنی و عینی هنر (مقاومت) به مثابه‌ی ابزار و زبانی برای انتقال پیام و معنا، به نقش کارکرد مدار و میدان‌های هنری در متن مادی و تاریخی افغانستان معاصر و مماس با وضعیت پیچیده‌ی سیاسی، فرهنگی و ژئوپولیتیک این زیست‌بوم پرداخته شود. در این نسخه در امتداد نگرش پیشین به مرور فشرده‌ای از سرشت و سرنوشت هنر مقاومت یا هنر مردمی در متن افغانستان آشنا خواهیم شد.

توضیح:

در دهه‌ی گذشته، افغانستانِ برآمده از دل بیش از چهار دهه بحران و فاجعه‌ی مستمر و مکرر انسانی به موجب جنگ، فقر و فروپاشی‌های ساختاری شاهد تحولات و دگرگونی‌های سریع و وسیعی شد. با حمله‌ی نظامی ایالات متحده‌ی و ناتو پس از سال دو هزار و یک (م)، بساط حکومت بنیادگرا، تمامیت‌خواه و ایدئوژیک پنج و نیم ساله‌ی طالبان با توجیه هم‌کاری با گروه القاعده از افغانستان برچیده شد و نظام سیاسی‌ای تحت حمایت مالی، نظامی و سیاسی غرب، منتسب به «حکومت انتقالی» و سپس «جمهوری اسلامی افغانستان» با شعار تطبیق و تحقق دموکراسی (لیبرالی) روی کار آمد. بدیهی‌ست که اراده‌ی نگارنده در این مجال، تقلیل بحث به تحلیل ساز و کار و چند و چون نهاد قدرت و دامنه‌ی تأثیر و پیامدهای مخرب آن در جامعه و در فرجام پیوند عملی آن با رقم خوردن این بحران و قدرت گرفتن دوباره‌ی طالبان نیست. اما از آن‌جا که سیاست در حوزه‌ی تمدنی و فرهنگی ملتهب و مشترک ما، همواره سرچشمه و ریشه‌ی ظهور و افول فلسفه و فرآورده‌های هنر در وضعیت عینی و زمانه‌ی ما بوده است؛ تحلیل و بازخوانی هنر، ــ فارغ از هر دسته‌بندی ارزشی یا کارکردی ــ زیر تیغ اختناق سیاسی، ناگزیر چندان مجالی برای حفظ استقلال از مسایل روزِ زمانه‌اش را به دست نمی‌دهد. شاید ازین‌رو با بروزرسانی و بررسی داده‌ها و مستندات وضعیت موجود، مرز تفکیک میان سرنوشت هنر و سیاست روز چندان روشن به نظر نرسد. خاصه در متن جامعه‌ای چون افغانستان که دهه‌هاست همه چیز دچار زوال و بحران است، چگونه می‌توان متوقع بود که هنر که برآمد فرهنگ است دچار بحران یا زوال نباشد؟

هنر مقاومت در محاصره‌ی فرهنگ بازار و جامعه‌ی مصرفی

افغانستان پس از تسخیر نظامی و سیاسی غرب، در تمام بنیان‌های اداری، زیربنایی و اجتماعی تابع استراتژی‌ها و سیاست‌های نئولیبرالی بود. در دو دهه‌ی پسین، این کشور قلمرو رشد و رونق سامانه‌ها و برنامه‌های «بازار آزاد» در حوزه‌ها و عرصه‌های متکثر و متنوعی چون بانک‌داری، خصوصی‌سازی نهادهای ارائه‌ی خدمات عامه [آموزش، انرژی، بهداشت و سلامت و حمل و نقل]، ان جی او سالاری و رشد بی‌رویه‌ی اقتصاد غیرتولیدی [مصرفی] به واسطه‌ی وابستگی به کمک‌های خارجی بود. در این میان هسته‌گذاری و تشکیلات متمرکز ساختار نهاد قدرت، انباشت قدرت و در نتیجه فساد گسترده و لجام گسیخته آفرید؛ موازی با استقرار این نظام سیاسی و اداری، فرهنگ معافیت و عدم پاسخ‌گویی به جزیی جدایی ناپذیر از آن مبدل شد؛ آن‌چه که انحصار و انقیاد بی‌پیشینه‌ی منابع قدرت، استبداد، تشدید مناسبات طبقاتی و ایجاد شکاف مرکز و حاشیه را به دنبال داشت.

هم‌زمان و با تزریق کمک‌های صدهامیلیون دالری جامعه‌ی جهانی با ادعای کمک به استقرار حکومت‌داری دموکراتیک و جامعه‌ی باز، سنگ محک و مقایسه در تحلیل توسعه‌یافتگی و ترقی افغانستان در تمام سپرهای اجتماعی خاصه فرهنگ و هنر، تجربه‌ی حاکمیت دوران سیاه طالبان قرار گرفت. آن‌چه که به باور نویسنده بعدها به رویکردی پادگفتمانی در تحلیل هنر مبدل شد و زمینه‌ی تحریف و کژخوانی بخشی از تاریخ معاصر را تسهیل و تعمیم بخشید. با سرازیر شدن کمک‌های اقتصادی جهان، برای حلقات نزدیک به مراکز و معادلات قدرت زمینه‌ی اختلاس‌های نجومی و غارت منابع طبیعی و مالی میسر شد. بدین منوال طی دو دهه، از رهگذر تبانی و تشکیل جزایر قدرت و کارتل‌های اقتصادی و سیاسی بر مبنای شکاف‌های تباری، ناسیونالیستی و سنتی و عشیره‌ای بخش عمده‌ای از سرمایه‌ها، مجراها و مجال‌های مادی، انسانی و طبیعی و در نتیجه زمینه‌ی پویایی و شکوفایی ساختاری به واسطه‌ی سرمایه‌گذاری‌های بلند مدت بر تأسیس زیربناها محدود و مصادره شد.

تشدید شکاف طبقاتی و تباری در کنار مؤلفه‌های دیگری چون ناامنی روزافزون، فرهنگ خشونت، فساد گسترده، ناکارآمدی دولت در تأمین خدمات عمومی، سبب بی‌اعتمادی عمومی به نظام حاکم و در نتیجه دامن زدن بحران مشروعیت شد. دولت متشکل از تکنوکرات‌های غرب‌نشین و رهبران پیشین جهادی، نه تنها اراده و اعتباری در حل بدیهی‌ترین مصایب و

مسایل زندگی مردم نداشت، که حتا در مواردی با سرکوب سیستماتیک اعتراضات مدنی و محدودیت آزادی‌های اساسی مردم حقوق انسانی و اصل صیانت از کرامت بشری آنان را نیز نقض می‌کرد. آن‌چه که در کنار تمام چالش‌ها و امتناع‌ها، در این سال‌ها امکان جرقه‌ای برای رخنه‌ی رگه‌هایی از هنر اعتراضی و مردمی را به میان آورد، نسبت این شاخه از هنر هرچند ــ کم رونق و کم دامنه ــ با واقعیت‌های عینی و پیرامونی پرآفت و آسیب‌زا، بدون واسطه و میانجی بود. زیرا از سدِ جبرِ حقیقت و واقعیتِ ممکن گذر می‌کرد و پندار و پیش‌فرض رهایی انسان را به واسطه‌ی زبان و جهان‌بینی هنر امکان می‌بخشید. بخش عمده‌ی این تولیدات، حاصل تلفیق ادراک زیبایی‌شناختی و حس ادراک عقلانی زیر سایه‌ی انواع جبر، محدودیت و نابرابری‌ست که از عهده‌ی هیچ پدیده‌ی فرهنگی دیگری جز هنر اعتراضی بر نمی‌آید. به نظر نگارنده، هرچند شاخه‌ها و جلوه‌های هنر اعتراضی در متن افغانستان معاصر، بیشتر محدود و متمرکز به حوزه‌ی سبک‌های مدرن و پست مدرن بود؛ برای مثال در حوزه‌ی موسیقی در سبک پاپ، راک و جاز؛ در حوزه‌ی نقاشی سبک‌های تلفیقی و سورئال و در حوزه‌ی ادبیات و شعر در حوزه‌ی نقد، مهاجرت و زنان محدود بود، با این حال، تلاشی هرچند منقطع و محدود برای ارائه‌ی پاسخ به درک یک فقدان و ضرورت تاریخی در الزام ایجاد افقی آرمانی و انتزاعی از دل واقعیت و نظم موجود بود. هرچند باید یادآور شد که این جریان با وجود فعالیت جسته و گریخته‌اش در حوزه‌ی تولید و تحلیل گفتمان، یارای تقابل یا رقابت با جریان اصلی که اغلب با حمایت و سفارش شرکت‌های بزرگ خصوصی تجاری و به صرف سودآفرینی، سرگرمی و لذت‌جویی تولید می‌شدند نبود؛ نه در مقیاس جلب مخاطب و نه در مقیاس تولید. ازین رو کماکان و پس از گذشت دو دهه وقتی در محافل عمومی از هنر اعتراضی و مردمی سخن زده می‌شود، جز مخاطبان معدود و عمدتن نخبه، نزد مخاطبان عام این شاخه کماکان رمزگشایی و بیگانه‌زدایی نشده است.

در دو دهه‌ی گذشته موازی با سلطه‌ی سرمایه‌داری نئولیبرالی در افغانستان و تجرید اندیشه و آگاهی انتقادی، منطق و فلسفه‌ی تولید هنری در خدمت صنعت سرگرمی و اصل سودآفرینی و مبادله در بازار آزاد فروکاسته شد.

در این میان و خاصه با رونق فعالیت‌های رسانه‌ها و شبکه‌های مخابراتی خصوصی و ارتباطی، شکلی از فرهنگ مصرفی در بی‌پیشینه‌ترین شکل آن، وارد افغانستان شد. جامعه‌ی بسته و سنتی‌ای چون افغانستان به واسطه‌ی رونق تکنالوژی و خدمات ارتباطی در معرض مدام و بی‌امان بمباران اطلاعات و داده‌های گوناگون اما بی‌ریشه و درونی‌نشده قرار گرفت. مجموعه و الگوریتمی از داده‌ها که به مخاطب تلقین می‌کرد سرگرمی خود هنر است.

بدیهی‌ست که هنر نیز چون دیگر حوزه‌ها متأثر از سیاست‌های نئولیبرالی و فرهنگ جامعه‌ی مصرفی در بسیاری از حوزه‌ها و شاخه‌ها به ویترین مجللی برای تأمین سرگرمی و تزریق شادمانی به طبقات خاص تقلیل یافت. گواه این مدعا تمرکز بخش عمده‌ی از پوشش رسانه‌های خصوصی و جریان اصلی به مثابه‌ی بنگاه‌های تولید، مصرف و بازتولید مناسبات و اخلاق نظم حاکم، برروی تولید برنامه‌های اغلب تقلیدی از شوهای عامه‌پسند رسانه‌های جهانی و به اصطلاح هنری‌ای‌ست که مبنایی جز سرگرم کردن مخاطب عام نداشت. خاصه با رونق گرفتن فعالیت شرکت‌های خصوصی مخابراتی، تولید برنامه‌های هنری تمویل‌شده در رسانه‌ها با شعار دموکراتیزه کردن هنر، با ترغیب مخاطب عام برای اشتراک در روند رأی‌گیری شوها، سودهای هنگفتی را به دست می‌آورند.

هم‌زمان این رویکرد به سرعت به عنوانِ مدل و الگوی مطلوبِ آفرینش و تولید در صور و صورت‌های هنری هفت‌گانه چون ادبیات، شعر، سینما، موسیقی، عکاسی و نقاشی و... نیز تسری یافت. به گونه‌ای که تولید انبوه آثار در این شاخه‌های هنری یاد شده در قالب برگزاری برنامه‌های رونمایی انحصاری و نمایش‌گاه‌ها و جشنواره‌ها به جزیی از رخدادهای فرهنگی زندگی در شهرهای بزرگ خاصه پایتخت بدل شد. خاصه ادبیات و شعر و موسیقی که رفته رفته به انحصار و اختیار ان جی او ها و پروژه‌های زمان‌بند در می‌آمدند یا به انحصار بنگاه‌های مالی و شرکت‌های خصوصی قرار می‌گرفتند ـــ و جز در مواردی استثنایی و معدود هنر معترض و مستقل ـــ معمولن در تولید و بازتولید وضعیت موجود و مناسبات حاکم با برگزاری برنامه‌های نیمه‌سیاسی و جشنواره‌های تجملاتی به ستایش و نمایش جلوه‌های نمایشی‌ای به نام هنر متمرکز بودند. به جرأت می‌توان گفت که در دو دهه‌ی گذشته موازی با سلطه‌ی سرمایه‌داری نئولیبرالی در افغانستان و تجرید اندیشه و آگاهی انتقادی، منطق و فلسفه‌ی تولید هنری ــ در هر سطح و شکلی در وضعیت مسلط ــ در خدمت صنعت سرگرمی و اصل سودآفرینی و مبادله در بازار آزاد فروکاسته شد.

در این بخش به مهم‌ترین رویکردها و تحولات در این حوزه اشاره می‌شود:

ـــ روی کار آمدن و رونق فعالیت ان جی او ها

با گسترش و محبوبیت فرهنگ کار مقطعی و پروژه‌ای به جای تأسیس زیرساخت‌ها و برنامه‌های دراز مدت، جوهر و جلوه‌های تولید هنر نیز چون دیگر حوزه‌ها ازین نگرش، متأثر شد. در این دوره بر خلاف دوره‌های قبل که

به سرمایه‌گذاری‌های عمده و درازمدت در بخش زیربناهای ساختاری تمرکز می‌شد، تمرکز بر پروژه‌های سودمحور کوتاه مدت و در بازه زمانی کوتاه مدت معطوف شد.

ـــ انزوای رشته‌های هنری با آغاز به کار گسترده‌ی مؤسسات و مراکز آموزش عالی خصوصی

هم‌زمان با آغاز به کار نخستین مراکز آموزش عالی خصوصی در سال (۲۰۰۲) م با شعار بهبود کیفیت آموزش و دموکراتیزه شدن آموزش عالی، تمرکز بر آموزش و جلب نیروی انسانی در رشته‌های عمدتن فنی، توسعه و مدیریت منابع انسانی، علوم سیاسی و... بسیاری از رشته‌های هنری را از رونق انداخت یا تجرید کرد. نتیجه‌ی این روند انزوای بیشتر هنر و رشته‌های هنری در حوزه‌ی آکادمیک بود.

ـــ تولید انبوه شوهای تلویزیونی به هدف خلق سرگرمی و شادمانی

محتوای اغلب این شوها، تقلید از نمونه‌های عمدتن غربی با رویکرد بازتولید و مشروعیت بخشی به مناسبات موجود و مسلط بود. برای نمونه شاید بتوان از شوی تلویزیونی و پربیننده‌ی «ستاره‌ی افغان» (۱۳۸۴) ه ش یاد کرد که تقلیدی از برنامه‌ی مشابه در شبکه‌های تلویزیونی انگلستان و هندوستان بود. دست‌اندرکاران این شو هدف این برنامه را شناسایی و استعدادیابی در حوزه‌ی موسیقی افغانستان معرفی می‌کردند.

ـــ رونق فرهنگ پروژه‌ای و سودمحورانه در تمام سپهرهای اجتماعی خاصه حوزه‌ی تولید هنر

در دوهه‌ی گذشته افغانستان قلمرو حاصل‌خیز ایده‌ها و برنامه‌های مقطعی و کوتاه‌مدت ان جی او و سازمان‌های جهانی بوده است. طبق مستندات و داده‌ها بخش عمده‌ی از کمک‌های مالی کشورهای حامی افغانستان از طریق سازوکار تشکیلاتی و مالی این ان جی ها و سازمان‌های غیرانتفاعی به کشورهای متبوع باز می‌گشت.

ـــ جایگزینی جشنواره‌ها به جای بنگاه‌های هنری

همزمان با تمرکز و توجه مالی و سیاسی جهان به افغانستان، بخش عمده‌ای از فعالیت‌های هنری نه منبطق و مماس با ضرورت‌های بومی که با اولویت‌ها

و سفارشات نهادهای حامی و مالی عمدتن خارجی منطبق و عملی می‌شد. این مسئله معمولن ایده‌ها و ایده‌آل‌های هنری را خاصه در بخش سینما، موسیقی، ادبیات، عکاسی و نقاشی به هدف پذیرفته شدن و اشتراک و بر اساس معیارهای کمی و کیفی شرکت‌های حامی تولید و تنظیم می‌کرد. جشنواره‌های مذکور عمدتن با برگزاری رقابت به آثار برتر جوایز نقدی‌ای اختصاص می‌دادند.

ـــ تصویب قانون رسانه‌ها (۱۳۸۶)

بی‌گمان تصویب و تنفیذ این قانون از سوی مجلس نمایندگان با وجود تمام حشو و حواشی‌ای که در انتخاب بندها و مواد آن به دنبال داشت، کماکان ره‌گشای بخشی از نیازهای جامعه‌ی رسانه‌ای و حتا تولیدات هنری در زمینه‌ی حق تولید، نشر و درج بود.

در متن این بحران و از نخستین روزهای واگذاری کشور و قبضه‌ی قدرت به دست طالبان، جنبش مستقل زنان افغانستان با شعار «نان، کار آزادی» به خیابان آمدند.

ـــ تأسیس انستیتوت ملی موسیقی افغانستان (۱۳۸۹) ه ش

این مرکز پس از مکتب موسیقی افغانستان در دوره‌ی شاهی (۱۳۵۲) ه ش از نخستین تلاش‌های جدی برای آموزش آکادمیک موسیقی به دانش‌آموزان مکاتب به شمار می‌رفت. این انستیتوت در سال ۲۰۱۴ (م) نخستین ارکستر کودکان و نوجوانان افغانستان به نام «زهره» را با حضور بیش از سی دختر نوازنده‌ی سازهای سنتی و بومی ایجاد کرد که با اشتراک در سفرها و تورهای منطقه‌ای و جهانی تصویر دیگری را از نسل نو و هنرآموزان افغانستان به نمایش می‌گذاشتند.

ـــ برگزاری نخستین «جشنواره‌ی حقوق بشر» در کابل و بلخ (۲۰۱۱)
ـــ برگزاری نخستین جشنواره‌ی فیلم زنان (۲۰۱۳)

در پایان اگر به کارکردگرایی و منش ایجابی فرهنگ به طور کل و هنر به طور خاص در بازآفرینی واقعیت‌های عینی و بهبود فلسفه و نظام اجتماعی معتقد باشیم، خاصه زیر سایه‌ی سنگین فرهنگ مصرفی و کالاپنداری هنر، هنر مردمی و مقاومت هنوز راه دراز و پرسنگلاخی را پیش رو دارد. خاصه و در این متن تاریخی که با قدرت گرفتن مجدد طالبان، به مثابه‌ی دشمنان ایدئولوژیک هنر و تمام دیگر اشکال بیان‌گری تجربه‌های ادراکی، زیبایی‌شناسی و شهودی در زیست‌جهانی به نام افغانستان دچار لکنت، رکود

و زوال شده است. رویکرد طالبان در قبال هنر نقطه‌ی مقابل تصویر نمایشی، اغراق شده و باسمه‌ای از هنر به طور کل و هنر مردمی و مقاومت به طور مشخص در دو دهه‌ی پسین و نظام منتسب به دموکراسی بود. آن‌چه که به نظر می‌رسد با سیاست‌های تعاملی و حمایتی جهان از این گروه استمرار یابد. به این اوصاف آن‌چه روشن است افق سراسر غبارآلود و تشخیص‌ناپذیر هنر در چشم‌انداز تاریخ سیاسی متشنج و ملتهب این کشور است.

زهرا موسوی

برلین

سلام من سامان ارسطو هستم. کارگاه آوای دیوانگان از سال ۷۰ با وصل کردن واژه‌ها شروع به کار کرد. بیشتر کار گروه در مورد جنسیت و اصلا بی‌جنسیتی است. و اصلا چرا مهمه؟ و اساسا فلسفه جنسیت چیه؟ و اصل کارگاه با خلاقیت همراه است نه تکنیک های دیکته شده. در لحظه نوشته و ثبت می‌شه. اغلب از کلام ناخوشایند استفاده می‌شه.

***

چند داستان از
کارگاه نویسندگی آوای دیوانگان
زیر نظر سامان ارسطو

شکارچی

نویسنده: هلن

(مریم لبه مبل سه نفره نشسته و به جلو خم شده است. در یک دستش سیگار و در دست دیگرش لیوان ویسکی است.)

مریم: اسمم مریمه. ۳۰ سالمه. اینجا آپارتمانمه. کوچیکه اما من دوستش دارم. تنها زندگی می‌کنم. از نور خوشم نمیاد واسه‌ــ همین اینجا اینقدر تاریکه. معمولا شبها فقط همین آباژور رو روشن می‌کنم البته وقت‌هایی که تنهام. آره خوب، درسته که گفتم تنها زندگی می‌کنم اما همیشه هم تنها نیستم. مثل همین امشب که تنها نبودم.

(مریم پُکی به سیگار خود می‌زند و ته سیگارش را در جاسیگاری روی میز جلویش می‌تکاند بعد یک قلپ از لیوان مشروب که در دست دیگرش است می‌نوشد.)

مریم: ویسکیه. اسکاچ. عاشقشم. وقتی می‌خورم خودم می‌شم. خودِ خودم. نمی‌دونم این خوبه یا نه که آدم خودش باشه؟! البته من معمولا ودکا می‌خورم ولی اون امشب واسم ویسکی آورد. مثلا کادو آورد واسم! شاید هم می‌دونست که من وقتی مست میشم خودِ خودم میشم.

اسمشو گفتم؟ نگفتم؟!

اسمش سیاوشه. البته این چیزیه که خودش گفته. سه ماه پیش توی مترو دیدمش.

معمولا توی مترو انتخابشون می‌کنم. مردای بلند قد، با پوست روشن و اندام متناسب و البته شیک پوش و جنتلمن. سلیقمه دیگه. جنتلمن دوست دارم.
اون هم همین شکلی بود. پوست سفید، موهای خرمایی، ته ریش، قد بلند و بدن روی فرم و ورزشکاری. یه بارونی بلند مشکی تنش بود. زیرش هم یه کت و شلوار مشکی و پیراهن سفید پوشیده بود. یه ساعت سواچ گنده رو مچ دستش خودنمایی می‌کرد. کفشهای مشکی و براق مجلسی پاش بود. اینقدر براق که می‌تونستی عکس خودتو توش ببینی. بوی عطرش شبیه چوبِ خیس خورده بود.
خوب براندازش کردم. بدن لختشو تصور کردم. خودم و خودش توی تختخوابم. تنم مورمور شد. مطمئن شدم که آدمِ مناسب واسه شب جمعه اون هفته‌ام رو پیدا کردم. واسم بقیه چیزاشون مهم نیست. مجرد، متاهل، عاشق، فارغ، به خودشون مربوطه نه من. هیچوقت هم ازشون نمیپرسم. من اون چیزی که میخوام رو به دست میارم! دختر و پسر هم واسم فرقی نداره. هر دوشو دوس دارم. بعدش هم دیگه نمیبینمشون. فقط یه آخر هفته. یه شب و تمام. اما این از اون سریشا بود. باید همون اول متوجه می‌شدم.
آره داشتم می‌گفتم. سه ماه پیش بود توی مترو. زیر چشمی نگاهش می‌کردم. منتظر بودم سرشو از تو گوشیش در بیاره و منو ببینه. چیزی طول نکشید که این اتفاق افتاد و نگاهش گره خورد به نگاهم. یه لبخند ملیح نثارش کردم و لبمو جویدم و بعدش رومو کردم اونطرف. تا قبل از رسیدن به ایستگاه، چند مرتبه دیگه این کارو تکرار کردم. قطار رسید به ایستگاه. پیاده شدم اون هم پیاده شد. هنوز چند قدم بیشتر نرفته بودم که اومد جلو و خیلی مبادی آداب گفت: «سلام بانو! چند لحظه می‌تونم وقت گرانبهاتونو بگیرم؟ سوالی از محضرتون داشتم.»
مثل همیشه روشم جواب داده بود. همشون همینن. دو تا لبخند بهشون بزنی، مثل عروسک خیمه شب‌بازی تو مشتتن.
گفتم: بفرمایید.
گفت: «فردا تولد خواهرمه. می‌خوام واسش لنز چشمی مشکی بگیرم از همینهایی که شما زدید. میتونم بپرسم از کجا خریدید؟»
گفتم: من لنز رنگی نذاشتم!
گفت: «شوخی نفرمایید بانو! این حد از زیبایی شما طبیعی نیست! غیر ممکنه! واقعا چشمای خودتونه؟! چشماتون مثل آسمون شب سیاهه! راستی من سیاوش هستم. اسم زیبای شما چیه بانو؟»

من که حالم داشت از لاس زدنای مسخرش بهم می‌خورد، با لبخند گفتم: مریم.
گفت: «می‌تونم شمارتونو داشته باشم؟»
شمارمو دادم و خداحافظی کردم.
(مریم که لخت روی مبل سه نفره نشسته، موبایل خود را از روی میز بر می‌دارد و به صفحه آن نگاه می‌کند سپس سرش را به سمت شانه‌اش می‌چرخاند و بو می‌کشد.)
مریم: آه! بوی گند عرق تنش هنوز هست! از همون سه ماه پیش که توی مترو شمارمو بهش دادم، هرشب پیام داد! هرشب! همش ازم تعریف میکرد. از چشمای مشکیم، قد بلندم، هیکل جذابم، پوست سفیدم، لبای قرمزم. چند شب بعدش هم زنگ زد و گفت: «مریم بانو، من عاشق شدم! می‌خوام باهات باشم. تا ابد!»
یعنی حالم به هم خوردها! همون موقع فهمیدم نباید باهاش بخوابم. آخه این مدل مردها، وابسته می‌شن. منم از وابستگی متنفرم. من فقط دنبال یه شب جمعه و عشق و حالم. نه بیشتر. شازده واسه من عاشق شده! بیخیال بابا! همین شد که نذاشتم منو ببینه. بهش پا ندادم. پیچوندمش. اما ول کن نبود. سه ماه! هر شب پیام و زنگ! پیگیری و استقامتش مثال زدنی بود. پریشب پیام داد: «مریم! من فقط یه فرصت میخوام که خودمو ثابت کنم.»
یه لحظه رفتم تو فکر. همه دوستام یا شوهر کردن یا دوست پسر و از این مزخرفات دارن. بذار یه بار هم دوست پسر داشتن رو تجربه کنم. این یارو هم که یه دل نه صد دل عاشقمه. کی بهتر از این؟!
گوشی رو برداشتم و بهش پیام دادم. نوشتم پس فردا شب بیا پیشم و آدرسو واسش فرستادم.
دو سه ساعت پیش بود که بالاخره اومد خونه من. دمدمای غروب بود.
یه لباس شب قرمز کوتاه پوشیده بودم جوری که ساق و ران بی‌مو و سفید پاهام پیدا باشه. یه آرایش سکسی هم کرده بودم. صدای زنگ آپارتمان اومد.
در رو باز کردم. سیاوش همون لباس‌های توی مترو تنش بود. همون عطر، همون لحن مسخره و همون لاس زدنای حال بهم زن. گفت: «سلام بانو»
گفتم: سلام. بیا تو.
اومد داخل و منو محکم بغل کرد. سینه‌هامو می‌چلوند به خودش. گفت: «چه سعادت بزرگی نصیب من شده! بعد از مدتها اومدم دیدار عشقم! بانوی خودم!»

خودمو به زور از تو بغل محکمش رها کردم و یه قدم رفتم عقب. یه بطری ویسکی که یه روبان قرمز دورش پیچیده بود رو داد بهم و گفت: «راستی بفرمایید. ناقابله»

بطری رو گرفتم و در آپارتمان رو بستم. رفتم روی مبل نشستم و دعوتش کردم بهم ملحق بشه. مشروب رو باز کردم و دو تا لیوان پر کردم.

یکساعتی گذشته بود. کاملا مست شده بودم. بطری دست سیاوش بود و پشت سر هم لیوان منو پر می‌کرد. مدام حرف میزد و من فقط گوش می‌دادم. دقیق یادم نیست که چی میگفت ولی همه حرفاش تعریف از خوبیای خودش و خانواده با اصل و نسب و شغل پر درآمدش بود. منم تو دلم می‌گفتم: باشه تو که راست میگی!

من که حوصلم سر رفته بود و فقط تو فکر اتاق خواب و بدن لخت سیاوش بودم، سرمو گذاشتم روی شونش و گفتم: من مستم. سیاوش گفت: «چشمات رنگ آسمون شبه» بعد همینجور که خیره شده بود به چشمهام، لباشو گذاشت روی لبامو و شروع کرد به مکیدن لب پاینیم. دهنش طعم سیگار و مشروب میداد. یه دستشو برد توی یقمو سینمو فشار داد دست دیگشم برد بین پاهام.

یادم نیست چی شد که رفتیم توی تختخوابم. مثل همین الان لخت بودم. پاهامو حلقه کرده بودم دور کمرش. مچ دستهامو گرفته بود توی مشت های قوی و مردونش و بالای سرم روی تخت میخکوب کرده بود. موهای زبر سینش روی سینم عقب و جلو میرفت و نوک سینه هامو آزار می‌داد. قطرات عرق از پیشونیش می‌چکید روی صورت و گردنم. خیلی حال می‌داد. عاشق این پوزیشنم. دوست دارم چهره‌هاشونو ببینم. از لذت داد زدم: آآآه! دستشو گذاشت روی دهنم و گفت: «هیس! همسایه بغلی میشنه!» گفتم: خوب بشنوه!

یهو مثل یه اسب شیهه کشید و گفت: های! شدم! روی شکمم داغ و خیس شد. بعدش هم تن سنگینشو ول کرد و افتاد روی من.

احساس پیروزی می‌کردم. یه مرد با این قدرت و جذابیت رو از پا درآورده بودم. دستمو کردم توی موهای سرش و شروع کردم به نوازشش. تا حالا این کار رو با کسی نکرده بودم. تا حالا عاشق سینه چاک نداشتم. این اولین باره که یه پسر اینجوری عاشقم شده. خوب آخه خودم هم هیچوقت دنبال عشق و عاشقی و نبودم. نمی‌دونم، شاید از وابستگی می‌ترسم. نه! ... فکر کنم دلیلش تنوع طلبیمه. آره همینه! نمی‌تونم بیش از یکی دوبار با یه نفر

بخوابم. بعدش تکراری می‌شه. واسه همینه که همیشه دنبال شکار مردهای جذاب واسه آخر هفته‌هام هستم.

یهو تـه دلـم یه حـس عجیبی بـهش پیدا کردم. این یکی انـگار بـا بقیه فـرق می‌کنه. بـا خـودم فکر کردم آخـه تـا کِی؟ خـوب این پسـره یه دل نـه صـد دل عاشقت شده! تو هم می‌تونی مثل بقیه دوستات، دوست پسر داشته باشی. اما اگـه این هـم مـثل بقیه تکراری بـشه چی؟ مـن که عـاشـقش نیستم! خـوب اون هم به مرور اتفاق میفته. اصلا شاید من هم عاشقش بشم! شاید اصلا باهاش ازدواج کنم! وای چـه حـال میده اون لحظه که جلوم زانو میزنـه و حـلقه رو از جیبش درمیاره و میگه: «مریم با من ازدواج می‌کنی؟!»

بچه! ، مـن بچه دوست دارم. می‌تونم باهاش بچه دار بشم! مامان مریم، بابا سیاوش! بچمون چه خوشگل می‌شه! چشمای من و قد و بالای باباش. خیلی ناز می‌شه!

سر سنگینش رو از روی سینم بلند کردم. تو چشمای بی رمقش نگاه کردم و گـفتم: واقـعا عـاشقمی؟ خیلی دوسـتم داری؟ آخـه راسـتش..... راسـتش مـنم احساس میکنم دوستت دارم!

یهو از روی مـن بلند شـد. کنار تخت ایستاد. هیچی نگفت. از جـعبه دسـتمال کاغذی کنار تخت یه دسـتمال کند و انداخت روی شکمم بعدش هم از اتاق رفت بیرون.

مـشغول پـاک کردن شکمم شـدم. بـچه‌هـاش مـثل مـاسـت ریخته بـودنـد روی شکمم.

بلند گفتم: سیاوش جان! واسه شام چی دوست داری؟ میخوام واست آشپزی کنم!

چند لحظه گذشت. جوابی نداد.

یهو صدای بسته شدن در آپارتمان اومد. از جام پریدم. از اتاق رفتم بیرون و وسط هال ایستادم. هچیکس نبود!

سیاوش، رفته بود..

داستان یابو

نفیسه عقیلی

یا ...

یا ...

یا ...

اسمش چی بود ؟!

یارو ؟

ــ یابو

آهان. ، همون

دیدیش ؟؟

نرینه گیشو دستش گرفته افتاده بین ماده های آفتاب مهتاب ندیده ی سر به پایین ؛

هِی هِی دَمِشونو بو میکشه و به به میکنه که بگه منم هستم ، اینجام

آخه پَشَری ، اونا چه میدونن از خاصیت نیشِ پشه !

یِکیو انقد جلو عقب کرد و هی دُم تکون داد تا دَمشو دید .

خواست عاشقونش کنه تا رَد نده ،

دَم بِ دَم براش عَر عَر کرد تا طرف گفت چه صدای بلبلی میاد ؛

یهو گل از گلش شکفت تا بنا گوش و گفت :

بلبل دوست داری؟

طرف دُمی چرخوند و سری لرزوند و گفت : تا رو چه درختی نشسته باشه .

گفت: بیا بریم پشت بوته ،کنار مرداب ، درختهای خوب کنار مرداب رشد میکنن!!

طرف نگاهی به دورو برِ خودش انداختو جوری قدم برداشت که انگار از اول اومده بود اینجا پِی بلبل .

جلو جلو میرفتو یابو هم پشتش جوری چسبیده بود به دَمِش که دُمش هم نتونه جُم بخوره .

دِلت با منه ؟؟

ــاررره

آهان خوبه؛

رفتن پشت بوته ها ، به جز طرف که سرش بیرون بوته ها پیدا بود و داشت بلبل رو از صداش روی درختهای کنار مرداب می جست ، یهو اونم بی سر

شد!!

همینجور داشتیم به صدای بلبل و نشخوار گوش میدادیم ، یهو صدای عری بلند شد که از اون همه ی بلبل ها پرزدن روی هوا ؛

حالا نمیدونم بلبل رو دید عر کشید یا عر کشید تا بلبل رو ببینه .

ببین ...

_ هاان؟

من هنوز نفهمیدم ،

بلبل ها که هیچ صنمی با طرف نداشتن همشون بلند شدن و پر پر زدن ، ولی هیچکدوم از اون طرف های دیگه که با اون طرف هم صنم بودن سرشونو از زمین بلند نکردن ، چراااا؟

_چه میدونم ... حتما تو گوششون نجابت چپونده بودن.

آهاااان!!حتما

هیچی ...

همه چی نشست سر جای خودشو فقط صدای فش فش ساییدن برگها رو هم میومد که یهو یارو ...

_ یابووو

آها همون ...

مفتخرون از پشت بوته ها پدیدار شد ؛

ما هم دیدیم ککه هیچکس نمیگزه و فقط کک ما فعاله

دلمون طاقت نیاورد و پرسیدیم ...

داداش ،چشمم کف پات

طرف کوش؟؟

چپ چپ یه نگاهی انداخت ،از اون مدل نگاها که توش بهت میگن مگه خودت ناموس نداری

بادی تو گردن کلفتش انداخت و گفت :

سَر به هوا رفت بلبل تماشا کنه پاش سُر خورد تو مرداب.

منم که میدونستم از حال و هوای مرداب !

بهش گفتم حالا چی میشه؟

پشتشو کرد به منو گفت :هنوز زنده ست، به تو چه ؟! آدم زنده وکیل وصی نمیخواد!!

خب حرف که حق باشه کش نمیاد دیگه ...

((صدای بلبل))

عِه سلام اینجایی ؟ زنده !!! کنار مرداب ؟

_ خب ... چی میبینی ؟ مُردم رو ساحل ، کنار دریا ؟؟

خطرناکه ها ! بخورتت قورتت میده .

_خورده ... تف کرده بیرون!

همیشه میای اینجا ؟؟

_اره

چرا؟

_چون بیان دنبالم

میان؟

_نیومدن...ولی میان

نیان چی ؟

_من میرم ...

بری دیگه نمیای اینجا ؟

_چرا .. دوباره میام اینجا

دوباره میای اینجا، بیان دنبالت ؟

_اره ...

نیان چی ؟

_من میرم

تا حالا اومدن دنبالت ؟

_نه ...

چرا؟؟

_ چون‌میدونستن من میرم دیگه.

اِسمت چیه ؟

_ همون که میبینی دیگه !

چرک و خون

نفیسه عقیلی

پوسته های کنار ناخونشو همیشه میخورد ، جوری هم میخورد که وسط راه قطع نشه ، کشیده بشه تا پایینِ پایین .

میگفت دردش لذت خواستی بهم میده ، اوج لذتش وقتی که کنده میشه ؛

میگفت لذت دردش شبیه لذت چیزه !

-چیزه ؟!

نمیدونم ، هرچی بود بعدش روش نمک میپاشید و دستش رو میزاشت لای پاشو لباشو محکم گاز میگرفت و به خودش می پیچید ، بعدش هم یک نفس عمیق میکشید و میگفت :

آخیییش !!

انگار یه باری از دوشش گرفته بودن ؛

نگم برات از فشار خط دندوناش رو لباش !!

بابام از اول راهشو از اینا جدا کرده بود ، هر روز رو واسه خودش روز خاص میساخت .

همش میگفت : اینها اومدن تو دنیا ، اینها بزرگ شدن ، اینها کار میکنن تا هرچی غم تو دنیاست واسه خودشون بخرن .

راست میگفت.

خونمون یک بوم بود و دو تا هوا !

بابام غم واسه خودش نمیخرید ، ولی اونها رو تو غم همراهی میکرد ؛

هر چی قبر داشتیم تو فامیل بابام کنده بود ، بابام کنده بود و توشو بنایی کرده بود .

بابام قبر کن نبود ، ولی هنرمندی بود واسه خودش .

جوری با سلیقه و هنر توشو درست میکرد که انگار حجله گاه بود واسه هر مرده ؛

بابام مرده شورم نبود ، دلّاک هم نبود، ولی جوری مرده ها رو میشست که انگار حمام دامادیشونه !

مطمئنم خانوم ها هم دوست داشتن بابام اونها رو بشوره، ولی خب عُرف نمیزاشت .

بعد خودش یه دوش میگرفت ،کت و شلوار سفیدشو می پوشید.

عطرش... عطرش بوی چرم میداد ؛ بوی چوبی رو که با ارّه برقی میبرن داغ میشه ، بویِ... بویِ... چوب سوخته .

موهاش جو گندمی بود ، جوری میداد بالا که مطمئنم کسی نبود با دیدنش قلقلکش نیاد .
درست میگفت ، واقعا درست میگفت .
اونها غم رو میخریدن ولی بابام نه ؛
می پذیرفت و بعد مثل تفی وسط دریا جوری در خودش حل میکرد که هیچ تاثیری روش نداشت .
منم دوست داشتم اون منو بشوره ،
با اون نوک انگشتای زبرش . یه زبر خاص ، فکر کن !!
فکر کنم عُرف هم میزاشت ؛
انگشتهایی که همیشه کنار ناخوناش زخم بود .
زخم های جذابی که وقتی چشم می چرخید بین موهای پشت دستش و رگهای برجسته ی جا خورده بین موهای دستش و اون زخمها ...
اووف ، حس خاصی میداد .
همیشه دوست داشتم جای زبونش باشم تا طعم اون خون رو بچشه، ولی خب نمیشد .
تو میتونی خون خودت رو بخوری و بخوری و بخوری
ولی واس یکی دیگه رو!
وقتی اومدم اینجا ، نه بومی داشتیم و نه هوایی که دوتا باشه.
وقتی اومدم اینجا دیگه نه کسیو داشتم منو بشوره ، نه امیدی به داشتنش .
حل شد درونم باید ذره ذره خودم ، خودمو بخورم .
میدونی ...
آدم میتونه گوشت تن خودشو بخوره بخوره بخوره ؛
میخوری برات بریزم ؟

_ این همه جا باهاته؟

دردسر میشه برات
گاهی با حرف زدن پُر میشی بِ جایِ خالی
انقدررر پُر که میخوای شکافی تو خودت ایجاد کنی تا تخلیه بشی .
میدونی چیه ؟ هیچ وقت نخواستم کسی رو کشف کنم
انقدر که من نمیدونم کجام و به من چه که کی به کیه
اگه میدونستم الان جام اینجا نبود ،
یا حد اقل این جام تو دستم نبود!!

- بیچاره !
آهان ، همین بیچاره
تو مدرسه فقط معنی لغات رو بهمون میگفتن
همین میشد به ظاهر دانا بزرگ میشدیم ...
هیچوقت بهمون یاد ندادن قضیه فقط حفظ کردن و دونستن معنی لغات نیست،
مهم درک کردنه اون لغات.
الان بزرگ شدیم ، با لغات و معنیشون آشنا هستیم ، اما در موردشون نادونیم مثل همین بیچاره ...
که اگه نادون نبودیم براش چاره ای داشتیم و توش دست و پا نمیزدیم تا غرق بشیم؛
بهمون یاد دادن هرچیزی رو میخوای بهتر یاد بگیری اول معنیشو و بعد مترادف هاشو یاد بگیر ،
کسی نگفت درکش کن !
بیچارگی : بدبختی، بی نوایی، فقر ، استیصال، درماندگی، لاعلاجی، ناچاری، ادبار، فلاکت ...
خب ، بعدش ؟! ما که باید خدارو شکر میکردیم هیچ کدوم از اینا نیستیم ،
بعد قبل از اینکه بخواییم درک کنیم یهو به خودمون اومدیم دیدیم عهِ ،
اینها همش خود ماییم !!
بزرگ شدیم ...
از بین همه ی همون لغت ها ، خوردیم به همین مثال خودمون
الانشم قبل از اینکه حس بیچارگی کنیم ، متوجه شدیم قبل از بیچاره بودن ، چقدر نادونیم که نمیتونیم چاره ای براش داشته باشیم .
ببین بیچاره ها بیچاره نیستن
چاره دارن ؛
فقط یسری موجود روی چاره هاشون نشستن و هی میگن :
خدا بزرگه
خدا بزرگه
اونام به جای اینکه دنبال چاره باشن
متر دست گرفتن دارن این بزرگی رو اندازه گیری میکنن.
- بابات چی شد ؟
بابام؟؟

-اره
عاشق
-عاشق؟؟
اره ، گفتم جاش اونجا نبود، معلوم بود جنسش فرق میکنه .
- مامانت پس چی؟
مامانم همون تراژدی اسفناکست !
مامانم چاهِ صبورِ غصه های همه بود .
انقدر تو غم همه شریک بود ، اصلا نفهمید کی خودش شد غمِ همه .
تا حالا واسِ زنده های مرده گریه کردی؟
- نه !!
من هر وقت گریم نمیومد تو ذهنم مامانم رو تجسم میکردم نقشش تو این دنیا تموم شده ، بعدش زار زار براش گریه میکردم تا سبک شم .
- دیوونه !!
اره میدونی به هرچیزی فکر کنی بهش میرسی ؛
مثل تو که ب مرداب فکر میکردی .
- من؟!
اره دیگه ، ببین کجا ایستادی !
- عاشقی؟؟؟ کسخل
ببین همه تو اشتباهیم
کنارم دارمش، نزدیکه، نزدیکه خودم
عطرش همیشه توی سرمه
یادته که ...
چرم ..چوبِ سوخته
- کیو؟
خب ... خب .. عشقو دیگه ،
اما دوره ازم
انقدر دور که حتی نمیتونم دستامو دراز کنم سمتش
نمیدونم آخرش چی میشه ، شاید آخرش همون نوکِ زبون رویِ زخم های نوکِ انگشتاش باشه واسه حسِ طعم خونش ...
ولی خب...
میدونی چرا من اینجام ؟
-نه ... حتما به قول خودت بهش فکر کردی

نه ..

دلم بغل میخواست ، اونم وقتی خوابم،، از پشت ، محکم ....

یه بغل امن.

_چرا از پشت ؟

خب چون عرف نمیزاره

ببخشید ..گفتی اسمت چی بود؟

مردانگی لبه تیغ

نویسنده: هلن

اسمم کِیرُخه. کیرخ رحمانی. ۲۷ سالمه. روزنامه نگارم. واسه یه روزنامه درپیت مطلب مینویسم. واسه یه پسری مثل من که تازه در رشته روزنامه‌نگاری فارغ التحصیل شده و هیچ رزومه‌ی کاری نداره همین هم غنیمته. بالاخره پله‌های ترقی را باید یکی یکی بالا رفت. فعلاً توی ستون حوادث روزنامه مطلب می‌نویسم. روزنامه‌ی «افق روشن». توی روزگار ما مردم روزنامه نمی‌خونن. اونهایی هم که روزنامه می‌خونن، دنبال صفحه حوادث و خبرهای هیجان انگیزن. واسه همین یه جورایی شاید کار من خیلی هم بی اهمیت نباشه. پیدا کردن خبر حوادث عجیب و غریب خیلی می‌تونه واسه فروش روزنامه خوب باشه. فروش روزنامه هم که بره بالا خوب طبیعتاً باعث محبوبیت من‌پیش رئیس روزنامه و پیمودن پله‌های ترقی میشه.

واسه پیدا کردن خبرهای هیجان انگیز راه‌های مختلفی هست ولی من یه راه خیلی خوب پیدا کردم. جنازه‌ها! آره! جنازه ها! جنازه‌ها کلی خبر با خودشون دارن و کلی حرف توشونه. میدونم، یکم گیج کننده است. بذارین از یکم قبل‌تر واستون بگم. توی دبیرستان یه دوستی داشتم به اسم محسن. عاشق پزشکی بود. آرزوشم این بود که جراح قلب بشه. بعد از دبیرستان دیگه ندیدمش تا یک سال پیش که توی مسیر رفتن به دفتر روزنامه یه صحنه تصادف دیدم. یه مرد روی زمین افتاده بود و تکون نمیخورد کلی آدم هم دورش جمع شده بودند. یه آمبولانس جلوتر ایستاده بود. همه خیلی خونسرد بودند. راننده آمبولانس که یه روپوش سفید پزشکی تنش بود، به در ماشین تکیه داده بود و با آرامش سیگار می‌کشید. این همه بی خیالی و آرامش تو یه صحنه تصادف واقعاً عجیب بود. کنجکاو شدم و جلوتر رفتم. راننده آمبولانس کاملا آشنا بود. خودش بود. محسن! رفتم جلو و بهش سلام کردم. با بی اعتنایی سرشو به علامت سلام تکون داد و یه پک به سیگارش زد. با اشتیاق گفتم: محسن منم! کیرخ! پوزخندی زد و گفت: «کیر..... چی چی؟!» خیلی بهم برخورد! گفتم: خیلی بی شعوری! دبیرستان هم همینجوری صدا میزدی! انگار که تازه منو شناخته باشه چشماش برق زد و با خنده گفت: «رحمانی تویی؟!» گفتم: آره خودمم دکتر! اینجا چه کار می کنی؟

محسن با سرش اشاره کرد به آمبولانس و گفت: «رانندم، راننده نعش کش». چند لحظه هر دو سکوت کردیم. نمی دونستم چی بگم. خودش سکوت رو

شکست و گفت: «آره، سهمیه که نداشته باشی همین میشه. به جای جراح میشی راننده، اونم راننده نعش کش!» من که احساس کردم محسن جلوی من احساس شرمندگی بهش دست داده حرفش رو قطع کردم و واسه تغییر دادن موضوع صحبت گفتم: همه شغل‌ها مقدسند. محسن یه پک دیگه به سیگارش زد و گفت: «کسشعر نگو!»

به مرد روی زمین اشاره کردم. حالا این یارو مُرده؟

محسن: «آره بابا. موتوری کسخل! لایی می‌کشیده خورده زمین. نیسان‌آبی از رو مخش رد شده مغزش عین اَن پاشیده کف خیابون.»

ادبیات محسن و طرز حرف زدنش از دبیرستان همین شکل بود. گفتم: یارو آدمه ها! یه ذره احترام بزار به مرده!

محسن: «برو بابا هر روز اینقدر از این چیزا می‌بینم که واسم عادی شده. تازه این خوبشه! سر صحنه های قتل زیادی رفتم. جسدهای بی سر، جسد های تکه تکه شده، جسد های کرم انداخته و ... »

محسن همینجوری داشت از انواع جسدهایی که دیده می‌گفت. رفتم توی فکر. چه سوژه‌ای جذاب تر و هیجان انگیزتر از قتل! این یارو محسن میتونه کلی سوژه واسه ستون حوادث جور کنه. من که واسه رفتن سرکار داشت دیرم می‌شد به محسن گفتم: راستی من توی روزنامه کار می کنم. «افق روشن». تو ستون حوادثش مطلب مینویسم. اگه یه وقت سوژه جالبی دیدی بهم خبر بدی ممنون میشم. کارتمو دادم به محسن اون هم بدون اینکه حتی نگاه کنه گذاشت توی جیب روپوش سفیدش.

یک ماهی از روزی که محسن رو دیدم گذشته بود. توی دفتر روزنامه پشت میز نشسته بودم و روی صندلی لم داده بودم. به بخاری که از لیوان قهوه روی میز بلند می شد نگاه میکردم و توی فکر نوشتن مطلب فردا بودم که گوشیم زنگ خورد. یه شماره ناشناس.

-الو بفرمایید.

محسن: سلام کیری! محسنم!

-ای بابا! کیرخ!..... کیرخ!... دیگه با اسم من شوخی نکن!

محسن: برو بی جنبه! منو بگو خواستم سوژه بدم دستت! خداحافظ!

- نه قطع نکن! قطع نکن! هستی؟! الو!...

محسن: آره هستم. پاشو بیا تقاطع کارگر و جمهوری. من الان با نعش کش اونجام. کلی پلیس اومده.

(بووووق...)

قطع کرد.
سراسیمه بلند شدم. به سردبیر گفتم دارم میرم دنبال یه سوژه مهم و بدون اینکه منتظر جوابش بمونم از پله‌های دفتر رفتم پایین. کنار خیابون واسه یه موتوری دست تکون دادم و سوار شدم. ۱۰ دقیقه بعد رسیدم به محل حادثه. کلی آدم و پلیس جمع شده بودند محسن هم کنار نعش کش با خونسردی داشت سیگارش رو می‌کشید. رفتم جلو گفتم: سلام محسن. چه خبر؟ چی شده؟ با همون لحن بی ادبانه گفت: «امروز یه سوژه کیری واست دارم!» بعدش هم زد زیر خنده. از خنده سرفش گرفت و اشک از چشماش جاری شد. گفتم: خفه دیگه! این چه کلمه ایه همش تکرارش می کنی! خیلی زشته بابا! اون از اسم من که به گُه کشیدیش! اینم از الانت! منو کشوندی اینجا کیر کیر کنی واسم؟! محسن که به زور جلوی خندش رو گرفته بود گفت: «به خدا جدی میگم! سوژه کاملا مربوط به کیره! کیر یه بابایی رو بریدن و خودشو انداختن کنار خیابون! یارو زندست، نمرده.»
رفتم جلو. یه مرد تقریباً ۴۰ ساله شکم گنده با موهای جوگندمی روی برانکارد کنار خیابون خوابیده بود. چشم‌هاش باز بود و ناله میکرد. روی پاهاش پارچه سفید انداخته بودند. کارت خبرنگاریمو به پلیس نشان دادم و گفتم: خسته نباشید جناب سروان. چی شده؟
پلیس: سلامت باشید. از کجایی؟
گفتم: روزنامه «افق روشن»
افسر پلیس پوزخندی زد و گفت: آره قبلا دیدمش. خیلی چِرته روزنامتون!
گفتم: نظر لطفتونه! میشه بپرسم چی شده؟
گفت: یکی این بنده خدا رو بیهوش کرده و دزدیدتش. آلتشو بریده، بعدش هم تر و تمیز بخیه زده. بهش خون هم تزریق کرده که نمیره. البته وقتی آلتشو می بریده، مَرده به هوش بوده. حتی بی حسش هم نکرده. بستتش به تخت و بریده! بنده خدا کلی درد کشیده. بعد هم آورده اینجا ولش کرده.
گفتم: میتونم باهاش صحبت کنم؟
پلیس گفت: الان که نه. باید بره بیمارستان. بذارید ما تحقیقاتمون رو انجام بدیم، بعدا.
از محسن تشکر کردم و اطلاعات بیمارستان رو از پلیس گرفتم و برگشتم دفتر. نشستم رو صندلی پشت میزم. شوکه بودم. خیلی اتفاق عجیبی بود. نمیدونستم چطور بنویسمش. داشتم فکر می‌کردم که آقای سردبیر آمد و گفت: «چی شده کیرخ؟ چی بود داستان؟» قضیه رو واسش گفتم. سردبیر

گفت: «نه! اینکه به درد نمیخوره! دردسر میشه واسمون. اصلاً کُلش ممیزیه! آلت بریده... نه نمیشه! ولش کن!... اصلا! همچین خبر مهمی هم نیست. حتماً به زنش خیانت کرده اونم بریده دیگه». اینو گفت و رفت تو اتاقش. منم قهوه یخ کرده رو از روی میز برداشتم و رفتم آبدارخونه تا یه قهوه جدید درست کنم.

یه هفته از این اتفاق گذشت. توی دفتر روزنامه بودم که محسن باز بهم زنگ زد. گفتم: الو محسن... فقط می‌خندید. قهقه می‌زد. گفتم: چیه محسن؟ باز چی شده؟ گفت: «کیرخ باورت نمیشه! اما یه کیر بُری دیگه اتفاق افتاده!» با تعجب گفتم: یعنی چی؟! یعنی داری میگی آلت یکی دیگه رو هم بریدن؟! محسن با خنده گفت: «بابا آلت دیگه چیه! کیرشو بریدن!» گفتم: باشه همون که تو میگی! الان کجاست که بیام؟ گفت: «نه، تموم شده. بردنش بیمارستان. تماس گرفتم باهات که در جریانش باشی».

آدرس بیمارستان رو ازش گرفتم و خداحافظی کردم. نیم ساعت بعد جلوی در بیمارستان بودم. رفتم جلوی باجه اطلاعات و سلام کردم. کارت خبرنگاریم رو نشون دادم و گفتم: می‌خوام با این موردی که آلتش رو بریدن صحبت کنم خانم پشت باجه گفت: با خودش که نمیشه. پلیس آگاهی الان داره باهاش صحبت می‌کنه. شماره اتاق رو پرسیدم و رفتم سمت اتاق. دم در اتاق که رسیدم یه سرباز جلومو گرفت و گفت: «آقا کجا؟!» گفتم: من خبرنگارم. سرباز سرشو از لای در کرد تو اتاق و گفت: «جناب سروان خبرنگار اومده». بعد سرشو بیرون آورد و گفت: «یه چند دقیقه دیگه خودشون میان بیرون». ۴۵ دقیقه منتظر شدم. در اتاق باز شد و مردی با لباس غیرنظامی اومد بیرون. رفتم جلو و سلام کردم و گفتم: رحمانی هستم خبرنگار «افق روشن». افسر آگاهی با طعنه گفت: «افق روشن ..... خوراک خودتونه این خبر!» گفتم: بله، ما اکثرا اخبار حوادث رو پوشش می‌دهیم. در مورد این پرونده میشه اطلاعاتی بهم بدید؟ کارآگاه گفت: «این پنجمیه! پنجمین مرد با آلت بریده شده. هر پنج تاشونو بیهوش کرده و دزدیده بعد هم بدون بی حسی و وقتی هوشیار بودند آلتهاشونو بریده. مراقب های لازم رو کرده که نمیرن. بعد هم ولشون کرده کنار خیابون. پیداش میکنم زنیکه رو!»

با تعجب پرسیدم: مجرم یه زنه؟!

کارآگاه: آره. زنه! هر پنج نفر دیدنش. حتی چهرش رو هم مخفی نکرده ازشون!

پرسیدم: حالا این زنه نگفته که دلیل این کارش چی بوده؟

کارآگاه: این دیگه جزو اطلاعات محرمانه پروندس. فعلا نمیتونم چیزی در موردش به شما بگم.
بعدش راه افتاد و رفت. سرباز هم به دنبالش. من که کلی سوال داشتم خواستم به دنبال افسر برم که صدای یه زن از پشت سر متوقفم کرد. صدای بسیار لطیف و زیبا شبیه گوینده های رادیو. گفت: «شما خبرنگارید آقا؟»
برگشتم. پشت سرم یه زن تقریبا ۳۵ ساله ایستاده بود. چشم‌های درشت و بسیار زیبایی داشت. موهاش مشکی بود بدون رنگ. صورتش هم آرایش چندانی نداشت فقط ریمل و رژ لب زده بود. تیپش اسپرت بود ولی چکمه های بزرگ مشکی شبیه چکمه نظامی پاش بود. گفتم: سلام. بله من خبرنگار هستم. زن گفت: «واسه همین نامرد اومدید؟» گفتم: کدوم نامرد؟ گفت: «همین که مردونگیش رو بریدند و دیگه مرد نیست. همین‌که شده نامرد!» یه لحظه سکوت کردم. گفتم: پس شما از قضیه خبر دارید! با لحن عجیبی گفت: «آره خبر دارم. خیلی های دیگه هم قراره به لطف روزنامه شما خبردار بشن! میتونم شمارتو داشته باشم؟»
مِن و مِن کنان گفتم: آ.....
حرفمو قطع کرد و گفت: «اشتباه نشه ها! شماره کاریتون منظورم بود. واسه ستون روزنامه و اخبار حوادث و اینا...» گفتم: آهان! کارتم رو درآوردم و دستم رو بردم جلو که یهو کارتمو رو هوا از دستم قاپید و بدون هیچ حرف دیگه‌ای با عجله اونجا رو ترک کرد. بلند داد زدم: حداقل اسمتون رو بفرمایید! همونطور که به سمت انتهای راهرو می رفت و پشت سرش فقط دیده می‌شد گفت: «النا». من که درست نشنیده بودم دوباره داد زدم: هلنا؟!
زن بلند گفت: «نه! اولش الف داره، اِلـ ، النا!»
یه خانم پرستار از یکی از اتاق‌ها پرید بیرون و با عصبانیت گفت: چه خبره آقا؟! چرا داد میزنی؟! اینجا بیمارستانه ها! ازش عذرخواهی کردم و رفتم. با اشتیاق خودم رو رسوندم دفتر روزنامه و مستقیم رفتم توی اتاق سردبیر و قضیه رو واسش تعریف کردم. سردبیر هم که دید با یه مجرم زنجیره‌ای طرفیم، پذیرفت که سوژه مناسبی واسه صفحه حوادثه. با خوشحالی اومدم نشستم پشت میز و شروع کردم به نوشتن. باید یه عنوان خوب واسه مطلبم پیدا می‌کردم..... بعد از کلی فکر کردن، یه عنوان خوب پیدا کردم: «مردانگی لبه تیغ»
آره خودشه! شروع کردم به نوشتن.
فردا که روزنامه چاپ شد، تا ظهر دوبار دیگه تجدید چاپ شد. سه برابر

نسبت به روزهای قبل فروش داشتیم. مطلب من غوغا کرده بود. همه جا صحبت از زنی بود که مردانگی مردان رو میگیره و آزادانه میان مردم زندگی می‌کنه. ترس و وحشت رو توی چشمهای همه مردها می‌شد دید. توی پیاده روها که قدم میزدی کمتر می‌شد مردی رو ببینی. ولی زنها بدون ترس و واهمه آزادانه تا نیمه‌های شب توی خیابونها قدم می‌زدند. چون مردها جرات بیرون اومدن از خونه هاشون رو نداشتند. خود من چند بار که مجبور شدم قسمتی از مسیر خونه تا دفتر روزنامه رو پیاده برم، با دست محکم روی شلوارم رو گرفته بودم که نکنه یه لحظه غافل بشم و آلتم رو از دست بدم!

چندین ماه از این اتفاقات گذشت و هر هفته دو سه مورد جدید پیش میومد. مردانی با آلت‌های بریده شده! مسئولین که نتونسته بودند این زن آلت بُر رو پیدا کنند، به فکر تاسیس پارک آقایان افتادند. حتی طرحش توی مجلس رای آورد. پارکی مخصوص تفریح و استراحت آقایان که مردان با حفاظت کامل پلیس بتونند چند ساعتی رو بدون واهمه از زن آلت بُر پشت دیوارها تفریح کنند. توی مترو روی واگن‌های اول و آخر هر قطار که قبلاً مختص بانوان بود، برچسب مختص آقایان زده شد و فقط آقایان حق ورود به این واگن ها رو داشتند. چند پلیس هم در این واگن‌ها برای صیانت از امنیت مردان و حفاظت از مردانگی اونها گماشته شدند. سایر واگن‌ها معمولاً پر بود از خانم‌هایی که حالا این روزها بیشتر از همیشه می‌شد همه جا دیدشون. برعکسش، واگن‌های مخصوص آقایان همیشه خلوت بود. چون مردان جرات خروج از خونه هاشون رو نداشتند. دولت طرحی تصویب کرد برای دورکاری آقایان. آقایان می‌تونستند بدون خروج از خانه و به صورت آنلاین به کارشون ادامه بدند. آمار تجاوز به زنان تقریباً به صفر رسید و حتی مردان دیگه جرأت طلاق دادن زن هاشون رو هم نداشتند. یکی از روزهایی که من هم مثل همه مردان دیگه توی خونه مشغول کار و نوشتن ستون حوادث بودم، گوشیم زنگ خورد.

- الو بفرمایید.

صدای ضعیف و خسته زنی به گوش رسید.

زن: الو؟ رحمانی؟ کیرخ رحمانی؟!

- بله بفرمایید.

زن: النا هستم.

- ببخشید، به جا نیاوردم!

زن: النا..... ، اون روز توی بیمارستان، شمارتون رو گرفتم.....

- آهان! خوب هستید؟

النا: نه! خوب نیستم! در واقع دارم میمیرم. سرطان دارم. نهایتا یک ماه دیگه زنده ام. ولی باید حتماً ببینمتون. مطلب مهمی را باید باهاتون در میون بذارم. مربوط به زن آلت بُره. آدرسمو بنویسید لطفاً.

قلم و کاغذ رو برداشتم و تند تند آدرس رو نوشتم. واسه همون شب قرار ملاقات گذاشتم.

شب بود. رسیدم پشت در ساختمانش. زنگ واحدش رو زدم. در باز شد. رفتم داخل و سوار آسانسور شدم. طبقه چهارم از آسانسور پیاده شدم. در واحد نیمه باز بود و نور کمی از لای اون بیرون میومد. صدای خسته النا رو شنیدم که گفت: «بیا تو».

وارد شدم. یه آپارتمان تاریک و کوچیک. النا روی مبل نشسته بود. چهره‌اش به کلی تغییر کرده بود. بیماری همه وجودش رو گرفته بود. سرطان رو می شد توی چشماش دید. دیگه از اون چشمای زیبا با موهای مشکی خبری نبود. همه موهای سر و ابرو هاش ریخته بود. گفت: «بیا بشین». نشستم و محو تماشای دیوار پشت سرش شدم. یه دیوار پر از قاب عکس های کوچک. شاید بیش از ۲۰۰ قاب عکس روی دیوار بود که داخلشون تصویر چهره مردان مختلف دیده می‌شد. روی میز، جلوی دست النا یک قاب عکس خالی بود. عکس یه مرد توی دستش بود و به زحمت با قیچی دورش رو می‌چید بعدش به آرومی و مشقت عکس رو داخل قاب گذاشت. پشت قاب رو بست و به من اشاره کرد. گفت: «بیا اینو بذار اون جا». بلند شدم قاب عکس رو ازش گرفتم. به میخ وچکش روی میز اشاره کرد و گفت: «بکوبش کنار آخرین قاب روی دیوار». میخ رو کوبیدم و قاب رو آویزون کردم.

روی میز یه بشقاب لبوی پخته بود که یه چنگال توش فرو رفته بود. تعارف کرد و گفت: «بخور». تشکر کردم و مشغول خوردن شدم. همونطور که لبوی شیرین و داغ رو میخوردم پرسیدم: گفتید در مورد زن آلت بُر اطلاعاتی دارید؟

النا: میدونی این عکسا چیَن؟ یا بهتر بگم کیَن؟

- نه والا.

النا: اینا نامردایین که فکر می‌کردن مردونگیشون بین پاهاشونه!

بعد به یکی از قاب ها اشاره کرد و گفت: «این عباسه. عباس به دخترایی که شاگردش بودند، تجاوز میکرد!» یه قاب عکس دیگه رو نشون داد و گفت: «این رسوله. رسول اینقدر زنش رو کتک میزد که زنش سرآخر با مرگ موش

خودشو کشت!» یه عکس دیگه رو نشون داد و گفت: «این محمده. محمد به صورت چند زن که حجاب نداشتند، اسید پاشیده بود! میدونی چه بلایی سر همه این مردها اومد؟!»

من که تا ته ماجرا رو خونده بودم گفتم: شما آلت همه این مرد ها رو بریدید. درسته؟!

النا: چی شونو؟!

- عرض کردم آلتشونو

النا: نه! نشنیدم! چی چی شونو؟؟!!

- آلتشون دیگه!

النا همه قوتش رو جمع کرد و فریاد زد: «آلت نه! کیرشونو!!! آره! کیر!!! کیرشون! همون کیری که فکر می‌کردند مردونگیشونه!!!!» و بعد دیوانه‌وار شروع به خندیدن کرد.

چند عکس از النا و دیوار پر از قاب عکسش گرفتم و بدون خداحافظی از اونجا اومدم بیرون.

مصاحبه نشریه مُروا با شیرین میرزانژاد
(شماره یازدهم، زمستان ۱۴۰۰)

تشکیل واحدهای مستقل و خودگردان تئاتری

علی صمد

توضیح فصلنامه‌ی مُروا: گروه تئاتر اگزیت در سال ۲۰۰۵ در کشور نروژ فعالیت خود را آغاز کرد. این گروه در شهرهای مختلف نروژ و آلمان به زبان‌های انگلیسی، نروژی و آلمانی و سپس از سال ۲۰۱۳ تاکنون در ایران به زبان فارسی آثاری از نویسندگان ایران و جهان را به روی صحنه برده است. گروه اگزیت تلاش کرده است که از هنر تئاتر به عنوان محملی برای فعالیت اجتماعی در جهت ارتباط با مردم و آگاه‌سازی برای احقاق حقوق انسانی و عدالت اجتماعی استفاده نماید. در طول فعالیتش در ایران با ۱۵ اجرای صحنه‌ای طی پنج سال، تلاش کرده است که بتواند فضایی برای گفتگو، تعامل و همکاری میان دیدگاه‌های مختلف ایجاد کند و دسترسی اقشار گوناگون اجتماع را با هر توان مالی به تئاتر میسر کند. از جمله‌ی این اجراهای صحنه‌ای می‌توان از «ماهی سیاه کوچولو» اثر صمد بهرنگی، «مارکس در سوهو» اثر هاوارد زین، «مترسک» بر اساس چهار صندوق بهرام بیضایی و «یک خاطره، یک مونولوگ، یک فریاد و یک نیایش» نام برد که نمایش اخیر هم‌زمان با ۶۰ کشور دیگر هم‌راستا با جنبش جهانی مبارزه با خشونت علیه زنان VDay برای اولین بار در تهران به روی صحنه رفت.

سیاست گروه تئاتر اگزیت همواره این بوده است که هیچ‌گونه پذیرش و سازشی در مقابل سانسور و یا دیگر اشکال محدودیت و کنترل نشان ندهد. در همین راستا از سال ۲۰۱۸ در پی اعمال فشار از سوی نهادهای سانسور بر آن شد که اجرای صحنه‌ای را بایکوت کرده و آثار نمایشی‌اش را در قالب تله‌تئاتر در اینترنت به رایگان در اختیار عموم قرار دهد. از جمله مجموعه مستند تاریخ سرخ: «اما گلدمن: آن‌گونه که من زیستم»، «ولادیمیر ایلیچ لنین»، «رزا لوکزامبورگ»، «سمفونی پویان»، «بیژن جزنی سرنادی برای میهن» و در بخش داستانی تله‌تئاترهای «آموزگاران» اثر محسن یلفانی، «ماه عسل» اثر غلامحسین ساعدی و «دختری با روبان سرخ» اثر محسن یلفانی را تولید و منتشر کرده است. برخی از دیگر آثار تصویری این گروه، مجموعه‌ی

تحریریه‌ی گروه تئاتر اگزیت در کنار تالیف و ترجمه‌ی آثار نمایشی، به پژوهش در زمینه‌ی هنرهای نمایشی و هنر به طور کلی در پیوند با اجتماع، سیاست، اقتصاد و... و تالیف و ترجمه مقالات در این زمینه‌ها می‌پردازد. از میان این آثار می‌توان به عناوین زیر اشاره کرد: مجموعه مقالات «تئاتر در ساختار نظام سرمایه داری»، پژوهش «کمپانی تئاتر: راه حل یا سرپوشی برمعضل تئاتر»، پرونده‌های «مدیریت در تئاتر امروز ایران»، «مخاطب در تئاتر امروز ایران» و «تبلیغات در تئاتر امروز ایران» و همچنین ترجمه‌ی مقالات «نمایش و ارزش: کار تئاتر در نقد اقتصاد سیاسی کارل مارکس» اثر مایکل شین بویل، «هنر و مبارزه طبقاتی» اثر الن وودز، «سندیکاها در دوران بحران سرمایه‌داری...» اثر راب سول. تحریریه‌ی اگزیت بالغ بر ۱۹۰ نقد بر نمایش‌های روی صحنه در تهران و شهرهای دیگر همچون مشهد، رشت، تبریز و رامسر منتشر کرده است. گروه تئاتر اگزیت تا پایان سال ۲۰۱۹، بالغ بر ۳۰ برنامه‌ی گفتگو را با حضور یک برگزارکننده و مخاطبان علاقمند به شکل بحث آزاد برگزار کرد که با شیوع بیماری کرونا از اوایل سال ۲۰۲۰، برگزاری این جلسات در فضای مجازی ادامه پیدا کرد.

تحریریه‌ی گروه تئاتر اگزیت در حال حاضر فصلنامه « تئاتر امروز» را منتشر می‌کند. این فصلنامه در هر شماره موضوع مشخصی را مورد تحلیل و ارزیابی قرار می‌دهد و در شماره‌ی تابستان ۱۴۰۰، به موضوع سندیکا پرداخته است. یکی از مطالبی که در این شماره منتشر شده است، «اساسنامه‌ی سندیکای سراسری هنرمندان و کارکنان تئاتر» است. در همین رابطه، فصلنامه‌ی مُروا گفتگویی با نویسنده‌ی این اساسنامه شیرین میرزانژاد، حقوقدان و دبیر تحریریه‌ی فصلنامه‌ی «تئاتر امروز» دارد.

فصلنامه‌ی مُروا: چرا به فکر تهیه‌ی این اساسنامه افتادید؟

شیرین میرزانژاد: این اساسنامه در واقع بخشی از یک مجموعه است که ایده‌ی آن بر اساس شعار و اندیشه‌ی محوری گروه تئاتر اگزیت شکل گرفت: اگر بخشی از راه حل نباشی، بخشی از مشکل هستی. بر همین اساس تصمیم گرفتیم برای مشکلات و محدودیت‌هایی که گریبانگیر تئاتر ما در ایران است، مجموعه‌ای از راه‌حل‌های عملی را پیش‌بینی کنیم، چرا که هر کدام از این مشکلات هم مانند حلقه‌ای از یک زنجیر، متصل به حلقه‌ی دیگر است. پیش از تدوین و انتشار این اساسنامه که تلاش می‌کند به بعد صنفی و یا به بیان دیگر بعد بیرونی فعالیت هنرمندان بپردازد، ما به فعالیت درونی هنرمندان

تئاتری پرداخته بودیم و اساسنامه‌ی پیشنهادی برای تشکلیل کلکتیو تئاتری را تدوین و منتشر کردیم. بعد در ادامه با توجه به اقتضای روز و مسائلی که در جامعه‌ی تئاتری در جریان بود، اساسنامه‌ی سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر را منتشر کردیم.

فصلنامه‌ی مُروا: آیا این راه حل‌های عملی صرفاً پیشنهاداتی هستند که امکان عملی شدن را دارند و یا در واقعیت به آنها عمل هم شده است؟

شیرین میرزانژاد: ما همیشه تلاش کرده‌ایم راه‌حل‌ها را ابتدا خودمان به کار ببندیم و بعد به دیگران پیشنهاد کنیم. به عنوان مثال نخستین مسئله‌ای که ما از ابتدای فعالیت‌مان با آن روبرو بودیم اشکال مختلف سانسور بود که هم به طور غیرمستقیم از طریق عوامل اقتصادی اعمال می‌شد و هم سانسور عقیدتی که از طریق ممیزی‌ها و نظارت‌های روزافزون عرصه را بر تئاتر تنگ می‌کرد. طبیعتاً نخستین تلاش ما هم رویارویی با این اقدامات بود. ما از ابتدای فعالیت‌مان تلاش کردیم تامین بودجه‌ی تولیدات‌مان را تماماً خودمان بر عهده بگیریم و در نتیجه نه به ارگان‌های دولتی و غیردولتی وابسته باشیم و نه حتی به گیشه. به این ترتیب از لحاظ اقتصادی هیچ عامل بیرونی امکان کنترل عملکرد و آثارمان را نداشت. از طرفی تلاش کردیم بهای بلیت نمایش‌ها را به حداقل برسانیم تا دسترسی حداکثری را برای تمام اقشار ایجاد کنیم. هدف‌مان این بود که تا زمانی که با سانسور و حذف آثارمان مواجه نشده‌ایم به همین روش ادامه بدهیم. در نهایت در یک مقطع با شدت گرفتن نظارت و ممیزی، تصمیم گرفتیم که به کلی مواجهه با این نهادها را کنار بگذاریم و تمام آثارمان را به صورت آزاد و رایگان از طریق فضای مجازی و رسانه‌های اجتماعی منتشر کنیم؛ کاری که پیش‌تر درباره‌ی آثار نوشتاری و همین‌طور نمایش‌هایمان پس از پایان دوره‌ی اجرای صحنه‌ای انجام می‌دادیم. رویکرد ما به طور کلی همیشه این بود که تا زمانی که مجبور نباشیم، برای کارمان به دنبال مجوز نرویم و برای گرفتن مجوز هم تن به سانسور ندهیم. طبیعتاً وقتی دیگر این امر ممکن نبود، از اجرای صحنه‌ای صرفنظر کردیم و فضای مجازی را صحنه‌ی اجرای خود قرار دادیم.

گروهی در عین اینکه همواره با حرکت‌های مترقی برخورد تقلیل‌گرایانه دارند و آنها را به سیاسی‌کاری «حزبی» متهم می‌کنند، اما خودشان در واقع سیاسی‌ترین عوامل حاکمیت درون تشکل‌ها هستند.

در ادامه‌ی راه، در برخوردها و گفتگوها با همکاران این مسئله مکرراً مطرح می‌شد که این شکل از حفظ استقلال و در عین حال تداوم فعالیت شاید برای همه ممکن نباشد؛ که در واقع یک مشکل و مانع عملی و ملموس بود. در همین راستا بر اساس تجربه‌ی خودمان و الگوبرداری از تجربه‌ی تئاتری‌های دیگر نقاط جهان، بحث کلکتیو تئاتری را مطرح کردیم. در واقع اساسنامه‌ای

تلاش کردیم وجه دموکراتیک سندیکا را هرچه برجسته‌تر کنیم و وجوه تبعیض‌آمیز انجمن‌های صنفی را حذف کنیم.

پیشنهادی را برای تشکیل واحدهای مستقل و خودگردان تئاتری و بر اساس ایده‌ی تعاونی تدوین کردیم که هنرمندان بتوانند در آن با مشارکت همگانی، حداکثر استقلال و حداقل محدودیت را داشته باشند. این تجربه‌ای است که خودمان در مقیاس کوچک‌تر و محدودتر داشتیم.

فصلنامه‌ی مُروا: نوشتن این اساسنامه در این برهه چه ضرورتی داشت؟ آیا قرار است بر این اساس سندیکایی تشکیل بشود؟

شیرین میرزانژاد: این ضرورتی است که به طور عملی آن را حس کردیم. همانطور که اقدامات دیگرمان را در عمل و قدم به قدم ضرورتش را حس کردیم و تصمیم به انجامش گرفتیم. در ایران تشکل صنفی تئاتری به معنای واقعی کلمه هرگز وجود نداشته است. تنها تشکلی که پیش از این وجود داشت خانه تئاتر بود که در چهارچوب یک موسسه فرهنگی هنری تشکیل شده بود و به طور محدودی بخشی از فعالیت‌های صنفی در آن در جریان بود. قرار بود که این نهاد در غیاب یک تشکل صنفی تئاتری عملکرد مشابهی داشته باشد اما عملاً در طول هجده سال گذشته از زمان تاسیسش با توجه به محدودیت‌های موجود موفق به پیشبرد اهداف مشخصی نشده بود. مشکل عمده، تشخیص مشاغل تئاتری از سوی وزارت کار به عنوان حرفه‌هایی بود که بتوانند انجمن صنفی تشکیل بدهند.

اما پس از مدت‌ها بلاتکلیفی، امسال اقداماتی عملی در راستای تشکیل انجمن صنفی صورت گرفت. در همین راستا هر یک از کانون‌ها و انجمن‌های زیرمجموعه‌ی خانه تئاتر (کانون کارگردانان، انجمن دستیاران، انجمن بازیگران و...) پس از پیگیری‌ها و هماهنگی‌هایی که با وزارت کار صورت گرفت، اقدام به تشکیل انجمن‌های صنفی تحت پوشش قانون کار کردند. این اقدام به خودی خود می‌توانست بسیار مثبت باشد. اما مسئله‌ای که از نظر ما وجود داشت این بود که یک تشکل صنفی کارآمد و سالم مطابق معیارهای جهانی می‌بایست آزاد، مستقل و دموکراتیک باشد، در حالی که این تشکل‌های صنفی که مطابق قانون کار تشکیل می‌شود، فاقد این خصوصیات هستند. در شماره‌ی تابستان ۱۴۰۰ نشریه‌ی تئاتر امروز که اساسنامه‌ی پیشنهادی ما در آن منتشر شده است، در مقاله‌ی دیگری به طور مفصل به آن پرداخته‌ایم. اما اگر بخواهم به اختصار بیان کنم، این ایرادات کلی به انجمن‌های صنفی مزبور وارد است: شرط تصویب اساسنامه از سوی وزارت کار اساساً استقلال آن را مخدوش می‌کند. ضمن اینکه مقام ولایت فقیه می‌تواند در صورت مصلحت در هر یک از تشکل‌های مذکور در قانون کار از

جمله انجمن‌های صنفی نماینده داشته باشد. این موارد سوای از نظارت‌های آشکار و پنهانی است که عملاً در تشکل‌های صنفی صورت می‌گیرد. شرط تابعیت ایران نیز هنرمندان مهاجر را از عضویت در تشکل صنفی محروم می‌کند و در کنار دیگر محدودیت‌های قانونی، ایجاد تشکل صنفی مشابه را برایشان غیرممکن می‌سازد. ملاک تشخیص حرفه یا صنعت مطابق قانون تشکیل انجمن‌های صنفی، نظر وزارت کار است که همین بند قانونی مدت‌ها تشکیل انجمن‌های صنفی تئاتر را به تعویق انداخته بود. ثبت دو تشکل همگن در حوزه جغرافیایی مشترک مجاز نیست. به طور کلی با وجود این محدودیت‌های قانونی، انحصاری که پیش از این در تشکل‌هایی چون خانه تئاتر شاهد آن بودیم، حالا در ابعاد گسترده‌تری محقق می‌شد.

به طور کلی سیاست حاکمیت در قبال صنف هنرمندان تئاتر، وجود وضعیت نامشخص صنفی و بلاتکلیفی بوده است که نشان می‌دهد عملا اهمیتی برای این صنف قائل نبوده و نیست. حال تئاتر پس از سال‌ها به صف دیگر اصناف و حِرَف پیوسته است که می‌تواند تحت مفاد قانون کار انجمن صنفی تشکیل بدهد؛ و همچنان که در قانون کار نیز روشن است، حاکمیت با محدود کردن فعالیت صنفی در همان چهارچوب‌های قانونی که خود ترسیم کرده قصد کنترل این فعالیت‌ها را دارد.

در نتیجه در دورانی که پیش‌نویس اساسنامه‌ی انجمن‌ها در جامعه‌ی تئاتری به بحث گذاشته شده بود، تصمیم گرفتیم خودمان اساسنامه‌ای را به طور پیشنهادی و بر اساس استانداردهای جهانی تدوین کنیم تا به نوعی به همکاران خود نشان بدهیم که یک تشکل صنفی چگونه می‌تواند -و یا باید- باشد. به این ترتیب کاستی‌های روند موجود هم در این مقایسه روشن می‌شد. در واقع خود عمل تدوین و انتشار این اساسنامه به نوعی یک اقدام عملی از سوی ما بود.

ما نمی‌توانیم منتظر آینده‌ای باشیم که در آن همه چیز درست شده باشد تا از نقطه‌ی صفر شروع کنیم.

فصلنامه‌ی مُروا: چه ویژگی‌هایی اساسنامه‌ی شما را از اساسنامه‌ی انجمن‌های صنفی متمایز می‌کند؟

شیرین میرزانژاد: بیش از همه تلاش کردیم وجه دموکراتیک سندیکا را هرچه برجسته‌تر کنیم و وجوه تبعیض‌آمیز انجمن‌های صنفی را حذف کنیم. این موارد را در بخش‌های مختلف گنجاندیم؛ از شرایط عضویت که سیاست جذب حداکثری در آن اتخاذ شده است، تا نحوه‌ی تصمیم‌گیری و نظارت. بر خلاف انجمن‌های صنفی، همه‌ی هنرمندان تئاتر چه ایرانی و چه غیرایرانی و نیز دانشجویان تئاتر مشروط بر آنکه ساکن و فعال در داخل ایران باشند،

می‌توانند با داشتن شرایط تعیین شده -که از شرایط انجمن‌های صنفی ساده‌تر است- در سندیکای فرضی عضو شوند. حتی برای عضویت افراد آماتور و گروه‌های ویژه هم امکانی پیش‌بینی شده است. در این اساسنامه تلاش شده است که ساختار تا حد ممکن افقی باشد و سلسله‌مراتب در آن وجود نداشته باشد. دبیران از قدرت ویژه‌ای برخوردار نیستند و در کنار دیگر ارکان، همگی یک ساختار اداری را شکل می‌دهند. اغلب تصمیم‌گیری‌ها بر عهده‌ی مجامع است نه شورای دبیران. یعنی تلاش شده است که تا حد ممکن دموکراسی مستقیم حاکم باشد و در مواردی که شورای دبیران خود تصمیم‌گیری می‌کند، نظارت چندگانه بر این تصمیمات وجود داشته باشد. در این اساسنامه، ارکان تصمیم‌گیرنده مستقل از ارکانی هستند که منابع مالی را در اختیار دارند. بنابراین نظارت چندگانه در هر سطح و مقیاسی وجود دارد. به طور کلی سازوکارهایی که تلاش کرده‌ایم در این اساسنامه بگنجانیم، در نهایت در مسیر شفافیت، دموکراسی و جلوگیری از فساد مالی و اداری است که در واقع واکنش به معضلاتی هستند که عملاً در جامعه‌ی تئاتری با آن روبرو بوده‌ایم و به نظر می‌رسد در ساختار جدید انجمن صنفی نیز بستر آن فراهم است.

اگر نگاه‌مان به چهارچوب‌ها و محدودیت‌های قانونی باشد، فراتر از آنچه امروز درگیر آن هستیم نخواهیم رفت.

فصلنامه‌ی مُروا: بازخوردها در جامعه‌ی تئاتری در برابر انتشار این اساسنامه چطور بود؟

شیرین میرزانژاد: پس از انتشار این اساسنامه با چند نوع برخورد مواجه شدیم که به روشنی بر اساس منافع افراد متمایز می‌شد. گروهی مشتاقانه از آن استقبال کردند و حتی کسانی بودند که برای نحوه‌ی عضویت در سندیکا از ما پرس‌وجو می‌کردند. این افراد متعلق به گروهی هستند که اکثریت صنف تئاتر را تشکیل می‌دهند. آنها هیچ منافع خاصی که با این ساختار موجود گره خورده باشد ندارند و تنها می‌خواهند از مزایای یک تشکل صنفی سالم بهره‌مند باشند، از فساد و زد و بندها شاکی هستند، غالباً خارج از مرکز هستند و هیچ امکانات و بودجه‌ای در اختیارشان نیست، و در یک کلام به حال خود رها شده اند. اینها گروهی از هنرمندان تئاترند که عملا نیروی بالقوه‌ی تشکیل سندیکا هستند.

گروهی دیگر با وجود موافقت کلی با مفاد اساسنامه‌ی سندیکا، آن را غیرعملی تلقی می‌کردند. این گروه کسانی هستند که از رانت برخوردار نیستند اما به امکاناتی مانند حق بیمه و حداقل امکاناتی که تشکل‌های موجود فراهم کرده است راضی هستند و در واقع تشکل را در همین حد

می‌خواهند. این افراد اگر چشم‌انداز مشخصی برایشان وجود داشته باشد، مسلما در جهت منافع جمعی صنف حرکت می‌کنند و از این گونه اقدامات دفاع می کنند. اما در عین حال محافظه‌کاری خودشان را نیز در هر صورت ادامه می‌دهند و با این رویکرد می‌خواهند هر دو طرف را داشته باشند

گروه اندکی هم که از رانت‌های موجود برخوردار بوده‌اند، در داخل سیستم هستند و از همه‌ی امکانات نیز استفاده می‌کرده‌اند، پذیرای هیچ‌گونه تغییری در ساختار موجود نیستند جز همان که این ساختار امکانش را در اختیارشان گذاشته است. آنها چنین اساسنامه‌ای را برخوردی رادیکال شمرده و آن را «سیاسی‌کاری چپ‌ها» تلقی کرده و آن را تحت عنوان آرمان‌گرایی رد می‌کردند. اینها کسانی بودند که معتقد بودند دوران این حرف‌ها گذشته است و اصلاحات را از درون سیستم باید انجام داد. غالباً خودشان کسانی هستند که از یک طرف سرنخ‌های مدیریتی ساختار موجود در دست‌شان است و از طرف دیگر عامل خود حاکمیت در کنترل فعالیت‌های صنفی هستند. آنها در عین اینکه همواره با حرکت‌های مترقی برخورد تقلیل‌گرایانه دارند و آنها را به سیاسی‌کاری «حزبی» متهم می‌کنند، اما خودشان در واقع سیاسی‌ترین عوامل حاکمیت درون تشکل‌ها هستند.

با وجود محدودیت‌های قانونی، انحصاری که پیش از این در تشکل‌هایی چون خانه تئاتر شاهد آن بودیم، حالا در ابعاد گسترده‌تری محقق می‌شد.

فصلنامه‌ی مُروا: تشکل صنفی‌ای که تحت این اساسنامه پیش‌بینی شده چقدر بعد و امکان عملی دارد؟

شیرین میرزانژاد: طبیعتاً اگر نگاه‌مان به چهارچوب‌ها و محدودیت‌های قانونی باشد، فراتر از آنچه امروز درگیر آن هستیم نخواهیم رفت. بنابراین اگر خواستار تغییری اساسی هستیم، ملزم هستیم که چنین چیزی را عملی کنیم. راه دیگری نداریم. منظور خود این اساسنامه نیست، این اساسنامه صرفاً یک پیشنهاد است برای اینکه نشان بدهیم خارج از این چهارچوب‌ها چه چیزی امکان‌پذیر است. شاید همکاران ما با نظرات و تجربیات خودشان بتوانند پیشنهادات بهتری هم داشته باشند و به آن بیافزایند. اما آنچه مد نظر است، پایه‌های اصلی این اساسنامه است، یعنی استقلالش و تمایزش از تشکل‌های زرد. اگر خواستار تحقق مطالبات صنفی هستیم، راهش مبارزه است. و قدم اول مبارزه‌ی صنفی بعد از آگاهی، سازمان‌یابی است. سازمان‌یابی به شیوه‌ی دموکراتیک و آزاد و مستقل. همان کاری که تشکل‌های مستقل دیگر مانند سندیکای کارگران هفت‌تپه و فولاد و اتوبوسرانی کرده‌اند.

فصلنامه‌ی مُروا: قدم بعدی‌تان بعد از این اساسنامه چیست؟

شیرین میرزانژاد: برای ایجاد تغییر ساختاری نیاز به تشکل‌یابی، آگاه سازی

و سازماندهی است. تلاش ما هم یقیناً در همین مسیر خواهد بود. شرایط ما به گونه‌ای است که هر کس باید در این مسیر حرکت کند. این تلاش‌ها در مقابل تلاش حاکمیت برای سرکوب باید وجود داشته باشد تا نهایتاً در مقطعی به ثمر برسد. ما نمی‌توانیم منتظر آینده‌ای باشیم که در آن همه چیز درست شده باشد تا از نقطه‌ی صفر شروع کنیم. ما باید تلاش کنیم که در هر موقعیتی در جهت تغییر این ساختار فعالیت کنیم. مسلما این اعضای صنف هستند که در نهایت می‌توانند و باید با اتحاد خود این تغییرات را به وجود آورند تا جایگاه واقعی خودشان را به عنوان انسان‌های زحمتکش در جامعه‌ای که در آن کار می‌کنند، و نه به عنوان شهروندان درجه دو و استثمار شده، به دست بیاورند.

فصلنامه مُروا شماره‌ی یازده؛ زمستان ۱۴۰۰
سندیکاها و اتحادیه‌های کارگری در ایران و جهان

امپریالیسم فرهنگی و رسانه

مهرداد خامنه‌ای

بحث «امپریالیسم فرهنگی» در دهه شصت میلادی با اوج گیری جنبش‌های اجتماعی و استقلال کشورهای پسااستعماری و تلاش برای بیرون آمدن از چنگال استعمارگران پررنگ شد و از گفتمان‌های مهم جریان‌های چپ و مارکسیست‌های انقلابی آن دوران بود. اما ریشه این بحث به درازای کل تاریخ بشریت گسترده است.

به تعبیر اولیور بوید ـ بارت، یکی از نظریه‌پردازان این عرصه، یکی از راه‌های سلطه فرهنگی یکسان‌سازی شیوه‌های اجتماعی است که توسط قوی‌تر در موجودیت ضعیف‌تر اعمال می‌شود.

امپریالیسم فرهنگی تلاشی است برای سلطه یک فرهنگ قدرتمند، یک یا چند کشور هم‌پیمان با منافع مشترک، یک یا چند نهاد که ابزار سلطه را به صورت انحصاری در اختیار دارند بر دیگر فرهنگ‌ها، کشورها و دیدگاه‌ها که از قدرت کمتری بهره‌مند هستند.

امپریالیسم فرهنگی فرزند همان آخرین مرحله سرمایه‌داری است که برای خدمت به منافع آن سنگ‌چین‌های لازم را در استراتژی و تاکتیک‌اش کنار هم می‌گذارد. سلطه فرهنگی در بسیاری موارد بولدوزری است هم‌پای سلطه اقتصادی که با سلاح سیاست به پیش می‌راند .

این مفهوم با هژمونی قرابت دارد و این که ثبات در شرایط نابرابری اجتماعی نه لزوما با زور، بلکه با جلب رضایت توده‌ها و با همدستی رهبران بومی آنها از طریق متقاعد کردن و تبلیغات حاصل می‌شود و این توهم را پدید می‌آورد که آنها خود هر آنچه که هست را انتخاب کرده‌اند اما در واقعیت چنین انتخابی وجود ندارد.

تحلیل امپریالیسم فرهنگی مفاهیم امپریالیسم رسانه‌ای را با ارجاع به رسانه‌های چاپی، الکترونیکی و دیجیتال و صنعتی شدن تولید، توزیع، محتوا و انباشت سرمایه در آنها دربرمی‌گیرد؛ همچنین معانی فرهنگی که رسانه‌ها در مخاطبان و فرهنگ آنها برمی‌انگیزند. تعامل مخاطبان و رسانه‌ها در بازنمایی موضوعات، افراد و ایده‌ها و روابط بین شرکت‌های رسانه‌ای و دیگر

تصویر: تبلیغ برند تولید پوشاک «بنتون» با لباس‌های سرباز کشته شده در جنگ بوسنی

مراکز قدرت در بازتولید و شکل دادن به سیستم‌های اجتماعی نیز همه در این محدوده هستند.

رسانه‌ها به طور منطقی به عنوان اجزای مهم امپریالیسم فرهنگی در نوک هرم فرهنگ سلطه قرار دارند و از این رو انحصار آنها و استفاده یک سویه و مونوپل در انتقال مفاهیم از ضروریات استراتژیک آن است.

اما در قرن بیست و یک ما با انقلاب اطلاعاتی و ورود اینترنت به زندگی روزمره مردم روبرو می‌شویم و از همین دوران انحصار رسانه‌ای امپریالیسم و دوران تکتازی آن به شدت مورد حمله قرار می‌گیرد.

ویکی‌لیکس نمونه برجسته این عصر است و البته حمله متقابل امپریالیسم به بنیانگذار آن، جولیان آسانژ، خود نشانی از شدت ضربه‌پذیری و ضعف آن است.

از آنجا که سرمایه‌داری در یافتن داروهای گوناگون برای درمان روند اضمحلال خود از جنگ و ملی‌گرایی گرفته تا تئوری رویای آمریکایی تجربه‌ای دویست‌ساله دارد، برای این درد رسانه‌ای خود نیز دائماً به دنبال درمان است که گرانیگاه آن بر محور تحمیق مردم می‌چرخد.

در ظاهری آراسته، مردم‌پسند و با چهره‌ای انسانی خود را نماینده دموکراسی

و جامعه چندصدایی جا می‌زند و در همین بین تنها صداهایی را در رسانه او می‌شنویم که به نفع او یا منافع استراتژیکش است.

برای این که قدری از فضای نظری بیرون بیاییم و به نمونه‌های ملموس‌تری دسترسی پیدا کنیم به بی‌بی‌سی فارسی و بخش فرهنگی آن رجوع کنیم. در برنامه‌های فرهنگی آن همواره نام‌هایی مشخص را می‌بینیم که عمدتا از بدنه ساختار سرکوب نظام موجود در ایران هستند، چاشنی آزادی بیان آنها نیز افرادی دستچین شده و مشخص است و برای آنکس که در ایران زندگی می‌کند پر واضح است که این دستچین‌شدگان چقدر از فضای واقعی کشور و مردم فاصله دارند. فرهنگ و مقاومت فرهنگی آنها در چه لایه‌های اجتماعی و تا چه عمقی شکل می‌گیرد و آنها چه ویترینی از آن برای مخاطبان خود می‌سازند. بی‌بی‌سی نه از فرهنگ مقاومت مردم ایران بلکه از ویترین رسمی فرهنگ حاکمیت سرکوبگر ایران حرف می‌زند و نه چیزی بیشتر. اگر در این بین چیزی فراتر از این دیدگاه رسمی خود می‌گوید نیز حتما جایی در چهارچوب و پازل فرهنگ سلطه او جای می‌گیرد وگرنه نمی‌گفت.

رسانه‌ها به طور منطقی به عنوان اجزای مهم امپریالیسم فرهنگی در نوک هرم فرهنگ سلطه قرار دارند

گاهی وقاحت را به جایی می‌رساند که مضحک می‌شود. مثلا خبرنگارش در نروژ بر روی نمایش‌های روی صحنه در تهران نقد تئاتر می‌نویسد و آن خبرنگار کسی نیست جز بازیگری که در جشنواره تئاتر فجر قبل از مهاجرت جایزه گرفته است. مخاطب ناآگاه طرفدار تئاتر نیز لابد چنین نقدی را باید جدی بگیرد چون در بی‌بی‌سی منتشر شده است پس او بر هر لایه‌ی فرهنگی ما احاطه دارد و صاحب‌نظر است. در این میان بده‌بستانی صورت می‌گیرد؛ «غول رسانه‌ای» به منتقد مزبور «اعتبار» می‌بخشد و در مقابل استفاده‌ی مورد نظر خود را از او می‌کند.

این کاریکاتور به ما نشان می‌دهد که رسانه‌های امپریالیستی تا چه میزان بی‌محتوا هستند ولی ظاهری غلط‌انداز دارند و با این حربه مخاطب جمع می‌کنند. همین «مخاطب داشتن» تله‌ای است که بسیاری در آن می‌افتند و با تن دادن به این همکاری، هیزم به آتش او می‌اندازند. هر کدام از رسانه‌های فرهنگ سلطه به نوع خود با اندکی تفاوت عمل می‌کنند، از «من و تو» تا «ایران اینترنشنال» اما همه با هدفی کم‌وبیش مشترک.

اما واقعیت اجتماع ما چیست؟

مردم بدون کمک رسانه‌های امپریالیستی برای حقوق خود دست به اعتصابات سراسری پی‌درپی می‌زنند و در عصر انقلاب ارتباطات، رسانه خود را به وجود آورده‌اند. آیا هزاران معلمی که در اقصی نقاط کشور به صورت هم‌زمان

سازماندهی می‌شوند از «آزادی» رسانه‌های امپریالیستی استفاده می‌کنند؟ آیا صدای جنبش پرشکوه مردم ایران برای نان، برای آزادی و حقوق انسانی تنها با کمک این رسانه‌های دست راستی اطلاع‌رسانی می‌شود؟ جواب قطعا نه است. مردم ما امروز رسانه‌های مستقل خود را در دل همین جامعه سرکوب شده و خفقان‌زده به وجود آورده‌اند و هر خبری را به راحتی در بین خود نشر می‌دهند. با مدد گرفتن از انقلاب ارتباطی عصر خود، روزی نیست که به بحث و تبادل نظر در مورد مشکلات، راه‌حل‌ها و چشم‌اندازها به صورت عمومی، گسترده و آزاد نپردازند. بله، گفتم «آزاد». آزاد در زیر بال خفاشان شب که هر دم خبر از دستگیری یکی از این شب‌ستیزان را می‌شنویم. چرا که آزادی حقی است که به افراد داده نمی‌شود بلکه تنها می‌توان آن را از آنها گرفت.

بخش بزرگ و آگاه این مردم ممکن است تحلیل کلاسیک امپریالیسم را از کتاب‌های لنین استخراج نکرده باشند و ابزارهای آن چون «رسانه» و «هژمونی» را از زبان این یا آن متفکر و نظریه‌پرداز جهان نخوانده باشند، اما آن را سال‌ها است که با پوست و گوشت خود حس کرده‌اند. از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲، تا شکست انقلاب ۵۷، تا جنگ ضد خلقی، تا تحریم‌ها، تا سکوت در برابر سرکوب و قتل هزاران هزار نفر از فرزندان‌شان و هم‌زمان بده‌بستان‌های تجاری همین امپریالیسم با عاملین سرکوب‌ها بر روی گرده همین مردم. شعار «نه می‌بخشیم و نه فراموش می‌کنیم» و «دادخواهی» فقط به حاکمیت بازنمی‌گردد، سر دیگر آن امپریالیسم نیز هست. سر خم کردن در مقابل امپریالیسم درست روی دیگر همان سیاست اصلاح‌طلبی و رفرمیستی در داخل کشور است که بوی تعفنش چنان بالا زده که خود اصلاح‌طلبان نیز ماسک بر صورت کشیده‌اند؛ همان سیاست «می‌رویم و از داخل تغییر به وجود می‌آوریم». وقتی نوچه‌های امپریالیسم در داخل کشور این سیاست را بر روی نوک انگشت کوچک و به نفع خود می‌چرخانند، آیا واقعا می‌توان بر این باور بود که کفتار پیر استعمار بی‌دلیل به کسی تریبون بدهد؟ و هیچ استراتژی خاصی ندارد و هیچ نفعی در برجسته کردن یک صدا و چند صدا به انتخاب خود و نادیده گرفتن هزاران صدای دیگر ندارد؟ از سوی دیگر اتفاقا همین ترفند امپریالیسم رسانه‌ای، ملاک روشنی برای توده‌ی مردم شده است؛ همه آن چهره‌ها و صداهایی که در پشت تریبون این جریانات قرار می‌گیرند، به نوعی از سوی مردم زیر سؤال می‌روند و برچسب آن رسانه‌ها را می‌خورند. همان‌طور که برخی افراد دیگر در داخل کشور برچسب حضور در صداوسیما را می‌خورند.

همین ترفند امپریالیسم رسانه‌ای، ملاک روشنی برای توده‌ی مردم شده است؛ همه آن چهره‌ها و صداهایی که در پشت تریبون این جریانات قرار می‌گیرند، به نوعی از سوی مردم زیر سؤال می‌روند

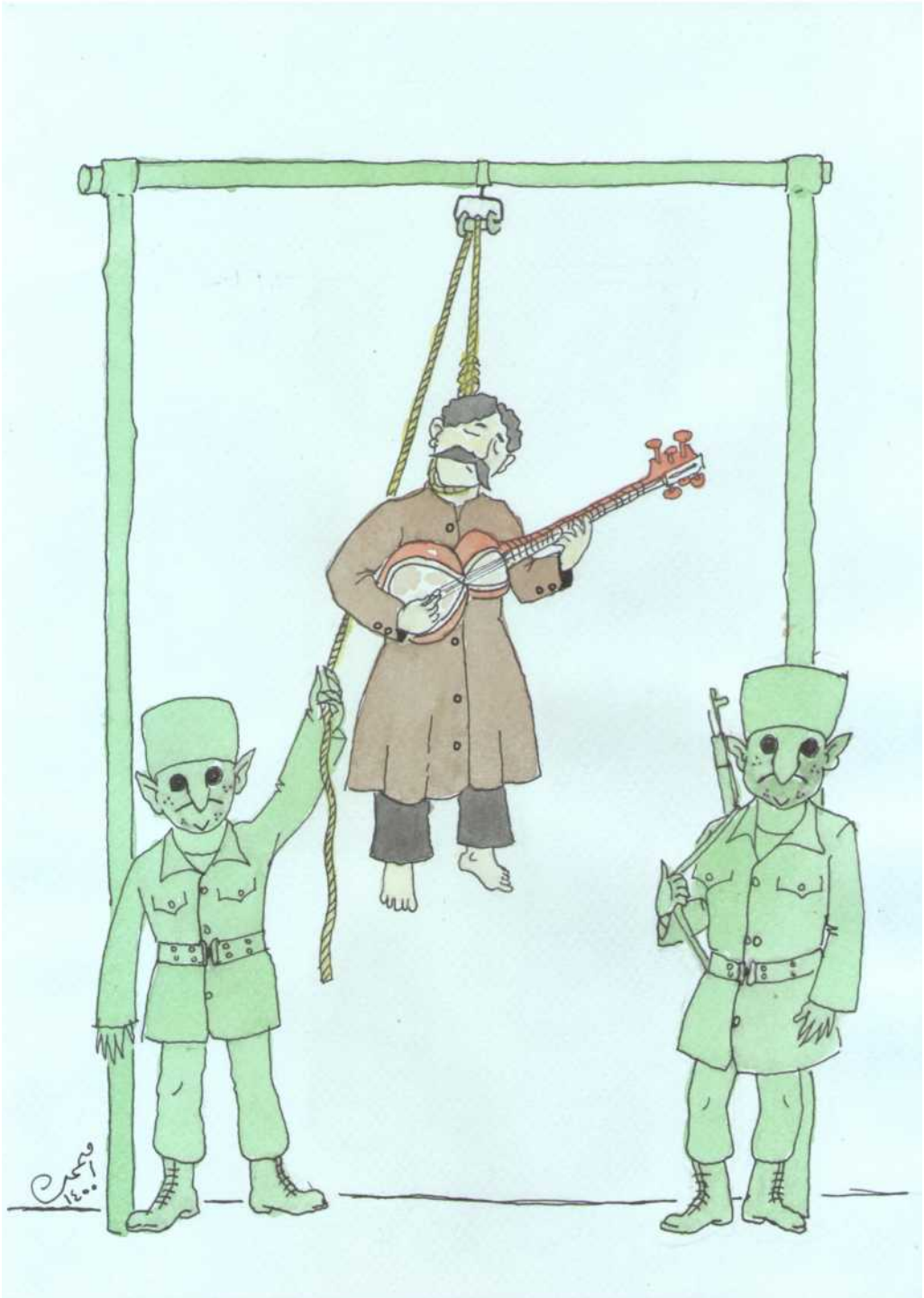
به همین دلیل است که مردم رسانه خود را ابداع کرده‌اند و حتی موسیقی خود را چون نوای تومـاج صالحی در آن گوش می‌دهند، شعر خود را می‌خوانند، فیلم خود را می‌بینند، بحث و تبادل نظر و میزگرد خود را برپا می‌کنند، تشکل‌های خود را سازماندهی می‌کنند، اعتراضات خود را هم‌رسانی می‌کنند و نیروی زلال چپ در کنار همین مردم و با آنها نفس می‌کشد و تلاش می‌کند تا سهم خود را بر روی این سفره بگذارد. سهم نیروی چپ بر این سفره در نبرد با سلطه امپریالیسم فرهنگی و رسانه‌ای - گر چه کم توان از نظر مالی- استفاده از آن نیروی درونی همیشگی‌اش و همبستگی یارانش در ساختن سنگ‌چین‌هایی است به سوی فردای روشن. تنها راه برای پیش‌بینی آینده ساختن آن است. همان‌گونه که جلیل انفرادی در سال ۱۳۴۳ برفراز قله‌ی توچال وقتی اولین پناهگاه سندیکای کارگران فلزکار مکانیک را ساختند، خواند:

اگر در شهر
از داشتن سرپناه محرومیم
اگر در کارخانه
هستی‌مان را می‌گذاریم
امروز
آشیانه‌ی محقرمان را
بر فراز قله‌ی بلند البرز بنا می‌کنیم
و فردا
پرچم پیروزی‌مان را
بر بلندترین بلندی جهان.

۱۹ بهمن ۱۴۰۰

کاریکاتور

افشین شمس قهفرخی



به مناسبت پنجاه‌ویکمین سالگرد واقعه‌ی سیاهکل

شعر

مهرداد خامنه‌ای

مسعود پرتوی

سیاهکل

چرخ کوچک
چرخ بزرگ را
به حرکت در آورد
گوزن‌های آزاد
جنگل امید را
فرنه‌کشان[1] در نوردیدند
خطی سرخ
به بلندای تاریخ
در افق پدیدار شد.

امروز اما سیاهکل
از فراز «پیروزی»
و «شکست»
به سوی هدف:
به سوی نان
به سوی آزادی
به سوی عدالت
به سوی شورا
به سوی نبرد طبقاتی
همچنان پی در پی
خشاب عوض می‌کند

۱ «فرنه»: به زبان گیلکی صدایی از اسب به هنگام رضایت و طلب مانند نفس‌زدن شیر و پلنگ - تنفس صدادار

«شکست»
حلقه‌ای شد
در زنجیره‌ی شکست‌های تاریخی
مایه غرور پرولتاریا
«شکست»
چرخ تاریخ را برای «پیروزی» آینده
به حرکت در آورد

کیهان
اخبار کشور
۱۹ بهمن - سالروز حماسه سیاهکل
نبرد مسلحانه از جنگلهای سیاهکل آغاز شد...
سیاهکل از نگاه بیژن جزنی، مسعود احمدزاده
چرا مبارزه مسلحانه؟ چرا سیاهکل؟
سلام به نهمین سال
به یاد رزمندگان سیاهکل
به‌سرخی آتش به طعم دود
طومار ۲۰ متری برای پشتیبانی از دولت بازرگان
هزاران نفر در نهمین سالگرد حماسه سیاهکل

روزنامه کیهان، ۱۹ بهمن ۱۳۵۷

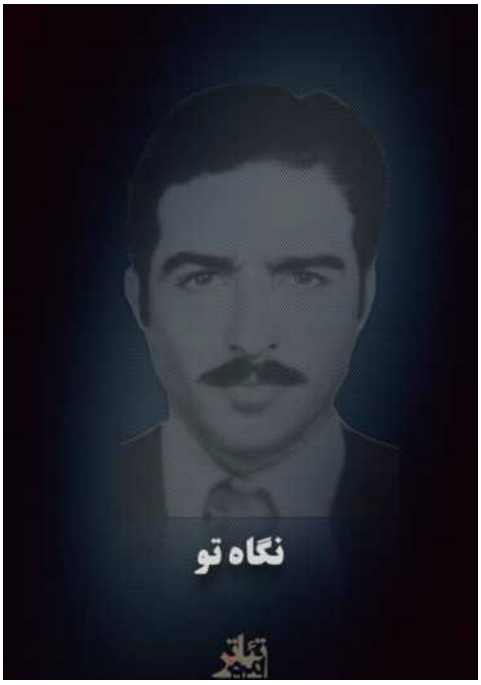
پریدخت (غزال) آیتی
(متولد آبان ۱۳۳۰
شهادت در درگیری با ساواک ۱۰ فروردین ۱۳۵۶)

غزال سرخ

نهال‌هایی که با دستان تو و
مهرنوش و مرضیه و نزهت و دیگران
کاشته شد
برای خلق
تکیه‌گاه تاریخ است.
مشق شب کودکان فرداست
نام آن زن که نخست در نبردی خیابانی به خون غلتید
نام آن دیگری که زیر شکنجه لب بسته جان داد
آن دیگری که در جلوی جوخه اعدام فریاد زد:
نامم پرولتاریا...!

غزال، تو آیت آن زنی
که «مرادف مفهومش»
در هیچ کجای فرهنگ استثمار
سراغی از آن نیست

مهرداد خامنه‌ای



حمید اشرف
(متولد ۱۰ دی ۱۳۲۵
شهادت در درگیری با ساواک ۸ تیر ۱۳۵۵)

نگاه تو

در هر قدم
نگاه تو را جستن،
در هر کلام
منطق تو را یافتن،
شرافت را
ایستادگی را
از تو آموختن
بدون سازش
تا آخرین نفس
دشمن را
به عزا نشاندن
«تحرک مطلق
عدم اطمینان مطلق
هوشیاری مطلق»
چه نزدیک
و چه دوری
رفیق حمید

مهرداد خامنه‌ای

پانزده یوزی که به آسمان جهیدند

گذر یوز پلنگان جوان رام نشده
به ارتفاع جنگل را؛
کفتاران تاب نیاوردند .
پس به تعقیب شان،
درختان جنگل را تیرباران کردند .
جرم:
همکاری با پانزده یوزپلنگ جوان.
- آری؛ چه جرمی بالاتر از
اختفای رام نشدنی‌ها در خود . -
غرش یوزان جوان رام نشده
به ارتفاع قله‌های کوه را؛
کفتاران تاب نیاوردند .
پس به تعقیب‌شان،
گله، گله، کوه‌ها را قرق کردند؛
هر گله به استعداد یک گروهان.
هر گله‌ای از کفتاران
در پی یوز پلنگی .
- "تعقیب تا شکار شدن به مرگ ، یا زنجیر"؛
این بود فرمانِ بزرگ کفتار پیر. -

***

حتی پس دریدن‌شان نیز،
درخشش چمشان پلنگان جوان
به ارتفاع این آسمان را
تاب نیاورند.
پس؛ کفتاران گله، گله

به گردش در آمدند؛
به هر کوه و جنگل،
به هر کوی و برزن.
اما چه بی هوده
چنگال به زمین کشیدنی و
دندان برهم ساییدنی در برابر چشم خلایق .
که آن پانزده پلنگ جوان رام نشدنی،
آن حجم‌های فریاد؛
از سکوی خون خویش؛
جهیده بودند به آسمان و
ستاره‌ای شده بودند به کهکشان.
- هر یک ستاره‌ای روشن -
ستاره‌ای دورتر از،
چنگال رس هر کفتاری؛
اما با سوسویی بی خاموشی.

***

پانزده پلنگ جوان،
پانزده قلب تپنده،
همچنان رام نشدنی،
سوسو می‌زنند به آسمان و
نیز
قلب هر آن که زنده است.
و من ایستاده
در قعرای جنگلِ "کل سیاه"؛
به آسمان شب می‌نگرم و
می‌نشانم بر باد، این کلام آخر را:
درودی بی بدرودتان باد؛
که نه در تاریخ،
که تاریخید.

مسعود پرتوی

فـصـل خون و شـکـفـتن

فـصل سرخ لاله‌ها
فـصل سبز باروری ست
فـصلی که شاعران
خون های ریخته بر سنگ فرش را
- چون خون خویش -
واژه واژه در شعرهای شان بسرایند
با پسوند مشترکی از رهایی برای مردم.

مسعود پرتوی

نقد یادداشت:«خسرو گلسرخی شاعری که دشنه زمانه مجالش نداد»
نوشتهٔ ناصر پرهیزگار - «عصر آزادگان» - ۱۳۷۸/۱۱/۲۸

[این مقاله را دو روز پس از انتشار یادداشت جناب ناصر پرهیزگار در روزنامه «عصر آزادگان» نوشته و با مراجعه به دفتر روزنامه در اختیار جناب علیرضا رجایی (دبیر سرویس سیاسی) قرار دادم که از روزنامه «جامعه» می‌شناختم. اما ایشان به این بهانه که یادداشت پرهیزگار در صفحه ما چاپ نشده، از انتشار آن خودداری کرد. دبیر صفحه مربوطه که یادداشت جناب پرهیزگار در آن منتشر شده بود، هم به بهانه‌ای از انتشار آن خودداری کرد. فراسوی بهانه‌های‌شان، تجربه به من نشان داده بود و در این مورد خاص باز نشان داد که این دست از نشریات و روزنامه‌ها، روال‌شان بر این بوده و است که از انتشار چنین نقدهایی خودداری کنند؛ تا مبادا نقض غرض‌شان شود.]

به مناسبت سالگشت شهادت خسرو گلسرخی و کرامت دانشیان؛ درفش‌های همیشه افراشتهٔ رادیکالیسم
(۲۹ بهمن ۱۳۵۲)

گلسرخی و آستان‌بوسان فرهنگ مومیایی

مسعود پرتوی

«دو خطر تالیفات تاریخی سیاست پیشگان را بیش از آثار محققین دیگر تهدید می‌کند. اول این که ممکن است آنها بکوشند تا گذشته را به قالب تصویرهای امروزی در آورند، و دیگر این که گذشته را از دریچهٔ احتیاجات سیاست‌های روز خود ببینند.»
(کارل کائوتسکی - بنیادهای مسیحیت - ص ۱۲)

سیاست‌گرایان بی‌بنیه، زمانی که در تبیین و اثبات نظریات خود از تحلیل مشخص و ارائه برنامه روشن و قابل دفاع برای شرایط موجود خود در می‌مانند؛ به دامان گذشته و درگذشتگان چنگ می‌زنند، تا بلکه به اتکای آنها بتوانند نظریات این زمانی خود را اثبات کنند؛ و در این راه، ابایی از واژگونه نمایی ندارند.

بی‌گمان یادداشت جناب ناصر پرهیزگار تحت نام «خسرو گلسرخی شاعری که دشنه زمانه مجالش نداد» («عصر آزادگان» - ۱۳۷۸/۱۱/۲۸)، نمونهٔ بارزی از این دست تلاش‌هاست. از این رو در نقد و بررسی آن جای هیچ‌گونه مسامحه‌ای نیست، چرا که؛ انگیزه این گونه نویسندگان هر چه باشد، قلم‌شان هوده‌ای جز تحریف واقعیت تاریخ ندارد.

نویسندهٔ یادداشت یادشده، چون درویشان نقش‌بازی، با تبرزین و کشکول تقلبی وارد صحنه شده، انگار که زیر لب ورد می‌خواند؛ آرام و بی‌صدا اولین دروغ را به تاریخیان نسبت داده، می‌گوید:

«اشعار گلسرخی الهام بخش روشنفکران آرمان‌گرای زمانه خویش بود. آنان که یک شبه عزم پیمودن ره صدساله داشتند».

و چون خیالش آسوده است که زمانه، میدان را از خیل حریفان غدر خالی کرده، با طمطراق کامل ادامه می‌دهد که:

«او پرورش یافتهٔ عصر سیطرهٔ ایدئولوژی‌ها، فرزند زمانهٔ خویش و ره روی آرمان خود بود».

اما این درویش قلبی ما، پاک فراموش می‌کند که این مدعا را بایست اثبات کند که: «روشنفکران آرمان‌گرای زمانه... یک شبه عزم پیمودن ره صد ساله داشتند» و آن دوران «عصر سیطرهٔ ایدئولوژی‌ها... بود» و این زمان «عصر سیطرهٔ ایدئولوژی‌ها» نیست. واقعا آیا می‌توان مدعی بود که انسان عصر حاضر تهی از ایدئولوژی بوده و جوامع خالی از «سیطرهٔ ایدئولوژی‌ها» هستند. واقعیت این است که ایشان مانند بسیاری دیگر، با مخدوش کردن مرزها؛ در واقع سعی دارند که سرپوشی بر تفکرات ازهم گسیخته و نامنسجم خود بگذارند. مگر نه اینکه جوامع بشری کنونی به ادعای ایشان رها از ایدئولوژی هستند؛ پس این همه درگیری‌ها و فجایع بزرگ ناشی از ایدئولوژی‌های تبعیض نژادی، تبعیض جنسیتی، تبعیض اجتماعی و... را چگونه می‌توان نادیده گرفت.

اما نه آنگونه است که درویش ما جناب پرهیزگار می‌نمایاند؛ بلکه واقعیت آنگونه است که آرنولد هاوزر در توضیح آن، می‌نویسد:

«روشن ست که انسان ایدئولوژی‌ها را می‌آفریند، اما نه بدون پیش شرط‌های مسلم و در این پیش شرط‌هاست که روشن‌ترین برهان منش فرا فردی ایدئولوژی، عینیت اجتماعی و خودمختاریش نهفته است... اما تضاد میان انسان به عنوان یک فاعل روانی ایدئولوژی آفرین و انسان به عنوان یک مفعول اجتماعی که به گونه‌ای ایدئولوژیک آفریده شده، تضادی آشتی ناپذیر نیست. این تناقض صرفا گویای هویت دوگانه انسان، منش فردی و در همان حال و زمان اجتماعی اوست، که پایه و اساس ماهیت دیالکتیکی همه زندگی‌اش است.»

(آرنولد هاوزر - تبلیغ، ایدئولوژی و هنر - ص ۳۹)[۱]

پس جوامع بشری در هیچ عصری بی ایدئولوژی نیستند؛ بلکه در روند مقاطع

تـاریخی (و همچنین در رونـد تـاریخی جـوامـع)، ایدئـولـوژی‌هـا در فـرآیند دینامیک خویش بنا بر ویژگی‌های درونی‌شان یا بنا به خصایل بیرونی‌شان به صورت شریعت‌های دگماتیک در می‌آیند که آنها را از فرآیند و کارکرد خلاق و زنده باز می‌دارد و حتی آنها را دچار ارتجاعی‌شدن فونکسیونالی می‌کند. از سوی دیگر، واقعیات تاریخی جوامع نشان می‌دهد که جوامع در هیچ «زمانه» و دوره‌ای بدون ایدئولوژی نبوده‌اند؛ که دقیقا به عکس پندار تبلیغی جناب پرهیزگار، جوامع همیشه میدان تقابل و نبرد بین ایدئولوژی‌ها بوده‌اند: نبرد بین ایدئولوژی‌های حاکم (که برآمده و برسازندهٔ نظم موجود بوده) و ایدئولوژی‌های ضد نظم موجود. با توجه به این واقعیات؛ تمام کسانی که این پندارها را تبلیغ می‌کنند که: «زمانهٔ جوامع ایدئولوژیک گذشته» ؛ یا: «بجز برخی از جامعه‌ها؛ همهٔ جوامع، جامعه‌های غیر ایدئولوژیک هستند»؛ در واقع کاری نمی‌کنند جز این که با پنهان کردن وجوه ایدئولوژیک نظم اجتماعی حاکم بر جهان؛ آن را عادی و «طبیعی» جلوه داده، هر بینش و اندیشه‌ای که بر ضد چنین نظم اجتماعی حاکمی بر جهان باشد را غیرطبیعی و مذموم جلوه دهند.

از این رو، درویش ما جناب پرهیزگار پیش از هر چیزی باید روشن می‌کرد: آیا در آن «زمانه» تمام ایدئولوژی‌ها به شریعت‌های دگماتیک تبدیل شده بودند ؟ یا فقط «باور ایدئولوژیک او» یعنی گلسرخی چنین بوده است؟

همچنین چیز دیگری که بـاز درویش مـا روشـن نمی‌کند، این سـت که آرمان‌گرایی؛ صرف آرمان‌گرایی مذموم است یا این مذموم بودن به خود جان و نوع آرمان‌ها برمی‌گردد؟ این که ایشان پرهیزگارانه از روشن کردن این مسئله طفره رفته‌اند، چیزی نیست جز این که با مذموم جلوه دادن تلویحی آرمان‌گرایی و تبلیغ پرهیزگری از آرمان‌گرایی، در واقع بر انگاره‌های آرمانی نظم و نظام «سلطه» صحه می‌گذارند.

نویسندهٔ یادداشت یاد شده یا در واقع درویش پرهیزگار ما، برای قداست بخشیدن به نظریاتش؛ دست به دامان الفاظ دهان پرکن شده، می‌نویسد:

«پس از گذشت۲۶ سال از اعدام خسرو گلسرخی، هیبت و هیمنه ایدئولوژی‌ها فروپاشید. باور ایدئولوژیک که او به آن تاسی جسته بود، محض و جهان‌شمول نبود. اما تنها حقیقت خالصی که انکار ناپذیر باقی ماند، همان حقیقت بود.»

اما با تمام این لفاظی‌های دهان پر کن، باز جناب پرهیزگار نمی‌تواند بدون واژگونه نمایی واقعیت؛ پنگاشت‌های خویش را واقعی و درست جلوه دهد. از

این روست که به روی خویش نمی‌آورد که در همین زمانه که او مدعی است هیبت و هیمنه ایدئولوژی‌ها فروپاشیده؛ نئولیبرالیسم و جهانی‌سازی با هیبت و هیمنهٔ کامل، جهان را زیر شلاق ایدئولوژی خود گرفته است.

از سوی دیگر؛ به راستی این «حقیقت خاص»، ناگهان از کجا کشف شده و چگونه حقیقتی است؟ حقیقتی بی زمان و مکان؟ در واقع حقیقت «خالصی» که درویش ما هوارش می‌کند، به زبان ساده‌تر حقیقتی بی‌ریشهٔ عینی و پا در هوا ست، که فقط در بازی‌های ذهنی و لفاظی‌های فیلسوف‌مآبانه جان می‌یابد (نه در جهان واقعی که جهان «زمان / مکان» است).

درویش ما علی‌رغم پرهیزگار بودنش؛ کار را به همینجا ختم نکرده و یک دفعه از کشکول سوراخ سوراخش این تئوری ظاهرا نوین را بیرون می‌کشد که:

هنرها بنا به رویکردهای خواستگاهی و خاستگاهی اجتماعی‌شان؛ گونه‌بندی‌های یگانه‌ای ندارند

«عرصه هنر، عرصه انگیزش آفرینی و برانگیختن حس تغییر و اصلاح است. اما عرصه ایدئولوژی، عرصه تصاحب قدرت است... وقتی هنر یا تفکر، ایدئولوژیک شود، هویت سیاسی به خود می‌گیرد. در این حالت جنبه روشنگری و اصلاح‌گری آن تحت تاثیر مطلقیت و خشونت سیاسی قرار می‌گیرد. بنابر این ایدئولوژی، دگر اندیشی و مسامحه‌گرایی هنر را تاب نمی‌آورد. درست است که ایدئولوژی مانند هنر، نظر به آرمان شهر به عنوان جلوه‌ای از امکان هستی دارد. ولی شیوه و روش اقدام آن کاملا مغایر و متضاد با آن است.»

برای روشن شدن چم و خم تئوری درویش مآبانهٔ جناب پرهیزگار، بهتر است بیش از هر چیز تعریفی از هنر ارائه دهیم، تا روشن شود دقیقا صحبت بر سر چیست. برای هنر از دو زاویه مختلف مکانیکی و دینامیکی، می‌توان تعاریف جداگانه‌ای ارائه داد. از زاویه دید مکانیکی، هنر زیباترین گونهٔ انجام هر فعلی است. اما به لحاظ دینامیک، هنر عبارت ست از: زیباترین گونهٔ بیان و انتقال احساسات و حسی‌ترین نوع بازتاب واقعیات بیرونی و درونی.

پس، نمی‌توان به این نتیجه حتمی رسید که هنر نقطه مقابل ایدئولوژی‌ست؛ زیرا هنر خود بازتاب گریزناپذیری از اپیستمولوژی (معرفت شناسی) هنرمند است؛ و اپیستمولوژی‌ها، خود همانقدر که برسازندهٔ ایدئولوژی هستند، برآمده از ایدئولوژی نیز هستند. پس هنر خود نه تنها بازتابی از ایدئولوژی هنرمند، بلکه به میانجی آن بازتابی از ایدئولوژی‌های دوران نیز است. مگر آن که ادعا شود که پیوندی بین «اپیستمه»ها و ایدئولوژی وجود ندارد؛ و یا ادعا شود که هنرمندان خالی از اپیستمه‌های اجتماعی هستند.

ترفند رندانه‌ای که درویش ما در اینجا به کار گرفته، این است که عرصهٔ هنر را عرصهٔ «برانگیختن حس تغییر و اصلاح» معرفی می‌کند؛ در حالی که در واقع باید بجای «اصلاح»، دگرگونی به کار می‌برد؛ زیرا از سویی، اصلاح خود یکی از اشکال و سطوح کاملا محدود دگرگونی است نه همهٔ آن؛ و از سویی دیگر و وجه‌ای مهمتر، اصلاح‌خواهی چیزی جز خواستاری تغییر وضع موجود به نفع حفظ و تثبیت نظم موجود نیست. رندی از آن جهت است که ایشان می‌خواهند زیرجلکی منکر وجوه دگرگون خواهی هنر شده، آن را در حد وجه مصلحانه فروبکاهد. همچنین مسئلهٔ دیگری که درویش ما با تمام پرهیزگاری‌اش، سعی می‌کند آن را رندانه لاپوشانی کند، آن ست که: هنرها بنا به رویکردهای خواستگاهی و خاستگاهی اجتماعی‌شان؛ گونه‌بندی‌های نه تنها یگانه‌ای ندارند بلکه گونه‌های متخالف و حتی متنافری دارند. این در حالی ست که ایشان می‌کوشد رویکردهای گوناگون هنر را صرف «هنر» بودن‌شان، یک کاسه جلوه داده و آن را هم به نفع رویکرد ایدئولوژیک مطلوب خود مصادره کند؛ و بدین نمط این را جا بیاندازد که هر آنچه جدا از رویکرد ایدئولوژیک مطلوب اوست، هنر نیست.

اما این رندی‌ها باعث شده که تناقض درونی تئوری جناب پرهیزگار کاملا آشکار شود. چرا که ضمن تاکید بر تضاد مکانیکی عرصه‌ها و روش‌های هنر و ایدئولوژی، از یک سو اعلام می‌کند: «وقتی هنر یا تفکر، ایدئولوژیک شود، هویت سیاسی بخود می‌گیرد» ؛ و از سوی دیگر می‌گوید: «ایدئولوژی، دگراندیشی و مسامحه‌گرایی هنر را تاب نمی‌آورد». به زبانی روشن‌تر، یک جا می‌گوید هنر می‌تواند ایدئولوژیک باشد و از طرف دیگر می‌گوید ایدئولوژی نمی‌تواند هنر را تاب بیاورد (به یاد داشته باشیم که ایشان، مسامحه‌گرایی را نه خصیصهٔ اکتسابی، که عین ذات هنر معرفی می‌کند). البته این تناقض فقط در تفکر جناب پرهیزگار وجود دارد و نه در جهان واقعیت. زیرا در عرصهٔ واقعیات اجتماعی و در چارچوب اندیشه‌های بالنده؛ چنین ویژگی و هستاری، نه تنها تناقضی ایجاد نمی‌کند بلکه حتی به وحدت کمک می‌کند. برشت در «اندیشه‌های متی»، در توضیح این مسئله می‌گوید:

«از متی پرسیدند: چه طور می‌توانید از کسی بخواهید که حزبی باشد و در عین حال دیدی به حق و همه جانبه داشته باشد؟

متی در جواب گفت: در صورتی که حزب به طور عینی بر حق و صلاح باشد. دیگر فرقی بین حزبی بودن و عینی بودن نیست.»

(برتولت برشت - اندیشه‌های متی - ص ۴۷)

درویش ما که گویا خود رندی از خیل رندان پاک، باخته است؛ بعد از آن که به خیال خودش صغرا و کبرای تئوریکش را کاملا چید، با خیالی آسوده از حتمی بودن نتیجه‌گیری دلخواه‌اش، چنین نتیجه می‌گیرد که:

«رهآورد هنر و اندیشه خسرو گلسرخی، گفتمانی ایدئولوژیک بود. از این رو جنبه سیاسی و خشونت گرایانه آن بر جنبه نظری و اصلاح‌گری آن می‌چربید... به باور ایدئولوژیک خسرو گلسرخی، تغییر جز از طریق براندازی و خشونت انقلابی امکان پذیر نیست. او اعتقادی به راه حل‌های مسالمت‌آمیز و اصلاح‌گرایانه نداشت».

اما بر خلاف پندار جناب پرهیزگار، پای«حکم» و نتیجه‌گیری‌شان بدجوری لنگ می‌زند. در این که هنر گلسرخی در چارچوب «گفتمان»ی و مبتنی بر ایدئولوژی بوده، شکی نیست. اما آیا گفتمانی می‌توان یافت که ایدئولوژیک نباشد؟ و اساسا هنری (آثار هنری) را می‌توان یافت که بخشی از یک «گفتمان» نباشد. و آیا صرف این «ایدئولوژیک بودن» جنبهٔ «خشونت‌گرایانه» در یک «هنر» غالب می‌شود؟ اگر چنین است که درویش ما می‌نمایاند؛ پس چگونه مسئلهٔ ایدئولوژی‌های سیاسی «عدم خشونت» را توجیه می‌کند؟ برای نمونه: آیا جنبش عدم خشونت گاندییستی بر ایدئولوژی پاسفیسم لیبرالیستی، استوار نبود؟ یا، آیا تولستوی خود نوعی از ایدئولوژی اصلاحگرایانهٔ لیبرال مذهبی را بنیان نگذاشت؟ و در بسیاری از آثارش تجلی نداد؟

در مورد عدم اعتقاد گلسرخی به راه حل‌های اصلاحگرایانه نیز او خود چه زیبا جواب می‌دهد؛ زمانی که می‌گوید:

«یک گرسنه در برابر آسمانخراش نوساز و مدرن، باز یک گرسنه است. نوگرایی در معماری آسمانخراش، همواره در گرسنگی او بی تاثیر خواهد بود.»

(خسرو گلسرخی - نوگرایی و حقیقت خاکی)[۲]

جناب پرهیزگار در ادامه افاضات خود، می‌نویسد:

«شاید تمایلات طغیانگری و توسل به خشونت که خلاقیت هنری او را تحت تاثیر قرار داده بود، ناشی از روحیه بی‌قرار او در نجات اکثریت محروم مردم بود».

و این گفته؛ خواننده را به شک می‌اندازد که: نه بابا، جناب پرهیزگار چندان هم دور از انصاف نیست.

اما با خواندن جملات بعدی‌شان، این ذهنیت به سرعت از بین می‌رود؛ جایی

که درویش ما می‌نویسد:

«شاید همین شیفتگی موجب رویکرد او به ایدئولوژی شده بود. حال آنکه از نظر دانش و نبوغ هنری، استطاعت آن را داشت که خلاقیت خود را ورای تعلقات رایج ایدئولوژیک به کار گیرد».

در واقع نویسنده سعی دارد با کنار هم چیدن این حرفها به خوانندگان القا کند: درست است که گلسرخی استوار در راه آزادی و سعادت محرومین گام برداشت؛ اما راه گم کرده‌ای بیش نبود. این بخش از گفتار جناب پرهیزگار نه فقط به خاطر خطا بودن و سعی در تخریب و تخطئه گلسرخی و همانندهای او، بلکه بیشتر از آن جهت اهمیت دارد که یاد بهانه‌ها و توجیه‌گری‌هایی را زنده می‌کند که سال‌ها پیش به همین گونه بیان می‌شد تا بی‌عملی و سازشکاری را موجه جلوه دهند. شاید بسیاری (به ویژه جوانان این دوره) به یاد نداشته باشند؛ اما حتی بچه‌های «دوران عصیان» به خوبی یادشان است که دو سال پس از شهادت خسرو و کرامت، «دنیا»نویسان «اردوگاه» نشین در شمارهٔ ۴ «دنیا» ی خود نوشتاری به نام «حماسهٔ گلسرخی» چاپ کردند که سرتا پا دروغ‌های بزرگ گوبلزی بود، تا این را به همه بقبولانند که گلسرخی نیز بنا به هوش و درایتش بعد از بحث‌هایی با یک توده‌ای می‌خواسته از زمرهٔ آنها شده در حجلهٔ صبر و انتظار نشیند که بقول آقای پرهیزگار «دشنهٔ دژخیمان میان کلامش» نشست و مجال نداد تا «متحول» شود.[۳]

هنر خود نه تنها بازتابی از ایدئولوژی هنرمند، بلکه به میانجی آن بازتابی از ایدئولوژی‌های دوران نیز است.

اما در مقابل؛ به روشنی تمام، باید گفت همانطور که خسرو خود بارها گفته بود هرگز آن دانش و نبوغی را که شما و «توده‌ای»ها از او انتظار داشته و دارید؛ نداشت و برای همین آن کاری را که می‌توانست و می‌باید می‌کرد، انجام داد؛ نه آنچه خوشآیند توده‌ای‌ها و شما بوده و است.

گلسرخی در مورد نیما می‌گوید:

«این مرد یوشی که اهل تفنگ نبود و اهل شعر بود، این جبر تاریخی را دریافت که باید همراه موجهای عملی جامعه حرکت کند. اگر دیگران با سلاح به جنگ استعمار و استثمار می‌روند او باید به عنوان شاعری وابسته به... این ملت... به این ستیز دامن زند و انگیزه مبارزه را در میان مردم قدرت دهد.»

(گلسرخی - مقالهٔ «خشک آمد کشتگاه من»)[۴]

او که این مسئله را در مورد نیما به خوبی درک کرده بود، چگونه می‌توانست خود را جدا از چنین هستاری بداند !؟ و چگونه می‌توانست جز آن بشود که شد؟!

او که فریاد می‌کرد: «باید یکی شویم یاران»؛ چگونه می‌توانست جز آن که بود، باشد؛ و در حجلهٔ صبر و انتظار، حقارت ماندن را نشخوار کند و این سازشکاری را چون شما با «تئوری بقا» توجیه کند.

اما درویش ما، جناب پرهیزگار به این سادگی‌ها دست بردار نیست؛ پس در ادامه، فورا می‌گوید:

«نکته این است که رسالت هنر و هنرمند ورای نظریه‌پردازی و دستور عمل‌های ایدئولوزیک است. نگرش ایدئولوژیک، هنرمند را به جانبداری وامی‌دارد و نمی‌گذارد در مقام ناظر و تماشاگری بی‌طرف، طرحی نو در اندازد».

این که یک انسانی که در زندگی اجتماعی جامعه شرکت دارد، چرا باید در معادلات زندگی اجتماعی از مداخله‌گری بپرهیزد و صرفا «تماشاگری بی طرف» باشد، روشن نیست؛ جز این که بگویم این از قواعد هنر «پرهیزگار»ی است. در حالی که در جهان واقعیت، هنر یعنی شرکت در معادلات جامعه با استفاده از ابزار و ذوق هنری؛ و هیچ هنرمندی نمی‌تواند مدعی باشد که در کنش و واکنش‌ها و معادلات درون اجتماعی، بی‌طرف است. زیرا، به هر حال آگاهانه یا ناخودآگاه به پیروی از خاستگاه و پایگاه اجتماعی خود، خواستگاه خاصی از خواستگاه‌های درونی جامعه را بیان می‌کند. و این چیزی نیست جز اکسیون‌هایی که برخاسته از نگرش و ایدئولوژی‌ها، بروز می‌کنند.

به راستی این «طرح نو» چیست؟ و در راستای کیست؟ آیا زورمندان خود مدافع بسیاری از این طرح‌های نو نیستند؟

گلسرخی چه خوب این موضوع را شکافته و توضیح داده، زمانی که نوشت:

«نوگرایی در شئون فرهنگ ملتی که با نظام خودکامه درگیر ست، شک نیست که با واکنش‌های شدیدی روبرو خواهد شد. هر نظام مرتجع و دیکتاتور تا آنجا که در امکانش هست، از بروز نیروهای نهفته در کانون عوامل آگاه و نوخواه جامعه جلوگیری می‌کند، زیرا که اگر این نیروهای مترقی از قوه به عمل درآید، خطری جدی برای نظام حاکم جابر، و بشارت برای اکثریت محروم است. با این حال نباید این نکته را از یاد برد که این نظام حاکم به تعبیری، از نوگرایی روی گردان نیست. بدین معنا که مفهومی خاص از نوگرایی ارائه می‌کند، نوگرایی از نظر این نظام‌ها می‌تواند چنین مفاهیمی را شامل شود:... نوگرایی باید بیشتر در مسایل فرعی و غیر ضروری نمودار گردد... نوگرایی نباید باعث شود که «تابو»ها متزلزل گردند».

(گلسرخی - نوگرایی و حقیقت خاکی)

با این همه؛ جناب پرهیزگار در ادامه می‌نویسد:
«آیا برای ایجاد تغییر می‌توان به هر وسیله‌ای متوسل شد؟ چطور می‌توان ظلم و جور را با خشونت از میان برد؟! چگونه می‌توان آزادی و مردمسالاری را با روش‌های غیر دمکراتیک به دست آورد؟»
به راستی جناب پرهیزگار، پاسخ این پرسش‌ها را نمی‌داند؟! یا با زدن صورتک سقراط بر چهره، می‌خواهند با طرح چنین پرسش‌های کنایه‌آمیزی فقط به تخطئه بینش و منش گلسرخی بپردازند؟ در هر صورت جواب دادن به این پرسش‌ها خالی از لطف و هوده نیست.
در پاسخ پرسش نخست، به صراحت باید گفت که: نه؛ برای ایجاد تغییر نمی‌توان به هر وسیله‌ای متوسل شد؛ بلکه در تعیین وسیله و روش ایجاد تغییرات اجتماعی باید دو نکته را در نظر داشت. یک آنکه، ما چه سطحی از تغییر را مد نظر داریم؛ و دو اینکه، وسیله و روش انتخابی چقدر با ساختار بینشی - اخلاقی‌مان از سویی و منافع جامعه از سوی دیگر هماهنگی و سازگاری دارد.
اما پرسش دوم؛ بی‌شک نه برای پاسخ یابی، بلکه فقط در جهت محکوم کردن مدافعان قهر دادخواهانه طرح شده است. از این رو؛ بر اساس تفکر طراح این پرسش، باید انتظار داشت که به زودی از کوچک‌خان و حیدرخان و ستارخان گرفته تا باقرخان و کلنل پسیان را به عنوان عناصر خشونت‌طلب ضد اصلاحات به محاکمه بکشند.
پرسش سوم نیز بیش از یک شیوهٔ رندانه برای مطرح کردن و توجیه‌گری نظریه‌های رفرمیستی، نیست. با این توجیهات طراح چنین پرسش‌هایی، لابد باید گفت که جنگجویان و ملت‌هایی که علیه فاشیسم در جنگ جهانی دوم نبرد قهرآمیز کردند؛ مشتی مردم خشونت‌طلب ضد دمکراسی بیش نبوده‌اند.
براستی آیا جناب پرهیزگار نمی‌داند که این ارادهٔ صرف ما نیست که انتخاب روش و روند تغییرات را امکان‌پذیر می‌کند؛ بلکه روش و روند انتخابی برای ایجاد تغییر، خود تابعی از شرایط پیرامونی هر دوره است. درویش ما واقعا این را نمی‌داند یا که بنا به مصلحت، تغافل و تجاهل می‌کند؛ تا بتواند تخطئه‌ای که مد نظر دارد، به انجام رساند.
حرف‌های جناب پرهیزگار بی‌اختیار آدمی را یاد حرف سعید سلطانپور می‌اندازد که در کتابش نوشت:
«من می‌گویم نباید سکوت کنیم. شاید شما نیز این را می‌گویید، اما عمل چیز دیگری می‌گوید: ما سکوت کرده‌ایم. نفس‌های جسته و گریخته هرگز

کافی نیست. باید خطر کنیم. همه از تاکتیک حرف می‌زنیم و من چنین دریافته‌ام که جای کلمهٔ «ترس» را با «تاکتیک» عوض کرده‌ایم.»
(سعید سلطانپور - نوعی از هنر ؛ نوعی از اندیشه - ص ۹)
جناب پرهیزگار که با طرح سئوال‌های بالا به پندار خود ضربات کاری به اندیشه و منش گلسرخی وارد کرده، برای یکسره کردن کار؛ در مقام پاسخ گویی به پرسش‌های خود، قاطعانه حکم صادر می‌کنند که:
«تحول و تغییر جز از طریق اصلاحات حقیقی و بهینه‌سازی تدریجی مناسبات اجتماعی و اقتصادی امکان پذیر نیست. برای این کار، چاره‌ای جز نقد و پالایش چارچوب فرتوت رایج، وجود ندارد.»
اولین چیزی که ایشان با این جواب، تعمدا در آن تغافل می‌کنند، همانا مسئلهٔ مخالفت شدید ایشان با احکام ایدئولوژیک است. صدور قاطعانهٔ چنین حکمی؛ آیا خود نمونهٔ بارزی از نگرش‌های یکسویه منبعث از ایدئولوژی ایشان نیست؟ در ضمن چگونه می‌توان پذیرفت که «تحول و تغییر» (حتی اگر عمق و بردار و مراحل آن را نادیده بگیریم)، در هر شرایط و هستار تاریخی؛ صرفا تابعی از مطالبات محدود رفرمیستی امکان پذیر است؟! به راستی آیا محدود شدن در رفرمیسم، جز گذاشتن عصا، زیر بغل نظام فرتوت ستم‌شاهی، ثمرهٔ دیگری به بار می‌آورد؟ همچنین آیا ایشان فراموش کرده‌اند که استراتژی رفرمیستی چیزی بیش از اتخاذ راهبردی برای حفظ یک نظام به کمک اصلاحات نیست؟ آیا جز این ست که استراتژی ایشان نوعی از تسلیم‌طلبی در مقابل آن چیزی ست که گلسرخی از آن به نام «فرهنگ مومیایی شده» یاد می‌کرد؟[۵]
و جالب‌تر آن که بر خلاف آقای پرهیزگار، حتی رفرمیست‌های کلاسیکی چون حزب توده که در هر شرایطی و به هر بهانه‌ای به دفاع از رفرمیسم بر می‌خاستند نیز آنقدر پختگی داشته‌اند که جرات نکنند رفرمیسم را تا حد یک جهان‌بینی بالا برکشیده، طرح کنند.[۶]
جناب درویش ما در ادامه می‌نویسد:
«ای کاش خسرو گلسرخی و دیگر نخبگان هم عصر او... همچون تماشاگران ارشمیدسی، استقلال و بی طرفی خود را در صحنه، حفظ می‌کردند. به جای درگیر شدن در میدان عمل و بازی قدرت، نبوغ خود را صرف تلطیف کارزار خشن زندگی می‌کردند».
ژان ژاک روسو چه خوب پاسخ چنین توجیهات مثلا دلسوزانه را می‌دهد؛ زمانی که در کتابش «ژولی یا الوئیز جدید»، می‌نویسد:

سیاست‌گرایان بی‌بنیه، زمانی که در تبیین و اثبات نظریات خود از تحلیل مشخص و ارائه برنامه روشن و قابل دفاع برای شرایط موجود خود در می‌مانند؛ به دامان گذشته و درگذشتگان چنگ می‌زنند، تا بلکه به اتکای آنها بتوانند نظریات این زمانی خود را اثبات کنند.

«بررسی جامعه به عنوان یک مشاهده‌گر صرف، کوششی عبث و مضحک به نظر می‌رسد. آن که خواهان مشاهدهٔ صرف است، چیزی درک نخواهد کرد. زیرا هنگام کار عملی موجودی زاید و هنگام تفریح مزاحم خواهد بود، و به این خاطر او را در هیچکدام جایی نیست. ما تنها تا حدی که خود عمل می‌کنیم، می‌توانیم اعمال دیگران را دریابیم. در مکتب دنیا، همچون در مدرسهٔ عشق، بایستی آنچه را که خواهان فراگیریش هستیم، با تجربهٔ عملی آغاز کنیم.»[۷]

اگر توجه داشته باشیم که روسو؛ نشان می‌دهد که تلاش کسانی که می‌خواهند با اتکا به «مشاهده‌گر صرف» بودن به «بررسی جامعه» بپردازند، «عبث و مضحک» است؛ روشن می‌شود که این ایده چقدر عبث‌تر و مضحک‌تر که «هنرمندان و نخبگان» بایست با اتکا به «تماشاگران صرف» بودن به ایجاد «تغییرات» کمک کنند.

در ضمن، زمانی که درویش ما می‌گوید: «بجای درگیر شدن در میدان عمل و بازی قدرت...» ؛ خواننده کاملا شک می‌کند که برخلاف ادعای ایشان که از خود به عنوان «ما جوانان دوران عصیان» یاد کرده؛ انگار هیچگونه اطلاعاتی در مورد وقایع آن دوره و سیر وقایع مربوط به گلسرخی نداشته‌اند. چرا که برخلاف ادعای جناب پرهیزگار، گلسرخی وارد نبرد قهرآمیز (یا بقول ایشان «میدان عمل و بازی قدرت») عملا نشده بود.

گلسرخی، خود در دادگاه به روشنی این موضوع را توضیح داده می‌گوید:

«در فروردین ماه، چنان که در کیفرخواست آمده، به اتهام تشکیل یک گروه کمونیستی، که حتی یک کتاب نخوانده است، دستگیر می‌شوم. تحت شکنجه قرار می‌گیرم و خون ادرار می‌کنم. بعد مرا به زندان بازجویی منتقل می‌کنند. آنگاه هفت ماه بعد، دوباره تحت بازجویی قرار می‌گیرم که توطئه کرده‌ام، دو سال پیش حرف زده‌ام و اینک به عنوان توطئه‌گر در این دادگاه محاکمه می‌شوم.»

حتی اگر جناب پرهیزگار در آن دوران هم در عوالم دیگری بوده و از این رو چیزی از آن دوره درک نکرده‌اند؛ اما اینک می‌توانستند با کمی گشتن در کتابهای تاریخی، سیر واقعی وقایع را بفهمند. پس چرا چنین وارونه‌گویی می‌کنند؟!

واقعیت این است که منظور ایشان از «درگیر شدن در میدان عمل و بازی قدرت»، بیش از آنکه وارونه‌نمایی واقعیات در این مورد باشد؛ به نوعی هشدار دادن و تبلیغ این مسئله است که هنرمندان نباید وارد عرصه و میدان هنر

انتقادی و معترض و افشاگر شوند؛ و تنها بایست «کارزار خشن زندگی» را لطیف کرده و جلوه‌ای خوش خوشانی بدهند.
از این روست که درویش ما لاجرم در مورد سیر واقعی وقایع تغافل می‌کند؛ تا بتواند سریعا موضع‌گیری کرده، بگوید:
«در این صورت به سادگی حذف نمی‌شدند و به مراتب بیش از تاثیری که شهادت آرمانی‌شان در جامعه باقی می‌گذاشت، موثر واقع می‌شدند».
لابد منظورشان از «تاثیر»؛ تاثیری چون اثر زنده ماندن و زیستن امثال شکوه فرهنگ و ابراهیم فرهنگ رازی و رحمت اله جمشیدی و مریم اتحادیه و فطانت و مانند اینها ست.
فقط ای کاش، خود جناب پرهیزگار شمه‌ای از تاثیر ماندن اینها را ذکر می‌کردند، تا ما هم بدانیم که کیفیت و کمیت موثر واقع شدن‌شان بیشتر از هیچ بوده است.
به هر روی؛ پاسخ خسرو گلسرخی، چیزی نیست جز این که:

« ...
...
مگو بمانیم
این دست‌هامان را بنگر
ما همانیم
همان رسولان عریان رنج...
ما فتح می‌کنیم
باغ‌های بزرگ بشارت را
با آیین گوشت و گلوله و مرگ
با خون و خنجر خفته در خون‌مان...
ای برادر مردی و میدان !
بگو ببینم آیا
می‌دانی پایگاه کجاست
...
...
...
تو فکر می‌کنی که زندگی چیست ؟
مردن در عشق
یا زنده بودن در هیچ و پوچ ؟»[۸]

و در پاسخ این پرسش، خطاب به خود می‌گوید:

«ای سرو ایستاده

این مرگ توست که می‌سازد»[۹]

یعنی همان راهی که پیش از او پویان‌ها و سیاهکل‌یان، و پس از او پوینده و مختاری به شکل دیگری رفتند. اما جناب پرهیزگار دست بردار نیست و تمام این صغرا و کبراها را چیده تا در نهایت به نفع نظریات ایدئولوژیکش چنین استنتاج کند که:

«خسرو گلسرخی... آنقدر پویا بود که اگر دشنه زمانه مهلتش می‌داد، بر اراده‌گری ایدئولوژیک فایق می‌آمد و اصلاحگری را به جای شورشگری بر می‌گزید».[۱۰]

به لحاظ دینامیک، هنر عبارت ست از: زیباترین گونهٔ بیان و انتقال احساسات و حسی‌ترین نوع بازتاب واقعیات بیرونی و درونی.

اما به جناب پرهیزگار بایست گفت: لطفا واژگویی نکنید و اطمینان واقعی‌تان را بگویید. آری لطفا حقیقت را بگویید که خود نیز مطمئن هستید که اگر می‌ماند، باز همچنان جز آنی می‌بود که در این جمله ادعا کرده‌اید. چرا که خود می‌دانید گلسرخی در پاسخ مصاحبه‌گر مجله «چاپار»؛ با صدای رسا اعلام کرد:

«... فراموش نکنیم که دگم بودن با ایدئولوژی داشتن دوتا است؛ زیرا در این جای جهان منتقد نمی‌تواند بدون ایدئولوژی باشد چون در آن صورت منتقد به موقع تاریخی خویش پشت می‌کند و به هنر بورژوازی... دامن می‌زند.»[۱۱]

آری درویش ما، جناب پرهیزگار؛ اطمینان‌شان باید جز این باشد که ادعا کرده‌اند؛ چرا که خسرو با اتکا به دانایی و آگاهی، می‌گفت:

«از آن جایی که هیچ نیرویی جلودار قوهٔ محرکهٔ تاریخ و سیر تکامل آن نمی‌تواند باشد و انسان در طبیعت نیز عاملی بی‌تحرک و ایستا نیست و دائم بر اساس شکل تضادها و دگرگونی آنها در حال تغییر تکاپو و تکامل است، در سطح آموزش و فرهنگ بشارت چریک‌های فرهنگی می‌دهد و تولد فرهنگ پویا آغاز می‌شود. با این فرهنگ است که توده‌های رنجبر فراگرد می‌آیند، علل نیازمندی‌های خود را باز می‌شناسند، پیکار را آغاز می‌کنند، می‌نویسند نه آنچه که فرهنگ مومیایی شده دیکته کرده است...»

(گلسرخی - فرهنگ پویا و فرهنگ مومیایی شده)[۱۲]

گلسرخی بر اساس چنین باوری بود که می‌سرود:

«من همین فردا

به رفیقانم که همه از عریانی می‌گریند

خواهم گفت: گریه کار ابر است

من و تو با حرفی چون باروت
به عریانی پایان بخشیم.»[۱۳]
اما جناب پرهیزگار، آنجا که می‌گویند:
«ای کاش زنده بود و ما جوانان دوران عصیان، اکنون که گرد خرد بر پیران سر افشانده‌ایم، از معرفت دوران پختگی او نیز فیض می‌بردیم. ای کاش آن وجود ژرف‌نگر و دگراندیش هنوز هم با ما بود و در این دوران که خشونت را طرد کرده‌ایم، الهام‌بخش روش روامدارانه ما بود».
نه تنها خوانندگانی که خود از «جوانان دوران عصیان» هستند که حتی نوجوانان آن دوران نیز بی‌اختیار، سلسله مقالات «زندگی مسالمت آمیز با مارکسیسم» به قلم هاشم خراسانی در مجلهٔ «فردوسی» (اوایل تابستان ۱۳۵۳)، را به یاد می‌آورند. همان جایی را که هاشم خراسانی در شمارهٔ پنجم این سلسله مقاله، نوشت:
«اگر ما در مقاله‌های قبلی به این مسئله اشاره کرده‌ایم که آنارشیسم متعارفی در مقابل مارکسیسم است نه در کنار آن؛ درست نظرمان آن مارکسیسم قرن نوزده [است] که هنوز مجال عمل نیافته بود... اگر باید با مارکسیسم تئوریک از در مسالمت و مدارا درآمد، درست به خاطر استفاده از این سلاح علیه مارکسیسم در حال عمل می‌باشد.»
(مجله فردوسی - شماره ۱۱۷۴ - تابستان ۱۳۵۳ - ص ۱۲)
این حرف‌ها در کنار حرف‌های آخرین آقای پرهیزگار، جز تداعی این نیست که ایشان نیز چون بسیاری دیگر معتقدند: «رفیق» خوب، رفیق مرده است؛ چون دیگر نمی‌تواند از خودش در برابر تحریف‌ها و ادعاهای میراث‌خواران دفاعی کرده و مزاحم آنها شود.
به هر حال جناب پرهیزگار مسلم بدانند؛ اگر گلسرخی زنده بود چون بسیاری دیگر در کنار ایشان و همانندان‌شان قرار نمی‌گرفت. و چه بسا برخلاف حالا که آرزوی زنده بودنش را می‌کنند؛ تمنای نبودنش را به دل آرزو می‌کردند.
در پایان باید پرسید: آیا به راستی تخطئه راه و اندیشه‌های رادیکالی عناصر تاریخ‌مان، خواسته یا ناخواسته، چیزی جز آستان‌بوسی فرهنگ مومیایی شده است؟
۳۰ بهمن ۱۳۷۸

پی‌نوشت‌ها

۱ آرنولد هاوزر - تبلیغ، ایدئولوژی و هنر - ترجمه فرشته مولوی - انتشارات شباهنگ.
همچنین این را نیز نباید نادیده گرفت که:
«تامل کردن دربارهٔ ایدئولوژی و سنجیدن آن ناگزیر به این شناخت می‌انجامد که خود نقادان ایدئولوژی به گونه‌ای ایدئولوژیک اندیشه می کنند.»
(آرنولد هاوزر - تبلیغ، ایدئولوژی و هنر - ص ۲۳)
۲ خسرو گلسرخی - نوگرایی و حقیقت خاکی - انتشارات مروارید - ۱۳۵۸.
متاسفانه نسخه‌ای که از این کتاب در اختیار دارم "فتوکپی" بوده و فاقد شماره صفحه است. برای همین در نقل قول از آن، شماره صفحه‌ها درج نشده است.
۳ حزب توده در این مقاله یا بهتر است بگویم قصه نویسی، سعی کرد افسانهٔ آشنایی گلسرخی با یک توده‌ای و متاثر شدن گلسرخی از او را به همه به باوراند. آیا زمانی که جناب پرهیزگار می گوید: «حال آنکه از نظر دانش و نبوغ هنری، استطاعت آن را داشت که خلاقیت خود را ورای تعلقات رایج ایدئولوژیک به کار گیرد» ؛ نمی‌توان رد پای نوشتهٔ "حماسه گلسرخی" نشریه "دنیا" را یافت ؟! درست همانجا که نوشت بودند: «گلسرخی حالا با این منطق بیشتر احساس انس و الفت می کرد. با اشتیاق نوظهوری به جستجوی رفیق توده‌ای پرداخت، اما ردپایی که از او یافت به زندان ختم می شد».
۴ جزوه شعر - شماره ۵ - آبان و آذر ۱۳۵۸ - صفحه ۵ - مقالهٔ: "خشک آمد کشتگاه من " ؛ نوشتهٔ خسرو گلسرخی.
۵ گلسرخی چه خوب این موضوع را توضیح داده ؛ زمانی که نوشت:
«فرهنگ مومیایی شده خود را در پس این آیه "پطرس رسول" پنهان کرده: "ای نوکران، مطیع آقایان خود باشید با کمال ترس ؛ نه فقط صالحان و مهربانان را، بلکه کج خلفان را". فرهنگ مومیایی شده دهنه بر هر گونه موج‌های عملی برای رها شدن از یوغ استثمار می زند، یکی از عوامل موثر پا بر جایی سیستم‌های سوداگرانه است.»
(گلسرخی - فرهنگ پویا و فرهنگ مومیایی شده - کتاب یادنامه - چاپ ۱۳۵۸ - ص ۳)

۶ برای نمونه، حزب توده طرح سازشکارانهٔ شعارهای رفرمیستی در شرایط پس از "اصلاحات ارضی " را در مقالهٔ "دربارهٔ شعار سرنگون باد رژیم استبدادی شاه" (منتشره در نشریه "دنیا" شماره ۷ سال۱۳۵۴)، چنین توجیه می کند که:

«کمتر از هفت سال از کودتا می‌گذشت که رژیم کودتا در درون خویش دچار بحرانی شد که همهٔ عرصه‌های زندگی را از اقتصادی و سیاسی یا اجتماعی فرا گرفت. این بحران پس از نوسان‌هایی به اصلاحات از بالا انجامید.

در زمان اصلاحات، با تغییری که در شرایط عینی حاصل شده بود دیگر نمی‌توان و نمی‌بایست شعارها و شیوه‌های سابق را تکرار کرد... [شعار] سرنگونی رژیم کودتا با مختصات اولیه این رژیم، تحکیم مواضع نیروهای ضد امپریالیستی، دور کردن ایران از جنگ سرد و هواداری از صلح و همزیستی بود، ولی شعار سرنگون کردن رژیم در شرایط تازه... قبل از هر چیز واز جهت محتوای واقعی، مخالفت با همزیستی و صلح بود... و تکرارکنندگان آن در شرایط نوین به ناچار باقی ماندن مناسبات فئودالی را می خواستند و بطور عینی در این موضع قرار می‌گرفتند».

(ص ۱۵ و ۱۶)

۷ به نقل از کتاب "بنیادهای مسیحیت" - نوشتهٔ کارل کائوتسکی - ترجمه عباس میلانی - انتشارات کتابهای جیبی - ۱۳۵۸ - ص ۱۰.

۸ بخش‌هایی از شعر "آوازهای پیکار" - کتاب "ای سرزمین من" - انتشارات نگاه - صفحه‌های ۸۹ و ۱۰۹.

۹ بخشی از شعر "بی نام" ؛ به نقل از کتاب "ای سرزمین من" - انتشارات نگاه - ص ۵۶.

اما بارزترین نشانهٔ این تاثیر، خود این مسئله است که پس از ۲۶ سال از شهادتش، نه تنها هنوز از او سخن در میان است؛ بلکه بسیاری چون جناب پرهیزکار خود را ناگزیر از انکار و تخطئه او می‌بینند.

۱۰ لابد جناب پرهیزگار، زمانی که این بخش را می‌نوشتند به مقالهٔ "حماسهٔ خسرو گلسرخی"؛ "دنیا"نویسان، گوشهٔ چشمی داشتند که در آن سعی شده بود این دروغ به خوانندگان القا شود که گلسرخی به حزب توده گرایش پیدا کرده بود و در حال تغییر نگرش و مشی بوده که دستگیر شد و نتوانست این روند "تحول" را کامل کند.

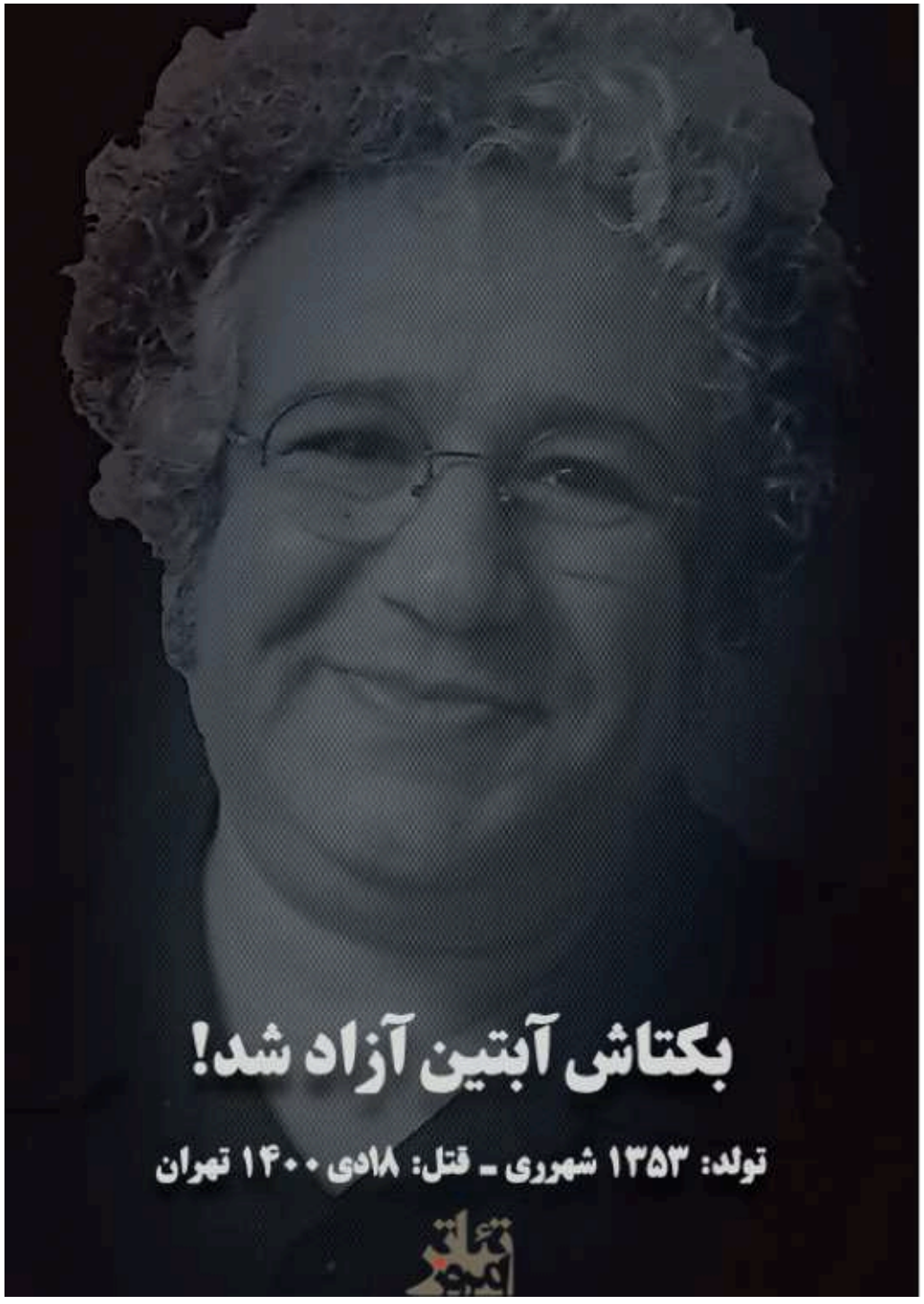
شاید جناب پرهیزگار با خود فکر کرده اند که وقتی آنها توانستند چنین

چیزی ادعا کنند و آب از آب تکان نخورده ؛ چرا ما نتوانیم چنین ادعایی کنیم.

۱۱ به نقل از کتاب "از مقالات شاعر و نویسنده شهید خسرو گلسرخی" - تکثیر از انجمن دانشجویان ایرانی در میامی - ص ۷۱.

۱۲ خسرو گلسرخی - مقالهٔ "فرهنگ پویا و فرهنگ مومیایی شده"؛ منتشره در کتاب "یادنامه"؛ سال ۱۳۵۸ - صفحه ۱۶.

۱۳ بخشی از شعر "خواب یلدا"؛ به نقل از کتاب "ای سرزمین من" - انتشارات نگاه - ص ۲۵.


بکتاش آبتین آزاد شد!
تولد: ۱۳۵۳ شهرری ـ قتل: ۱۸دی ۱۴۰۰ تهران

نقد مستند «علی‌اکبر معصوم‌بیگی» ساخته بکتاش آبتین

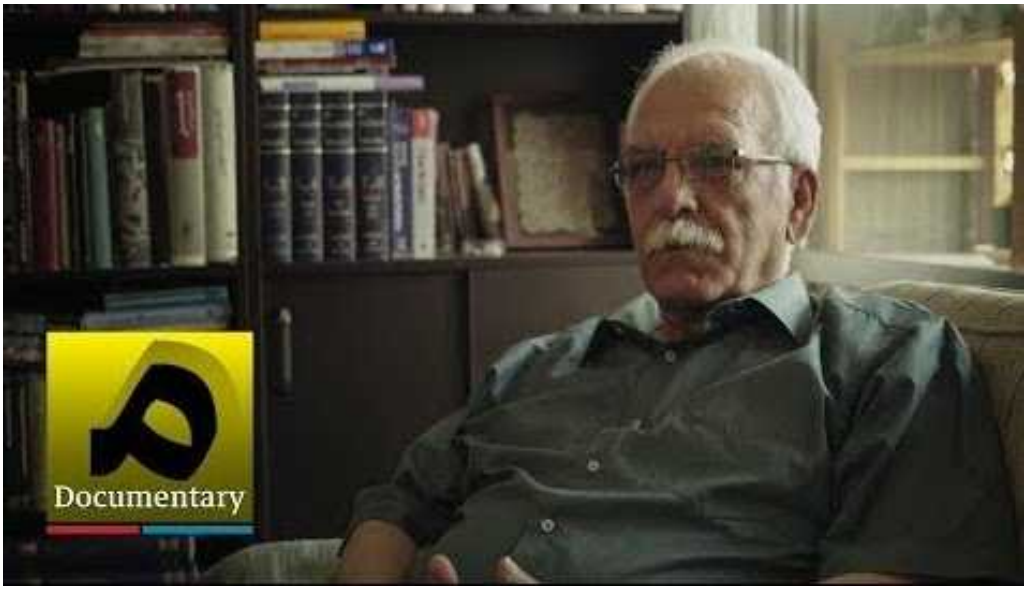
مهرداد خامنه‌ای

یکی از راه‌های پاس‌داشت یاد و خاطره جان‌فشانان راه آزادی مردم پرداختن مداوم به آثار، نوع تفکر، نگاه آنها و دائما زنگار مرگ و گذشت زمان را از چهره آنها زدودن است. آیینه‌های این‌چنین را هر چه بیشتر می‌بایست جلا دهیم و از آنها بگوییم و بنویسیم و این سخن‌ها است که ترفند سرکوبگران را بی‌اثر می‌کند و راه این انسان‌های شریف را برای مردم روشن‌تر می‌نماید.

بکتاش آبتین با حساسیت خود بر روی موضوعات اجتماعی چه در شعر و چه در فیلم، می‌تواند نماینده‌ی نسل جدیدی از هنرمندان کشورمان باشد که جان در راه آرمان خود و شکستن دیوار سکوت گذاشت. دریغ که این وجدان بیدار هنری را زود از ما گرفتند و به قتل رساندند، اما او حتی در نبود خود، با به جا گذاشتن آثار هنری‌اش زمینه‌ای را برای ما فراهم کرده است تا هر کس بتواند از جایگاه خود با پرداختن به آثار او طنین صدایش در اجتماع باشد.

بکتاش آبتین با ساختن پرتره «علی‌اکبر معصوم‌بیگی» تلاش کرده است تصویری از زندگی او را در دوره‌های مختلف در قالب یک مستند روایی ارائه کند. در این فیلم، علی‌اکبر معصوم‌بیگی در مکان‌های گوناگون در یک بازه زمانی مشخص در زمان حال در مقابل دوربین قرار گرفته و از وقایع و تجربیات زندگی خود می‌گوید.

پرتره «علی‌اکبر معصوم‌بیگی» نمونه کار فیلمسازی است که عنان حرفه خود را به دست سوژه فیلمش داده است و با این کار، یک موضوع جذاب برای فیلم مستند را تبدیل به یک رپرتاژ تلویزیونی کرده است تا یک «فیلم مستند». مهم‌ترین وظیفه یک کارگردان مستند کشف واقعیات است و وقتی از فیلم صحبت می‌کنیم لزوما از زبان‌شناسی و دستور زبان یک هنر سخن می‌گوییم. پس تکلیف کارگردان هم در ارائه یک موضوع واقعی از زاویه‌ای پنهان به مخاطب است و هم در نشان دادن بصری آن کشف و ترجمه‌اش به زبان فیلم است. زمانی که کارگردان بر روی پرداختن به این نکته وقت و زمان کافی نگذارد و یا اصولا آن را نیابد و یا مسحور سوژه خود شود و یا آن‌قدر از نظر عاطفی به سوژه نزدیک باشد که نتواند از او فاصله بگیرد، نتیجه



تلاشش طبیعتا اثری لجام گسیخته و در بهترین حالت یک رئالیتی تی‌وی امروزی خواهد شد.

در کار بکتاش آبتین خوشبختانه با تمام ضعف‌های آن به عنوان یک فیلم مستند، موضوع انسجام روایت خود را دارد و در نتیجه به دلیل جذابیت گفتار آن و اهمیت موضوعات تاریخی و انسانی مطرح شده در آن تلاش او کاملا به هدر نرفته است و مسلما دیدن آن برای کسانی که هیچ شناخت قبلی با موضوع و سوژه فیلم او ندارند آگاهی‌بخش است. اما این «گفتار» می‌توانست در رادیو هم به صورت صوتی پخش شود و یا پادکستی باشد و یا در مقابل دوربین تلویزیون در یک استودیو ضبط شود (چنان که قبلا نیز بارها انجام گرفته است) و همان تاثیر را کم و بیش داشته باشد. بر خلاف دراماتورژی هالیوودی: «لوکیشن، لوکیشن، لوکیشن» که جذابیت فیلم را بر این پایه استوار می‌کند، اضافه کردن پس‌زمینه لوکیشن بر روی گفتار همچون تم یک نوای موسیقی در زیر پوست فیلم، اگر به آن کشف اصلی فیلمساز کمک نکند در واقع تنها عاملی تزیینی است و لزوما یک «فیلم» را تبدیل به «مستند» نمی‌کند. در سال‌های اخیر بارها و در فیلم‌های گوناگون که به شخصیت‌ها و پرتره آنها پرداخته شده است، با این نوع برخورد با همین تز بزک کردن صحنه به جای انجام مشق اصلی فیلمسازی مستند مواجه بوده‌ایم؛ تا جایی که با تبدیل فیلم رنگی به سیاه و سفید و قرار دادن سوژه در سیلوئت و بازی با نور انگار می‌توان کمکی به «هنری» شدن فیلم کرد.

برای روشن شدن مطلب به نمونه‌ای تاریخی از کار و تکلیف کارگردان مستند در کشف سوژه رجوع کنیم. در دهه شصت میلادی، زمانی که عده‌ای از فیلمسازان جوان و پرشور فرانسوی معروف به «موج نو»، در پی به کارگیری آموزه‌های «سینما چشم» زیگا ورتف از دهه بیست سینمای شوروی بودند، دست به تجربیات جدیدی در مستندسازی زدند. از جمله در یک تجربه یگانه در سینمای مستند، دوربین خود را در دفتر کار یک منشی اداره‌ای دولتی گذاشتند. بدون این که کوچک‌ترین سخنی با سوژه خود بر زبان آورند او را با دوربین در حال فیلمبرداری در غیاب فیلمسازان تنها گذاشتند و تنها برای عوض کردن رول‌های فیلم وارد اتاق می‌شدند و دوباره می‌رفتند. فیلمسازان می‌دانستند که در زمان جنگ جهانی دوم آن خانم منشی از زندانیان آشوویتس بوده است. سه روز آن زن با دوربین تنها بود و در روز سوم به سخن آمد و دوربین را مورد خطاب خشم خود قرار داد و فریاد زد: «از جان من چه می‌خواهید؟ آن همه رنج و عذاب بس نبود؟» از آن پس همه داستان خود را بدون حضور فیلمسازان در مقابل دوربین و به دوربین نقل کرد. یا شاهکار مستند «شب و مه» اثر آلن رنه محصول سال ۱۹۵۶ فرانسه که از اولین فیلم‌های مستند است که پس از پایان جنگ جهانی دوم درباره هولوکاست ساخته شده است. ده سال پس از آزادسازی اردوگاه‌های کار اجباری نازی‌ها، رنه به آشوویتس و مایدانک می‌رود و در سکوت این اردوگاه‌های متروکه به واکاوی ظرفیت خشونت‌ورزی و جنایت در بشر می‌پردازد و مخاطب خود را با این واقعیت وحشتناک روبرو می‌سازد که امکان تکرار این جنایات تا چه میزان وجود دارد.

مهم‌ترین وظیفه یک کارگردان مستند کشف واقعیات است و وقتی از فیلم صحبت می‌کنیم لزوما از زبان‌شناسی و دستور زبان یک هنر سخن می‌گوییم.

نام این فیلم برگرفته از برنامه نازی‌ها برای ربودن و ناپدید کردن افراد است و روایت فیلم با همکاری ژان کرول، شاعر فرانسوی و از بازماندگان اردوگاه کار اجباری ماوتهاوزن نوشته شده است. کلام قدرتمند بر روی تصاویر متحرک سیاه و سفید و رنگی در کنار موسیقی هانس آیسلر، این مستند ۳۲ دقیقه‌ای را به اثری شاعرانه و بی‌بدیل و از شاهکارهای هنر هفتم برای تمام دوران‌ها بدل کرده است.

روایت علی‌اکبر معصوم‌بیگی در فیلم بکتاش آبتین نه شاعرانگی ژان کرول را دارد و نه خشم و کوبندگی روایت آن منشی جان به در برده از قلتگاه نازی‌ها. روایت معصوم‌بیگی یک بیانیه طولانی است که بدون وقفه گفته می‌شود و اگر خود وقایع بنا به سرشت خود تکان‌دهنده نبود هیچ جذابیتی به عنوان «فیلم» نداشت. شاید در شرایط فعلی کشورمان نقل چنین

بیانیه‌هایی نیز ضروری باشد که حتما هست اما در عین حال باید بدانیم که هیچ ربطی به هنر سینما ندارد. بکتاش آبتین سوژه خود را از زوایای گوناگون و در مکان‌های مختلف جلوی دوربین نشانده و دکمه دوربین را فشار داده تا هر چه دل تنگش می‌خواهد بگوید. این آزادی عمل سوژه به شدت به ساختار فیلم لطمه زده است و فرم آن را شلخته و آزاردهنده کرده است. کات‌های کثیف پی در پی تدوین‌گر تنها برای قطع صحبت‌های اضافی و با در نظر گرفتن محدودیت زمانی نشان می‌دهد که او هیچ اهمیتی برای شعور بصری مخاطب خود قائل نبوده است. و کارگردان نیز بی‌برنامگی خود را که به همان کم اهمیت دادن به درک بصری مخاطب منتهی می‌شود، ثابت می‌کند.

در کار بکتاش آبتین این هنر او نیست که مورد قضاوت قطعی قرار می‌گیرد، بلکه این جسارت او و سوژه‌هایی است که در زمانه‌ای تاریک به آنها می‌پردازد

حضور نسترن موسوی به عنوان یار و رفیق راه و همکار معصوم‌بیگی فیلم را به نقطه‌هایی زود گذر در کشف زبان فیلم نزدیک می‌کند و لحظاتی را پدید می‌آورد که فیلمساز حضورش محسوس نیست و تنها رابطه این دو را نشان می‌دهد. تاکید می‌کنم بر «نشان دادن» و نه «گفتن». همچون کشمکش بر روی مباحث حرفه‌ای یا پرداختن به «خورش بامیه» در زمان غیبت چند روزه همسر. حتی زمانی که موسوی با دوربین صحبت می‌کند راحتی و خود بودنش جذاب است اما فیلمساز نتوانسته است از کلیدهایی که او در اختیارش می‌گذارد استفاده ضمیمه‌ای کند. لحظاتی که از موسیقی مورد علاقه‌شان صحبت می‌کنند و از ضبط صوت پخش می‌شود، تنها چند ثانیه این دو یار را در سکوت «می‌بینیم» که به موسیقی گوش می‌دهند. استفاده از همین کلید عاطفی می‌توانست جایگزین موسیقی بی‌هویتی که در طول فیلم نابجا از آن استفاده شده است قرار گیرد. آبتین از سکوت گریزان است و هیچ شناختی از قدرت عظیم این پدیده در کمک به برقراری ارتباط عاطفی و انسانی تصویر متحرک با مخاطب در این فیلم از خود نشان نداده است. سکوت برای او در حد وصل‌کردن یک صحنه یا سکانس به صحنه و موضوع دیگر اهمیت دارد و تغییر مکان نیز در اکثر موارد در همین حد مورد استفاده فیلمساز قرار می‌گیرد. زمانی هم که قصد دارد به مکان (لوکیشن)، همچون سکانس پایانی فیلم در کنار دریا معنای خاصی در ادای بیانیه نهایی معصوم‌بیگی بدهد، مفهومی کلیشه‌ای و در حد کیچ را بازتولید می‌کند، چرا که مفهوم مکان در بطن ساختار فیلم تعریف درستی نشده است. دریا همان معنایی را دارد که می‌توانست کوچه‌های جوادیه در ابتدای فیلم داشته باشد و حتی در این حالت با اصالت بیشتری پایان‌بندی شود. تنها در یک صحنه می‌توان لحظاتی را دید که معصوم‌بیگی در داخل ماشین از پروفایل و در

سکوت در دالان درخـتان در حـرکت اسـت و این صـحنه بسیار زیباسـت و زودگذر و غریب در این فیلم.
گرچه این فیلم از نگاه هنری ضعیف است اما در کار بکتاش آبتین این هنر او نیست که مورد قضاوت قطعی قرار می‌گیرد، بلکه این جسارت او و سوژه‌هایی است که در زمانه‌ای تاریک به آنها می‌پردازد و این آزادگی در درون زندانی بزرگ است که ستودنی و بی‌شک قابل تحسین است و همچنین ماندگار. او در این فیلم همچون زندگی‌اش به ما نشان می‌دهد که می‌توان در داخل همین زندان بزرگ آزاده زیست، آزاده خلق کرد و سوژه‌هایی را یافت که آزادانه با هنرمند همراه می‌شوند تا او آنها را ثبت‌کند. همچون آن شعر محمد زهری که در اوج اختناق شاهنشاهی سرود: «شهر خالی نیست / گوش باش / آواز می‌آید از آن خانه / هم‌زبانی همدلی را می‌سراید / گوش باش!»

در پایان قضاوت در مورد تهیه‌کننده‌ی این‌گونه فیلم‌های بکتاش آبتین را که پخش دست اول آثار او را به شبکه‌هایی چون بی‌بی‌سی و ایران اینترنشنال سپرده است، باید بر عهده مخاطب گذاشت؛ اما مسلما صحبت کردن از سوسیالیسم و آزادی بیان و آنچه بر ملت ما رفته و می‌رود از طریق این جریانات رسانه‌ای توهینی به شعور مردم است که با دلوهای عسل نیز پایین نمی‌رود و مسئولیت آن بر گردن کسانی است که آزادگان و شهدای مردم ما را چنین ارزان به حساب خود تاخت می‌زنند.
فراموش نکنیم که فیلم مستند «پارک مارک» او پس از قتل وی به صورت وسیع و مستقل در شبکه‌های مجازی پخش شد و مورد استقبال انبوه مردم از هر قشر و دیدگاهی قرار گرفت که این را مسلما در مورد کارهایی از این دست و با این روش تکثیر نمی‌توان گفت.

یاد بکتاش آبتین گرامی، راهش پررهرو، زنده‌باد آزادی.

۱۷ بهمن ۱۴۰۰

دو پرتره از بکتاش آبتین

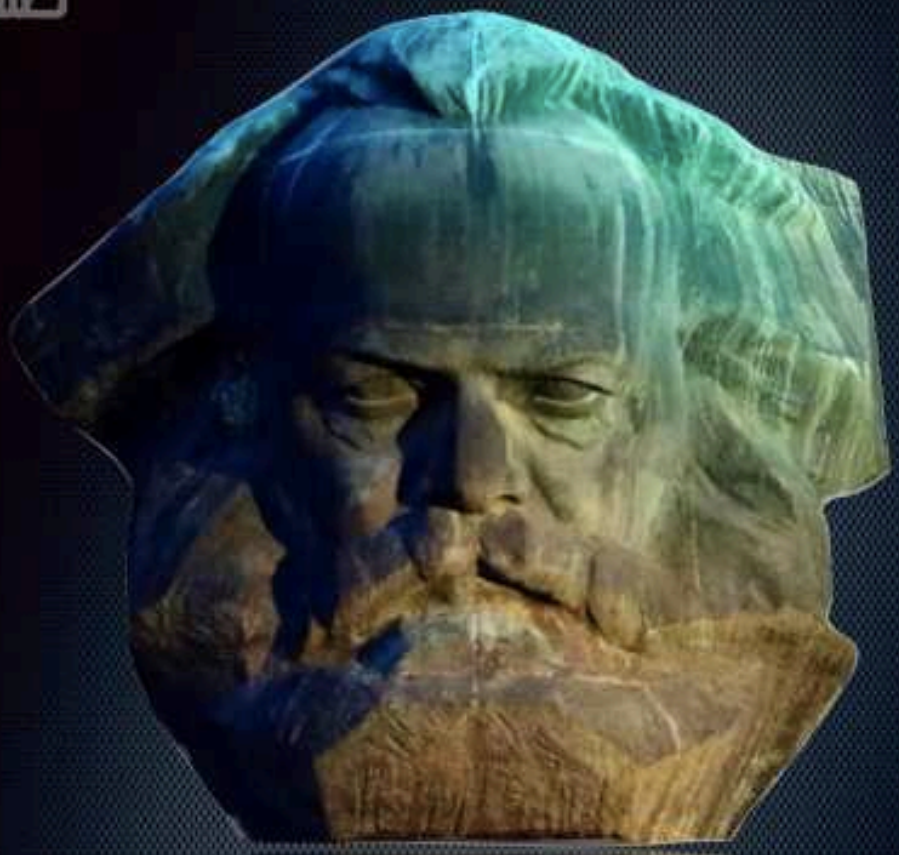
این آثار با اجازه هنرمندان آن در «تئاتر امروز» منتشر می‌شود.

اثر علی خالق (شهریار)
تکنیک: رنگ روغن روی بوم

اثر علی خالق (شهریار)
تکنیک: رنگ روغن روی بوم

اثر ابوسعید اسدی
تکنیک: رنگ روغن روی بوم
۴۰ در ۵۰

سیاسی
ضمیمه



مارکس
و
تاکیدش بر ناگزیری تاریخی قهر

مسعود پرتوی

تئاتر امروز

نقد مقاله:

"بازخوانی خشونت در اندیشه مارکس" نوشته بهروز منتظمی

(روزنامه "بهار" ۲۱ و ۲۲ و ۲۳ خرداد ۱۳۷۹)

مارکس
و
تاکیدش بر ناگزیری تاریخی قهر

مسعود پرتوی

تئاتر امروز

آنچه این نوشتار کوشش دارد، به دست دهد؛ فارغ از نتیجه‌گیری‌های گراینده یا ستیزنده بوده و تنها آن‌ست که اندیشه‌های مارکس را آن‌گونه که به راستی بوده‌اند، بنمایاند؛ و این کار از کانال نقد مقالهٔ: "بازخوانی خشونت در اندیشه مارکس" نوشته بهروز منتظمی (روزنامه "بهار" -۲۱ و۲۲ و ۲۳ خرداد ۱۳۷۹)؛ به انجام می‌رساند. از آنجایی که نوشتار یاد شده مانند بیشتر موارد مشابه کوشش دارد با نمایش وجود تضاد و تناقض بین اندیشه‌های مارکس از یک سو و اندیشه‌های انگلس، لنین و استالین و مائو از سوی دیگر (نگاه کنید به مقاله اول، ستون سوم، پاراگراف دوم- بهار؛ ۲۱/۳/۷۹) به اصطلاح با جنگ افزارِ مارکس به جنگ مارکسیسم بروند؛ و به کمک چنین شیوه‌ای مارکس را آن‌گونه که خوشایند نظریات و نیازهایشان است تفسیر کنند. در این نوشتار نیز کوشش شده برای جلوگیری از هرگونه بهانه‌گیری، تنها از نظریات خود مارکس استفاده شود. و با اتکا به نظریات خود مارکس نشان داده شود که " قهر" در بینش مارکس نه مقوله‌ای "موردی" یا تاکتیکی، بلکه یک مقوله نهادینه شدهٔ استراتژیک است و اندیشه مارکسی بدون "نبرد و قهر طبقاتی" هر مسلکی است جز مسلک خود مارکس.

ادبیات مبهم یا مبهم نویسی ادبی

نه ! به هیچ وجه قصد توهین در کار نیست، بلکه فقط هدف آن است که بی هیچ تعارفی مسایل شکافته و بیان شود. ولی یکی از اولین مواردی که در مقالهٔ آقای منتظمی؛ فراوان به چشم خورده و خواننده را از جهت سختی دست یافتن به مفاهیم؛ بسیار آزار می‌دهد، مسئله مبهم نویسی یا به قول معروف قلمبه و سلمبه نویسی به ظاهر نظری ست.

گرچه در اولین پاراگراف از ستون دوم نخستین بخش این مقاله (بهار-۲۱ خرداد ۱۳۷۹) نویسنده برای توجیه مبهم نویسی خود، می‌گوید:

«از اینکه برای نهادن وام خود در فرو داشت نقش تاریخ‌ساز خشونت در برابر قانون ناگزیرم وارد باریکی‌هایی کمابیش فلسفی شوم و در برخی بخش‌ها اندکی دشوار بنویسم از خواننده خواهان پوزشم.»

اما حلاجیِ ویرایشی همین جمله خود نشان خواهد داد که مسئله ناگزیری از ابهامِ خود مباحث فلسفی نیست، که انگیزش اینکار را باید در مشکل کردن تعمدی سخنان نویسنده از سوی او جست.

آقای منتظمی در این جمله می‌گوید: «از اینکه برای نهادن وام خود رد فرو داشت نقش...». در حالی که می‌شد به راحتی گفت: از اینکه برای ادا تکلیف در نشان داد کم ارزشی نقش...

همچنین ایشان در این جمله ادامه می‌دهند: «نقش تاریخ‌ساز خشونت در برابر قانون ناگزیرم وارد باریکی‌های کمابیش فلسفی...»؛ اما ایشان بی‌توجه به وجوه معنایی "باریکی" در ادبیات فارسی (برای نمونه باریک به معنای "دقت در جزییات" در اصطلاح "باریک‌بین")، فراموش می‌کنند که آشکار سازند چه حالت دستور زبانی از "باریکی‌ها" را مد نظر داشته‌اند [حالت صفتی یا حالت مصدری (اسم مصدر یا حاصل مصدر)]، تا برای خواننده هم روشن شود که منظورشان از "باریکی‌های... فلسفی"چیست ؟ آیا منظورشان "جزییات" و "فرعیات" است یا "تنگنا"؟ ساده‌ترگفته باشیم، اگر منظورشان از "باریکی‌ها" تنگناهای مباحث فلسفی‌ست که بهتر بود راحت می‌گفتند: "ناگزیرم وارد تنگناهایی کمابیش فلسفی شوم و در برخی بخش‌ها اندکی دشوار بنویسم، از خواننده پوزش می‌خواهم".

یا حتی راحت می‌گفتند: «ناگزیرم وارد جزئیات کمابیش فلسفی شوم...»؛ گویاتر نبود؟! نمونه بالا تنها مورد نیست و مقاله ایشان پر از این دست واژگان و جمله‌پردازی‌هاست؛ برای نمونه:

ــ «این کتاب طی ماه‌ها در فرانسه بحث‌هایی چه هیجان‌زده بر انگیخته و رسانه‌ها را چه شورمندانه به خود مشغول داشت.»

و چه ساده می‌شد نوشت: این کتاب طی ماه‌ها، در فرانسه بحث‌هایی هیجان‌زده‌ای برانگیخت و رسانه‌ها را پرشور مشغول خود کرد.

ــ «نوشتاری که فرا چشم دارید چهار آماج را همهنگام در مدار دید می‌نهد.»

و چه آسان و گویاتر می‌شد نوشت: این نوشتار چهار هدف (آماج) را همزمان پی می‌گیرد (یا: پیش رو می‌نهد).

ــ «امروز که‌ایرانیان کتاب‌ورز با آوازه دور یاز و جهانگیر این نظریه سال‌هاست خومند گشته‌اند».

آیا دریافتنی‌تر نبود؟! اگر نوشته می‌شد: امروز که ایرانیان کتاب‌خوان با آوازهٔ دیرینه (دوردست) و جهانگیر این نظریه سال‌هاست خو گرفته‌اند

همین نمونه‌ها برای نشان دادن درستی گفتارمان بسنده است. چرا که اگر بخواهیم همه موارد را بررسی کنیم؛ خود، نوشتاری جدا و بلند می‌شود نقل: "مثنوی هفتاد من". اما باقی بماند در صورت ضرورت به جایش.

البته شاید بگویید: چنین "ناگویا" نویسی، دستاورد کوشش ایشان برای پرهیز از نوشتن به آیین نگارش"غیرپارسی" ست. اما چنین نیست، برای نمونه: در همان مورد اشاره‌ای اول، ایشان‌ترکیب"نقش تاریخ‌ساز" را به کار می‌برند که دو واژه اصلی آن پارسی سره نیست. یا در نمونه‌های دوم و سوم نیز به واژگان چون "کتاب"، " بحث"، "مشغول" و... بر می‌خوریم که با پارسی سره بیگانه‌اند گفتنی‌ست که در این بین، به واژه نادرست و غیرضروری " کتاب‌ورز" هم بر می‌خوریم. هر چند در واژگان نامه‌ها برای"ورز" از معنی " پیشینه و کار پیاپی" نیز یاد شده؛ اما حتی با همین معنی نیز، ترکیبش با "کتاب" نادرست است چرا که روشن نمی‌کند منظور از این "ورز" شامل کدام ورزنده است: کتاب‌خوان؟ کتاب‌نویس؟ کتاب فروش؟ کلکسیونر کتاب؟ چاپچی؟ اگر منظورشان از ورزیدن کتاب، خواندن کتاب بوده که واژه "کتاب‌خوان" گویاتر از واژه ساختگی " کتاب‌ورز" است و اگر منظور کسی است که پیشینه‌اش نوشتن کتاب بوده، که از دیر باز واژهٔ "نویسنده" کارآیی داشته؛ پس ضرورت این واژه ساختگی چیست؟

از این روست که پرسش می‌شود: چرا نویسندهٔ مقالهٔ یاد شده اصرار به مبهم نویسی دارند؟! آیا جز این‌ست که می‌خواهند اندیشه‌های خود را زیر لایه‌هایی از جملات مبهم قرار بدهند که هم حرفشان را زده باشند، هم راه گریز اندیشه‌ای را برخود نبسته باشند. از یاد نبریم غامض نویسی نشانه ژرف اندیشی نیست بلکه فقط نشانه برتری جویی و سیطره خواهی نویسنده نسبت به خواننده است . همچنین؛ یکی دیگر از دلایل غامض نویسی آن است که می‌ترسیم رو شود چنته‌مان چه بسیار خالی ست. بگذریم!

ساختار شکنی یا...

بر خلاف ادعای پیشگفتار"گروه فرهنگ و اندیشه" بر مقاله آقای بهروز منتظمی؛ این نوشتار نه تنها ساختارشکنانه نبوده بلکه سعی دارد با حمله از درون به پایه‌های اندیشه مارکسی، به داد اندیشه مقابل

رسیده، ساختارهایش را تحکیم بخشد، البته این کار را بی آنکه به پیش داوری‌های پندارهای ضد مارکسی ضربه‌ای وارد شود؛ انجام می‌دهد.

اساساً ساختارشکنی یک روند دیالکتیکی‌ست که در آن مانند هر روند دیالکتیکی "برابر نهاد" هر "نهادی" از درون به نفی دینامیکی آن و در عین حال نفی خود پرداخته که به همایش نوین انجامیده و پدیدهٔ نوین را می‌زاید. و این جدا از نفی مکانیکی‌ست که آقای منتظمی سعی دارد با اتکا به نقلِ گفتارهای فراوان به آن دست یازد.

پیش از هر چیزی؛ برای جلوگیری از اغتشاش مفاهیم و در هم ریختگی مرز واژگان، لازم است مسئله "خشونت" را روشن کنیم. گاستون بوتول در"جامعه شناسی جنگ" به درست‌ترین شکل، جدایی مرز خشونت و جنگ را چنین تعریف می‌کند:

«جالب‌ترین خصیصهٔ پدیدهٔ جنگ، ظاهرا ویژگی جمعی آن است. با توجه به همین مفهوم است که جنگ را باید به وضوح از اعمال خشونتبار فردی متمایز کرد... گروه‌های درگیر... می‌توانند بسیار بزرگ باشند... اما این گروه‌ها همچنین می‌توانند - بدون اینکه مبارزات مسلحانه شان به دلیل کوچک بودن، ویژگی جنگ را از دست بدهند - بسیار کوچک نیز باشند. زیرا دونشانهٔ مهم دیگر، جنگ را از مبارزه عمومی و جنایت‌های فردی متمایز می‌کند: عنصر ذهنی، یعنی نیت، و عنصر سیاسی یعنی سازمان. جنگ عملاً در خدمت منافع یک دسته سیاسی است، در حالی که خشونت فردی در خدمت منافع فردی قرار دارد... جنگ، مبارزهٔ مسلحانه و خونین بین گروه‌های سازمان‌یافته است.»

(گاستون بوتول - جامعه شناسی جنگ - صفحات ۳۰ و ۳۳)

با توجه به تمام این توضیحات می‌توان دریافت که "خشونت" یک مقوله انفرادی و غیرحقوقی‌ست در حالی که جنگ (نبرد و قهر) تابعه قانون مندی‌های اجتماعی بوده و در چارچوب سیاست باید بررسی شود. در نتیجه خشونت‌های جاری در جنگ تابعه قانونمندهای ویژهٔ آن است. آنچه در بینش مارکس مورد نظر است مسئله نبرد و قهر طبقاتی یعنی "جنگ بین طبقات" است.

در بینش مارکس"قهر و نبرد" خشونت‌های ضرورت یافته از بالندگی تاریخ بوده که خود فرآیندهایی اجتناب‌ناپذیری هستند که گریزناپذیری شان نه وام دار ارادهٔ شخصی و منافع محدود لحظه‌ای بازیگران آن دوران، که پیروی از ضرورت دینامیکی مقاطع گذار هستند. چنین است که این موضوع در مورد جریان‌های پلیدی چون فاشیسم نیز صادق است. چراکه خشونت ماهیت بُرداری دارد. تمام خشونت‌های جنایت‌کارانهٔ فاشیسم در روند رشد این نگرش و بینش، ضرورتی گریز نا پذیر بوده است. اما آنچه باعث می‌شود این اعمال، جنایات غیرانسانی ارزیابی شوند؛ عدم ضرورت و حتی ضد ضرورت بودن آنها در روند بالندگی انسان و اجتماع بشری است.

برگردیم به اصل مطلب! جناب منتظمی؛ نوشتار خود را با جمله‌ای از مصطفی رحیمی مبتنی بر اینکه مارکسیسم همیشه به استفاده از خشونت اعتقاد داشته، شروع می‌کند. اما فوراً با اعتراض یکی از جمله‌های معروف مارکس "من خود، مارکسیست نیستم"؛ را با کمی دستکاری پیش می‌کشد (مارکس در مقابل هواداران خام اندیش و دوآتشه‌اش گفته بود: من مارکسم، مارکسیست نیستم). اما باید پرسید بین این نقل قول از مارکس و جمله آقای رحیمی چه رابطه‌ای وجود دارد؟ چرا که؛ مارکس با این جمله تأکید دارد که: جایگاه او را به عنوان موجد اندیشه باید در نظر بگیرند نه پیرو؛ و از سویی دیگر می‌فهماند در نظام فکری او

جزم اندیشی جایی ندارد حتی در مورد اندیشه‌های خودش؛ نه آنکه بینشی که خود پرورانده، قبول ندارد. ولی گویا آقای منتظمی فراموش کرده‌اند که مارکسیسم یک بینش و ایدئولوژی (ایدئولوژی به مفهوم اصطلاحی آن یعنی مکتب نظری و سیاسی) بوده و مارکس یک اندیشمند است؛ گرچه در شکافتن و بررسی (تجزیه و تحلیل) تاریخی مکاتب، در نهایت اندیشمند نیز، خود جزیی از مکتب محسوب می‌شود. دراین میان، ایشان از فرصت استفاده کرده، وسط دعوا نرخ تعیین کرده، می‌گویند:

«آیا معنی لغوی واژه همیشه به سراسر زندگی روشنفکری مارکس نیز تسری می‌یابد؟»

این دیگر یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌هایی‌ست که حتی برای منتقدان نوپا نیز کهنه شده است؛ یعنی به جنگ مارکس رفتن با مارکس، جنگ مارکس "پیر" با "مارکس جوان"، جنگ "مارکس اندیشمند" با "مارکس سیاست ورز" قدرت طلب، جنگ مارکس انسان دوست با مارکس دیکتاتور. بی آنکه به روی خود بیاورند که مارکس هرگز چنین تجزیه‌ای از زندگی و بینش‌اش رادر هیچ یک از آثارش در عمل پذیرا نشد.

آقای منتظمی سپس می‌افزاید:

«آیا شایسته است که اندیشه‌ای جهانگستر را نقد کنیم اما حتی یک ارجاع مستقیم به متن صاحب اندیشه ندهیم.»

واقعاً سخن درستی‌ست که خود ایشان کمتر به آن پایبند مانده و بیش از آنکه سعی کند اندیشه‌های مارکس را با مارکس توضیح دهد با اتکا به گفته‌ها و نوشته‌های دیگران سعی می‌کند به نتیجه مورد نظرش دست یابد.

وی در ادامه می‌گوید:

«تلاش این قلم تردیدی‌ست بنیادی در خصوص این باور ظاهراً شک‌ناپذیر و اقصاپوی که کارل مارکس اقتصاد باور تکسویه نگر است و در تکامل و فرگشت تاریخ نقش عوامل غیراقتصادی همچون سیاست و قانون را به پشیزی خریدار نیست.»

هر چند این نظر آقای منتظمی به عنوان یک نظر کلی درست است، اما در ادامه خواهیم دید که در نظر ایشان، در بینش مارکس تمام این مقوله‌ها هم عرض و همسطح هستند؛ در حالی که چنین پنداری، در چارچوب اندیشه‌های مارکسی کاملاً نادرست است.

نویسنده در ادامه می‌گوید:

"در این فضای روشنفکری که درش یک مقاله گنجایش دارد تکلیف تاریخ فلسفه را از افلاطون تا هایدگر با نام بردن از ده‌ها فیلسوف روشن کند، دیده خواهد شد که کاوندگی در مفهوم فقط یک واژه در یک جمله شاید گنجایی یک مقاله را بسنده نیابد.»

باید گفت انتقاد ایشان از این کنسروسازی‌ها نظری که در مطبوعات رسم شده، کاملاً به جاست. اما این نباید باعث شود که از آن طرف بام بیفتیم. گرچه در دنیای تفسیربافان کلامی، می‌توان در تشریح یک جمله که هیچ حتی یک واژه؛ نه فقط یک مقاله که حتی کتاب‌های چند جلدی نوشت؛ اما آیا این کار در زندگی واقعی اجتماعی جایی هم دارد؟ پس ضرورت جدل‌های نظری تا آنجاست که راهگشای زندگی بشری در مسیر بالندگی اجتماعی باشد و تنها در این صورت است که به هوده و مثمر ثمر خواهد بود؛ در غیر این صورت ثمرش را فقط در نمرات برگ‌های امتحانی کلاس‌های درس باید جست!

به قول خود مارکس در"ایدئولوژی آلمانی":

«این مسئله که آیا تفکر انسانی پذیرای حقیقت عینی است یا نه؛ مسئله‌ای نظری نبوده بلکه امری عملی ست. انسان باید در پراتیک، حقیقت یعنی واقعیت و قدرت، یعنی دنیویت تفکرش را اثبات کند. مناقشه در مورد واقعیت یا عدم واقعیت تفکری که از عمل جداست، صرفاً یک مسئلهٔ مدرسی ست.»
(مارکس و انگلس - ایدئولوژی آلمانی - ۱۳۵۷- ص ۶)

دقیقاً از همینجاست که می‌توان خاستگاه روند عقب گرد این "مکتب" را دریافت. این مکتب از زمانی ترک برداشت که سعی کردند آن را از" برنامه کار خلاق بودن" در آورده و به آن ساختاری شریعت‌گونه داده، برایش سازمان مذهبی فراهم کنند. و این جریان از هنگامی شروع شد که مفسران به اصطلاح مارکسی سعی کردند بر هر جمله او تفسیرها بنویسند. و آنچه در این کوهی از تفسیرها گم شد، بینش خود مارکس بود و پراتیک مارکسی. برای همین، در این نقد کوشش می‌شود که از تفسیر گرایی پرهیز شود و اندیشه‌های مارکس با اتکا به خود مارکس نمایش داده شود؛ حتی اگر این اندیشه‌ها ناخوشایند به نظر آید.

نقد شماره به شماره

از آنجایی که آقای منتظمی در نوشتار خود نظریاتش را با شمارگان ارائه می‌دهد؛ این نقدی نیز تلاش خواهد کرد حتی‌الامکان از این شمارگان پیروی کند.

آقای منتظمی در اولین شماره سعی می‌کند به کمک نقل قول‌هایی از "دریدا"، "پی یر زیما" و "جان اوستین"، این نتیجه را به دست آورد که باید به نیت نویسنده(یعنی مارکس) دست یافت. و نوشته‌های نویسنده آن‌گونه که خوانده می‌شوند نباید فهمیده شود بلکه آن‌گونه که تفسیر می‌شوند باید فهمید. پس باید دریافت‌های عادی که تا کنون از اندیشه مارکس شده، یکسره دور ریخت و مارکس را تنها آن‌گونه که‌ایشان می‌گویند، شناخت.

بحث بر سر درستی یا نادرستی نظریه دریدا یا پییر زیما یا جان اوستین یا حتی جان سدل (شاگردش) نیست؛ بلکه موضوع این‌ست که چه ضرورتی داشت که آقای منتظمی وارد این بحث شود (بی آنکه آن را کامل کرده، ببندد). جز اینکه ایشان خواسته از همان نخستین مرحله به خواننده بباوراند: «از آنجایی که یک نشانهٔ نوشته شده، حاوی نیروی گسیلیدن است از موقعیتی که در آن نوشته شده"، پس می‌توان به راحتی نتیجه گرفت که همه بنیان گذاران و پرورندگان مارکسیسم (که البته این موضوع –لابد با یک درجه تخفیف- شامل خود مارکس نمی‌شود) نادرست گفته اند؛ لاجرم ایشان (یعنی جناب منتظمی) می‌توانند اثبات کند منظور مارکس همانست که ایشان می‌گویند.

و اگر نه؛ حتی در چارچوب نظریه دریدا برای درک یک واژه (با بهتر است گفته شود: یک مفهوم) باید آن را در مجموعه خود، در نظر گرفت. یعنی اینکه برای توضیح یک نظریه یا یک جمله از مارکس باید آن را در ظرف اندیشه‌های مارکس سنجید نه در ظرف اندیشه‌های هزارهٔ پیش از آن و یا هزارهٔ پس از آن. البته به قول معروف هرنظریه فرزند زمان خود است، پس لاجرم برای توضیح هر نظریه افزون بر بررسی دینامیزم مجموعه آن، باید رابطه دیالکتیکی بین آن و شرایط پیرامونش را نیز بررسی کرد.

درشمارهٔ ۲، آشکار می‌شود که تمام نقل گفتارهای شماره یک برای چه بوده است. خود ایشان می‌گوید:
«می‌کوشم ساخت نیت‌های این واژه (خشونت) را در آثار خود مارکس تحلیل کنم و برداشت معمول و مالوف از آن را در هم ریزم.»

معنی این جمله زمانی روشن می‌شود که توجه داشته باشیم، ایشان پیش از این گفته‌اند:
«واژه خشونت را در یک جملهٔ مارکس می‌گیرم و می‌کوشم ساخت ظاهراً در چیده‌اش را، به پسند دریدا، در آینده نزد انگلس و لنین و دیگران برچینم تا مگر پیوندش بزنم به مفهومی که، در گذشته، نزد فلاسفه روزگار روشنگری و سپس نزد هگل می‌داشته.»
به گفتار دیگر اما روشن؛ آنچه ایشان انجام می‌دهند آنست که بینش مارکس را در قالب اندیشه‌های «فلاسفه روزگار روشنگری و سپس نزد هگل»، "وانمایی" کنند.
از سوی دیگر؛ در بهترین و بی‌سویه‌ترین حالت، آنچه ایشان از مفهوم واژه خشونت روشن می‌کنند یک درک کلی‌ست نه مفهوم خشونت در اندیشه‌های مارکس. با این وضع معلوم نیست چرا ایشان اصرار دارند به خوانندگان بباورانند که مفهوم خشونت در بینش مارکس را نشان می‌دهند؟! زیرا مفهومی که چنین گسترده بررسی شود، معنایی کلی‌تر از نظریه یک نفر (مارکس) پیدا می‌کند.

اتهامات ناروا

آقای منتظمی در سومین شماره با نقل جمله معروف مارکس:" خشونت قابله هر سالخورده جامعه‌ای‌ست که جامعه‌ای نو را آبستن باشد. خشونت خودش یک بالقوگی اقتصادی است"؛ انگلس (یا به قول ایشان "یا غار مارکس") و سپس لنین را متهم می‌کند که از این جمله مارکس "بهره‌برداری سیاسی" کرده برای خشونت " نقش بسیار اساسی" برپا کرده‌اند
واقعاً که چه اتهامات ناروایی ! زیرا اینکه مارکس خود به کارکرد تاریخی قهر اعتقاد داشته چیزی نیست که احتیاج به آن داشته باشد تا دیگران برای "بهره‌برداری سیاسی" اندیشه‌های او را باژگونه‌نمایی کرده باشند. اگر ایشان نمی‌دانند (یا نمی‌خواهند بدانند)، اما خود مارکس می‌داند که در سخنرانی‌اش در کنفرانس " جمعیت بین‌الملل کارگران" (در ۲۱ سپتامبر ۱۸۷۱- لندن) گفته بود:
«باید به دولت‌ها چنین اعلام کنیم: ما می‌دانیم که شما قدرت مسلح علیه پرولترها هستید، ما هر جا که ممکن باشد از راه مسالمت‌آمیز علیه شما مبارزه خواهیم کرد و وقتی ضرورت پیدا کند، این مبارزه را به کمک اسلحه انجام خواهیم داد...»
(مارکس / انگلس / لنین – دربارهٔ انقلاب اجتماعی - ۱۳۵۸ – ص ۵۹)
به راستی چرا آقای منتظمی فراموش می‌کند که مارکس متحد با انگلس، در "مانیفست" گفته است:
«قدرت سیاسی به معنای خاص کلمه عبارت است از اعمال زور متشکل یک طبقه برای سرکوب طبقه دیگر.»
(مارکس و انگلس – مانیفست -۱۳۵۷ - ص ۶۹)
یا در بخش "بورژواها و پرولترها"ی همان کتاب، بعد از حدود شش صفحه توضیح جزییات در مورد اعمال قهر و سرکوب بورژوازی و روند قهرآمیز شدن "جنبش پرولتری"، همصدا با انگلس می‌گوید:
«ما ضمن توصیف مراحل کلی رشد و تکامل پرولتاریا، آن جنگ داخلی کم و بیش پنهانی درون جامعه موجود را، تا آن نقطه‌ای که انقلابی آشکار در می‌گیرد و پرولتاریا، با بر انداختنی بورژوازی از طریق زور حاکمیت خویش را پی می‌افکند، دنبال کرده‌ایم.

چنانکه دیدیم، کلیه جوامعی که تاکنون وجود داشته‌اند بر بنیاد تضاد طبقات ستمگر و ستمکش استوار بوده‌اند»

(همان اثر - ص ۵۳)

آیا آقای منتظمی به عنوان یک فرد به قول خودشان "کتاب‌ورز" معروف‌ترین جمله در آخر" مانیفست" را از یاد برده‌اند؟ که مارکس همنوا با انگلس، کاملا رسا می‌گوید:

«کمونیست‌ها عار دارند که مقاصد و نظریات خویش را پنهان سازند. آنها آشکارا اعلام می‌کنند که تنها از طریق واژگون ساختن همهٔ نظام اجتماعی موجود، از راه جبر، وصول به هدف‌هایشان میسر است.»

(همان اثر - ص ۸۹)

و این جمله که: «ما هرگز این حقیقت را که بر بنیادی انقلابی و نه قانونی استوار هستیم پنهان نکرده‌ایم...»؛ آیا گفته انگلس یا لنین است ؟ یا آنکه مارکس آن را در دهم دسامبر ۱۸۴۸ در اولین پارگراف از کتاب خود: "بورژوازی و ضدانقلاب" نگاشته است.

آیا ایشان نمی‌خواهند به یاد آورند که مارکس در جزوه "مبارزات طبقاتی در فرانسه" خود نظریه‌اش را در رابطه با انقلاب ۴۹-۱۸۴۸ این‌گونه بیان می‌کند:

«به استثنای یکی دو بخش، هر فصل مهم تاریخچه انقلاب ۱۸۴۹-۱۸۴۸ شکست انقلاب نام می‌گیرد.

این انقلاب نبود که در این شکست‌ها از پای درآمد، این شکست‌ها، شکست زوائد سنتی پیش از انقلاب بود، شکست نتایج مناسبات موجود اجتماعی بود، مناسباتی که هنوز چون تضادهای حاد طبقاتی تشدید نشده بود، شکست اشخاص، توهّمات، تصورات و طرح‌هایی بود که حزب انقلابی، قبل از انقلاب فوریه از قید آنان آزاد نبود و رهایی‌اش از این قید نه مرهون پیروزی فوریه، بلکه حاصل یک سلسله از شکست‌ها می‌توانست باشد.

خلاصه اینکه: پیشرفت انقلابی نه به وسیلهٔ دستآوردهای تراژدی کمیک بلاواسطه‌اش، بلکه بالعکس با ایجاد یک ضدانقلاب متحد و مقتدر یا به وجود آوردن دشمنی که از طریق مبارزه با او، تازه حزب سرنگون‌کننده توانست به صورت یک حزب واقعاً انقلابی بلوغ یابد، راه انقلابیش را گشود.»

(مارکس- مبارزه طبقاتی در فرانسه –۱۳۵۸- ص ۴)

لابد لازم به یادآوری نیست: زمانی که مارکس از " تضادهای حاد طبقاتی" و "حزب سرنگون‌کننده توانست به صورت یک حزب واقعاً انقلابی بلوغ یابد"؛ یاد می‌کند؛ چیزی جز انقلابی قهرآمیز مد نظر ندارد.

اما !! به راستی چرا آقای منتظمی اینها را (که تنها مشت نمونه خروار است) نادیده می‌گیرند؟ جز این است که خواستار آنند تا اندیشه‌های مارکس را آن‌گونه که خود می‌پسندند ترسیم کنند. و چنان در این کار هول کرده‌اند که حتی فراموش می‌کنند نباید دچار نقیض‌گویی شوند و پس در ادامه می‌گویند:

«تفاوت بزرگ میان مارکس و لنین در این است که مارکس نمی‌پذیرد که پیش از بالیدن تضادهای اقتصادی جامعه، گویا بتوان با انقلاب خشونت‌آمیز جامعه‌ای واپس مانده را به آستانه‌ای فرازمند رهنمونی کرد.»

ایشان گویا، بُرش نظریات خود نزد خوانندگان را چنان باور کردند که "سنجیداری" گفتارشان را رها کرده و هیچ به ناهمخوانی آنها نمی‌اندیشند. جملهٔ بالا یعنی اینکه مارکس معتقد است که " انقلاب خشونت‌آمیز " تنها در شرایط "بالیدن تضادهای اقتصادی جامعه" امکان پیروزی دارد؛ در تناقض است با کوشش ایشان

برای نمایش مارکس خشونت " ناباور"؛ مارکسی که با اعدام مخالف بوده و دلش از آن می گرفت، و مهم‌تر از این‌ها؛ این ادعای ایشان که از نظر مارکس قهر (خشونت) یک رویکرد ناگزیر در انقلاب و فرگشت نیست.
در رابطه با مسئله نظر مارکس در مورد شرایط تکنولوژیکی و مالی روسیه نیز باید گفت:
نخست آنکه، حذف موردی از پیش‌نویس هر متنی دلیل بر نادرستی آن مورد نیست؛ بلکه فقط دلیل بر عدم ضرورت (و یا حتی ضرورت عدم) بیان آن مورد است.
دوم اینکه،آقای منتظمی به هیچ وجه روشن نمی‌کند که چرا نظر مارکس خطاست؟
و اما سوم؛ درباره خود روسیه، به گفتاری چکیده، بایست گفت: روسیه امپراتوری سرمایه‌سالار بود همچون انگلیس. با این تفاوت که مستعمرات انگلیس آن سوی دریاها قرار داشت و از نظر جغرافیایی هیچ‌گونه پیوندی بین هسته استعماری(انگلیس) و مستعمراتش وجود نداشت. در حالی که روسیه؛ استعماری بود که مستعمراتش به لحاظ جغرافیایی به آن چسبیده بود و همین باعث ایجاد وضع تناقض آمیزی در آن به عنوان یک کل می‌شد. اما هسته اصلی این کل از همان ساختاری برخوردار بود که انگلیس، گرچه به لحاظ پیشرفت، عقب‌تر. همین وضعیت تناقض‌آمیز تجمع هستهٔ استعمارگر و مستعمرات در یک مجموعه کشور/ سرزمین واحد، باعث می‌شدکه برخلاف استعمارهایی چون انگلیس که از سویی بحران‌های ادواری خویش را به مستعمرات منتقل کرده، و از سوی دیگر بحرانهای مستعمرات مستقیما به جامعه استعماری منتقل نشود، به هوده این استعمارهای بتوانند به طور نسبی پیوستگی ثبات خود را حفظ کنند؛ در روسیه این فرآیند به عکس عمل می‌کرد و بحران‌های سرزمین‌های "مستعمره" مستقیما به سرزمینِ هستهٔ استعماری منتقل شده آن را دچار بحران‌های متداوم کرده، آن را پیوسته با شرایط انقلابی و حتی در مواقعی با موقعیت انقلابی روبرو کند. و این همان ویژگی بود که لنین آن را درک کرده بود. از این رو پیوست برای برپایی یک انقلاب تمام عیار تلاش می‌کرد؛ نه آنکه وی بخواهد اراده‌گرایانه با اتکا به یک «انقلاب خشونت‌آمیز جامعه‌ای واپس مانده را به آستانه‌ای فرازمند رهنمونی» کند.

بازی واژگان

شماره۴، شروع بازی با واژگان است. آقای منتظمی می‌گوید:
«اکنون می‌خواهم نمایان کنم که واژهٔ "خشونت" را در جمله مزبور باید به"نیروی قانون" تعبیر کرد و نه به قهر انقلابی که طبق تعریف، برابر قانون مسلط گردن‌کشی می‌کند، آن واژه‌ای که به خشونت تعبیر می‌شود و این‌همه به انقلاب‌های قرن گذشته دامن زده و آدم خورده، به آلمانیdie Gewalt است.»
و با بیان این جمله شروع می‌کند به اصطلاح ریشه‌یابی این واژه و ردیابی آن در واژگان‌نامه‌ها؛ که این تلاش در واقع چیزی جز بازی واژگان نیست. بگذارید جمله مورد جدل مارکس را یک بار با هم بخوانیم تا ببینیم که موضوع چیست؟ مارکس گفته است:
«خشونت قابلهٔ هر سالخورده جامعه‌ای‌ست که جامعه‌ای نو را آبستن باشد. خشونت خودش یک بالقوگی اقتصادی است.»
ساده‌ترین راه در این بازی واژگان، جایگزین کردن واژه‌هاست تا نادرستی این بازی آقای منتظمی مشخص شود، برای نمونه "نیرو" را جایگزین می‌کنیم و جمله می‌شود: نیرو قابله هر سالخورده جامعه‌ای ست..." و این همان‌ترکیب پسندیده آقای منتظمی است. اما "نیرو" در ادبیات سیاسی-اجتماعی از واژگان شدیداً

نامشخص بوده که حتماً باید با واژه پیشاوردی یا پسآوردی به کار رود؛ مانند نیروی اقتصادی، نیروی نظامی. پس کاربرد آن به تنهایی بی‌معنی است. اما چرا جناب منتظمی اصرار به به‌کارگیری آن دارد؟ جز این است که می‌خواهند " قانون" را پسآوند آن قرار داده نتیجه بگیرند مارکس اعتقاد به این داشته که باید انقلاب را به اتکا به قوانین و ساختار حقوقی انجام داد. با این همه؛ معلوم نیست پس چرا مارکس در "مانیفست" قدرت سیاسی را مترادف " اعمال قهر" قرار می‌دهد. به یقین مارکس با نظریات آقای منتظمی آشنایی نداشت تا اندیشه‌های خود را با اتکا به دیدگاه ایشان ویرایش کند.

آقای منتظمی در آخرین پاراگراف شماره۴ با اشاره به نخستین مترجم "سرمایه" و نظارت مارکس بر آن؛ سعی می‌کند باز شیپور را از سر گشادش نواخته و نتیجه بگیرد که نباید در جمله مورد نظر از واژه خشونت استفاده می‌شد. و سعی می‌کند واژه Laforce را هم معنی "نیرو" بگیرد. در حالی که در این حالت Laforce مترادف واژه "زور" در فارسی خواهد بود یعنی همان که اسکندری ترجمه کرده است.

نویسنده؛ شماره ۶ را با یک مغلطه کوچک شروع می‌کند تا نتیجه‌گیری بزرگ بعدی را به دست آورد. ایشان می‌گویند:

«جمله ما مهر یک تاریخ مشخص را بر پیشانی دارد و این‌گونه نیست که بتوان از آن در هر برهه از تاریخ بهره‌برداری کرد. این برهه، در آغاز استعمارگری اسپانیا پا می‌گیرد و با تاسیس بانک انگلستان در اواخر قرن هفدهم میلادی به فرجام می رسد. در این فاصله، دولت‌های اروپایی یک سلسله سیاست‌های اقتصادی به سود خود پیشه می‌کنند که سر انجام همچون قابله سرمایه‌داری را می‌زایاند و در تمام صفحات سرمایه که مصروف توضیح این باور است، حتی یک کلمه راجع به انقلاب کارگری نمی‌یابیم. یعنی اثری از اثرات این پنداشت را مشاهده نمی‌کنیم که خشونت باید در آینده عامل و کارکن فرگشت جامعه قرار گیرد.»

با پوزش، و بی آنکه توهینی در میان باشد؛ باید رُک و راست گفت این تکه نوشتار نه یک برداشت نادرست که دروغی آشکار است. و برای آشکار شدن دروغ بودن این موضوع بهترین راه رجوع به خود کتاب "سرمایه" است.

مارکس در صفحه ۵۲۱ "سرمایه" می‌نویسد:

«سابقاً هر جا که سرمایه لازم می‌دید برای اثبات حق مالکیت خویش بر کارگران آزاد؛ به زور قانون متوسل می‌شد و بدین سان مثلاً تا سال ۱۸۵۱ مهاجرت کارگران ماشینی از انگلستان به قید مجازات‌های سنگین ممنوع بود.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول –۱۳۵۲ – ص ۵۲۱)

و در ۱۳۰ صفحه بعد پس از توضیح در مورد اضمحلال روال اقتصادی ارباب و رعیتی می‌نویسد:

«مقایسه میان نوشته‌های دیواندار فورتسکو و توماس موروس ورطه‌ای را که بین قرن پانزدهم و شانزدهم به وجود آمده است، روشن می‌سازد. همچنان که تونتون به درستی می‌گوید، طبقه کارگر انگلیس یکباره و بدون هیچ حد فاصلی از دوران طلایی خویش به عصر آهن سقوط نمود. این دگرگونی، قانون گزار را به وحشت انداخت، قانون‌گزاری هنوز به آن درجه از تمدن نرسیده بود که ثروت ملی، یعنی سرمایه‌سازی و بهره‌کشی بی‌رحمانه و مستمند ساختن توده‌های مردم، به مثابه نقطهٔ کمال تدبیر دولتی تلقی گردد.»

(همان اثر – ص ۱۳۰)

بعد می افزاید:

«در نتیجه رفرماسیون سدهٔ شانزدهم و آثار متعاقب آن، یعنی دزدی عظیم املاک کلیسایی، روند خلع قهرآمیز تودهٔ مردم پشتوانه هولناک تازه‌ای یافت. کلیسای کاتولیک، به هنگام رفرماسیون، ملک فئودال قسمت بزرگی از زمین‌های انگلستان بود. حذف صومعه‌ها و غیره، ساکنین آن زمین‌ها را به حالت پرولتاریا در آورد.»

(همان اثر – ص ۶۵۳)

و در صفحه ۶۵۵ "سرمایه" می خوانیم:

«به هنگام استقرار مجدد خاندان استوارت، مالکین زمین به وسیلهٔ قانون عمل غاصبانه‌ای انجام دادند که در کشورهای دیگر قارهٔ اروپا همه جا بدون قانون وقوع یافت. آنها اصول فئودالی زمین را لغو نمودند. به این معنی که تعهدات و الزامات ناشی از مالکیت فئودالی را به گردن دولت انداختند و "جبران خسارت" دولت را از طریق وضع مالیات بر دهقانان و دیگر توده‌ها مردم عملی ساختند...»

(همان اثر – ص ۶۵۵)

و در دو صفحه بعد می خوانیم:

«پیشرفتی که در قرن هجدهم به وقوع پیوست عبارت از این‌ست که خود قانون وسیله غارت اراضی توده‌ها گردید، در عین اینکه فارمداران بزرگ نیز در جنب آن، شیوه‌های حقیر و انفرادی خود را به کار می‌بردند. شکل پارلمانی این دزدی عبارت از "قوانین افراز مشترکات" است، یا به دیگر سخن عبارت از فرمان‌هایی‌ست که به موجب آن ملاکان بزرگ زمین‌های مردم را به مثابه ملک شخصی به خود هدیه می‌کنند، این فرمان خلع ید توده‌هاست.»

(همان اثر – ص ۶۵۷)

در همین راستا مارکس در صفحه ۶۶۰ "سرمایه" می‌نویسد:

«آن بردباری رواقی‌منشانه‌ای را، که اقتصاد سیاسی در برابر سنگین‌ترین تجاوزات نسبت به "حق مقدس مالکیت" و خشن‌ترین ستمگری‌ها نسبت به اشخاص آنگاه از خود نشان می‌دهد که ضرورت استوار ساختن پایه‌های شیوهٔ تولید سرمایه‌داری در میان‌ست، از جمله می‌توان در نوشته‌های سرف. م. ایرن که به رنگ "توری" و "بشر دوستانه" هم آراسته شده است مشاهده نمود. یک سلسلهٔ کامل از غارتگری‌ها، شناعت‌ها و رنج‌ها و محنت توده‌های مردم که همراه با خلع ید دشمنانه ثلث آخر سدهٔ پانزدهم تا پایان قرن هیجدهم بود فقط وی را به این نتیجه‌گیری آرام بخش می‌رساند که: بایستی تناسب صحیحی بین زمین‌های مزروعی و چراگاه‌ها بر قرار می‌شد.»

(همان اثر – ص ۶۶۰)

اما این روند همین جا خاتمه نمی‌یابد، چنانکه در صفحه ۶۶۲ " سرمایه" آمده است:

«طی سدهٔ هجدهم در عین حال حق مهاجرت را از گائل‌های (سلت‌های بریتانیا و ایرلند) طرد شده نیز سلب کردند تا آنها را به سوی گلاسکو و سایر شهرهای صنعتی برانند. برای نمونه روش‌های حاکم در قرن نوزدهم کافی‌ست در اینجا از "پیرایش‌های" شاهزاده خانم ساثرلند یاد کنیم. این بانوی اقتصاد آموخته به مجرد اینکه به حکومت رسید، تصمیم گرفت یک درمان اقتصادی قطعی را به کار برد و سرتاسر کنت‌نشین را، که جمعیت آن در نتیجه انجام جریانات مشابه گذشته به ۱۵ هزار نفر تقلیل یافته بود، مبدل به علفچر سازد. از ۱۸۱۴ تا ۱۸۲۰ این ۱۵ هزار نفر یعنی تقریباً ۳ هزار نفر خانوار به طور منظم رانده و ریشه‌کن

شدند... سربازان انگلیسی برای اجرای این امور مامور شدند و بین آنان و ساکنین بومی کار به زد و خورد کشید. پیرزنی که از ترک کلبه خویش امتناع ورزیده بود در میان شعله‌های کلبهٔ آتش زده سوخت.»

نه اینکه فکر کنید مسئله فقط ویژه انگلستان بوده، به هیچ وجه، خود مارکس نیز برای نمونه در زیرنویس ۶۶۵ در مورد آلمان توضیح داده می‌گوید:

«رژیم فردریک که مخلوطی از استبداد نظامی، بوروکراسی، فئودالیسم و اجحافات مالی بود.»

جالب‌تر اینکه مارکس در صفحه بعد می‌نویسد:

«غارت املاک کلیسایی، انتقال مزورانهٔ املاک دولتی، دزدی اراضی مشترکه، تبدیل غاضبانهٔ مالکیت فئودالی و طایفه‌ای به مالکیت خصوصی جدید، که بات روریسم بی‌شرمانه‌ای انجام یافته است، عبارت است از روش‌های دل‌انگیز و گوناگونی که برای انباشت بدوی به کار رفته است.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول -۱۳۵۲ - ص ۶۶۶)

در ادامه مارکس در همین صفحه زیر نام "قانون‌گذاری خونین علیه خلع ید شدگان از پایان قرن پانزدهم"، توضیح می‌دهد چگونه بسیاری از قوانین تصویب و به کار گرفته شد تا این دهقانان خلع زمین شده را در یک روند، به کارگران تبدیل کند. خود مارکس می‌گوید:

«ممکن نبود این پرولتاریای آواره و بی رگ و نوا را، که در اثر انحلال خدم و حشم فئودالی و در نتیجهٔ خلع یدهای دشمنانه مکرر از لانه و کاشانهٔ خود رانده شده بود، با همان سرعتی که پیدا می‌شد در مانوفاکتورهای نوپدیدار جذب نمود. از سوی دیگر اینان که ناگهان از چرخه عادی زندگی خویش کنده شده بودند، نمی‌توانستند با همان ناگهانی تحت انضباط وضع نوین در آیند. به همین جهت جماعت بسیاری از آنان، برخی از روی گرایش خود و بیشترشان زیر فشار شرایط، گدایی و راهزنی و ولگردی پیش گرفتند. از آنجاست که در پایان سده پانزده و در تمام قرن شانزدهم در سراسر اروپای غربی قوانین خونینی علیه ولگردی وضع گردید. لذا پدران طبقه کارگر کنونی بدواً برای اینکه آنها را به ولگرد و مستمند مبدل ساخته بودند کیفر کشیدند.»

(همان اثر – ص ۶۶۶)

سپس مارکس شرح کاملی از این اِعمال "خشونت قانونی" بر علیه بیکاران بیان می‌کند. قوانینی با مجازات‌هایی چون: زندانی شدن، تازیانه خوردن، بریده شدن نیمی از گوش، به بندگی واگذار شدن، داغ شدن گردن یا پیشانی یا گونه یا سینه یا لاله گوش، به اجاره رفتن، کار اجباری در راه سازی، از دست دادن اجباری کودکان خود و در پایان اعدام. و این مسئله نه مختص انگلستان و نه ویژه قرون ۱۵ و ۱۶ بوده است؛ چنانکه خود مارکس در صفحه ۶۶۹ می‌گوید:

«هنوز در اوایل سلطنت لوئی شانزدهم (فرمان ۱۳ ژوئیه ۱۷۷۸) هر شخص تندرست ۱۶ تا ۶۰ ساله در صورتی که فاقد وسایل زندگی باشد و به حرفه‌ای هم اشتغال نورزد باید به پاروزنی زوری در کشتی‌های دولتی فرستاده شود.»

(همان اثر – ص ۶۶۹)

و تمام این قوانین چیزی نبود جز فراهم کردن نیروی کار ثابت برای به گردش در آوردن چرخ‌های سرمایه صنعتی؛ چنانکه مارکس، خود دراین‌باره می‌گوید:

«بدین سان تودهٔ روستایی که عرصه و اعیانش را به زور ستانده و از خانه و زمینش رانده و به ولگردیش کشانده بودند، به وسیله وضع قوانین ترس‌آفرین و ناهنجار و به ضرب تازیانه و داغ و درفش و شکنجه زیر انضباطی که برای سیستم مزدوری ضرورت داشت در آمد.»

(همان اثر - ص ۶۶۹)

از همه این نقل قول‌ها از کتاب "سرمایه" هوده‌ای که به دست می‌آید آن‌ست که:

۱- این گفتار آقای منتظمی که: «دولت‌های اروپایی یک سلسله سیاست‌های اقتصادی به سود خود پیشه می‌کنند...»؛ جدا از حقیقت است. چرا که همان‌طور که نقل شد این "سلسله سیاست‌ها" به تمام معنا برنامه‌های خشونت‌آمیز و جنایتکارانه بوده است. برخلاف گفته ایشان (در پایان شمارهٔ ۶)، چنین نیست که قانون فقط "تهدید به خشونت است و نه خود خشونت"؛ بلکه در بسیاری از موارد قانون بیان حقوقی برنامه‌های خشونت‌آمیز و سرکوب‌گرانه است (چنانکه در رابطه با قوانین به اصطلاح ضدگدا دیدیم) و با این حال ایشان چگونه می‌توانند بگویند که منظور مارکس در جمله مورد بحث به کار بردن معنی "نیرو" بوده نه خشونت، آیا این یک باژگونه‌نمایی آشکار نیست؟!

۲- این جمله که: "در تمام صفحات سرمایه... حتی یک کلمه راجع به انقلاب کارگری نمی‌یابیم"؛ نیز آیا بیش از یک مغلطه نیست؟ مگر نه آنکه خود مارکس در پیشگفتار چاپ اول سرمایه می‌گوید:

«آنچه را که من قصد دارم در این اثر تحقیق کنم شیوه تولید سرمایه‌داری و مناسبات تولیدی و مبادله‌های منطبق بر آن ست.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول -۱۳۵۲ - ص ۵۱)

پس اصلاً چه ضرورتی پیدا می‌شود که مارکس بخواهد در مورد به قول معروف"انقلاب کارگری" صحبت کند؟ به دیگر گفتار، در کتاب "سرمایه" بنا به محور بحث و بررسی‌اش، ضرورتی برای پرداختن به آن مسئله وجود نداشته؛ نه اینکه مارکس به آن اعتقادی نداشته است. بیچاره مارکس زنده نماند تا نظریات ایشان را دریابد، که اگر زنده بود حتماً بر آستان جناب منتظمی دخیل می‌بست که مارکس در شناختن عقاید خود گمراه بوده؛ و ایشان درآن، چه آگاه و استادند.

۳- همین جمله نقل شده از مقدمهٔ "سرمایه" به خوبی نشان می‌دهد که اولین جمله شماره ۵ آقای منتظمی نیز مغلطه باژگونه‌نمایانه‌ای بیش نیست؛ چرا که خود مارکس آشکارا می‌گوید که هدفش توضیح "شیوه تولید سرمایه‌داری"ست پس "مُهر یک تاریخ مشخص" در واقع نمی‌تواند به زمان مشخص مربوط باشد، بلکه به دوران مشخص یا به گفتاری دقیق‌تر به یک هستار تاریخی (یعنی به عصر سرمایه‌سالاری) مربوط می‌شود؛ و نه فقط سرمایه در "عصر نوزایی". جالب‌تر این که آقای منتظمی با بیان این جمله که:" این برهه... در اواخر قرن هفدهم به فرجام می‌رسد." اصرار دارند که به خواننده بقبولانند که نظریات مارکس حتی در مورد زمان خودش هم نیست. گویا کتاب "سرمایه" که برای اولین بار در ۱۸۶۷ به چاپ رسیده، نه یک کتاب در نقد اقتصاد سیاسی، که یک کتاب در مقوله تاریخ‌نگاری بوده است. آیا این یک دروغ یا دست‌کم، یکی باژگونه‌نمایی نیست؟!

آقای منتظمی در ادامه از "سرمایه" تکه زیرین را نقل می‌کند:

«پس ساخت‌بندهای مختلف انباشت آغازین سرمایه در یک پیشاپسی کمابیش منظم زمان، میان اسپانیا، پرتغال، هلند، فرانسه و انگلستان توزیع می‌شود. در پایان سدهٔ هفدهم، جملگی در انگلستان، در جلوهٔ نظام

استعماری، نظام قرضهٔ دولتی، نظام مدرن مالیاتی و نظام حمایت گمرکی، در سیمای یک چکیده نظمیاب گرد می‌آید. این نظام‌ها در بخشی بر خشونت‌آمیزترین نیرو استوار است؛ برای مثال در مورد نظام استعماری. اما جملگی، قدرت دولت، نیروی متمرکز و سازمان‌یافتهٔ جامعه را در کار می‌کشند تا روند دگرسان شدن شیوه تولید فئودالی به شیوهٔ تولید سرمایه‌داری از گلخانه وار بباللاند و مراحل گذار آن را کوتاه گرداند. نیرو قابلهٔ هر سالخورده جامعه‌ای‌ست که جامعه‌ای نو را آبستن باشد. نیرو خودش یک بالقوگی اقتصادی است.»

گرچه آقای منتظمی کوشش کرده باژگونه‌نمایی خود را زیر پوششی از ناگویا و مبهم‌نویسی پنهان کند، اما تنها با مقابله با یک‌ترجمهٔ روان می‌توان به این باژگونه‌نمایی پی برد.

این تکه از"سرمایه"، در اصل چنین است:

«مراحل مختلفهٔ گوناگون انباشت بدوی، به نحوی که از لحاظ زمانی کمابیش مرتب است، بین اسپانیا، پرتغال، هلند، فرانسه و انگلستان تقسیم می‌کردند. در پایان سدهٔ هفدهم مراحل مزبور با سیستم استعمار، سیستم قرضهٔ دولتی، سیستم جدید مالیاتی و سیستم حمایت گمرکی، در انگلستان به صورت اسلوب به هم پیوسته و منظمی در آمد. برخی اسالیب مزبور، بر پایهٔ خشونت‌آمیزترین اعمال فشارها قرار داشت، مانند سیستم استعماری. ولی همه آنها قدرت دولتی یعنی زور متمرکز و منظم جامعه را مورد استفاده قرار می‌دهند تا پروسهٔ تبدیل نظام فئودالی به شیوهٔ تولید سرمایه‌داری را شتابان تسریع کنند و گذارها را کوتاه سازند. زور، مامای هر جامعهٔ کهنی‌ست که آبستن نوست. زور، خود نیرویی اقتصادی ست.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول –۱۳۵۲ – ص ۶۸۰)

هر چند مطمئنا مقابله این دو ترجمه به خوبی باژگونه‌نمایی آقای منتظمی را آشکار می‌کند. اما از آنجایی که ایشان در ادامه همین شماره و به‌ویژه در شمارهٔ ۶ کوشش می‌کند با یاری گرفتن از بازی واژگان و باژگونه‌نمایی بعضی واژه‌ها کار خود را کامل کند. بی آنکه قصد ورود به این بازی باشد کمی از آنها را حلاجی می‌کنیم. برای نمونه ایشان به جای واژهٔ "مراحل" یا "دوره‌ها" از واژهٔ "ساخت‌بند" استفاده کرده است. و این در حالی‌ست که خود می‌گوید: "ساخت‌بندهای مختلف چیزی نیست مگر چهار نظامی که مارکس سپس بر می‌شمارد" در واقع ایشان واژه ساختگی ساخت‌بند را، از روی یک اشتباه عمدی مترادف " دوره" گرفته، و از سویی دیگر آن را با " سیستم" یا "نظام برنامه‌ای و اجرایی" یکی کرده است . و این مغلطه در حالی‌ست که بر خلاف آن؛ مارکس می‌گوید: مراحل یاد شدهٔ که در پنج کشور نام برده طی شده، در پایان سدهٔ هفدهم با چهار سیستم (نظام اجرایی) به هم آمیخته و به شکل روش منظم در هم تنیده‌ای در آمد. به راستی این کجا؛ و یکی کردن مرحله و ساخت‌بند ونظام با هم، کجا!؟

نگاه گذرا به شمارهٔ ۶ نیز خالی از لطف نیست. ایشان با پیش کشیدن‌ترکیب Brutalster می‌گوید: "طبق برداشت رایج، باید ترجمه می‌کردم "خشونت‌آمیزترین خشونت" که منطقی نیست ".

برای روشن شدن بازی با واژگان ایشان، باید گفت: به جای‌ترجمه مسخرهٔ "خشونت‌آمیزترین خشونت"؛ می‌شد ترجمهٔ: خشونت‌آمیزترین زورگویی (یا اعمال فشار یا زورآوری) را به کار بست. و حتی اگر ایشان ترجمهٔ بد: "خشن‌ترین خشونت‌ها"، را نیز به کار می‌بردند، به ساختار معنی جمله نزدیک‌تر بود. اما ایشان می‌خواهند هر جوری شده، قبای قانون‌گرایی را بر تن نظریات مارکس کنند.

در مورد بعدی حتی اگر نظر آقای منتظمی پذیرفته؛ و"برخی"، "بخشی"ترجمه شود باز در اصل مطلب تفاوتی حاصل نمی‌شود. چرا که در این پاراگراف (حتی درترجمه ایشان) مارکس از سیستم‌هایی چون استعماری، قرضه دولتی، مالیاتی، پشتیبانی گمرکی یاد کرده که " بخشی بر خشونت‌آمیزترین نیرو استوار است". به گفتاری دیگر بخشی از این نظام‌ها (سیستم‌ها) یعنی برخی از آنها بر خشونت استوار بوده‌اند همچنین اگر به قول ایشان قرار بود مارکس به این اعتقاد داشته باشد که فقط بخش سیستم استعماری خشونت‌آمیز است؛ از اصطلاح "برای مثال" (مانند)، استفاده نمی‌کرد. چرا که این اصطلاح نشان دهنده وجود موارد مشابه دیگری نیز است. در ضمن همان‌طور که پیش‌تر با نقل گفتاری از "سرمایه" نشان داده شد، از نظر مارکس به کار گیری روش‌هایی "بر پایه خشونت‌آمیزترین زورآوری‌ها" تنها ویژه بخش‌های غیردولتی نیست.

آقای منتظمی در ادامه می‌گوید:

«اسکندری نظام استعماری را در کل، استوار بر خشونت‌ترجمه، می‌کند ولی مارکس، ولو شده فقط در یک مورد، بخش دولتی‌اش را خشونت‌آمیز نمی‌داند. پس باید نشان دهم دست‌کم یک مورد را می‌توان نمونه آورد که به علت دخالت دولت در نظام استعماری، قانون جای خشونت مستقیم را می‌گیرد.»

جالب‌تر این که ایشان فوراً به جای ارائه نقل قولی از مارکس به تشریح نظریات ماکس وبر می‌پردازد. و بعد از طول و تفصیل‌هایی به نقل از "سرمایه" به مسئله بالا نگهداشتن مصنوعی بهای زمین در مستعمرات آمریکایی انگلستان اشاره می‌کند درحالی که برخلاف نمایش خوشایندی که ایشان ارائه می‌دهند؛ قانون مورد ادعای ایشان چیزی جز تحمیل جبری یک برنامه دولتی بیش نبوده است. برای نشان دادن ناراستی بیان ایشان؛ از میان تمام نمونه‌های تاریخی و همه نمونه‌هایی که در کتاب سرمایه اشاره شده فقط به بیان یک نمونه اکتفا می‌شود. مارکس در صفحات ۶۸۷ و ۶۸۸ کتاب "سرمایه" می‌گوید:

«این مسئله که انگلستان با انعقاد صلح اوترشت و به وسیله پیمان آزینتو امتیاز فروش سیاه پوستان را در فاصلهٔ بین افریقا و آمریکای اسپانیولی از دست اسپانیولی‌ها ربود در حالیکه تا آن تاریخ خود حق انجام این معاملات را فقط بین افریقا و هند غربی داشت، در اثر مزبور به منزلهٔ پیروزی بزرگ دیپلماسی انگلستان تلقی می‌شود. انگلستان این حق را به دست آورد که تا سال ۱۷۴۳ سالیانه ۴۸۰۰ سیاه به آمریکای اسپانیا تحویل دهد. این قرار داد در عین حال پوشش قانونی برای قاچاقچیان انگلیس شد.»

جالب‌تر اینکه؛ منتظمی، باژگونه‌نمایی را به جایی می‌رساند که مدعی است که:

«مارکس می‌نویسد نظام استعماری می‌توانسته در بخش دولتی‌اش خشونت‌آمیز نباشد.»

و برای اثبات حرف خود نشانی "پایان مجلد نخست سرمایه" را می‌دهد. در حالی که در بخش آخر با چنین برداشتی و قانونی برخورد نخواهید کرد؛ بلکه فقط به سیاست‌های پیشنهادی اقتصاد دان "ا. ج. ویک فیلد" بر می‌خوریم که به قول مارکس:

«تئوری استعمار ویک فیلد نیز، که انگلستان مدت‌ها کوشید تا آن را معمول دارد، در پی کارگرآفرینی در مستعمرات بود. وی خود آن را استعمار سیستماتیک نامیده است.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول -۱۳۵۲ - ص ۶۹۳)

مارکس چند صفحه بعد می‌نویسد:

«انگلستان این اسلوب "انباشت بدوی" باب مستعمرات را، که آقای ویک فیلد توصیف کرده، سال‌ها مورد استفاده قرار داده است. ورشکستگی این تدبیر... مفتضحانه بود. تنها نتیجه آن شد که سیل مهاجرت از مستعمرات انگلستان رو گردان شده به سوی ایالات متحده آمریکا روان گردید. در این اثنا پیشرفت تولید سرمایه‌داری در اروپا که همراه با فشار روز افزون دولت بود، نسخهٔ ویک فیلد را بی فایده ساخت.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول –۱۳۵۲ – ص ۶۹۸)

اما به راستی تمام این باژگونه‌نمایی‌ها برای چیست؟ جز اینکه: تمام این آسمان و ریسمان‌ها به هم بافتن‌ها و پشت نقل قول‌های دستکاری شده؛ پنهان شدن‌ها تنها برای آن است که ایشان در آخر شماره ۶ نتیجه بگیرند که:

«تاراج، هم می‌تواند انفرادی و خشونت‌آمیز باشد و هم قانونی و متمرکز، پس مترقیانه.»

واقعاً که باید گفت: شگفتا ! و چه بس بسیار شگفتا !

در نشان دادن "مترقیانه" بودن این تاراج "قانونی و متمرکز" همین بس که خود مارکس در "سرمایه"؛ زیر تیتر "منشا سرمایه‌داری صنعتی" می‌نویسد:

«این "منزه‌طلبان انگلستان جدید"... بنا به تصمیمی که در شورای خود گرفتند... در ۱۷۴۴، قیمت‌های زیرین تعیین گردید: برای پوست سر ذکور ۱۲ سال و بالاتر (سرخ پوست) ۱۰۰ لیره استرلینگ جدید، ۱۰۵ لیره استرلینگ برای هر اسیر از جنس ذکور، و... برای پوست سر زنان و کودکان ۵۰ لیره استرلینگ ! چند دهه بعد فجایع سیستم استعماری تلافی این جنایات را به سر اخلاف آن پدران و زائران مومن، که به نوبه خود طغیان کرده بودند، در آورد. با تحریک و پول انگلیسیان اینان به ضرب تبر زین‌های هندیان [سرخ پوستان]، ساطوری شدند. پارلمان انگلستان سگهای درنده و پوست سر کن‌ها را "وسائلی که خداوند و طبیعت در دست او نهاده است" اعلام نمود.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول –۱۳۵۲ – ص ۶۸۲)

همین جا ضروری‌ست که یک موضوع دوسویه را بیان شود؛ موضوع این‌ست که: هر اندیشه و ایدئولوژی را باید همان‌طور که هست بیان داشت، نه آن‌طور که که می‌پسندیم یا اقتضای نیازهای به روز ما حکم می‌کند. از سویی دیگر ارائه نگرش‌های نوین از این اندیشه، تنها در چارچوب آن اندیشه معنی می‌یابد و در غیر این صورت چیزی جز باژگونه‌ای بیگانه از اصل نخواهد بود.

نمی‌توان به امید پیدایش پدیده جدید و متکاملی؛ تخم غازی را در کیسه کانگورویی قرار داد، و انتظار باروری هم داشت. ساده‌دلی‌ست که خربزه را ازترکیب خر وب ز بدانیم؛ و استر را نه سترون که زاینده بپنداریم.

اراده طرح‌های نو از اندیشه‌ای با اتکا با باژگونه‌نمایی‌اش دستاوردی جز سترونی پدیدهٔ تازه ساز نخواهد داشت و این فرجام طرح نویی‌ست که آقای منتظمی آمده تا دراندازد.

بازی ادامه دارد

کار آقای منتظمی در بازی با واژگان و باژگونه‌نمایی مفاهیم، هنوز تمام نشده و ایشان ازشماره ۷ به بعد تلاش می‌کند، بازی را با موارد دیگری ادامه دهد. آقای منتظمی شماره ۷ را با این بیان آغاز می‌کند که "در

این گونه موارد"، "برداشت سیاست گرانی همچون انگلس و لنین" ملاک نبوده و باید سراغ کسانی مانند بارینگتون مور، کریستوفر هیل و امیل دورکهایم رفت. وی در همین راستا می‌گوید:

«ملاک دیدگاه مورخی از رده بارینگتون مور است که بدون کار داشتن با مارکس، در کتاب ریشه‌های اجتماعی استبداد و دموکراسی، نظرش با او مو نمی زند: هر چند روستائیان از این بابت چه زجرها که نکشیدند اما تبدیل تاراج انفرادی به تاراج قانون، از آن رو که در چارچوب قانون و نظم صورت پذیرفت، موجب شد بعدها دموکراسی به پایه‌های استوارتر مستقر شود.»

در مقابل باید گفت:

یک آنکه، به راستی این نظریه، با افکار مارکس یگانه است یا با نظرات آقای منتظمی؟ مسلما (همان‌طور که پیش‌تر نشان داده شد) یگانگی بین نظریه بارینگتون مور و مارکس وجود ندارد؛ پس فقط می‌ماند قدر مسلم یگانگی نظریه بارینگتون مور با آقای منتظمی. خب این موضوع هیچ عیبی ندارد. اما تنها عیب کار آنجاست که ایشان، با به میان کشیدن مارکس خواسته‌اند گویا برای خود شریک فیلسوفی از سرزمین آلمان بتراشند.

دو اینکه؛ حتی بارینگتون مور نیز می‌گوید: "چه زجرها که نکشیدند"؛ به راستی آقای منتظمی هیچ دقت نکرده‌اند که چرا "مور" بجای "زجر" از واژه "رنج " استفاده نکرده است. جز اینکه رنج به لحاظ بافت ادبی خود می‌تواند هم بیان کننده بار مادی و هم بار معنوی و روحی باشد، در حالی که " زجر" تنها دارای بار مادی و عینی ست. و آیا این "زجرها" هیچ‌گونه ارتباطی با تحمل خشونت نداشته‌اند؟

نویسنده مقاله سپس با اتکا به گفتاری از نوربرت الیاس کوشش می‌کند با بیان تفاوت بین "خشونت فردی و دولتی" به این نتیجه برسد که:

«امروزه انتقال انحصاری خشونت به سازمان دولت باعث شده که همگان به نوعی کف نفس روانی دست یابند و بتوانند خشم و پرخاش‌جویی را فرو بخورند و به واکنش دست نزنند.»

نخست آنکه؛ در جامعه شناختی، خشونت نه یک پدیدهٔ صرفاً " فردی و دولتی" بوده بلکه به خشونت فردی و اجتماعی بخش شده که خشونت اجتماعی نیز به مقولهٔ جمعی، و دولتی و آیینی تقسیم می‌شود. برای نمونه ختنه کردن هر چند یک عمل خشونت‌آمیز است اما چون بر اساس آیین ضرورت می‌یابد، مردم داوطلبانه به اجرا آن می‌پردازند. اما، سه حیطه دیگر خشونت، یعنی فردی، گروهی (جمعی) و دولتی را نمی‌توان به دلخواه در هم تنیده یا حذف کرد. از سویی دیگر وجود خشونت قانونی دولت لزوماً به معنی حذف خشونت فردی یا گروهی نیست بلکه قانون فقط خشونت‌های غیرهمسو و ناراستا را حذف می‌کند. برای نمونه فاشیسم در آلمان را بررسی می‌کنیم: خشونت‌ها و جنایات فاشیست‌ها پیش از دستیابی به دولت و سیطره بر قانون خشونتی مبتنی بر همسویی خشونت‌های فردی و گروهی هموندان این حزب در راستا منافع و اهداف فاشیستی بود. در حالی که پس از به قدرت رسیدن این خشونت‌ها چتر قانون یافته توانست گامی، پیش رفته به خشونت دولتی نیز تبدیل شود. اگر هم تمام جنایتی که به وسیله فاشیسم هیتلری صورت گرفت را صرفاً "دولتی" در نظر بگیریم، ساده‌دلانه انگیزش‌ها و منافع فردی مجریان را نادیده گرفته‌ایم. یا باز برای نمونه آیا تمام تجاوزها و جنایات جنسی که سربازان آمریکایی در ویتنام در چارچوب خشونت سازمان‌یافته دولتی به آن دست زدند، هیچ انگیزش فردی نداشته است ؟ و یا به عکس، خشونت‌های فردی سربازان آمریکایی، کارکرد اجتماعی در چارچوب سیاست‌های "دولتی" نداشت؟

اما در مورد مخالفت مارکس با اعدام؛ هر چند این مسئله درست است اما این مسئله حتی نزد خود مارکس نافی اعتقاد به کارکرد تاریخی نبرد قهرآمیز (و به ناچار خشن) نبوده است. آنچه مارکس در رابطه با قهر و خشونت رد می‌کرد، به کارگیری آن در راستای منافع فردی و استثمارگرانه بود. اما مارکس بر وجه و کارکرد قهر در دفاع از حقوق و آزادی انسان، در بینش خود پا می‌فشرد. مگر نه آنکه، خطاب به "دولت‌های بورژوا" گفته بود: «وقتی ضرورت پیدا کند، این مبارزه را به کمک اسلحه انجام خواهیم داد». همچنین زمانی که مارکس (در صفحه ۲۸) " ایدئولوژی آلمانی" می‌گوید: «نزد اقوام نامتمدن... جنگ خود هنوز یک شکل دائمی مراوده است»؛ به خوبی نشان می‌دهد که او به مقولهٔ خشونت (در هر درجه و شکلی) نه با رویکردی رمانتیک، که کاملا "تبیینی" برخورد می‌کند. و از آنجایی که به قول خودش(در صفحه ۱۱ همان کتاب): «فیلسوفان تنها جهان را گوناگون تعبیر کرده‌اند، مسئله بر سر تغییر آن است». پس در تئوریزه کردن قهر و جنگ به عنوان بالایی‌ترین و در عین حال تعریف شده‌ترین شکل خشونت جایگاه آن را در تاریخ می‌پذیرد. اریک فروم جایگاه و نوع قهر و جنگ را در دیدگاه مارکس به خوبی نشان می‌دهد، زمانی که می‌نویسد:

«او (مارکس) می‌دانست که قهر سیاسی قادر نیست چیزی بیافریند مگر آنکه در فرآیند اجتماعی و سیاسی و مقدمات آن فراهم شده باشد. اینجاست که قهر - اگر اصولاً لازم باشد - تنها آخرین تلاش برای تکامل است که در معنا قبلاً روی داده است، ولی هرگز نمی‌تواند چیز واقعاً نویی بیافریند. وی گفت: "قهر قابلهٔ هر جامعه کهنه‌ای‌ست که آبستن جامعه نوین باشد." این به راستی یکی از روشن‌بینی‌های سترگ اوست که از رهگذرآن بر برداشت سنتی طبقه متوسط پیشی می‌گیرد. وی برای قهر قدرت خلاقه‌ای قایل نیست یعنی نمی‌گوید که قهر سیاسی به خودی خود، نظم اجتماعی نوین می‌آفریند، به این دلیل برای قهر، حداکثر نقشی ناپایدار قایل است نه هرگز نقش یک عنصر پایدار در تحول جامعه.»

(سیمای انسان راستین - اریک فروم - ۱۳۵۸ - ص ۳۰)

اما در رابطه با وضعیت اِعمال قانون در" پیشرفته‌ترین قانون‌ها"؛ باید پرسید: آیا جهان با اِعمال خشونت‌های آیین‌نامه‌ای (بخشنامه شده) و خشونت‌های بازخواست نشدنی روبرو نیست ؟

آقای منتظمی در ادامه باز، گفتاری از "سرمایه" آورده به این صورت:

«رفته رفته که تولید سرمایه‌دارانه پیشرفت می‌کند، چنان طبقه کارگری توسعه می‌یابد که به اثر آموزش، سنت، عادت، مطالبات این شیوه تولید را همچون قانون طبیعت بی‌گفت‌وگو می‌انگارد... خشونت بی واسطه و ورا - اقتصادی، البته هنوز اعمال می گردد، اما فقط به نحو استثنایی.»

ترجمه روان زیر از این گفتار ارائه می‌شود، تا باژگونه‌نمایی آقای منتظمی روشن شود:

«بدین سان تودهٔ روستایی که عرصه و اعیانش را به زور ستانده و از خانه و زمینش رانده و به ولگردیش کشانده بودند، با ابزار وضع قوانین ترس آفرین و ناهنجار و به ضرب تازیانه، داغ و درفش و شکنجه زیر انضباطی که برای سیستم مزدوری ضرورت داشت، در آمد.

...درتکامل تولید سرمایه‌داری، طبقهٔ کارگر رشد می‌یابد که از حیث تربیت، سنت و عادت، خواست‌ها و توقع‌ها، این شیوهٔ تولید را چون نوامیس طبیعی مسلم تلقی می‌کند. سازمان روند تولید سرمایه‌داری رشد یافته هر مقاومتی را در هم می‌شکند... و فشار گنگ و نهانی مناسبات اقتصادی، سیادت سرمایه‌دار را بر

کارگر مسجل می‌سازد، البته باز به طور فوق العاده و مستقیم نیز اعمال قهر و فشار می‌شود ولی این مورد فقط جنبه استثنایی دارد... در اوان پیدایش تولید سرمایه‌داری وضع به نحو دیگر ست.»
(مارکس - سرمایه؛ جلد اول –۱۳۵۲ – ص ۶۶۹)

می‌بینید، بر خلاف آنچه که آقای منتظمی با اتکا به برگردان ویژه‌اش می‌نمایاند؛ این تکه گفتار مارکس در مورد "سرمایه‌داری رشد یافته"ست نه "مرحله انباشت اولیهٔ سرمایه". یا به گفتار دیگر: در مورد زمانی‌ست که جامعه کهنه از زایش فارغ شده است؛ و اگر نه، همان‌طور که مارکس به درستی تبیین کرده، سرمایه‌داری از میان "ضرب تازیانه، داغ و درفش و شکنجه" سر بر آورد. پس می‌بینیم که بینش مارکس دست‌کم در این مقوله؛ نه فقط، کاملاً روشن است؛ بلکه در تقابل با وانمایی‌های ایشان است. اما آقا منتظمی چنان شناور در پندارهای خویش است که پاک از دریافت این موضوع ناتوان می‌ماند. این وضعیت ایشان، آن بخش از پیشگفتار چاپ اول"سرمایه" را یادآور می‌شود که مارکس می‌نویسد:

«"پرسه"، برای اینکه (دیده نشود و) دیوها را دنبال کند خویشتن را با کلاهی از ابر (کلاه غیبی) می‌پوشاند، ولی ما در عوض کلاه، ابر بر دیدگان و گوش‌های خود می‌کشیم تا بتوانیم وجود دیوها را انکار کنیم.»
(مارکس - سرمایه؛ جلد اول –۱۳۵۲ – ص ۵۱)

آقای منتظمی در شمارهٔ ۸ بازی با واژگان خود را (که هوده‌ای جز باژگونه‌نمایی از آن انتظار نمی‌رود)، به مسئله "دولت" می‌کشاند. ایشان با پیش کشیدن واژگان "نیرو"، "قوه" و "قدرت" و آشنایی مارکس با این واژگان به عنوان "یک روشنفکر سیاست‌ورز و حقوقدان"، فوراً می‌نویسد:

«هنگامی که ترجمه می‌شود: قدرت دولت خشونت متمرکز و سازمان‌یافته جامعه یا قدرت دولتی یعنی زور متمرکز و منظم جامعه؛ هر کس ذی حق است جویا شود آن خشونت و این زور، پیش از تمرکز یافتن و سازمان پذیرفتن، متعلق به که بوده و کجا قرار داشته؟»

سپس دست به دامان تامس هابز، فرانسیس فوکویاما، جان لاک، منتسیکو و روسو می‌شود تا به خواننده بباوراند که دولت یعنی اینکه: «تک تک آحاد مردمان همه قدر و نیروی فردی خود را به یک شخص یا یک شورا تفویض» می‌کنند، «تا مگر قدرتی مشترک در وجود آید که ضامن منافع، صلح و امنیت عمومی می‌باشد».

و یا به گفتاردیگر: «فرد... از حق طبیعی خود نسبت به دفاع و حراست از ملک و مال خود دست می‌شوید و از سر رضا و همرایی قدرت خود را در دستان جامعه می‌نهد.»

همه این نقل‌قول آوردن‌ها، به خاطر آن است که اولاً در جواب پرسش خود، خیلی پوشیده این نتیجه را در ذهن خواننده بنشاند که قدرت دولتی نه تبلور روند تاریخی سیطره و تحکیم قدرت از سوی بخشی از جامعه، بلکه حاصل انتخاب آگاه و اختیاری کل جامعه است.

و از سویی دیگر آشکارا نتیجه بگیرد که دیدگاه مارکس و روسو حداقل "از دو بابت همراستا" هستند. تا با خیالی آسوده بگوید:

«مارکس در این مورد ویژه نیت اصطلاح شناسی حقوق سیاسی را که از قرن هفدهم به بعد شکل گرفته در کار می‌کشد و نمی‌توان به دلخواه درش دست برد و نیرو را زور و خشونت نامید. برای مراعات کردن دیدگاه طبقاتی مارکس، همان "قدرت دولت، نیروی متمرکز و سازمان‌یافته جامعه " که مشاهده کردیم، کافی است، همان که دیدیم عکس برگردان دیدگاه حقوق‌ورزان کلاسیک است.»

هر چند باژگونه‌نمایی آقای منتظمی در مورد برداشت مارکس از " دولت بورژوایی" را پیش‌تر آشکار کرده‌ایم اما محض نمونه فقط به یادآوری یک جمله از "مانیفست" اکتفا می‌شود؛ و آن، جمله معروف زیر در مورد دولت است:

«قدرت سیاسی به معنی حقیقی آن عبارتست از اعمال زور متشکل یک طبقه برای سرکوب طبقه دیگر.»

(مارکس و انگلس - مانیفست -۱۳۵۷ - ص ۶۹)

بی‌مناسبت نیست همین‌جا اشاره شود که: آقای منتظمی در شماره ۲ وعده داده بود که "واژه خشونت را... نزد فلاسفه روزگار روشنگری و سپس نزد هگل" روشن کند. و از آنجایی که خشونت در این بررسی‌ها در رابطه با مفهوم "دولت" پیش آمده، پس می‌بایست، مفهوم دولت را هم، نزد اینها روشن می‌کرد. اما آقای منتظمی بی آنکه علتش را بیان کند، هرگز وعده خود را اجرا نمی‌کند. هر چند علتش را خود بهتر می‌داند، اما برای روشن شدن موضوع؛ مفهوم " دولت" نزد هگل در حد باز گفت یکی دو تکه گفتار از او نشان می‌دهیم تا سپس با اتکا به روشن شدن مفهوم دولت نزد هگل، جایگاه تاریخی خشونت و قهر نیز نزد هگل روشن شود.

هگل در بند ۷۵ کتاب خود " اصول فلسفه حقوق" در مخالفت با اندیشه " قرار داد اجتماعی" روسو می‌نویسد:

«قرار داد از اختیار ناشی می‌شود... صرفاً اراده‌ای‌ست که به وسیله طرفین قرار داد ایجاد شده... و نه ارادهٔ عمومی... ماهیت دولت هم، به طریق اولی نتیجه و حاصل قرار داد نیست.»

(نقل از: جهانبگلو - انقلاب فرانسه و جنگ؛ ازدیدگاه هگل -۱۳۶۸ - ص ۹۰)

همچنین هگل (در کتاب Propedutique philosophique) می‌گوید:

«حالات، نظام‌ها و وضعیت‌های گوناگونی هر دولت، به طور مطلق، عبارت هستند از تفاوت‌های ملموس و عینی، که بر اساس آنها افراد به طبقات مختلف تقسیم می‌شوند. این تفاوت‌ها، قبل از هر چیز، بر نابرابری در ثروت، در مناسبات و در وظایف قرار می‌گیرد.»

(همان اثر - ص ۶۴)

و باز در "اصول فلسفه حقوق" می‌نویسد:

«اگر دولت و جامعه مدنی را یک چیز بنگاریم، و اگر هدف و وظیفه دولت را نگهبانی از امنیت و تضمین مالیکت خصوصی و آزادی شخصی بدانیم، آنگاه هدف نهایی دولت، حفظ منافع افراد - به عنوان فرد خواهد بود که به خاطر آن گرد هم آمده‌اند، و نتیجه این می‌شود که شرکت در دولت به اختیار و تصمیم هر یک از آنها واگذار شده است. حال آنکه دولت رابطه‌ای از نوع دیگر با فرد دارد؛ از آنجا که دولت همان روح عینی است، فرد نمی‌تواند به خودی خود دارای حقیقتی باشد.»

(همان اثر - ص ۶۵)

خواندنی‌تر از این‌ها؛ نظریات هگل در مورد جایگاه تاریخی خشونت است. برای روشن شدن این موضوع؛ از نظریات هگل در مورد جنگ (به عنوان بارز و پیشرفته‌ترین و در عین حال سازمان‌یافته‌ترین شکل خشونت) نمونه‌هایی ارائه می‌شود.

هگل در کتاب" اصول فلسفه حقوق" در مور جنگ می‌گوید:

«جنگ لحظه‌ای‌ست که در آن، هر آنچه خاص است و آرزو شمرده می‌شود، فعلیت و واقعیت می‌یابد. بنابراین... به واسطه جنگ است که سلامت اخلاقی اقوام پایدار می‌ماند... جنگ همانند حرکت ناشی از وزیدن باد است که آب‌های دریاچه‌ها را از فاسد شدن مصون می دارد.»

(همان اثر - ص ۷۶)

و چنین است که هگل می‌اندیشید:

"ارزش جنگ، ارزشی‌ست تاریخی.»

(همان اثر – ص ۸۱)

خواندنی‌تر اینکه هگل می‌نویسد:

«برای آنکه "وجود کلی قوم" از "وجود خاص افراد" جدا نگردد و روح قوم از میان نرود، وظیفه دولت است که گهگاه با ایجاد جنگ، بر ساختار موجود قوم و ملت لرزه افکند و نظم عادی آن را بر هم زند، و به حقوقی که افراد برای کسب آزادی و نگهداری از آن دارند، تجاوز کند. همچنین حکومت باید به افرادی که خود را از کلیت قوم یا ملت جدا کرده‌اند و تنها به امنیت خویش می‌اندیشند و آرزو می‌کنند که "وجود برای خود" شوند و می‌خواهند که این وضع هیچ گاه مورد تجاوز قرار نگیرد مزه مرگ را بچشاند.»

(همان اثر - ص ۷۹)

بازگویی همه این گفتارها نشان می‌دهد که چرا آقای منتظمی هرگز به توضیح بینش هگل در مورد دولت و خشونت نمی‌پردازد.

خرده بررسی‌ها

اما لابلای گفتارهای آقای منتظمی در این بخش به نکاتی بر می‌خوریم که بررسی آنها خالی از لطف نیست.

۱-آقای منتظمی می‌گوید:

«از آغاز چهربندی(تشکل) اصطلاح شناسی ویژه حقوق سیاسی مدرن، واژه "نیرو" در یک مفهوم کاملاً اندیشیده و با منظور درکار کشیده می‌شود که به دلخواه نمی‌توان... درش دست برد.»

اما بر خلاف ادعا ایشان هیچکدام از واژگان نیرو، قدرت، قوه به طور خالص و بدون واژه پیش یا پس آورد در فرهنگ واژگان سیاسی و حقوق سیاسی جای ندارند. و فقط با پسآورد خود است که مفهوم می‌یابند مانند: نیروی سیاسی، نیروی نظامی، نیروی اقتصادی، نیروی مردم؛ یا قدرت سیاسی، قدرت قضایی و مانند اینها. برای نمونه اگر در روزنامه‌ای جملهٔ: "در این کشور، ما با معضل از هم گسیختگی نیرو مواجه‌ایم"؛ را بخوانید. نخستین پرسش شما این خواهد بود که منظور از نیرو چیست؟ آیای نیرو برق است یا نیروی سیاسی یا...

۲- ایشان به نقل از "روح قوانین" مونتسکیو می‌گوید:

«تجمع کلیه نیروهای جزیی دولت سیاسی را تشکیل می‌دهد. "نیروی عمومی" می‌تواند در دستان یک یا چند تن نهاده شود. نیروهای جزیی نمی‌توانند گرد هم آیند مگر آنکه همهٔ اراده‌ها جمع شود و دولت مدنی را در وجود آورد. قانون در کل، عقل بشر است و قوانین سیاسی و مدنی هر ملتی نباید غیر از مواردی باشد که این عقل به آن موارد اعمال می‌گردد.»

و فوراً، خود می‌افزاید که: «آیا می‌توان گفت: خشونت در کل، عقل بشر است؟»

در شکافتن و بررسی این بخش باید گفت:

نخست آنکه؛ همان‌طور که جامعه را نمی‌توان جمع عددی افراد پنداشت؛ "نیروهای جزیی" را نیز نمی‌توان نیروی افراد منفرد پنداشت. دو آنکه؛ در جملهٔ: "قانون در کل، عقل بشر است"، مونتسیکو قانون را در مفهوم کلی آن در نظر گرفته و مترادف حقیقت قرار داده است. و از این روست که فوراً در جمله بعدی متذکر می‌شود که بایست: " قوانین سیاسی و مدنی... نباید غیر از مواردی باشد که این عقل به آن اعمال می گردد". به عبارت دیگر این قوانین در عمل می‌توانند غیر از (و حتی در تضاد) با آن "عقل بشر" بوده و خود پایه‌های خشونت باشند. از سوی دیگر؛ مونتسکیو هیچ اشاره‌ای به "قهر" یا حتی "خشونت " ندارد؛ چرا که دیدگاه مونتسکیو اساسا نفی‌کنندهٔ اعمال قهر و خشونت نیست بلکه بر پایه آن دیدگاه، تمام عرصه‌ها و پراتیک اجتماعی انسان باید تابعی از "عقل بشر" گردد.

سه آنکه؛ باید پرسید: جملهٔ «آیا می‌توان گفت: خشونت در کل، عقل بشر است»، چرا در اینجا آمده است؟ مگر کسی چنین گفته است، یا این که نویسنده می‌خواهد خیلی سر بسته به خوانند حقنه کند که هر کس پنداری جز پندار او را باور داشته باشد؛ اندیشهٔ خطایی خواهد داشت. از سویی دیگر به قول مارکس در "ایدئولوژی آلمانی":

«آگاهی هیچ‌گاه نمی‌تواند چیز دیگری جز هستی آگاه باشد، و هستی انسان‌ها نیز جریان زندگی واقعی آنان است.»

(مارکس و انگلس - ایدئولوژی آلمانی - ۱۳۵۷- ص ۳۲)

و از تعمیم آن در نظام حقوقی جوامع می‌توان نتیجه گرفت: قانون چیزی جز وجه حقوقی حضور قانون‌گذار نیست، یعنی قانون شکل حقوقی نیازهای قانون‌گذار در پاسخ گویی به ضرورت‌های اجتماعی‌ست. پس اگر نیاز قانون‌گذاران (به عنوان نمایندگان نیروی مسلط اجتماعی) ایجاب کند، قوانین نه فقط مترادف خشونت که عین خشونت خواهند شد [یعنی از خشونت‌گرایی گذشته به خشونت‌زایی می‌رسند (آیا " قوانین خونین علیه ولگردی و بیکاری" قرون ۱۵ و ۱۶ و ۱۷ و حتی ۱۸ میلادی در اروپا ، نمونه‌هایی از این دست نیست)].

۳- آقای منتظمی می‌گوید:

«مارکس نسبت به دولت دیدگاهی نخست قشری و سپس طبقاتی دارد، می‌تواند از دو بابت باور خود را با گمان روسو همراستا بیاید: در دستگاه دولت منفعت شخصی بر منفعت قشری و منعفعت قشری بر منفعت عمومی زور آور است.»

و این باژگونه‌نمایی آشکاری‌ست که به دروغ می‌گراید. چرا که در دیدگاه مارکس اقشار مجموعه دینامیکی از افراد بوده و طبقات نیز مجموعه دینامیکی از اقشار هستند که بین آنها وحدت و تضاد دیالکتیکی منافع بر قرار است؛ و دولت بازتاب قدرت سیاسی طبقه مسلط است. مگر نه آنکه مارکس در " ایدئولوژی آلمانی" می‌گوید:

«همهٔ مبارزات درون دولت، مبارزه میان دموکراسی، آریستوکراسی و مونارشی، مبارزه برای حق انتخابات و غیره و غیره، چیزی نیست جز اشکال مجازی‌ای که در آن مبارزات واقعی طبقات مختلف با یکدیگر انجام می‌گیرد.»

(مارکس و انگلس - ایدئولوژی آلمانی - ۱۳۵۷- ص ۴۲)

و مگر نه آنکه مارکس همراه با انگلس در "مانیفست" (صفحه۳۵) گفته بود:

"دوران بورژوازی، دارای صفت مشخصه‌ای است که تضاد طبقاتی را ساده کرده است. سراسر جامعه بیش از پیش به دو اردوگاه بزرگ متخاصم، به دو طبقه بزرگ که مستقیماً در برابر یکدیگر ایستاده‌اند تقسیم می‌شود: بورژوازی و پرولتاریا.»

(مارکس و انگلس - مانیفست –۱۳۵۷ – ص ۳۵)

و در جایی دیگراز این کتاب (صفحه۶۹) نتیجه گرفته بود:

«قدرت سیاسی به معنی حقیقی آن عبارت است از اعمال قهر متشکل یک طبقه برای سرکوب طبقه دیگر.»

(همان اثر – ص ۶۹)

همچنین در کتاب "جنگ داخلی در فرانسه" افزوده بود:

«به موازات پیشرفت صنعت مدرن، تخاصم طبقاتی میان سرمایه و کار نیز گسترش می‌یافت و تشدید می‌شد، و قدرتِ دولتی، بیش از پیش، خصلت قدرت عمومیِ سازمان‌یافته‌ای را به خود می گرفت که هدف‌های آن عبارت بود از گسترش بندگیِ اجتماعی و تبدیل شدن به ابزاری برای سلطهٔ طبقاتی.»

(مارکس – جنگ داخلی در فرانسه – ۱۳۸۰ – ص ۱۰۶ و ۱۰۷)

همه اینها نشان می‌دهد که در بینش مارکس هر چند دولت یک مجموعه دارای تضادهای درونی‌ست اما آنچه اصل‌تر از تضاد است مسئله وحدت است. پس بر خلاف ادعای آقای منتظمی مارکس هرگز اعتقادی نداشته که در دستگاه دولت " منفعت شخصی بر منفعت قشری ومنفعت قشری بر منفعت عمومی" می‌چربد. و این نظر همان نگاه مکانیکی به پدیده‌هاست که مارکس با آن شدیداً مخالف بود.

۴-آقای منتظمی می‌گوید:

«مفهوم کلمه، از سطر به سطر، صفحه به صفحه از کتاب به کتاب نزدِ یک نویسنده و از سال به سال و از قرن به قرن نزد خواننده، تغییر می‌کند.»

شگفتا ! از این حکم، که ایشان صادر می‌کند. کافی‌ست آن را در جهان واقعیت تعمیم دهیم تا مغلطه بودنش آشکار شود. این چنین چیزی فقط می‌تواند نزد نویسندگانی اتفاق افتد که دچار آلزایمر فکری شدید باشند. و گرنه ! باید نتیجه گرفت که مفهوم "خشونت" از اولین سطر مقاله ایشان تا کنون که میانه مقاله است تغییرات بسیاری کرده و تبدیل شده برای نمونه به مقوله دوستی و لابد تا آخر مقاله با ادامه همین تغییرات سطر به سطری حتماً تبدیل می‌شود به مقولهٔ عشق.

مغلطه ایشان از آنجا ناشی می‌شود که بجای " کاربرد و کارکرد کلمه" از "مفهوم کلمه" به عمد استفاده کرده‌اند هر چند در تاریخ ادبیات؛ واژگانی که در طول زمان تغییر معنا یافته‌اند بسیارند؛ اما منظور ایشان معنی واژگان نیست، بلکه مفهوم آنهاست، و این عینیت تاریخی ندارد چرا که آنچه در تغییرات ساختارهای فرهنگی در طول تاریخ رخ داده نه تغییر در مفاهیم واژگان؛ بلکه تغییر در مصداق عینی آنهاست. برای نمونه با توجه به حکم ایشان لابد "بنی آدم اعضای یک پیکرند"، نزد سعدی به مفهوم پیشنهاد اتحاد همگانی برای تشکیل یک حزب بوده، و حالا به مفهوم تاکید بر نوعدوستی و یاری رسانی به همنوع ست.

۵- آقای منتظمی نخست به نقل از "سرمایه" می‌نویسد:

«هر کس می‌داند که در تاریخ واقعی، نقش اول را کشورگشایی، دربندکشی، جنایت و تاراج و به یک سخن، خشونت بازی کرده است.»

و سپس فوراً اضافه می‌کند:

«می‌خواهم نشان دهم که این واژه در جمله مورد بحث ما نمی‌تواند چنین مفهومی داشته باشد.»

مغلطه از آن جهت است که:

نخست؛ مارکس در جمله مورد بحث قهر (خشونت) را قابله تاریخ می‌داند؛ نه انسان‌ها یا جماعت‌های خشن را. به گفتاری دیگر مارکس می‌گوید: در روند تکاملی، جوامع از قهر می‌گذرند. چرا که تاریخ نشان داده که انقلابات در روند خود نهایتاً به اِعمال قهر علیه قهر حاکم و به هوده به جنگ داخلی آشکار کشیده می‌شوند. و از سویی دیگر نظم حاکم نیز متکی بر قهر (خشونت) می‌تواند خود را مستقر و پایدار نگه دارد.

دو اینکه: مفاهیمی چون "قهر" هر چند دارای معنا گوهرین خود هستند؛ اما این به آن معنا نیست که وجه اجرایی و عینی شان همیشه یکسان و یکنواخت باشد. برای نمونه قیام کودتاچیان در ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ علیه دولت دکتر محمد مصدق و نهضت مردم، حرکتی قهرآمیز و پرخشونت بود. همچنین در جریان انقلاب مردم علیه رژیم شاه، قیام ۲۱ بهمن ماه ۱۳۵۷ یک حرکت قهرآمیز بود. و بی‌تعارف هر دو این وقایع خشونت‌آمیز بودند. اما آیا قهر و خشونت هر دو یکسان بوده است؟ یعنی آیا مردم ما، در قیام خود به همان جنایاتی دست زدند که کودتاچیان انجام دادند؟ اگر واقعاً چنین بیاندیشیم که بقول معروف "عاقبت مان به خیر باد"! و اگر نه؛ برای اثبات نظریات خود نباید دست به باژگونه‌نمایی و مغلطه زد.

و اما بعد

آقای منتظمی در شماره‌های ۹ و ۱۰ و۱۱ به سه جز از پاراگراف مورد بحث پرداخته و با تکه پاره کردن اصل متن کوشش می‌کند در نظریه مارکس ایجاد تناقض کند. اما از آنجایی که هر متن، کامل و یک دست دارای وحدت دینامیکی بوده و اجزای آن در رابطه‌ای دیالکتیکی با یکدیگر قرار گرفته که انسجام آن را پایدار می‌کند. در نتیجه؛ در برخورد با چنین حالتی راهی نمی‌ماند جز باژگونه‌نمایی؛ که متأسفانه آقای منتظمی این راه را پیش گرفته است. چنین است که آقای منتظمی سه مورد "سیستم قرضه دولتی، سیستم نوین مالیاتی و سیستم پشتیبانی گمرکی" را از متن جدا کرده و می‌کوشد ثابت کند هر کدام از این سیستم‌ها، سیستمی هستند که خشونت در آنها جایی ندارد، تا نتیجه بگیرد: پس به کار بردن واژه قهر یا خشونت در پاراگراف مورد نظر و به‌ویژه در جمله مورد بحث نادرست بوده است.

بر خلاف مغلطه ایشان نه مارکس و نه دیگران هرگز نگفتند که این سیستم‌ها، سیستم‌های یکدست خشونت‌آمیز هستند. بلکه آنچه مارکس (و ادامه دهندگانش) بیان می‌کند، آن‌ست که تمام سیستم‌ها و سیاست‌های به ظاهر صرفاً اقتصادی از وجه تکمیلی قهر برخوردار بوده و تکمیل‌گر سیستم‌شان ساختار قهرآمیز است. از آن رو، می‌گوییم "ساختار" که قهر و خشونت نه فقط به عنوان یک برخورد موردی و عارضی (یعنی یک کنش) که به عنوان پراتیکی برآمده از سیستم اعمال قهر (و نه فقط در محدوده‌ای که پیر بوردیو از آن با نام " خشونت نمادین" یاد می‌کند)، ساختارمند در روند اعمال قانون عملی می‌شود.

کجای پاراگراف مورد بحث گفته شده است، "سیستم نوین مالیاتی"، سیستمی‌ست که بر "پایه خشونت‌آمیزترین زورآوری‌ها" قرار دارد. آنچه مارکس می‌گوید این‌ست که حتی سیستم‌های صرفاً اقتصادی

نیز " قدرت دولت یعنی قهر متمرکز و منظم جامعه را" به عنوان پشتوانه عملی خود "مورد استفاده قرار می‌دهند". چنین است که مارکس در جایی دیگر از "سرمایه" (صفحه ۶۷۳) می‌گوید:

«دیدیم چگونه پرولتاریای بی برگ و نوا با قهر و غلبه به وجود آمد و به چه کیفیتی انضباط خونینی که وی را مبدل به مزدور نمود، تحمیل گردید و اقدامات ننگین دستگاه عالیهٔ دولتی به چه نحو، با بالا بردن درجهٔ بهره‌کشی کار، انباشت سرمایه را به زور پلیس‌ترقی داد.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول –۱۳۵۲ – ص ۶۷۳)

همچنین در جزوه "بورژوازی و ضدانقلاب" می‌گوید:

«بدین ترتیب، جدیت مثبت بورژوازی و تلاش "هانسمان" برای مبارزه با حزب فئودال دارای همان رنگی است که اقدامات منفی‌اش برای "احیای فعالیت‌های تجاری"- اینها ظاهراً مداخلات پلیس بودند. در اقتصاد سیاسی پلیس یعنی خزانه دار-».

(مارکس - بورژوازی و ضدانقلاب –۱۳۵۴ – ص ۳۰)

پس می‌توان دریافت چرا آقای منتظمی در این سه شماره چون شماره‌های دیگر، به جای شکافتن و بررسی درست اندیشه‌های مارکس، دست به باژگونه‌نمایی زده است؛ زیرا فقط به این روش می‌تواند نتایج مورد نظر خود را به دست آورد.

در اینجا؛ شمار کمی از باژگونه‌نمایی‌ها این سه شماره، نمونه وار بررسی می‌شوند.

۱- ایشان مسئله "سلب مالکیت قهرآمیز از برزگران" به کمک نظام مالیاتی را پیش کشیده و معتقدند که بهتر است آن را "سلب مالکیت اجباری" ارزیابی کنیم و سپس می‌گویند:

«مالیات غیرمستقیم هر چه نیز به طور غیرمستقیم موجب سلب مالکیت شده باشد، چون آسیب جسمانی نرسانده باید برایش صفتی جز خشونت‌آمیز قائل شد.»

و این مغلطه‌ای آشکار و باژگونه‌نمایی در نوشتار مارکس است، از آن جهت که:

نخست آنکه؛ هیچ جایی در "سرمایه" نیامده که "نظام مدرن مالیاتی" آن هم مالیات غیرمستقیم تنها علت یا حتی اصلی‌ترین سبب "سلب مالکیت از... شده"، خواه مسالمت آمیز یا خشونت‌بار. بلکه مارکس در"سرمایه" تحت عنوان "خلع ید مردم روستا از ملک و زمین" می‌نویسد:

«پیش‌پردهٔ آن دگرگونی‌ها که پایهٔ شیوه تولید سرمایه‌داری را ایجاد نمود، در ثلث آخر قرن پانزدهم و در دهه‌های اول قرن شانزدهم نمایش یافت. توده‌ای از پرولتاریای بی‌خانمان و از همه جا رانده، در نتیجه انحلال شیوه خدم و حشم فئودالی،... به بازار کار فرو ریخت... با این حال به هیچ وجه نمی‌توان آن را یگانه علت این پدیده دانست. بیشتر از آن، اربابان بزرگ فئودال بودند که... با بیرون راندن توده‌های دهقانی از ملک و زمینی که آنان نیز بنابر همان اصل فئودالی متصرف بودن، و همچنین به وسیلهٔ غصب زمین‌های مشترک آنان، پرولتاریایی به مراتب بزرگتری به وجود آوردند.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول –۱۳۵۲ – ص ۶۵۱)

مارکس، سپس می‌افزاید:

«در نتیجه رفرماسیون سدهٔ شانزدهم و آثار متعاقب آن، یعنی دزدی عظیم املاک کلیسایی جریان خلع ید قهرآمیز تودهٔ مردم پشتوانهٔ هولناک جدیدی یافت ... حذف صومعه‌ها و غیره، ساکنین آن زمین‌ها [را] به حالت پرولتاریا درآورد.»

(همان اثر - ص ۶۵۳)

همچنین مارکس در همین بخش می‌گوید:

«به هنگام استقرار مجدد خاندان "استوارت" مالکین زمین به وسیلهٔ قانون، عمل غاصبانه‌ای انجام دادند که در کشورهای دیگر قارهٔ اروپا همه جا بدون قانون وقوع یافت. آنجا اصول فئودالی زمین را لغو نمودند به این معنی که تعهدات و الزامات ناشی از مالکیت فئودالی را به گردن دولت انداختند و "جبران خسارت" دولت را از طریق وضع مالیات بر دهقانان و دیگر توده‌های مردم عملی ساختند.»

(همان اثر - ص ۶۵۵)

و نیز مارکس درترسیم یکسانی وضعیت در همه جا؛ در صفحه ۶۶۵ "سرمایه" به نقل از دیگری؛ نمونه‌ای از آلمان آورده، می‌نویسد:

«مالیات‌های مستقیم، بیگاری و خدمات گوناگون دیگر دهقان آلمانی را به نیستی می‌کشاند، در حالی که در مورد هر آنچه می‌خرد باید مالیات غیرمستقیم نیز بپردازد... و برای آنکه تیره‌روزی وی به حد کمال رسد اجازه ندارد که محصول خویش را هر آنجا که می‌خواهد و یا به گونه‌ای که دلخواه اوست، بفروشد. و نیز وی جرأت ندارد که مایحتاج خود را از بازرگانان خریداری کند که ممکن است ارزان‌تر بفروشند. تمام این علل آرام آرام او را به نیستی سوق می‌دهند. و بدون ریسندگی نمی‌تواند مالیات مستقیم خود را در سر رسید موعد بپردازد. ریسندگی در صورتی برای او منبع در آمد است که زن، فرزندان، خدمتکاران و دشت یاران او و همچنین خودش به این کار بپردازند.»

(همان اثر - ص ۶۶۵)

همچنین در صفحه بعد می‌نویسد:

«غارت املاک کلیسایی، انتقال مزورانهٔ املاک دولتی، دزدی اراضی مشترکه، تبدیل غاصبانهٔ مالکیت فئودالی و طایفه‌ای به ملک خصوصی جدید، که باتروریسم بیشرمانه‌ای انجام یافته است، روش‌های دل‌انگیز وگوناگونی بود که برای انباشت بدوی به کار رفته است.»

(همان اثر - ص ۶۶۶)

با توجه به این‌هاست که مارکس حدود ۲۰ صفحه بعد دراین کتابش می‌افزاید:

«نظر به اینکه بدهی‌های دولتی متکی به درآمدی‌ست که عاید دولت می‌شود و وی باید به وسیلهٔ آن همه ساله از عهدهٔ پرداخت بهره بدهی‌ها و سایر تعهدات خود برآید، ناگزیر سیستم جدید مالیاتی، مکمل ضروری سیستم قرضه‌های ملی گردید... بنابراین خزانه داری جدید، که مالیات بر وسایل ضروری معیشت (و بالنتیجه گران شدن اجناس) محور اساسی آن را تشکیل می‌دهد، حاوی نطفهٔ یک تصاعد خودکار درونی است... با این وصف تأثیر زیان‌آور سیستم مزبور در وضع کارگران مزدور، اینجا کمتر مورد توجه ماست تا خلع ید زوری که بر دهقانان، پیشه‌وران و خلاصه بر همه لایه‌های طبقات متوسط تحمیل می‌گردد و ناشی از به کار بستن این سیستم است... روش حمایتی که خود یکی از اجزاء مکمل این سیستم است، تأثیر آن را در مورد سلب مالکیت باز هم شدیدتر می‌کند.»

(همان اثر – ص ۶۸۴)

همان‌طور که دیده می‌شود، بر خلاف باژگونه‌نمایی هدفمند آقای منتظمی؛ نه فقط سیستم جدید مالیات (و آن هم مالیات غیرمستقیم) به تنهایی مورد نظر نبوده، بلکه این سیستم به ویژه بخش مالیات‌های

غیرمستقیم تنها در پیوند ارگانیک با "سیستم قرضه‌های دولتی" و "اسلوب حمایتی"ست که در سیاست‌های اجرایی دولت‌های بورژوازی کارکرد می‌یابد.

دو آنکه؛ در بررسی مقولهٔ "اجبار" در بُعد کارکردهای اجتماعی، باید پرسید: به راستی آیا اجبار، نهفتگی (بالقوگی) خشونت نیست؟ اگر جناب منتظمی باور ندارند، می‌توانند در عمل آزمایش کنند. کافی‌ست اجبار قانونی را نادیده گرفته، آن را رعایت نکنند؛ و با پیآمدش مخالفت کنند. آن‌وقت است که فعلیت خشونت نهفته در " اجبار" را خواهند دید. حال می‌خواهد این عدم رعایت، تنها به کوچکی عدم رعایت فرامین یک مامور "راهنمایی ورانندگی" باشد.

سه آنکه؛ آقای منتظمی در شمارهٔ ۱۰ ، کار مغلطه را به جایی می‌رساند که مدعی می‌شود که سیاست یا به عبارت بهتر سیستم پشتیبانی (حمایتی) یک جریان صرفاً اقتصادی بوده است. شگفت‌انگیزتر این که اصرار دارند که اوست که اندیشه مارکس یا دست‌کم این نظریه‌اش را فهمیده است. حال آنکه مارکس در مقالهٔ "فرمانروایی بریتانیا در هندوستان" می‌نویسد:

«استیلاگر بریتانیایی، دستگاه بافندگی هندی را نابود و چرخ بافندگی دستی راخراب کرد. انگلستان، در آغاز عرصه را بر فرآورده‌های نساجی هند در بازارهای اروپا تنگ کرد و سپس به وارد کردن نخ به هندوستان پرداخت و کار را بدانجا رسانید که میهن فرآورده‌های نساجی را در کالاهای نساجی (بیگانه) غرق کرد.»

(مارکس - فرمانروایی بریتانیا در هندوستان و... -۱۳۵۸ – صفحه ۱۱)

و آیا این بدون به کار گیری نیروی قهریه امکان پذیر بود؛ و آیا مارکس در همین اثر به نقل از یکی از فرمانداران استعماری جاوه در مورد کمپانی هند شرق هلند نمی‌نویسد:

«این کمپانی همهٔ دستگاه استبداد موجود را به کار انداخته... بدین سان، آن ستمی را که حکومت بهانه‌جو و نیمه‌وحشی بر این سرزمین روا می‌داشت شدیدتر کرد و در فعالیت خود، همهٔ زیر و بم‌های عملی سیاستمدار(ی) را با همهٔ خودخواهی انحصاری سوداگر(ی) در هم آمیخت.»

(همان اثر - ص ۸)

به عبارت دیگر "سیستم حمایتی" نیز چون سیستم‌های دیگر هرگز جدا از پیوندهای ارگانیک با قهر و خشونت نبوده است.

و چنین است که مارکس در "سرمایه" می‌نویسد:

«در سرزمین‌های وابسته به زور و اجبار هرگونه صنعت را برانداختند، چنان‌که مثلاً مانوفاکتور پشم‌بافی ایرلند را انگلستان برانداخت.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول –۱۳۵۲ – ص ۶۸۵)

برنامه‌های اجرایی این "سیستم حمایتی" در عرصه داخلی، نیز همچون محدوده‌های خارجی بوده است؛ برای نمونه مارکس در زیر نویس صفحه ۶۷۱ "سرمایه" چنین نقل می‌کند:

«در آلمان به‌ویژه پس از جنگ‌های سی ساله، آیین‌نامه‌های متعددی به منظور پایین نگاه داشتن دستمزد صادر شده است. "روی زمین‌های خالی از سکنه، مالکین از کمبود خدمت کار و کارگر بی‌اندازه رنج می‌بردند، به تمام ساکنین دهات قدغن شده بود که اتاق به مردان و زنان مجرد کرایه ندهند." عموم کسانی که در زمرهٔ این گروه محسوب می‌شدند، در صورتی که برای نوکر و کلفت شدن آمادگی نشان نمی‌دادند و

حتی اگر به کار دیگری مانند روزمزدی برای دهقانان و یا سوداگران غله اشتغال داشتند، می‌بایستی به مقامات دولتی معرفی می‌شدند و به زندان می‌افتادند.»
(همان اثر – ص ۶۷۱)
چهار آنکه؛ آقای منتظمی در ادامه (در شماره ۱۱) بحث قرضه ملی را پیش کشیده، می‌گوید:
«ثروت اندوختن از طریق سفته‌بازی نه فقط محصول اعمال خشونت نیست، بلکه ناشی از تحمیل مستقیم اجبار قانونی... هم نیست... زیرا اگر مالیات قانوناً اجباری را نمی‌توان نپرداخت. در عوض، سفته بازی، دو طرف معامله آزادند و قانون در موردش اجباری برای کسی ایجاد نمی‌کند.»
سپس به باژگونه‌نمایی آشکار دست زده می‌افزاید:
«شاهد این اظهار نظر مارکس است در سرمایه: تنها بخش به اصطلاح ثروت ملی که واقعاً به طور کلی در تصاحب خلق‌های مدرن قرار دارد، قرضه ملی ایشان است.»
بهتر است برای روشن شدن باژگونه‌نمایی ایشان، اصل متن "سرمایه" بازخوانی شود. مارکس می‌نویسد:
«سیستم اعتبارات عمومی یعنی قرضه‌های دولتی... در دوران مانوفاکتوری سرتاسر اروپا را فرا گرفت... بدهی‌های دولتی که به معنی خود فروشی دولت... است، مُهر و نشان خود را بر عصر سرمایه‌داری می‌کوبد. از آنچه ثروت ملی خوانده می‌شود، تنها سهمی که واقعاً در دارایی جمعی ملت‌های جدید وارد می‌شود عبارت از بدهی‌های دولتی آنهاست. بنابراین نظریه جدید، دایر بر اینکه هر قدر بدهی ملتی بیشتر باشد آن ملت متمول‌تر است، کاملاً از لحاظ منطق خود، پیگیرانه است .»
(مارکس – سرمایه -۱۳۵۲ - ص ۶۸۳)
آیا ملت در پرداخت بدهی‌های دولت به اجبار سهیم نبوده؟ و آیا خشونت و قهر دولت پاسخ هر امتناعی نبوده است؟

اختلاف بیانداز و سروری کن!

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، یکی از کهنه‌ترین شیوه‌هایی که دسته‌ای از منتقدان به کار می‌برند، تلاش برای ایجاد این شبهه است که بینش مارکس در ادامه به دست دیگر پرورندگانش چون انگلس و لنین و دیگران باژگونه شده است، یا به گفتاری ساده‌تر: مارکس خودش بد نبود، اما کسان پیرامونش بد بودند. اما بی‌گمان این شیوه کسانی‌ست که یا ناتوان از نقد درست بینش مارکس هستند یا آن که می‌خواهند با سازش ظاهری بین اندیشه‌های مارکس و جریانات روز، راه خود را با لطایف‌الحیل گشوده، بهره خود را به چنگ آورند. زیرا، بی آنکه نیاز به جدال نظری باشد؛ واقعیت زندگی دست‌کم مارکس و انگلس نشان می‌دهد که ایشان بینشی را پروراندند که همایشی از اندیشه‌های هر دو آنها بود و هرگز هیچکدام با تأکید بر اندیشه‌های فردی خویش به انسجام این بینش خدشه وارد نکردند. لنین نیز چنانکه خود آقای منتظمی (در مقاله اول، ستون ۳ شمارهٔ۳ –بهار ۲۱/۳/۷۹) می‌گوید:
«لنین، چاکرمابانه کُرنشگر مارکس بود و گفتهٔ مارکس برایش از آسمان نازل شده بود.»
اما شیوهٔ "اختلاف بینداز و سروری کن" در ثمر دهی آسان از چنان کششی برخوردار است که بسیاری را در دام خود گرفتار می‌کند و آقای منتظمی یکی از آنهاست. چنین است که‌ایشان نیز در راستای به کار

گیری این شیوه در شمارهٔ ۱۲ بعد از نقل این جمله انگلس که: "خشونت (یعنی قدرت دولت) خودش نیز یک قوه اقتصادی‌ست"، برای نتیجه‌گیری می‌گوید:

«پر هویداست که معنای واژه‌ای مربوط به چند قرن پیش را به سود دیکتاتوری پرولتاریا در آینده منحرف می‌کند. از سوی دیگر، مشاهده می‌کنیم که از سر عمد، قدرت دولت را درون پرانتز می‌گذارد تا روی فروکاستن قدرت دولت به خشونت پای بفشارد... پس آن پدیداری که ما امروز مروجان خشونت می‌خوانیمش، پیشینه‌ای دارد که در نهایت، نیمی از این گیتی را در زیر سلطه‌ای مرگ‌آگین آورد و نیمی دیگر را گهگاه در آشوبی ویران ساز کشید.»

یک آنکه، این جمله را انگلس از مارکس بیان می‌کند. مگر فراموش شده که مارکس در "سرمایه" می‌گوید:

«قدرت دولتی یعنی قهر متمرکز و منظم جامعه... قهر خود قدرتی اقتصادی ست.»

دو آنکه؛ آقای منتظمی معلوم نمی‌کند منظورش کدام واژه است که "مربوط به چند قرن پیش" بوده که انگلس به "سود دیکتاتوری پرولتاریا در آینده منحرف"کرده است. آیا منظور واژه "خشونت" است یا "قدرت دولت" یا " قوه اقتصادی"؟ به راستی چرا ایشان این مورد را در ابهام وامی‌گذارد؟ جز اینکه با این کار راحت‌تر می‌تواند نظریه‌پردازی خویش را پیش ببرد.

سه آنکه؛ برخلاف آنچه آقای منتظمی می‌گوید (یعنی: "از سر عمد قدرت دولت را درون پرانتز... ") هدف انگلس (چنان که خود جمله گویاست) آن بوده که می‌خواسته مرز مفهوم خشونت را روشن کرده، نشان دهد: همان‌طور که خشونت در بعد تاریخی خود، فرآیندی‌ست که در روند گذار شکل گرفته متمرکز می‌شود؛ این مسئله در مورد "پرولتاریا و انقلابش" نیز گریزناپذیر است.

چهار آنکه؛ حتی اگر شیپور را از سر گشادش نواختن شگفت‌آور نباشد، اما شگفت‌انگیز خوهد بود که آقای منتظمی بخوهد این شیوه را تا آنجا پیش برد تا نتیجه بگیرد که به قول ایشان: این "مروجان خشونت... نیمی دیگر را گهگاه در آشوبی ویرانساز کشید"؛ یعنی پس اگر ملت‌ها علیه نظام‌های ستم قیام می‌کنند، مقصر آن نظام‌ها نیستند؛ بلکه مقصر،"مروجان خشونت" هستند. برای نمونه اگر مردم فرانسه علیه دستگاه ستم شوریدند و انقلاب کبیر فرانسه را آفریدند، به خاطر ستم نظام حاکم نبود، بله نتیجه تحریکات "مروجان خشونت" بوده است. یا باز برای نمونه؛ در جنگ آزادی بخش مردم ویتنام علیه آمریکا و نظام ستمگر داخلی؛ این آمریکا و هم‌پیمانان ویتنامی شان نیستند که باید محکوم شوند (چرا که ایشان و اِعمال‌شان قانونی بوده)، بلکه این ملت ویتنام هستند که باید محکوم شوند که چرا اختیارشان را دادند دست عده‌ای "مروج خشونت" تا کار را به "آشوبی ویرانساز" بکشانند.

پنج آنکه؛ برای فهم جملهٔ "خشونت (یعنی قدرت دولت) خودش نیز یک قوه اقتصادی است"، که انگلس از مارکس بیان کرده؛ احتیاجی نیست مانند ایشان وارد دنیای نظریه‌بافی شده آسمان و ریسمان‌های تاریخ و فلسفه و اقتصاد را به هم بافت. نگاه نمونه‌وار به جنگ (به عنوان روشن‌ترین گونه قهر و خشونت) کافی ست، تا مفهوم این گفتار را روشن سازد. چرا که جنگ همپای نیاز به سرباز و سلاح (دیوان سالاری و فنی آوری)، به وجود توان تامین هزینه‌های جنگ نیز نیازمند است. از این روست که در جنگ‌ها، در کنار مراکز نظامی، مراکز اقتصادی و صنعتی نیز زیر آتش دشمن قرار گرفته، از بین می‌روند.

شش آنکه؛ تمام این جمله‌پردازی‌ها، از سوی ایشان برای آن‌ست که در جایی دیگر از این شماره بگویند:

«چنانچه بر فرض محال شدنی بود که از طریق پارلمانی نظام سلطنت در ایران سرنگون شود، چه بهتر، زیرا این امکان در وجود می آمد که نهادها و قوانین غیرمترقیانه، آرامش‌طلبانه لغو شود و تازه، نهادها و قوانین مترقیانه سابق می‌بایست حفظ شود. اعمال خشونت فقط در صورتی مجاز می‌بود که کسانی بر ضد نهادهای قانونی جدید شوریده بودند.»

نه اینکه فکر کنید، این اظهار نظر ایشان صرفاً بیان یک "نمونه" است، بلکه با توجه به "بافت جمله‌پردازی" و پیوند این پاراگراف با پیش و پس خود همان‌قدر که ارائه راه برای آینده است، همان‌قدر نیز انتقاد از گذشته است. و در این میانه جمله "چنانچه بر فرض محال شدنی بود"، نیز فقط پاسخ گویی ضرورت پرهیز از تکفیر شدن است. وقتی گفته می‌شود ایشان نواختن شیپور را از سر گشادش به نهایت رسانده؛ نباید شگفت‌زده شد، چرا که اولاً همان‌طور که همه می‌دانیم هیچ انقلاب یا تغییر یا تحول سیاسی را نمی‌توان در تاریخ یافت که تمام جزئیات ساختار پیشین خود را به دور انداخته باشد، تا ایشان بخواهند با این اظهار نظر پشت "ضرورت هشدار برای پیش‌گیری" پنهان شوند. همچنین آیا از این گفتار ایشان نمی‌توان نتیجه گرفت که اساساً ضرورتی برای سرنگونی رژیم شاه نبوده است؟ چرا که از سویی رژیم شاه مجموعه‌ای از "نهادها و قوانین مترقیانه" و " غیرمترقیانه" بوده، پس باید تنها در یک روند اصلاحی فقط تکه‌های "غیرمترقیانه"اش زدوده می‌شد. و از سوی دیگر؛ لابد مستحق سرنگونی نبود؛ چرا که اعمال خشونتش فقط علیه کسانی بود که "بر ضد نهادهای قانونی" شوریده بودند. همچنین؛ حتی اگر پاراگراف را در چارچوب یک مثال صرفاً نظری باور کنیم، باید گفت که: خود نشان‌دهندهٔ دنیای پنداری نویسنده است که چگونه واقیعت‌ها را بر پایه ذهنیت مطلوب خود برداشت می‌کند. به قول مارکس در "فقر فلسفه":

«مکتب "عطوفت انسانی" نوع تکمیل یافته مکتب انسان‌دوستی است و ضرورت تضاد را منکر می‌شود و می‌خواهد از همه انسان‌ها، بورژواهایی بسازد و می‌خواهد تئوری را – تا حدی که با عمل تفاوت دارد و مشمول آنتاگونیسم (سازش‌ناپذیری) نمی‌شود - تحقق بخشد. بدیهی است که در تئوری، انتزاع تضادهایی که هر لحظه در عالم حقیقت با آن مواجه می‌شویم – سهل و آسان می‌باشد - آن‌وقت این تئوری، حقیقت ایده‌آلیزه شده می‌شود.»

(مارکس – فقر فلسفه – ص ۱۲۸و۱۲۹)

ادامه بازی به شکل جدیدتر

آقای منتظمی در ارائه دلخواه تاریخ؛ دامنهٔ قهرزدایی از بینش مارکسی را به انگلس نیز کشانده، بیان می‌کند که انگلس در پیرانه سر (که قاعدتاً عقل و تجربه‌اش نیز زیاد شده) باورمند شده بود که:

«پرولتاریا در شرایطی می‌تواند از رهگذار پارلمان قدرت را در دست گیرد.»

این مسئله نه هوده‌ای از پیرانه‌سری انگلس، بلکه برآمده از هم نظری‌اش با مارکس است و اصل این نظر را مارکس در کنفرانس "جمعیت بین‌المللی کارگران در لندن" چنین بیان کرده بود:

«باید به دولت‌ها چنین اعلام کنیم: ما می‌دانیم که شما قدرت مسلح علیه پرولترها هستید، ما هر جا که ممکن باشد از راه مسالمت آمیز علیه شما مبارزه خواهیم کرد و وقتی ضرورت پیدا کند، این مبارزه را به کمک اسلحه انجام خواهیم داد...»

(مارکس / انگلس / لنین – دربارهٔ انقلاب اجتماعی - ۱۳۵۸ – ص ۵۹)

و این نشان می‌دهد در بینش مارکسی، مسئلهٔ راه مسالمت آمیز؛ صرفاً تاکتیکی ست. چنین است که در مصاحبه با روزنامهٔ "دی ورلد"؛ زمانی خبرنگار که می‌گوید:

«به نظر من چنین می‌رسد که راه حل مورد نظر - هر چه می‌خواهد باشد – بدون وسایل قهرآمیز، انقلاب حاصل خواهد شد. روش انگلیسی مبنی بر اینکه آن‌قدر در مجامع و روزنامه‌ها آژیتاسیون شود تا اقلیت تبدیل به اکثریت گردد، نمونه امیدوار کننده‌ای است.»

(مارکس / انگلس / لنین – جنگ داخلی در فرانسه؛ کمون پاریس - ۱۳۵۶ – ص ۱۰۰)

مارکس پاسخ می‌گوید:

«من در این رابطه به اندازهٔ شما خوشبین نیستم؛ بورژوازی انگلیس همواره تا زمانی که در انتخابات از حق انحصار برخوردار بوده آمادگی خود را برای قبول قضاوت اکثریت نشان داده است اما مطمئن باشید به محض آنکه در مسایلی – که اهمیت شان را حیاتی تلقی می‌کند – در اقلیت قرار گیرد، آن‌وقت شاهد یک جنگ جدید برده‌داران خواهیم بود.»

(همان اثر – ص ۱۰۰)

از این روست که اریک فروم به درستی در مورد مارکس می‌گوید:

«انقلاب سیاسی قهرآمیز به هیچ رو، برداشتی خاص این فیلسوف نیست، این برداشت جامعهٔ بورژوایی در خلال سه قرن اخیر است. مردم سالاری "دموکراسی" غرب، فرزند انقلاب بزرگ انگلیس و فرانسه و آمریکاست. انقلاب فوریه ۱۹۱۷ روسیه و انقلاب ۱۹۱۸ آلمان با اینکه متکی به قوه قهریه بودند از جانب غرب با گرمی پذیرفته شدند. اگر بخواهیم بدانیم غرب چه وقت با کاربرد خشونت مخالف است باید ببینیم چه کسی به قهر دست می‌یازد و علیه چه کسی از شیوهٔ قهرآمیز استفاده می‌کند.»

(اریک فروم - سیمای انسان راستین- ۱۳۵۸- ص۲۹)

اینهاست که روشن می‌کند: آقای منتظمی نیز با تمام بیزاری‌هایی که بر قهر و خشونت نثار می‌کند؛ در نهایت فقط آن‌گونه از آن را نمی‌پذیرد که از سوی مغلوبین باشد. مگر نه آنکه خود می‌گوید:

«اعمال خشونت فقط در صورتی مجاز می‌بود که کسانی بر ضد نهادهای قانونی جدید شوریده بودند.»

در ادامه آقای منتظمی سعی دارند با گفته‌ای از مارکس به خواننده بباورانند که مارکس معتقد بود که "طبقه کارگر" در صورت به دست آوردن اکثریت در پارلمان می‌توانست "از طریق قانونی نهادها و قوانین را که مخل پیشرفتش بودند لغو کند" و در صورت خصومت دشمنان، ناچارانهٔ با تبدیل "نهضت آرامش طلب" به " نهضت خشونت‌آمیز" آنها را سرکوب کند، تنها از آن رو که "در برابر نیروی قانونی برخاسته اند".

اما متن کامل این گفتار بر خلاف ادعای آقای منتظمی؛ تنها نشان‌دهنده آن‌ست که مارکس این "مثال" را فقط برای توضیح و توجیه مبحث "مشروعیت" در به کارگیری قهر بیان کرده است. وگرنه؛ خود مارکس در "مبارزات طبقاتی در فرانسه" علت شکست انقلابات ۱۸۴۸ را چنین اعلام می‌کند که:

«مناسبات اجتماعی به اندازه کافی تیز نشده بودند تا به صورت تضادهای طبقاتی قهرآمیز درآیند.»

و چنین است که درست در بحبوحه روزهای "کمون پاریس" در نامه‌ای به کوگلمان می‌نویسد:

«اگر تو فصل آخر "هیجدهم برومر" مرا دوباره مرور کنی، خواهی دید که من در آنجا دربارهٔ تلاش بعدی انقلاب فرانسه صحبت می‌کنم که دیگر مثل گذشته دستگاه بوروکراسی- نظامی از دستی به دست دیگر منتقل نخواهد کرد بلکه آن را داغان می‌کند و این پیش شرط هر انقلاب خلقی واقعی در قاره است.»

(مارکس / انگلس / لنین - جنگ داخلی در فرانسه، کمون پاریس - ۱۳۵۶ - ص ۸۱)
با تمام اوصافی که آقای منتظمی (در دومین پاراگراف شماره ۱۲) وانمود می‌کند که: انگلس پیر مستعد آمدن به راه قانون و پارلمانتاریسم شده بود؛ اما انگار ناگهان به یاد آورده که چقدر علیه انگلس تبلیغ کرده و بر اساس سناریوی ایشان انگلس باید جزو"بازها" باشد (و مارکس از دسته "کبوترها") و اکنون اگر انگلس دیگری را نشان دهد در واقع پنبه نظرات خود را زده است؛ پس می‌گوید:
«گمراه کننده‌ترین قرائت‌ها آن است که حساب مارکس را که فیلسوف و حقوقدان است، با انگلس که نه این است و نه آن، ولی در تاریخ شناسی زورمند است، همکاسه کنیم.»
گویا ایشان خود را راحت‌تر می‌بینند که به شیوهٔ "اختلاف بیانداز و بهره بگیر" پایبند بماند. اما چیزی که فراموش می‌کنند آن‌ست که این شیوه از رو شده‌ترین شیوه‌هاست که دست‌کم در میدان نقد اندیشه‌ها و بینش‌ها کارایی خود را از دست داده است.

باز هم پریدن به شاخه فلسفه گویی

یکی دیگر از مرسوم‌ترین شیوه‌های گریز در جدل‌های نظری "از این شاخه به آن شاخه پریدن" است، مخصوصا شاخه‌های "فلسفه" که به تمثیل بلندترین شاخه‌ها به حساب می آیند؛ پس آقای منتظمی چرا چنین نکند. از این رواست که ایشان باز به یک بحث ظاهراً فلسفی در حوزه واژه‌شناسی می‌پرند و ناگهان از بحث خشونت وارد بحث درست بودن واژه "مرحله" یا درست بودن واژه "ساخت‌بند"، می‌شود. سپس در ادامه از ساخت‌بند به مقولهٔ "خشونت" یا قدرت می‌پرد و سر از "تحول غنچه به گل و گل به میوه" درمی‌آورد. و باز ناگهان وارد مارکس شناسی "کارول گولد" می‌شود. و همه اینها برای آنست که ثابت کند " مرحله "ترجمه درستی از "Monent " نبوده و به جای آن باید "ساخت‌بند" به کار رود. تا در نتیجه آقای آشوری در چاپ بعدی کتابش (فرهنگ علوم انسانی) واژ "ساخت‌بند" ایشان را نیز اضافه کند.
از این رو چنین حکم شگفت‌آوری می‌کنند که:
«یک مرحله باید تمام شود تا مرحله دیگر آغاز گردد.»
اما اینکه چرا باید چنین باشد؟ به هیچ وجه روشن نمی‌شود؛ مگر یک "ساخت‌بند" نباید "بند" ش کامل شود تا " بند" دیگری پیش آید؟ مگر "بند" بن مضارع از مصدر "بستن" نیست. با این وضع آیا بهتر نبود ایشان بجای واژهٔ "ساخت‌بند" از واژه " ساخت‌پرداز" استفاده می‌کردند، چرا که "ساخت‌پرداز" به معنی پردازش "ساختی" ست، بی آنکه پایان پردازش را در خود داشته باشد.
آیا بهتر این نیست که آقای منتظمی پیش از آنکه در بند ثبت واژه‌ای از خود در" فرهنگ علوم انسانی" باشد؛ در بند به کار گیری واژه‌های (حتی اگر تکراری) درست و متعارف باشند. اساساً ترجمه در هر عصری تابعی از زبان آن عصر بوده و زبان هر عصر تابعی از دانش ادبی آن عصر است. اما ایشان را با این مسئله کاری نیست چون عقیده دارند:
«هنگام قرائت، چشم انسان متعلق به قوه باصر نیست، بلکه به قوه فاهمه تعلق دارد و در نتیجه نیت از قرائت را به پیکرمندی و عینیت متن زورآور می‌سازد.»

یعنی به گفتاری ساده؛ ایشان معتقدند که خواننده آن‌گونه که می‌پسندد می‌فهمد، نه آن‌گونه که خود متن گویاست. این همان مشکلی‌ست که ایشان به آن گرفتار بوده و کائوتسکی در "بنیادهای مسیحیت" در مورد آن چنین هشدار می‌دهد:

«دو خطر تألیفات تاریخی سیاست پیشگان را بیش از آثار محققین دیگر تهدید می‌کند. اول اینکه ممکن است آنها بکوشند تا گذشته را به قالب تصویرهای امروز در آورند، و دیگر اینکه گذشته را از دریچهٔ احتیاجات سیاست‌های روز خود ببینند.»

(کائوتسکی - بنیادهای مسیحیت - ۱۳۵۸- ص ۱۲)

آقای منتظمی در میانهٔ نگاشته‌های این بخش از مقاله‌اش، به نقل از کرول گولد می‌نویسد:

«تفاوت میان دیالکتیک هگل و مارکس در این است که هگل در تحول تاریخ الزامی درونبودی را مشاهده می‌کند که طی آن ایده، به عنوان دیالکتیک فکر، انکشاف می‌پذیرد. حال آنکه برای مارکس، ارسطوباورانه، اقدام حقیقی افراد ملموس و موجود، این الزام را در وجود می‌آورد.»

و سپس می افزاید:

«لیکن نمونه‌ای که من از غنچه و گل و میوه نزد هگل آوردم، نمونه‌ای سخت واقعی و گیاه‌شناسانه است.»

یعنی؛ ایشان می‌خواهد بگوید: اگر مارکس اشتباه رفته من چنین نکرده‌ام و مثالی آورده‌ام که هم هگل‌باورانه است و هم واقعی. اما در این جا نیز، جز باژگونه‌نمایی نظریات مارکس اتفاقی رخ نداده است. چرا که مارکس در پیش گفتار برای چاپ دوم "سرمایه" به خوبی نشان می‌دهد که اختلاف دیالکتیک او و هگل بر خلاف نظر کارول گولد است. مارکس می‌نویسد:

«در نظر هگل پروسه تفکر که حتی وی آن را تحت نام "ایده" به شخصیت مستقلی مبدل کرده، دمیورژ(خالق) واقعیت است و در واقع خود مظهر خارجی پروسه نفس به شمار آمده است. به نظر من به عکس؛ پروسه تفکر به غیر از انتقال و استقرار پروسه مادی در دماغ انسان چیز دیگری نیست.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول –۱۳۵۲ – ص ۶۰)

و اما ادامه...

آقای منتظمی در شماره ۱۴ پس از پیش کشیدن ۲۴ مترجم "گروند ریسه" و زمینه‌چینی‌های دیگر نتیجه می‌گیرد که:

«این صفحه و پیش نوشته‌ها و پسامدهایش در باب دیالکتیک همجوشی سیاست و اقتصاد به سکانداری قانون، آن هم از سوی قلمی متهم به اقتصاد باورانه یکسویه بودن.»

و برای اثبات این مدعا به "جان مگوایر" می‌تازد که چرا واژهٔ "Gewalt" را نیرو ترجمه کرده (و در مفهوم عام گرفته)، نه "نیروی قانون". واقعاً جای شگفتی‌ست که ایشان چرا این قدر مصر به کوبیدن آب در هاونگ هستند. همان‌طور که نشان داده شد (و بر خلاف ادعای آقای منتظمی) مارکس معتقد بود که "قهر مامای جوامع کهنه‌ای‌ست که آبستن نو هستند"؛ پس نه مارکس می‌توانسته به این نظر آقای منتظمی اعتقادی داشته باشد؛ و نه هیچ‌یک ازترجمه‌های معتبر واژه Gewalt را "نیروی قانون"ترجمه کرده‌اند. اساساً این پسآورد "قانون" تنها ابداع آقای منتظمی‌ست. و از آنجایی که این نقد پیش‌تر مورد به

مورد باژگونه‌نمایی‌های نظری ایشان را روشن کرده است، در این جا فقط به نقل نمونه‌هایی از گفتار مارکس بسنده می‌شود.

مارکس در صفحهٔ ۱۲ "گروندریسه" می‌نویسد:

«می‌گویند هر شکل تولیدی، مناسبات حقوقی و شکل حکومتی خودش را ایجاد می‌کند زهی خام‌اندیشی و نداشتن درک درست که در کلیتی به هم پیوسته وارگانیک روابطی تصادفی و پیوندهایی صرفاً انعکاسی می‌بینند. همهٔ اقتصاددانان بورژوا به این نکته آگاهند که تولید با وجود پلیس و نظام انتظامی جدید کارآیی بیشتر دارد تا در جامعه‌ای که اساس آن بر اصل: حق با زور است، نهاده شده.»

(مارکس – گروندریسه – ۱۳۶۳ – ص ۱۲)

و گفتارش در سومین خطابهٔ کتاب "جنگ داخلی در فرانسه" در راستای نظر بالاست؛ آنجا که می‌نویسد:

«پیدایشِ قدرت تمرکز یافتهٔ دولت، با اندام‌های همه جا حاضرش: ارتش دائمی، نیروی انتظامی، دستگاه اداری، روحانیت و دستگاه دادرسی، که از اندام‌هایی‌اند که به حسب تقسیم کاری منظم و دارای سلسله‌مراتب شکل گرفته‌اند... به موازات پیشرفت صنعت مدرن، تخاصم طبقاتی میان سرمایه و کار نیز گسترش می‌یافت و تشدید می‌شد، و قدرتِ دولتی، بیش از پیش، خصلت قدرت عمومیِ سازمان‌یافته‌ای را به خود می‌گرفت که هدف‌های آن عبارت بود از گسترش بندگیِ اجتماعی و تبدیل شدن به ابزاری برای سلطهٔ طبقاتی. خصلتِ اساساً سرکوبگرانهٔ قدرت دولتی، پس از هر انقلاب، که [به سهم خود] نشانهٔ پیشرفتی در مبارزهٔ طبقاتی بوده، به نحو بیش از پیش بارزتری آشکار شده است.»

(مارکس – جنگ داخلی در فرانسه – ۱۳۸۰ – ص ۱۰۶ و ۱۰۷)

در شماره ۱۵ آقای منتظمی کاری نمی‌کند جز بازگویی چکیده‌وار باژگونه‌نمایی‌های پیشین خود؛ از این رو در این جا نیز، تنها به بازگویی گفتاری از مارکس بسنده می‌شود. مارکس در کتابش: "مبارزات طبقاتی در فرانسه"؛ زیر عنوان: "سرنگونی بورژوازی – دیکتاتوری طبقهٔ کارگر"، می‌نویسد:

«سلطهٔ بورژوازی که اینک از همهٔ قیود آزاد شده بود، با توجه دائم به دشمنی جنگ دیده، آشتی‌ناپذیر و مغلوب نشدنی- مغلوب ناشدنی از آن جهت که موجودیت‌اش شرط حیات خود بورژوازی‌ست – طبعاً "بایستی" به "تروریسم بورژوایی" بدل گردد.»

(مارکس - مبارزات طبقاتی در فرانسه - ۱۳۵۸ – ص ۳۱)

اما موضوعی که در این شماره روشن‌تر به چشم می‌خورد؛ مسئله مبتذل کردن جدل نظری است. ایشان به بهانه مثال آوردن؛ بحث را به ابتذال نظریه سوق می‌دهد. برای نمونه به این پاره‌گفتارها از نوشته ایشان توجه کنید:

«آیا می‌توان خانه را با خنجر و سرب داغ در جای آجر و کاهگل فراز آورد.»

یا این جمله:

«پس نمی‌تواند در سرمایه، به مثابه معلول، پنجه بوکس را در جبین علت، ردیابی کند.»

به راستی چنین کاری برای چیست؟ جز آنکه مبتذل کردن عمدی بحث برای توجیه نظریه خود و فرار از تحلیل سنجیده فلسفی و جامعه شناختی از خشونت در بُعد کلان آن ؟!.

همچنین مورد دیگری که در این شماره نیز، چون شماره‌های پیشین به چشم می‌آید، این مسئله است که: همه (از گرایندگان و ستیزندگان بینش مارکسی) یک برداشت را بیان می‌کنند و آقای منتظمی دقیقاً

کوشش دارد، خلاف آن را بیان کند. به راستی این به چه معناست؟ جز آنکه به قول کائوتسکی ایشان می‌کوشد «گذشته را از دریچه نیازهای سیاست‌های روز خود ببینند».

شماره ۱۶ نیز ادامه کوشش آقای منتظمی برای اثبات این مدعا است که مارکس نه به قهر که به قانون‌گرایی باور داشته است. از این رو ایشان بخشی از نامه مارکس خطاب به گوگلمن را سند آورده تا به خواننده بباوراند که مارکس یکی از هواداران اجرای قانون است. بر خلاف باژگونه‌نمایی آقای منتظمی؛ مارکس در "سرمایه" اندیشه دیگری می‌پروراند و این‌گونه بیانش می‌کند:

«امتیازاتی که طبقه کارگر به چنگ آورد تا مدت سی سال صرفاً به صورت اسمی باقی ماند... فقط پس از قانون کارخانجات سال ۱۸۳۳ است که صنعت جدید، ساعات عادی کار را به دست آورد... هیچ چیز بهتر از تاریخ قوانین کارخانجات انگلیس از ۱۸۲۳ تا ۱۸۴۶ نمی‌تواند روح سرمایه را آشکار سازد. قانون ۱۸۳۳ اعلام می دارد که ساعت کار معمولی در کارخانجات باید از ساعت ۵/۵ صبح شروع شود و ساعت ۵/۸ شب پایان یابد... که مدت ۱۵ ساعت را در بر می‌گیرد.»

(مارکس - سرمایه؛ جلد اول –۱۳۵۲ – ص ۲۷۰)

مارکس با بیان جملات بالا شرح کاملی از تصویب قوانین ساعات کار و کار شکنی‌ها و عدم اجرای و لغو قوانین راترسیم کرده، (در صفحه ۲۷۴) می افزاید:

«این مقررات دقیق... به هیچ وجه محصول بافته‌های ذهنی پارلمان نبود. این مقررات که از شرایط و اوضاع و احوال ناشی شده‌اند... محصول نبرد طبقاتی طولانی‌ای است.»

(همان اثر – ص ۲۷۴)

و در ادامهٔ توضیحات خود، می‌نویسد:

«محدودیت قانون ساعات کار و مقررات مربوطهٔ به آن در جریان جنگ داخلی که نیم قرن به طول انجامید، ذره ذره به آنان (کارخانه داران) تحمیل شده بود.»

(همان اثر – ص ۲۸۴)

و در پایان نیز می‌افزاید:

«کنگره عمومی در بالتیمور (۱۶ اوت ۱۸۶۶) اعلامیهٔ زیر را صادر کرد: نخستین و بزرگترین احتیاج کنونی برای رهایی کار این کشور از اسارت سرمایه‌داری عبارت از وضع قانونی‌ست که طبق آن ساعات کار باید در کلیه ایالات متحدهٔ آمریکا هشت ساعت باشد... همزمان با این تصمیم (آغاز سپتامبر ۱۸۶۶) کنگره بین‌المللی کارگران... چنین تصمیم گرفت: ما اعلام می‌کنیم که محدودیت ساعت کار شرط مقدماتی‌ست که بدون آن کلیهٔ کوشش‌ها در راه رهایی محکوم به شکست است.»

(همان اثر – ص ۲۸۹)

و اساساً آیا ؟! مارکس در "بورژوازی و ضدانقلاب" نگفته بود:

«ما هرگز این حقیقت را که بربنیادی انقلابی و نه قانونی استوار هستیم، پنهان نکرده‌ایم.»

(مارکس - بورژوازی و ضدانقلاب –۱۳۵۴ – ص ۵)

با این همه، آقای منتظمی باژگونه‌نمایی را به نهایت رسانده می‌گوید:

«نتیجه دیگر اینکه همیشه این‌گونه تعبیر شده که مارکس در دولت بورژوا منش فقط قدرت صرف اعمال ستم طبقاتی را مشاهده می‌کند. حال آنکه اگر چه اینجا جایش نیست که خلافش را نشان دهم، لیکن تامل مزبور در این مورد چه گویایی‌ها که ندارد.»

و این در حالی‌ست که نامهٔ یاد شده؛ گویای هیچ چیز نیست جز آنکه مارکس بر تصمیم کنگره بین‌المللی کارگران تاکید داشته است.

اما آخر کار ایشان

آقای منتظمی در آخرین شماره می‌گوید:

«من گرم بازسازی و حتی صحنه‌آرایی لغزش معنا بودم به ویژه نزد خود مارکس. اکنون نیز که این تحلیل پایان پذیرفته در جایگاه کسی که به لغزش‌پذیری و ژولمندی معنا باور دارد. بر این گمان نیستم که به واقعیت عینی معنا دست یافته ام.»

همان‌طور که در بخش‌های پیشین نشان داده شد. این مارکس نبوده که دچار "لغزش معنا" در نشان دادن اندیشه‌هایش شده است. چرا که مارکس یک ساختار منسجم بینشی پرورانده که واژگان در آن معنای درستی می‌یابد و برای اثبات "لغزش معنا" باید در کل، ساختار بینش مارکسی را شکست نه آنکه به اجزای آن پرداخت. و این را آقای منتظمی به خوبی می‌داند؛ پس انگیزش ایشان را باید در جای دیگری جز ویرایش‌های فلسفی جست. از آنجایی که خود می‌گویند: «نیت از قرائت، به پیکرمندی و عینیت متن زورآور می‌سازد»؛ و بعد در شمارهٔ ۱۴ می افزاید:

«عرش فرازمندی اندیشه است این صفحه شهره به خونین فامی و هنوز توان دارد رهفروز پژوهش باشد در کاوندگی خاستگاه مدرنیته.»

پس می‌توان نتیجه گرفت ایشان کوشش دارند مارکس را منطبق پنداشت خویش نمایش دهند تا با اتکا به این نمایش به قول کائوتسکی به "احتیاجات سیاست‌های روز خود " پاسخ گویند. چنانکه خود نیز می‌گوید:

«رهکوب مانای نظرورزی است در باب دیالکتیک همجوشی سیاست و اقتصاد، به سکانداری قانون.»

معنای این جمله‌های ایشان زمانی به درستی دریافته می‌شود که به یاد آوریم، در پایان شمارهٔ ۷ نوشته بودند:

«تبهگن دلانی که همین امروز در این سرزمین، به زخم خنجر گجسته، اخلاق و درونخواست شدن قانون را که همانا خجستگی آزادی است نیایند می‌خواهند، در نمی‌یابند که در همایند جهان امروز، آزادی اگر دیرآیند شدنی است اما نیایندی را برنمی تابد.»

و در میانهٔ شماره ۱۷ بعد از به قول خودشان پنبه زنی "هر انقلاب"ی می‌افزاید:

«حال آنکه اصلاح، چیزی نیست جز درون یافت مشکلات و کاستی‌های گذشته به سال وسالیان و سپس درونخواست راهکارهای آن درچهر قانون همسان نگر و آرمان گریز تا مگر گذشته در هم ریز، آینده سامانساز را رهنمونی کند.»

چنین است که معلوم می‌شود به زبان ساده ایشان کوشش دارند، پنداشت جدیدی از مارکس همخوان با "اصلاح طلبی" ارائه دهند. به راستی چرا ؟ نکند برای آنکه گروندگان این مکتب را به همراهی با جریان

"اصلاحی" فرا خوانند. اگر چنین است، به ایشان توصیه می‌شود از خیر این کار بگذرند. چرا که پیوستن پیروان باورمند بینش مارکسی به جریان اصلاح خواهی، جز رادیکالی شدن خواست‌ها در روند فزایندگی بی‌پایان، هودهٔ دیگری نخواهد داشت؛ که این نیز از خواست جناب منتظمی و سامانسازان اصلاح خواهی کاملا به دور است. و اگر هم، پیروان بی باور و پوسته‌ای این بینش، مد نظر ایشان است که همان بهتر تا نپیوندند، چرا که چنان سازش‌پذیری در آنها نهادینه شده است؛ که در عمل کاری جز دفاع از هستار موجود (هرچه باشد) نمی‌کنند؛ و فکر نمی‌کنم که با حساب و کتاب اصلاح‌طلبی، این به زیر پرسش رفتن به خاطر پیوند با آنها ، جور درآید. همینجا باید افزود که بهره گرفتن از بینش‌های دیگر نه تنها نادرست نیست بلکه برای پروراندن هر بینشی واجب است؛ اما به شرط آنکه: این بهره‌گیری آشکار باشد نه در پوشش؛ و از سویی دیگر به باژگونه‌نمایی کشانده نشود. در این حالت است که می‌توان هر جز درستی را از هر بینشی (حتی در کل غلط) گرفته به عنوان بخشی از بینش نو به کار بست. نه اینکه برای نمونه: بی‌سروصدا جمله مشهور پلخانف و لنین (یعنی جملهٔ: " جنبش انقلابی بدون تئوری انقلابی نمی‌شود ") را گرفته جای واژه‌های انقلاب و انقلابی را با "اصلاح طلبی" عوض کرده به عنوان یک نظریه نوین ارائه کنند. این کار بهره‌گیری از عناصر مثبت (مجموعه‌های نظری دیگر) نیست، بلکه سود جویی از عناصر "ایماژیِ" دیگر مجموعه‌های اندیشه‌ای است.

و اگر منظور آقای منتظمی از آن که درستون دوم مقاله سوم می‌گویند: "هنوز توان دارد رهفروز پژوهش باشد در کاوندگی خاستگاه مدرنیته "؛ تلاش ایشان برای تلفیق تحلیل مارکسی و نگاه مدنی برای ارائه یک بینش جدید از جامع مدنی (نوین) باشد. باید گفت: مسئله جامعه مدنی نوین، در بینش مارکسی را بایست در امواج دوران سرمایه‌سالاری بررسی کرد. آن هم نه در موج دورهٔ انباشت نخستین سرمایه بلکه در موج سوم سرمایه‌سالاری یعنی در دوران فرا انباشتگی جهانی سرمایه؛ به‌ویژه دورهٔ گذار فرا انباشتگی سرمایه (فرا صنعتی) به مرحلهٔ پسین اش. دقیقاً در این حالت است که می‌شود برداشت و خوانش نوین از بینش مارکس ارائه داد. این اما مستلزم ارائه تحلیل دقیقی از ساختار موج جدید سرمایه است و کاش آقای منتظمی چنین می‌کرد نه آنکه کوشش کند تا بر اساس ویرایش خوانش‌های پیشین از بینش مارکس برای اثبات نظریات خود سندسازی کند.

اما در مورد آنکه نوشته‌اند: "در جایگاه کسی که به لغزش‌پذیری..."؛ باید بی‌رودربایستی گفت: این بیان بروز نوعی تواضع کارکردی‌ست که بیش از آنکه پی‌جوی پیرایش درونی باشد، خواستار ایجاد حس ناخود آگاه همراهی درخوانندگان است. بگذریم!

آقای منتظمی در ادامهٔ حساب "هر انقلابی" را کف دستش گذاشتن؛ می‌گوید:

«از آن نظر که آرمان از مقولهٔ عشق اما قانون از مقولهٔ خرد است. رخنمود این دو، هم بنیاد نیست تا مگر در جلوه نهاد هم رخسار باشد.»

اما، یک آنکه؛ آرمان از مقوله نیاز عاطفی - انسانی بشر در بعد اجتماعی بوده نه عشق. که عشق در ساده‌ترین نمودهایش پاسخ‌گویی به احساس نیاز روانی فرد است، و آرمان در وجه بالنده‌اش پاسخ‌گویی به احساس خلا هستی شناسانه در درون آدمی‌ست؛ در حالی که قانون از مقوله پاسخ‌گویی به منافع درون اجتماعی بشر از راه ایجاد قراردادهای جمعی‌ست. پس نمی‌توان بین آرمان و قانون رابطهٔ آشتی‌ناپذیر فرض کرد، که حتی بر عکس توان نهفته پیوند این دو همیشه وجود داشته و دارد.

دو آنکه؛ قانون وجه حقوقی هر زمانی را نشان می‌دهد و ماهیت فرا انسانی و خارج از تقسیمات درون اجتماعی ندارد. از سویی دیگر آرمان خوانش نیازهای انسانی‌ست و همان‌قدر بر زبان هر دوران پایه دارد که بر بینش آن دوران. این در حالی‌ست که عشق فقط زبان و نمودش در هر دورانی همخوانی با آن دوران دارد. همچنین توجه به روانشناختی عشق به خوبی نشان می‌دهد، عشق با خرد در ارتباط بوده و در حالت‌هایی از چنان در هم تنیدگی برخوردارند که یکسانی را مسلم می‌سازند. برای نمونه عشق شراکتی (تعاونی‌منش) بر اساس ساختار کاسب‌کارانه اش، دقیقاً بر پایه خرد نهفته استوار است.

سه آنکه؛ باید توجه داشت هر چند توان نهفته پیوند بین آرمان و آرزو از سویی و "آگاهی به ضرورت" از سویی دیگر وجود دارد؛ اما این پیوند بی‌اتکا به شناخت امکان پذیر نیست. و تمام تلاش و هنر مارکس آن بود که کوشید با اتکا به "علم" به عنوان پایه‌ای‌ترین عنصر فرآیند شناخت، بین آرمان و آگاهی پیوند ایجاد کرده به ضرورت‌های آگاهانه در بُعد جهان‌بینانه‌اش دست یابد.

آقای منتظمی در ادامه، نتیجه می‌گیرد:

«آگاهیم که دستیابی به جامعه بی‌طبقه در دسترس هیچ اقتصادی در شرایط کنونی جوامع بشری نیست. اما همین آرمان در اقتصادهای شورایی پس از انقلاب‌های کمونیستی، در جلوه مالکیت اشتراکی مستقیما به اندرون قانون رفت و پس از چند دهه آن اقتصادها را ورشکست. اما حزب‌های کمونیست و سوسیالیست کشورهای دموکراتیک غربی که با رای مردم در ائتلاف‌های قدرت گرفتند، هیچ‌گاه آن آرمان بر حق را با خود به درون مجلس نبردند و با هدف برنشاندن بلافاصله آن مطالبه قانون نکردند. در نتیجه از رهگذر اصلاحات انواع گوناگون بیمه‌های اجتماعی، یارانه‌ها... را در واقعیت نهادینه کردند و به سرمایه تحمیل نمودند...»

اما، یک آنکه؛ این مسئله که پس از "انقلاب‌های کمونیستی" چه اتفاق می‌افتد، واقعاً جای بسی گفتار جدلی ست. برای نمونه مارکس در آثارش شدیداً از تعیین شکل کامل و قطعی برای سوسیالیزم و کمونیزم پرهیز می‌کرد و سوسیالیزم با اقتصاد دولتی متمرکز را تنها یکی از اشکال ممکن ارزیابی می‌کرد؛ که حتی این شکل در صورت اجرا باید در روند خود در جامعه استحاله شده از بین رود؛ اما چیزی که در شوروی و بلوک شرق رخ داد، دقیقاً عکس این بود؛ یعنی احزاب به حکومت رسیده در آن کشورها سعی کردند جامعه را در دولت استحاله کنند. نمونه دیگر "ماشین دولتی" و ضرورت نابودی کامل آن در دستگاه بینشی مارکس است. اما آیا این اتفاق در کشورهای معروف به کمونیستی واقعا رخ داد؟ یا به عکس خواسته یا ناخواسته همان ماشین را حفظ کرده فقط به تغییر در پوسته بیرونی و راس هرم آن بسنده کردند. به راستی آیا هر ارگانیزمی تابع دینامیزم خاص خود نیست؟ و با این وضع آیا انتظاری جز این می‌رفت که در آن کشورها به اصطلاح، "طبقه جدید" به وجود نیاید و راه رفته، بازگشته نشود.

دو آنکه؛ بر خلاف ادعای آقای منتظمی آنچه در این کشورها رخ داد این نبود که آرمان "مستقیماً به اندرون قانون رفت "؛ بلکه به عکس این قانون بود که به درون آرمان رفت. نمونه بارز آن مسئله سیاست اقتصادی "نپ" و بازگشت به اقتصاد پولی در شوروی ست.

سه آنکه، ادعای ایشان در مورد آرمان‌خواهی احزاب چپ " کشورهای دموکراتیک غربی" جای بسی پرسش دارد. چرا که تاریخ بسیاری از آنها نشان می‌دهد که اینها در کسوت هیئت دولت، در موارد بیشماری به اصطلاح بورژوازی‌تر از دولت‌های معروف به سرمایه‌داری و راست عمل کرده‌اند

آقای منتظمی در بخش آخرین مقاله شان می‌گویند:

«میان نوشته مارکس و ما حجابی ساختمند هست... حجاب نوشته‌های خود مارکس که یکدیگر را پنهان می‌کنند.»

چنانکه در موارد پیشین نشان داده شد: نوشته‌های مارکس مانند بینش و نگرش‌هایش کاملاً آشکار و روشن هستند؛ اما گویا آقای منتظمی به هیچ رو حاضر نیست با این مسئله کنار بیاید. پس برای اینکه قال قضیه کنده شود؛ می‌توان مارکس را از گورش بیرون کشیده، محاکمه کرد که چرا تمام حرف‌هایش را رک و راست همخوان با نظریات نویسندهٔ ما نزده است؟ بگذریم!

از آنجایی که از قدیم گفته اند: "هوشمند را اشاره‌ای بسنده است"؛ و از آنجایی که (بی‌کنایه) در هوشمندی آقای منتظمی‌تردیدی نیست؛ در آخر برای خوش‌فرجامی، تنها بسنده می‌شود به باز گفتن این گفتار مارکس در کتابش "ایدئولوژی آلمانی":

«روزگاری آدم پُر دل و جراتی خیال کرده بود آدم‌ها فقط به این جهت در آب غرق می‌شوند، چون گفتار پندار ثقل‌اند. اگر این پندار را از سر به دور افکندند... فراسوی هر گونه خطر غرق شدن‌اند. همه زندگی او صرف مبارزه با این پنداشت ثقل که هم آمار و ارقام، هم دلایل فراوانی مبنی بر نتایج زیانبار آن به او عرضه می‌داشت، گردید. این آدم پُر دل و جرات نمونهٔ فلاسفه انقلابی جدید آلمان بود.»

(مارکس و انگلس - ایدئولوژی آلمانی – ۱۳۵۷- ص ۱۲)

برگرفتگی‌ها

*) بوتول، گاستون - ۱۳۶۸- جامعه شناسی جنگ - برگردان: هوشنگ فرخجسته - تهران - سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

*) جهانبگلو، رامین - ۱۳۶۸ - انقلاب فرانسه و جنگ از دیدگاه هگل - تهران - نشر سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

*) فروم ، اریک - ۱۳۵۸ - سیمای انسان راستین - برگردان: مجید کشاورز- تهران.

*) کائوتسکی، کارل- ۱۳۵۸- بنیادهای مسیحیت (جلد اول) - برگردان: عباس میلانی- تهران- انتشارات کتابهای جیبی.

*) مارکس / انگلس / لنین - ۱۳۵۶ – جنگ داخلی در فرانسه، کمون پاریس - تهران - انتشارات جنگل.

*) مارکس / انگلس / لنین - ۱۳۵۸ – دربارهٔ انقلاب اجتماعی – برگردان: محمد پورهرمزان - تهران - انتشارات حزب توده.

*) مارکس، کارل/ انگلس، فردریش - ۱۳۵۷ - ایدئولوژی آلمانی - تهران - انتشارات باربد.

*) مارکس، کارل/ انگلس، فریدریش - ۱۳۵۷ – مانیفست - تهران.

*) مارکس، کارل/ انگلس، فردریش - ۱۳۵۷ - ایدئولوژی آلمانی - تهران - انتشارات باربد.

*) مارکس، کارل - ۱۳۵۴ – بورژوازی و ضدانقلاب - تهران – نشر افق.

*) مارکس، کارل- ۱۳۸۰- جنگ داخلی در فرانسه، ۱۸۷۱- برگردان: باقر پرهام - تهران – نشر مرکز.

*) مارکس، کارل - ۱۳۵۲ – سرمایه [کاپیتال] (جلد اول) - برگردان: ایرج اسکندری- شتاسفورت – چاپخانه زالتس لاند.

*) مارکس، کارل - ۱۳۵۸ – فرمانروایی بریتانیا در هندوستان و... - برگردان: حسین تحویلی- انتشارات علم - چاپ اول -۱۳۵۸.

*) مارکس، کارل- ۱۳۶۳- مبانی نقد اقتصاد سیاسی (گروندریسه)- برگردان: باقر پرهام / احمد تدین – تهران – انتشارات آگاه.

*) مارکس، کارل - ۱۳۵۸ – مبارزه طبقاتی در فرانسه – برگردان: اتحاد چپ- تهران – انتشارات نگاه.

*) مارکس، کارل – دهه ۱۳۵۰ - فقر فلسفه - تهران.

Theatre today
Winter 2022
Volume 1, Number 3

Editor-in-chief:
Shirin Mirzanejad

Contributors:
Mehrdad Khameneh
Masoud Partovi
Afshin Shams Ghahfarokhi
Sorosh Sadeghi
Zahra Mousawi
Saman Arastoo
Ali Samad
Ali Khalegh(Shahriar)
Abusaeid Asadi

«Theatre Today» is a theatre quarterly published by Exit Theatre Group.

«NON-Disclaimer»
All opinions expressed in the articles of « Theatre Today» quarterly are fully supported by the editorial board, regardless of their own opinions on the subject. The editorial board takes full responsibility for all the articles published in «Theatre Today».

All articles published in « Theatre Today» quarterly may be copied, shared or displayed with attribution of credits to the author and «Theatre Today» quarterly, solely for non-commercial purposes.

Email: shirin.mirzanejad@gmail.com
Tel: +989128057604
www.exittheatre.com
Instagram: @exittheatre
Telegram: t.me/exittheatregroup

Theatre Today

Winter 2022, Volume 1, Number 3
Exit Theatre Group