

فیلم و خاطره مردمی؛ گفتگوی ماهنامه «کایه دو سینما» با میشل فوکو

فوکو، میشل - ریوت، ژاک

مترجم: اسلامی، مازیار

سؤال: اجازه بدهید از پدیده ژورنالیستی سبک معطوف به گذشته، - retro style - آغاز کنیم، موجی که اخیراً برای تازه کردن گذشته راه افتاده است. اساساً ما می‌توانیم پرسش‌هایی به قرار زیر مطرح کنیم: چگونه امروزه فیلم‌هایی مثل «لاکومب لوسین» لویی مال 1، یا «نگهبان شب» لیلیانا کوانی 2 ساخته می‌شوند؟ چرا آنها با چنین استقبال شگفت‌انگیزی روبرو می‌شوند؟ ما تصور می‌کنیم که پاسخ این پرسشها را باید در این سه سطح مدنظر قرار داد:

1) ژیسکار دستن به عنوان رئیس جمهور فرانسه برگزیده شده است. رویکرد تازه‌ای به سیاست و تاریخ و آپاراتوس تاریخی به وجود آمده است که مشخصاً بیان‌کننده این نکته است - آن هم به شیوه‌ای که همه می‌توانند ببینند - که گل‌گرایی (Gaulism) مرده است. بنابراین لازم است، دست کم تا آن حد که گل‌گرایی همچنان تداومی‌کننده دوره مقاومت در جنگ جهانی دوم است، به نحوه پرداخت این موضوع در فیلمهای فوق‌نگاهی بیفکیم.

2) چگونه ممکن است که ایدئولوژی بورژوازی به نقاط ضعف مارکسیسم ارتدوکس (مکانیکی، اقتصادی و انعطاف‌ناپذیر بودن) حمله کند در حالی که این ایدئولوژی برای منتهای مدید تنها چارچوب فکری برای تفسیر پدیده‌های اجتماعی بوده است؟

3) سرانجام این‌که، تمام این حرفها چه معنایی برای مبارزان سیاسی دارد؟ به خصوص این‌که این مبارزان سیاسی گاهی اوقات مصرف‌کننده و گاهی اوقات نیز سازنده چنین فیلم‌هایی هستند.

نکته این است که پس از «غم و افسوس» مارسل افولس 3، تمامی درها گشوده شده است.

چیزهایی که تا همین اواخر سرکوب و ممنوع شده بودند، هم اینک طغیان کرده‌اند. چرا؟

میشل فوکو: فکر می‌کنم که این مسأله حاصل این واقعیت است که تاریخ جنگ و آنچه پیرامون آن رخ داد، هیچ‌گاه، مگر در مباحثی کاملاً رسمی، واقعا نوشته نشده است. این تاریخهای رسمی با نیت و غرض کاملاً مشخص، مبتنی بر گل‌گرایی است، که از یکسو تنها شیوه نگارش تاریخ مبتنی بر ملی‌گرایی فخر‌فروشانه بود و از سوی دیگر تنها شیوه معرفی مرد بزرگ، مرد راست و مرد ملی‌گرایی کهنه قرن نوزدهمی، همچون شمایل تاریخی.

این تاریخها به این واقعیت منتهی می‌شدند که این دوگله بود که فرانسه را تطهیر کرد، چرا که جناح راست (و ما می‌دانیم که آنها در طول جنگ چه رفتاری داشتند) توسط او منزّه و تبرئه شد.

آنچه هیچ‌گاه توصیف نمی‌شود، شرح وقایعی است که از سال 1936 و حتی از جنگ جهانی اول در سال 1914 تا آزادی فرانسه از اشغال بر این کشور رفته است.

سؤال: بنابراین آنچه که پس از «غم و افسوس» رخ داده است نوعی بازگشت به حقیقت در تاریخ است. این نکته که واقعا چه چیز حقیقت است.

میشل فوکو: این باید به این واقعیت پیوند داده شود که پایان گل‌گرایی به معنای پایانی بر تطهیر جناح راست توسط دوگله و توسط این دوره کوتاه بود. راست قدیمی پاتن و موراس، راست خبرچین و مرتجع قدیمی، که خودش را تا آنجا که می‌توانست پشت دوگله پنهان می‌کرد، حالا این امکان را یافته که تاریخ شخصی‌اش را بنویسد. این راست قدیمی که، هم به لحاظ سیاسی و هم به لحاظ تاریخی تحت الشعاع قرار گرفته بود، هم اینک بار دیگر به صحنه بازگشته است.

آنها آشکارا به حمایت از ژیسکار پرداخته‌اند. ظاهراً دیگر نیازی به پنهانکاری و تغییر قیافه دادن ندارند. حالا می‌توانند به راحتی تاریخ شخصی‌شان را بنویسند. و در میان عناصری که پذیرش فعلی ژیسکار توسط نیمی از فرانسه را توضیح می‌دهند، نباید فیلم‌هایی که هم‌اینک قصد توضیح‌شان را داریم - حتی نیات سازندگانشان را - از قلم ببندازیم. این واقعیت این امکان را به ما داده است که تمام چیزهایی که جناح راست را برای سازماندهی مجدد یاری می‌کند، نشان دهیم. در واقع بر کردن شکاف میان

راست ملی و راست خیرچین [در زمان اشغال فرانسه] است که ساخت این فیلمها را ممکن کرده است. این دو به گونه‌ای جدا نشدنی با هم پیوند یافته‌اند.

سوءال: پس، این تاریخ، هم در سینما و هم در تلویزیون، مجدداً نگاشته شده است. ظاهراً این نگارش مجدد تاریخ توسط فیلمسازانی صورت گرفته که کمابیش به جناح چپ نسبت داده می‌شدند. این مسأله‌ای است که باید دقیقتر بررسی‌اش کنیم.

میشل فوکو: فکر نمی‌کنم که مسأله به این سادگی باشد. چیزی که من گفتم خیلی شماتیک بود. اجازه بدهید دوباره آن را بررسی کنیم.

نبردی واقعی در حال شکل‌گیری است. بر سر چی؟ به‌نظر من بر سر خاطره مردمی. این یک واقعیت مسلم است که مردم – صحبت من درباره آنهایی است که از نوشتن محروم شده‌اند، از تولید کتابهایشان و از ترسیم تاریخ شخصی‌شان – اساساً هیچ راهی برای ثبت تاریخ و یا حتی به‌خاطر آوردن آن و در نتیجه تازه نگه داشتن و استفاده از آن ندارند. این تاریخ جمعی تا حدی در قرن نوزدهم زنده‌تر و مشخص‌تر بود، زمانی که برای مثال سنتی از مبارزه و تلاش وجود داشت که مردم به شکل شفاهی یا حتی در قالب نگارش و آواز آن را منتقل می‌کردند.

در حالی که هم‌اینک شماری از آپاراتوسها (ادبیات عامیانه، کتابهای دوزاری، و چرندیاتی که در مدارس تدریس می‌شود) طراحی شده‌اند تا جریان این خاطره مردمی را مسدود کنند. و می‌توان گفت که این کوشش با موفقیت همراه بوده است. شناخت تاریخی طبقه کارگر از خودش روزبه روز کمتر می‌شود. برای مثال اگر شما به آنچه که کارگران در اواخر قرن نوزدهم نسبت به تاریخ شخصی‌شان می‌دانستند فکر کنید و به آنچه که سنت اتحادیه کارگری تا جنگ 1914 می‌پرداخت، به نتایجی قابل‌توجه می‌رسید. این آگاهی به شکل فزاینده‌ای کاهش یافته است، اما اگر چه کم شده اما تمام نشده است.

امروزه دیگر کتابهای دوزاری کفایت نمی‌کند. وسایل تأثیر گذارتری همچون تلویزیون و سینما وجود دارند. و من معتقدم که این وسایل یکی از شیوه‌های طراحی دوباره خاطره مردمی است که به هر حال از پیش وجود داشته‌اند اما هیچ شیوه‌ای برای بیان خود نداشتند. بنابراین به مردم نه آنچه که بودند، بلکه آنچه باید به‌خاطر بیاورند، نشان داده می‌شود.

از آنجا که خاطره عنصری بسیار مهم در مبارزه است (در واقع مبارزاتی که در نوعی حرکت آگاه به سمت تاریخ تحول می‌یابند)، اگر چیزی خاطره مردم را کنترل کند، پس دینامیسم‌شان را نیز کنترل می‌کند و بنابراین تجربیات آنها و معرفت‌شان نسبت به مبارزات پیشین را هم کنترل می‌کند. پس آن چیزی که نهضت مقاومت بوده، دیگر نباید شناخته شود... .

من فکر می‌کنم که باید این فیلمها را به همین شیوه شناخت، درونمایه آنها این است که هیچ مبارزه مردمی در قرن بیستم وجود نداشته است. این ادعا به‌طور متوالی به دوشیوه بیان شده است. نخست این‌که پس از پایان جنگ گفته شد: چه قرن قهرمانانه‌ای است این قرن بیستم! چرچیل، دوگل، آدمهایی که با چتر از هواپیما بیرون می‌پریدند، اسکادرانهای جنگی و غیره! علاوه بر آن گفته می‌شد هیچ مبارزه مردمی وجود نداشته است، چرا که مبارزه واقعی در همین موضوع وجود داشته است. اما هیچ‌کس مستقیماً نمی‌گفت هیچ مبارزه مردمی وجود نداشته است.

شیوه دیگر، صورت‌بندی متأخرتر است – شکاک یا بدبین، بستگی به سلیقه شما دارد – که تأکید بر بیان صریح خود دارد: فقط به آنچه رخ داده نگاه کن! کجا این مبارزات را دیده‌اید؟ کجا دیده‌اید که مردم قیام کنند و پرچمها را برافرازند؟

سوءال: پیرامون فیلم «غم و افسوس» یک‌جور شایعه رواج داشته است: این‌که فیلم قصد دارد نشان دهد که مردم فرانسه، همچون یک کل، در برابر آلمانیها مقاومت نکردند؛ این‌که حتی با آنها همکاری کردند؛ این‌که هرچه درباره مقاومت گفته شده کذب است. سوءال من این است که این حرفها نهایتاً چه معنایی دارد. به‌نظر می‌رسد که هدف نهایی این مباحث مبارزه مردمی است، یا بهتر است بگوییم خاطره آن مبارزه.

میشل فوکو: دقیقاً خیلی مهم است که مالک و صاحب این خاطره شد، آن را کنترل کرد، اداره‌اش کرد و گفت که محتوای این خاطره باید چه چیزی باشد. و هنگامی که شما این فیلمها را می‌بینید، متوجه می‌شوید که چه چیز را باید به‌خاطر بیاورید: «آن چیزهایی را که بیشتر به شما گفته‌اند، باور نکنید. هیچ قهرمانی وجود ندارد و اگر هم وجود داشته، به این سبب است که مبارزه‌ای وجود نداشته.» پس نوعی ابهام سر می‌گیرد که این‌گونه آغاز می‌شود: «هیچ قهرمانی وجود ندارد.» یک جور از اعتبار انداختن مثبت تمام اسطوره‌شناسی قهرمانان جنگ مثل برت لنکستر است. گفتن این نکته است: «نه این دلیل سرگیری جنگ نیست.»

بنابراین نخستین برداشت شما این است که تاریخ آغاز می‌شود تا از نو ظاهر شود، این‌که سرانجام آنها به ما خواهند گفت چرا ما مجبور نیستیم با دوگلا یا اعضای اسکادران نرماندی - نایمن هم‌ذات‌پنداری کنیم. اما در ورای جمله «هیچ قهرمانی وجود ندارد» معنای متفاوتی نهفته است؛ پیام حقیقی آن: «هیچ مبارزه‌ای وجود نداشته است.» این دقیقاً همان چیزی است که این فیلمها مدنظر قرار داده‌اند.

سوءال: پدیده دیگری وجود دارد که توضیح می‌دهد چرا این فیلمها این‌قدر موفق هستند. رنجش آنها که واقعا مبارزه کرده‌اند بر ضد آنهايي به‌کار می‌رود که مبارزه نکرده‌اند. مردمانی که نهضت مقاومت را راه انداختند با تماشای «غم و افسوس» شهروندان منفعل شهری در مرکز فرانسه را می‌بینند و در نتیجه به انفعال آنها پی می‌برند و در نتیجه رنجش آنها کنترل می‌شود: آنها فراموش می‌کنند که خودشان مبارزه کرده‌اند.

میشل فوکو: به‌نظر من، پدیده به لحاظ سیاسی مهم، حتی مهمتر از هر فیلم خاص، آن مجموعه شبکه‌هایی است که توسط این فیلمها - به‌خاطر این تعبیر عذر می‌خواهم - «اشغال» شده است. به بیان دیگر، نکته مهم این پرسش است: آیا امکان دارد که هم اینک فیلمی مثبت در باب مبارزه نهضت مقاومت ساخته شود؟ خوب، مشخصاً پاسخ منفی است. بعضیها برداشت‌شان این است که مردم به فیلمهایی اینچنین نخواهند خندید، یا ساده‌تر این‌که به تماشای این فیلمها نمی‌روند.

سوءال: بله. این نخستین چیزی است که هنگامی که ما به فیلمی همچون «لاکومب لوسین» حمله می‌کنیم در برابر ما قد علم می‌کند. پاسخ همیشه این است: «پس شما چکار کرده‌اید؟» و حق با شماست: پاسخ دادن ناممکن است. ما باید دیدگاه جناح چپ نسبت به اینها را متحول کنیم، اما این نکته هم حقیقت دارد که هیچ شخص حاضر و آماده‌ای وجود ندارد. متناوباً این مسأله مطرح می‌شود که چگونه می‌توان یک قهرمان مثبت خلق کرد، نوعی تازه از قهرمان.

میشل فوکو: مسأله قهرمان نیست، بلکه مبارزه است. شما می‌توانید فیلمی درباره یک مبارز بسازید، بدون آن‌که به فرآیند سنتی خلق قهرمانان بپردازید؟ این شکلی تازه از یک شکل قدیمی است.

سوءال: اجازه بدهید بار دیگر به موضوع سبک معطوف به گذشته بازگردیم. از این لحاظ، بورژوازی عمدتاً توجهش را بر روی یک دوره تاریخی (دهه چهل) متمرکز کرده است که هم دارای نقاط ضعف و هم دارای نقاط قوت برجسته و قابل‌توجه است. برای این‌که از یکسو، این جایی است که به‌راحتی در معرض دید قرار می‌گیرد (بورژوازی که زمینه رشد نازیسم یا همکاری با آن را فراهم کرد)، در حالی که از سوی دیگر، اینجاست که بورژوازی اخیراً تلاش می‌کند تا رفتار تاریخی‌اش را توجیه کند. در بدبینانه‌ترین شکل، مشکل این است که چگونه آنچه که برای ما محتوای مثبت همین دوره تاریخی است آشکار می‌شود - برای ما، یعنی نسل مبارزات 1968 یا LIP - . آیا دوره نهضت مقاومت واقعا نقطه ضعفی است که باید مورد حمله قرار گیرد، نقطه‌ای که انواع مختلف سلطه‌های ایدئولوژیک می‌توانستند حاصل آن باشند؟ چرا که واقعیتی است که بورژوازی نسبت به تاریخ جدیدش هم‌زمان هم خصیلتی تدافعی دارد و هم تهاجمی: به لحاظ استراتژیک تدافعی و به لحاظ تاکتیکی تهاجمی، چرا که بورژوازی نقطه قوتش را از چیزی پیدا کرده است که می‌توانسته داشته باشد.

اما آیا ما باید به حقیقت دوباره برقرار شده در باب تاریخ محدود شویم؟ (آن هم به شکلی تدافعی.) آیا غیرممکن است که ما نقاط ضعفی را بیابیم تا به ایدئولوژی حمله کنیم؟ آیا این نقطه ضرورتاً دوره مقاومت است؟ چرا نه 1789 و نه 1968؟

میشل فوکو: با فکر کردن درباره این فیلمها و موضوع مشترکشان، من حیران می‌مانم که آیا هیچ چیز متفاوتی نمی‌توانسته به این فیلمها راه یابد. وقتی که می‌گویم «موضوع»، منظور من نشان دادن مبارزات یا نشان دادن این نیست که این مبارزات وجود نداشته‌اند. منظور من این است که به لحاظ تاریخی حقیقت دارد که هنگامی که جنگ ادامه می‌یافت، نوعی امتناع از جنگ در میان فرانسویها وجود داشت. حالا این امتناع از کجا آمده است؟ از مجموعه‌ای کلی از فصلهایی که هیچ‌کس درباره‌اش صحبت نمی‌کند - راستها صحبت نمی‌کنند چرا که می‌خواهند پنهانش کنند، و چپها هم صحبت نمی‌کنند چرا که می‌ترسند تداعی‌کننده هر چیزی که ضد «افتخار ملی» است قلمداد شوند.

هفت یا هشت میلیون انسان خوب درگیر جنگ جهانی اول شدند. برای چهار سال آنها در شرایط تکان دهنده‌ای زیستند و شاهد کشته شدن میلیونها انسان پیرامون خود بودند. آنها در سال 1920 خود را مواجه با چه چیز دیگری می‌یافتند؟ جناح راست در قدرت بود؛ بهره‌برداری اقتصادی تمام عیار و سر آخر بحران اقتصادی و بیکاری در سال 1932. چگونه این آدمها که در سنگرها جمع شده بودند، می‌توانستند کماکان احساس خوشایندی از جنگ در دو دهه 1930 - 1920 و 1940 - 1930 داشته باشند؟ اگر آلمانیها همچنان مجذوب جنگ بودند، به این دلیل بود که شکست، چنین احساس ملی را در آنها دوباره بیدار کرده بود، این‌که آنها با میل به انتقام می‌توانستند بر حس انزجار شکست غلبه کنند. اما حتی مردم از جنگیدن در این جنگهای بورژوازی با افسران طبقه متوسط و این نوع مزایای برآمده از آنها لذت نمی‌بردند. من فکر می‌کنم که این تجربه‌ای اساسی برای طبقه کارگر

بود. و هنگامی که در دهه 1940، این آدمها موتورهایشان را در گودالها ول می‌کردند و می‌گفتند: «دارم می‌روم خانه»، شما نمی‌توانید به این سادگیها بگویید آنها بزدل‌اند؛ ضمن این‌که نمی‌توانید از آن پنهان شوید. شما باید برای آن در زنجیره حوادث جایی پیدا کنید. این تخطی از دستورالعملهای ملی باید متناسب باشد. و آنچه در طول دوره مقاومت رخ داد، با آنچه به ما نشان داده می‌شود کاملاً متفاوت است. آنچه رخ داد فرآیند سیاسی شدن مجدد، بسیج دوباره توده‌ها، و علاقه به جنگیدن بود که به تدریج در طبقه کارگر ظهوری دوباره داشت. این فرآیند به تدریج پس از ظهور نازیسم و جنگهای داخلی اسپانیا نمود داشت. در حالی که چیزی که این فیلمها هم‌اینک به ما نشان می‌دهند، نقطه مقابل آن است. عمدتاً این‌که پس از روعیای بزرگ 1939 که در سال 1940 فرو ریخت، مردم فقط تسلیم شدند. این فرآیند واقعا رخ داد، اما همچون بخشی از فرآیندی دیگر، فرآیندی گسترده‌تر که در جهت مخالف حرکت می‌کرد؛ با نفرت از جنگ آغاز می‌شود و در میانه زمان اشغال با اطلاع آگاهانه از نیاز به مبارزه پایان می‌یابد. من فکر می‌کنم معنای سیاسی مثبتی در این تخطی از خواسته‌های مبارزات مسلح ملی وجود داشت. مضمون تاریخی «لاکومب لوسین» و خانواده‌اش پرتوی جدید می‌افکند، به شرط این‌که شما به Douamont and Ypres نگاهی دوباره بیفکنید.

سؤال: این بحث، مسأله خاطره مردمی را به‌وجود می‌آورد، مسأله خاطره‌ای که با آهنگ خاص خودش کار می‌کند، آهنگی که کاملاً از هر نوع تصرف قدرت مرکزی در شیوع هر نوع جنگی پرهیز می‌کند.

میشل فوکو: این همیشه هدف تاریخی بوده که در مدارس تدریس می‌شود: آموختن به مردم عادی که آنها کشته خواهند شد و این که این عملی قهرمانانه است. به آنچه از ناپلئون و جنگهای ناپلئونی ساخته شده است نگاه کنید.

سؤال: شماری از فیلمها، مثل فیلمهای مال و کاوانی، به بحث درباره تاریخ یا مبارزه با نازیسم و فاشیسم پایان دادند. معمولاً این فیلمها ترجیح می‌دهند درباره جنسیت صحبت کنند. ماهیت این گفتار (Discourse) چیست؟

میشل فوکو: اما شما هیچ تفاوت روشنی میان «لاکومب لوسین» و «نگهبان شب» قائل نشدید؟ به نظر می‌رسد که جنبه اروتیک و جنسی «لاکومب لوسین» کارکرد کاملاً مشخصی داشته باشد. اساساً شیوه‌ای که ضد قهرمان را پذیرفتنی می‌کند، گفتن این است که او به آن اندازه هم که گفته می‌شود منفی نیست.

در واقع همه مناسبات قدرت در زندگی او تحریف شده و از طریق اوست که آنها (خانواده یهودی) موفق به فرار می‌شوند و وقتی شما می‌پندارید که این ضد قهرمان همه مناسبات اروتیک را تحریف کرده است، ناگهان رابطه‌ای حقیقی پدیدار می‌شود و او عاشق دختر می‌شود. از سوی دیگر، ماشین قدرتی وجود دارد که با یک لاستیک پنچر شروع به حرکت می‌کند و لاکومب را به چیزهای دیوانه‌وارتر نزدیک و نزدیک می‌کند. از سوی دیگر، ماشین عشقی وجود دارد که به‌نظر می‌رسد با آن مرتبط است و ظاهراً تحریف شده است، اما در عوض جلوه‌ای متفاوت با آن دارد و در پایان لوسین را همچون جوان برهنه خوش‌قیافه‌ای که با یک دختر در مزرعه زندگی می‌کند، عاقبت به خیر می‌کند.

بنابراین، یک آنتی‌تزی کم‌بیش ابتدایی میان قدرت و عشق وجود دارد. چرا که در «نگهبان شب» پرسش، پرسشی بسیار اساسی است - هم به شکل معمول و هم در موقعیت حال - : عشق برای قدرت.

قدرت، نیرویی اروتیک دارد. اینجا مشکلی تاریخی به‌وجود می‌آید. چگونه است که نازیسم که در قامت شخصیت‌های ناجوانمرد و به شکلی رقت‌بار خشکه مقدس - پیردختران ویکتوریایی یا در بهترین حالت، افراد هرزه - به تصویر کشیده شده است، در فرانسه، آلمان، امریکا، در همه ادبیات پورنوگرافیک سراسر جهان به نماد اروتیسم تبدیل شده است؟ هر فانتزی اروتیک فکسنی به نازیسم نسبت داده می‌شود؟ کدامیک مشکلی اساساً جدی را به وجود می‌آورند؟ چگونه شما عاشق قدرت می‌شوید؟ هیچ‌کس دیگر عاشق قدرت نیست. این نوع وابستگی اروتیک و تأثیرگذار، این میلی که انسان نسبت به قدرت دارد، نسبت به قدرتی که بر شما اعمال می‌شود، دیگر وجود ندارد. سلطنت و آدایش خلق شده بودند تا این نوع رابطه اروتیک را به قدرت تبدیل کنند. آپاراتوس توده‌ای استالینیستی و حتی هیتلر، با نیت مشابهی ساخته شده بودند. اما همه آنها ویران شدند و مشخصاً شما نمی‌توانید دیگر عاشق برژنف، نیکسون یا پمپیدو باشید. در یک حالت اضطراری، شما ممکن است عاشق دوگل، کندی یا چرچیل باشید. اما فعلاً چه؟ آیا ما شاهد اروتیک شدن دوباره قدرت نیستیم؟ آیا ما جذب یک موقعیت رقت‌بار و مضحک، آن هم با آن وضعیت که فروشگاههای پورنو با نشانه‌های نازیسم در امریکا راه انداخته‌اند، نشده‌ایم؟ یا مجذوب رفتار ژیسکار دستن نشده‌ایم، هنگامی که می‌گوید: می‌خواهم با لباس راحتی در یک نیمروز تعطیل در خیابانها پیاده‌روی کنم و با مردم معمولی و بچه‌ها خوش و بش کنم؟ این یک واقعیت است که ژیسکار بخشی از مبارزه انتخاباتی‌اش را نه تنها بر اساس حالت‌های جسمانی بی‌غلوغش بلکه بر روی اروتیک کردن شخصیت و رفتار باب روزه بنا کرده است.

سؤال: به همین دلیل است که پوستر انتخاباتی او تصویر دخترش را نشان می‌دهد که برگشته و به او نگاه می‌کند.

میشل فوکو: درست است. ژیسکار به فرانسه نگاه می‌کند، اما دخترش به او. این از نو باب کردن قدرت اغواست.

سؤال: آنچه که برای ما در طول مبارزه انتخاباتی جالب بود، به خصوص در زمان بحث‌های بزرگ تلویزیونی میان فرانسوا میتران و ژیسکار، این بود که آنها اصلاً در یک سطح نیستند.

میتران یک سیاستمدار پیر متعلق به جناح چپ بود. او تلاش می‌کرد تا ایده‌هایش را قالب کند؛ ایده‌هایی که قدیمی و تاریخ مصرفدار بودند، و البته او این‌کار را با تشخیص زیادی انجام می‌داد. اما ژیسکار ایده قدرت را قالب می‌کرد، دقیقاً مثل یک آگهی دهنده که پنیر را به مردم قالب می‌کند.

میشل فوکو: حتی اخیراً لازم بود که برای بر سر قدرت بودن عنبرخواهی شود. برای قدرت ضروری بود که متواضع باشد، چرا که نباید خودش را همچون قدرت نشان دهد. تا یک حدی مشخص می‌شود که چگونه جمهوریهای دموکراتیک کارکرد بیشتری داشته‌اند، جایی که هدف باعث می‌شد تا قدرت آنچنان کمرنگ و بی سر و صدا شود که برایش به چنگ آوردن آن غیرممکن می‌شود، به چنگ آوردن چیزی که انجام می‌داد یا جایی که بود.

سؤال: شاید ما باید درباره بی قدرتی خاص گفتار سنتی مارکسیستی صحبت کنیم تا بتوانیم فاشیسم را توضیح دهیم. اجازه دهید بگویم که مارکسیسم توصیفی تاریخی از پدیده نازیسم در قالب جبرگرایی خودش ارائه کرده است، جایی که عملاً چستی ایدئولوژی نازیسم را نادیده می‌گیرد. بنابراین چندان عجب نیست که شخصی مثل لویی مال که آشنایی کاملی با نهضت چپ دارد، می‌تواند این کاستیها سود ببرد و در آن نفوذ کند.

میشل فوکو: مارکسیسم از فاشیسم و نازیسم تعریفی ارائه کرده است: «دیکتاتوری وحشت‌علنی ارتجاعیترین بخش بورژوازی.» این تعریفی است که بخش کاملی از محتوای فاشیسم و نازیسم و مجموعه کاملی از روابط درون آنها را نادیده می‌گیرد. مشخصاً این واقعیت را نادیده می‌گیرد که نازیسم و فاشیسم تنها قادر بودند تا آنجا که ممکن است درون توده‌ها بخش نسبتاً بزرگی را به‌وجود آورند که نسبت به شماری از وظایف حکومتی مثل سرکوب و کنترل و مراقبت‌های پلیس مسئول باشد. به اعتقاد من این یک مشخصه اساسی نازیسم است، یعنی این‌که نفوذ عمیق آن در میان توده‌ها و این واقعیت که بخشی از قدرت مشخصاً به اقلیت خاصی از توده‌ها تفویض شده است. این لحظه‌ای است که واژه «دیکتاتوری» به شکل عام حقیقی و به شکل خاص کاذب به نظر می‌رسد. وقتی که شما درباره قدرت صحبت می‌کنید، یک نفر می‌توانست تحت حمایت رژیم نازی به سادگی مأمور اس اس بشود یا به حزب ملحق شود. شما می‌توانستید همسایه‌تان را بکشید، همسرش را قاپ بزنید، و خانه‌اش را تصرف کنید. این جایی است که «لاکومب لوسین» جذاب است، چرا که این وجه نازیسم را به خوبی نمایش می‌دهد. واقعیت این است که در تضاد با تلقی‌ای که از دیکتاتوری داریم - قدرت یک نفر - شما می‌توانستید اذعان کنید که در این نوع رژیم، نفرت‌انگیزترین - و به یک مفهوم شعف‌آورترین - بخش قدرت به شمار قابل توجهی از مردم اعطا شده است. به مأموران اس اس این قدرت داده شده بود تا بکشند، تجاوز کنند... . سؤال: این جایی است که مارکسیسم ارتدوکس ناکارآمد می‌شود، چرا که اینجا باید درباره میل (desire) صحبت کند.

میشل فوکو: درباره میل و قدرت....

سؤال: همچنین جایی است که فیلمهایی مثل «لاکومب لوسین» و «نگهبان شب» نسبتاً قوی هستند. آنها می‌توانند درباره میل و قدرت، آن هم به شیوه‌ای منسجم، صحبت کنند.

میشل فوکو: دیدن این نکته در «نگهبان شب» جالب است که چگونه قدرت یک شخص، تحت سیطره نازیسم، توسط مردم معمولی کنترل و هدایت می‌شود. نوع محاکمه مضحکی که طراحی شده بسیار جذاب است. چرا که از یک سو همه کبکبه و دبدبه، گروه روان درمان را دارد، در حالی که در واقع ساختار قدرت یک جامعه سرّی را دارد. آنچه آنها دوباره بنا می‌نهند اساساً یک سلول اس اس است که به آن قدرتی قضایی هم اعطا شده است که با قدرت مرکزی نه تنها متفاوت بلکه مخالف هم هست. شما باید شیوه تفویض قدرت را به‌خاطر بیاورید که درون کانون جمعیت توزیع شده است؛ باید این انتقال وسیع قدرتی را به‌خاطر بیاورید که نازیسم در جامعه‌ای مثل آلمان انجام داد. گفتن این اشتباه است که نازیسم ادامه قدرت کارخانه‌داران بزرگ در قالبی جدید بود. به این سادگی نبود که قدرت مرکزی نظامی تشدید شود - این‌گونه بود، اما در سطحی خاص.

سؤال: این در واقع جنبه جالب فیلم است. اما آنچه که در نظر ما خیلی بدیهی به‌نظر می‌رسد این است که اگر شما یک مأمور نمونه اس‌اس هستید، باید شبیه او عمل کنید. و اما اگر علاوه بر آن به این شغل نیز تمایل دارید، پس شما تجربیات ارتیک باورنکردنی از آن به دست خواهید آورد. بنابراین فیلم اغواگری‌اش را حفظ می‌کند.

میشل فوکو: بله، این همان نکته‌ای است که در «لاکومب لوسین» دیده می‌شود، چرا که نازیسم هیچ‌گاه به مردم مزایای مادی نبخشیده است؛ به جز قدرت چیز دیگری به مردم اعطاء نکرده است. اگر این رژیم چیزی جز یک دیکتاتوری خونین نبود، پس شما باید از خودتان بپرسید که چرا در سوم می 1945، هنوز آلمانی‌هایی وجود داشتند که تا آخرین قطره خونشان می‌جنگیدند. آیا این مردم هیچ وابستگی عاطفی به قدرت نداشتند؟ البته همه این فشارها و نکوهشها را هم مدّ نظر داشته باشید... در «لاکومب لوسین» مثل «نگهبان شب» قدرت فراوانی که به آنها اعطا شده است به عشق تبدیل می‌شود. خیلی روشن است که در پایان «نگهبان شب» یک ماکت مینیاتوری اردوگاه ساخته شده و ما در اتاق مکس آن را می‌بینیم، در لحظاتی که مکس طلب مرگ می‌کند. اینجا عشق قدرت را، قدرت اضافه را، به غیاب مطلق قدرت تبدیل می‌کند. به یک مفهوم، سازش مشابه با «لاکومب لوسین» رخ می‌دهد، جایی که عشق قدرت اضافه‌ای را تغییر می‌دهد؛ لوسین به فضایی روستایی پناه می‌برد، جایی که نه از هتل مشکوک گشتاپو خبری است و نه از مزرعه‌ای که خوکها در آن قصابی می‌شدند.

سوءال: بنابراین ما حالا به ریشه‌های توضیح مسأله‌ای دست یافته‌ایم که شما در آغاز بحثمان اشاره کردید: چرا نازیسم که نظامی خشکه مقدس و سرکوب‌گراست، امروزه تداعی‌کننده اروتیسم است؟ به نظر می‌رسد نقطه محوری بحث عوض شده است. مسأله مرکزی قدرت که انسان تمایلی به مواجه شدن با آن ندارد، جا خالی داده است و یا بهتر است بگوییم جای خود را به پرسش جنسیت داده است. بنابراین این اروتیک کردن نهایتاً به یک فرآیند شانه خالی کردن یا سرکوب تبدیل می‌شود.

میشل فوکو: مسأله واقعا دشوار و پیچیده است و شاید به اندازه کافی مورد بررسی قرار نگرفته است، حتی توسط رایش. چه چیز قدرت تحریک‌کننده شده و مورد پسند واقع شده است؟ دیدن فرآیندی که این اروتیک شدن توسط آن منتقل و تقویت می‌شود کار ساده‌ای است. اما برای اروتیک شدن، لازم است که به قدرت وابسته بود؛ پذیرش قدرت توسط کسانی که قدرت بر آنها اعمال شده است نیز اروتیک است.

سوءال: هنگامی که بازنمایی قدرت اروتیک نیست، موضوع کمی مشکلتر می‌شود. دوگل یا هیتلر به‌خصوص چندان اغواکننده نیستند.

میشل فوکو: درست است؛ و من متحیر می‌شوم هنگامی که می‌بینم تحلیل مارکسیستی قربانی انفکاک عقیده آزادی نیست. در رژیمی مثل نازیسم، واقعیت این است که هیچ آزادی وجود ندارد؛ اما نداشتن آزادی به معنای نداشتن قدرت نیست....

در این مقطع نزاعی بر سر و درباره تاریخ در جریان است که بسیار هم جذاب است. هدف هم طراحی دوباره و سرکوب چیزی است که من آن را «خاطره مردمی» می‌نامم و ارائه و عرضه چارچوبی برای مردم که در آن، زمان حال را تفسیر کنند. تا 1968 مبارزات مردمی بخشی از فولکلور بود. برای بخشی از مردم این مبارزات حتی در تلقی آنها از واقعیت هم جایی نداشت. پس از 1968، حتی مبارزه مردمی، چه در آفریقای جنوبی و چه در آفریقا، طنین‌هایی یافته بود، واکنش‌هایی همدردانه از سایر نقاط. بنابراین دیگر ممکن نبود که چنین فاصله‌ای ادامه یابد، این «Sanitaire Corden» جغرافیایی. مبارزات مردمی برای جامعه ما نه به بخشی از واقعیت، بلکه به بخشی از احتمال تبدیل شده است. بنابراین این مردم باید فاصله‌شان را با این مبارزات تنظیم می‌کردند. چگونه؟ نه با تفسیر مستقیم این مبارزات که به نمایش آن پرداخت، بلکه با ارائه تفسیری تاریخی از آن مبارزات مردمی که در فرانسه و در گذشته درخ داده بود، تا نشان دهند که چنین مبارزاتی اصلاً رخ نداده است. پیش از 1968 تفسیر این بود: «اینجا هرگز رخ نخواهد داد، چرا که در جایی دیگر قرار است رخ دهد.» حالا تفسیر این‌گونه شده: اینجا هرگز رخ نخواهد داد، چرا که در هیچ جای دیگر رخ نمی‌دهد. حتی چیزهایی مثل نهضت مقاومت، این گذشته پر افتخاری که شما از آن صحبت می‌کنید، را در نظر بگیرید، و فقط برای لحظه‌ای آن را بررسی کنید. هیچ چیز نیست! ظاهری پوچ و توخالی دارد. مثل این است که بگوییم: نگران شیلی نباش، فرقی نمی‌کند، روستایی‌های شیلی هم اهمیتی نمی‌دهند. در فرانسه هم، بخش عمده‌ای از مردم به آن چیزهایی که ناراضی‌های سیاسی احتمالاً نگرانش هستند هیچ علاقه‌ای ندارند.

سوءال: وقتی ما به همه اینها واکنش نشان می‌دهیم، خیلی مهم است که خودمان را به بازسازی حقیقت محدود نکنیم، برای مثال به دوره مقاومت. «نه من آنجا نبودم و این جور هم نبود.» اگر شما می‌خواهید به وسیله فیلم هر مبارزه ایدئولوژیک تأثیرگذاری را بر روی نوعی موضوع دیکته‌شده هزینه کنید، ما معتقدیم که شما باید چارچوب گسترده، مطول و مثبت‌تری از منابع داشته باشید. برای بسیاری از مردم، این قضیه، تصاحب دوباره «تاریخ فرانسه» است. من این نکته را در ذهن داشتم که ما قرائت دقیق‌تری از «من، پیر ریور» انجام دهیم، چرا که متوجه شدیم (آن هم به حد کافی متناقض‌نما) که برای ما شناخت «لاکومب لوسین» بسیار مفید است، و این‌که مقایسه آنها چندان بیراه نیست. برای مثال یک تفاوت مهم میان آنها این است که پیر ریور کسی است که می‌نویسد، مرتکب قتل می‌شود و حافظه فوق‌العاده‌ای دارد. در حالی که مال از سوی دیگر قهرمانش را آدمی کم عقل به تصویر می‌کشد، همچون کسی که می‌خواهد سر توی هر سوراخی کند - تاریخ، جنگ، خبرچینی بدون آن‌که تجربه لازم را داشته باشد. این جایی است که مضمون خاطره و خاطره مردمی کمک می‌کند تا ما بعضی آدمها مثل پیر ریور را

از شخصیتی مثل لاکومب لوسین تفکیک کنیم (و از پاتریک هودیانو در «مقبره سرباز گمنام»). پیر ریور هیچ راهی برای این‌که دیگران به حرفش گوش دهند پیدا نمی‌کند، وارد بحث می‌شود و پیش از آن‌که حق صحبت کردن بیابد مجبور به ارتکاب قتل می‌شود.

در حالی که شخصیت فیلم مال نشان می‌دهد که هیچ‌چیز ارزش آن را ندارد که آدم زحمت به‌خاطر آوردنش را به خود بدهد. متأسفانه شما فیلم «شجاعت مردم» را ندیده‌اید. فیلمی بولیویایی که هدف اصلی‌اش این است که سندی روشن از اثری جنایی باشد. شخصیت‌های این فیلم – که در سراسر جهان به نمایش درآمده‌اند (فیلم به‌سبب محدودیت‌های حکومتی، در بولیوی به نمایش درنیامد) – توسط مردمی بازی می‌شوند که بخشی از درام واقعی بودند که فیلم آن را دوباره اجرا می‌کرد (یک اعتصاب کارگران معدن و سرکوب خونین آن). آنها خودشان هدایت‌کننده تصاویرشان بودند، بنابراین هیچ‌کس نباید فراموش می‌کرد....

فعالاً دوچیز در سینما حرف اول را می‌زند. از یک سو شواهد تاریخی هستند که نقشی اساسی دارند. در «یک زندگی کامل»، برای مثال، این شواهد نقش خیلی بزرگی دارند. در فیلم‌های مارسل افولس یا هریس و سیدوی تماشای واقعیت Duclos در عملیات نظامی 1936 یا 1939 بسیار جالب و محرک است. از سوی دیگر، شخصیت‌های داستانی وجود دارند که در مقطعی خاص از تاریخ درون خودشان شماری از محتملترین مناسبات اجتماعی و پیوندهای تاریخی را تلخیص می‌کنند. به همین دلیل است که «لاکومب لوسین» فیلم موفقی است. لاکومب مردی فرانسوی تحت اشغال آلمان است، مردی معمولی با روابطی عینی با نازیسم، با شهر و حتی قدرت محلی. و ما نباید این شیوه تجسم بخشیدن به تاریخ را نادیده بگیریم، شیوه تجلی آن در یک شخصیت یا مجموعه‌ای از شخصیت‌ها که در مقطعی خاص به رابطه‌ای ممتاز با قدرت تجسم می‌بخشند.

چهره‌های فراوانی در تاریخ نهضت کارگری وجود دارند که شناخته نشده‌اند، شماری از قهرمانان در تاریخ طبقه کارگری که کاملاً از خاطره محو شده‌اند. و من فکر می‌کنم که اینجا مسأله‌ای واقعی برای جنگیدن وجود دارد. مارکسیسم هیچ نیازی ندارد که همچنان درباره لنین فیلم بسازد، فیلم‌هایی که تا حالا زیاد به خورد ما داده شده است.

میشل فوکو: چیزی که شما گفتید مهم است. این ویژگی بسیاری از مارکسیست‌های معاصر است – نادیده گرفتن تاریخ. همه این مردمی که وقتشان را با صحبت درباره سود بازنمایی تاریخ صرف کرده‌اند، تنها قادرند تفسیرهایی درباب متون تولید کنند. مارکس چه گفت؟ آیا واقعا مارکس این را گفته است؟ ببین، مارکسیسم چیست به جز شیوه متفاوت تحلیل خود تاریخ؟ به نظر من، جناح چپ واقعا درک درستی از تاریخ ندارد. قبلاً داشته، یکبار در قرن نوزدهم، اگر بتوان میشله را نماینده جناح چپ دانست. همچنین ژوره (Jaures) بود که پس از آنها نوعی سنت جناح چپ را پرورش داد: مورخان سوسیال دموکرات (ماتیز و غیره)، که امروزه به یک قطره کاهش پیدا کرده است، در حالی که می‌توانست موجی عظیم باشد و فیلمسازان و نویسندگان را به همراه خود ببیند. درست است، آراگون و Les Cloches de Bale که رمان تاریخی بزرگی است هم وجود داشته‌اند. اما چیزهای نسبتاً کمی در قیاس با جامعه‌ای که بتوان ادعا کرد روشنفکرانش کمابیش حاصل مارکسیسم هستند وجود داشته است.

سؤال: از این منظر، سینما چیزهای جدیدی ارائه می‌کند: تاریخ، «زیستن» را تسخیر کرده است. مردم در امریکا چگونه به تاریخ مرتبط می‌شوند؟ جنگ ویتنام را در تلویزیون هر بعدازظهر هنگام خوردن غذا تماشا می‌کنند.

میشل فوکو: به محض این‌که شما در هر بعدازظهر شروع به دیدن تصاویر جنگ می‌کنید، جنگ کاملاً در دسترس شما قرار می‌گیرد. یعنی این‌که در طول اوقات ملال‌آورتان، شما علاقه‌مند دیدن چیز دیگری می‌شوید. اما وقتی آن هم خفه‌کننده شد، شما تحملش می‌کنید. شما حتی تماشاهاش نمی‌کنید. بنابراین چگونه است که این واقعیت در فیلم، همچون یک واقعیت به لحاظ تاریخی مهم و هیجان‌انگیز، دوباره فعال می‌شود.

سؤال: شما «Comisards» را دیده‌اید.

میشل فوکو: بله، و خیلی هم دوستش دارم. به لحاظ تاریخی فیلمی بی‌عیب و نقص است. خوش ساخت و هوشمندانه است و خیلی چیزها را روشن می‌کند.

سؤال: من فکر می‌کنم این همان راهی است که باید در فیلمسازی انتخاب کنیم. بهتر است به فیلم‌هایی بازگردیم که در آغاز بحث درباره‌شان صحبت کردیم. ما باید مسأله آشفتگی چپ افراطی را در چهره فیلم‌های خاصی مثل «لاکومب لوسین» و «نگهبان شب» به خصوص در جنبه جنسی این دو فیلم مطرح کنیم، و نشان دهیم چگونه این آشفتگی به مزیتی برای جناح راست تبدیل می‌شود.

میشل فوکو: برای آن چیزی که شما چپ افراطی می‌نامید، من خودم را با پیچیدگیهای قابل توجهی رو در رو می‌بینم. من اصلاً مطمئن نیستم که چپ افراطی وجود داشته باشد. با این همه واقعا لازم است که به مجموع اعمالی که چپ افراطی تا 1968 انجام داده، چه اعمال مثبت و چه منفی، نظری بیفکنیم. کاملاً حقیقت دارد که این چپ افراطی ابزاری برای گسترش شماری از عقاید مهم بوده است: جنسیت، زنان، همجنس‌گرایی، روان‌درمانی، خانه‌داری، پزشکی. چپ افراطی همچنین ابزاری برای گسترش شیوه‌های عمل، جایی که همچنان حایز اهمیت است، بوده. چپ افراطی به همان میزان که نقشی مهم در شکل‌های عمل‌گرایی داشته است در مضامینش نیز مهم بوده است. با توجه به ظهور استالین و عملکرد سازمانهای تروریستی، قضاوت منفی نسبت به چپ افراطی به وجود آمده است. همچنین سوءتفاهمی نسبت به فرآیندهای گسترده و عمیقاً ریشه‌داری که اخیراً نتیجه‌اش را در 13 میلیون رأیی که به فرانسوا میتران داده شده و همیشه مورد غفلت قرار گرفته به چشم می‌خورد؛ سوءتفاهمی که معتقد است این سیاست سیاستمداران است و این‌که این معامله احزاب است. چیزهای فراوانی مورد غفلت واقع شده‌اند؛ مشخصاً این‌که میل به شکست جناح راست عامل سیاسی بسیار مهمی در بین توده‌ها برای ماهها و حتی سالها بوده است. چپ افراطی، به جای فهم این میل، به تعاریف کاذبی از توده‌ها متوسل می‌شود، ارزیابی غلطی از آن اراده‌ای که منتهی به این پیروزی می‌شود. مواجه شدن با خطراتی که ممکن است یک پیروزی انتخاباتی در بر داشته باشد، باعث شده که جناح چپ خطر پیروز شدن را به جان نخرد. شکست را، دست‌کم، نمی‌توان انتخاب کرد. البته، شخصاً چندان مطمئن نیستم.

یادداشتها :

1. Lacombe Lucien : محصول 1974 فرانسه، ساخته لویی مال. داستان یک جوان فرانسوی به نام لاکومب لوسین است که در طول اشغال فرانسه توسط آلمان با مأموران نازی همکاری می‌کرد.

2. Night Porter : محصول 1974 ایتالیا، ساخته لیلیانا کاونی. داستان عشق سادو مازوخیستی یک مأمور اردوگاه نازی و یک زندانی است.

3. Sorrow and the Pity : محصول 1970 سوئیس، ساخته مارسل افولس. مستندی است به مدت 4/5 ساعت درباره عملکرد فرانسویها در هنگام اشغال فرانسه در جنگ جهانی دوم.