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

فوکو، میشل - ریوت، ژاک

مترجم : اسلامی، مازیار

سوءال: اجازه بدهید از پدیده ژورنالیستی سبکِ معطوف به گذشته، ـ retro style ـ آغاز کنیم، موجی که اخیرا برای تازه کردن گذشته راه افتاده است. اساسا ما می‏توانیم پرسش‏هایی به قرار زیر مطرح کنیم: چگونه امروزه فیلم‏هایی مثل «لاکومب لوسین» لویی مال1، یا «نگهبان شب» لیلیانا کاوانی2 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) ژیسکاردستن به عنوان رئیس جمهور فرانسه برگزیده شده است. رویکرد تازه‏ای به سیاست و تاریخ و آپاراتوس تاریخی به وجود آمده است که مشخصا بیان‏کننده این نکته است ــ آن هم به شیوه‏ای که همه می‏توانند ببینند ــ که گل‏گرایی ( Gaulism ) مرده است. بنابراین لازم است، دست کم تا آن حد که گل‏گرایی همچنان تداعی‏کننده دوره مقاومت در جنگ جهانی دوم است، به نحوه پرداخت این موضوع در فیلمهای فوق نگاهی بیفکنیم.

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 مدتهای 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 افولس3، 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 تارخ 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 شمایلی تاریخی.

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

سوءال: 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 دوگل و توسط این دوره کوتاه بود. راست قدیمی پاتن و موراس، راست خبرچین و مرتجع قدیمی، که خودش را تا آنجا که می‏توانست پشت دوگل 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. ظاهرا 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 ــ حتی نیات سازندگانشان را ــ از قلم بیندازیم. این واقعیت این امکان را به ما داده است که تمام چیزهایی که جناح راست را برای سازماندهی مجدد یاری می‏کند، نشان دهیم. درواقع پر کردن شکاف میان راست ملی و راست خبرچین [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، مجددا نگاشته شده است. ظاهرا 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 ــ صحبت من درباره آنهایی است که از نوشتن محروم شده‏اند، از تولید کتابهایشان و از ترسیم تاریخ شخصی‏شان ــ اساسا 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 هرحال 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 مستقیما نمی‏گفت هیچ مبارزه مردمی وجود نداشته است.

شیوه دیگر، صورت‏بندی متأخرتر است ــ شکاک یا بدبین، بستگی به سلیقه شما دارد ــ 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 نهایتا چه معنایی دارد. به‏نظر می‏رسد که هدف نهایی این مباحث مبارزه مردمی است، یا بهتر است بگوییم خاطره آن مبارزه.

میشل فوکو: دقیقا 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 پیشتر 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 جوراز 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 دوگل یا اعضای اسکادران نرماندی ـ نایمن هم‏ذات پنداری کنیم. اما در ورای جمله «هیچ قهرمانی وجود ندارد» معنای متفاوتی نهفته است؛ پیام حقیقی آن: «هیچ مبارزه‏ای وجود نداشته است.» این دقیقا همان چیزی است که این فیلمها مدّنظر قرار داده‏اند.

سوءال: پدیده دیگری وجود دارد که توضیح می‏دهد چرا این فیلمها این‏قدر موفق هستند. رنجش آنها که واقعا مبارزه کرده‏اند بر ضدّ آنهایی 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 ــ به‏خاطر این تعبیر عذر می‏خواهم ــ «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، مشخصا 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. متناوبا 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 عمدتا توجهش را بر روی یک دوره تارخی (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 اخیرا 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 ــ برای ما، یعنی نسل مبارزات 1968 یا LIP ــ. 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 خصلتی 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 ضرورتا 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 هیچ‏چیز 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 ــ 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 دیگر 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 ـ 1920 و 1940 ـ 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 نمی‏برند. 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. عمدتا این‏که پس از روءیای 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 Ypresنگاهی دوباره بیفکنید.

سوءال: 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 شیوعِ هر نوع جنگی پرهیز می‏کند.

میشل فوکو: این همیشه هدفِ 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.

سوءال: شماری از فیلمها، مثل فیملهای 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. اساسا 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 ظاهرا 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 آنتی‏تزِ کم‏وبیش ابتدایی میان قدرت و عشق وجود دارد. چرا که در «نگهبان شب» پرسش، پرسشی بسیار اساسی است ــ هم به شکل معمول و هم در موقعیت حال ــ : 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 ــ پیردختران ویکتوریایی یا در بهترین حالت، افراد هرزه ــ به تصویر کشیده شده است، در فرانسه، آلمان، امریکا، در همه ادبیات پورنوگرافیکِ سراسر جهان به نمادِ اروتیسم تبدیل شده است؟ هر فانتزیِ اروتیکِ فکسنی به نازیسم نسبت داده می‏شود؟ کدام‏یک مشکلی اساسا 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 آدابش 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 مشخصا 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 ژیسکاردستن 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 روزش بنا کرده است.

سوءال: 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 کردنِ قدرت اغواست.

سوءال: 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 پیرِ 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 تشخص زیادی انجام می‏داد. اما ژیسکار ایده قدرت را قالب می‏کرد، دقیقا مثل یک آگهی دهنده که پنیر را به مردم قالب می‏کند.

میشل فوکو: حتی اخیرا لازم بود که برای بر سر قدرت بودن عذرخواهی 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.

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

میشل فوکو: مارکسیسم از فاشیسم و نازیسم تعریفی ارائه کرده است: «دیکتاتوریِ وحشتِ علنیِ ارتجاعیترین بخشِ بورژوازی.» این تعریفی است که بخش کاملی از محتوای فاشیسم و نازیسم و مجموعه کاملی از روابط درون آنها را نادیده می‏گیرد. مشخصا این واقعیت را نادیده می‏گیرد که نازیسم و فاشیسم تنها قادر بودند تا آنجا که ممکن است درون توده‏ها بخش نسبتا 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 مشخصا 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 ــ قدرت یک نفر ــ شما می‏توانستید اذعان کنید که در این نوع رژیم، نفرت‏انگیزترین ــ و به یک مفهوم شعف‏آورترین ــ بخش قدرت به شمار قابل توجهی از مردم اعطا شده است. به مأموران اس اس این قدرت داده شده بود تا بکشند، تجاوز کنند... . سوءال: این جایی است که مارکسیسم ارتدوکس ناکارآمد می‏شود، چرا که اینجا باید درباره میل ( desire ) صحبت کند.

میشل فوکو: درباره میل و قدرت....

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

میشل فوکو: دیدنِ 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 اساسا 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 ــ این‏گونه بود، اما در سطحی خاص.

سوءال: 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 اروتیک 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 می1945، 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 مَکس 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 هتلِ 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 بگوئیم جای خود را به پرسش جنسیت داده است. بنابراین این اروتیک کردن نهایتا 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 چیزِ 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، زمانِ 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 بپردازد، 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 جوری 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 ــ تاریخ، جنگ، خبرچینی بدون آن‏که تجربه لازم را داشته باشد. این جایی است که مضمونِ 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 فیلمِ 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 ــ که در سراسر جهان به نمایش درآمده‏اند (فیلم به‏سبب محدودیتهای حکومتی، در بولیوی به نمایش درنیامد) ــ 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....

فعلاً 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 تجلیِ 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 ــ 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 تحلیلِ 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 Cloched de Bale که رمان تاریخی بزرگی است هم وجود داشته‏اند. اما چیزهای نسبتا کمی در قیاس با جامعه‏ای که بتوان ادعا کرد روشنفکرانش کمابیش حاصل مارکسیسم هستند وجود داشته است.

سوءال: 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 تماشایش نمی‏کنید. بنابراین چگونه است که این واقعیت در فیلم، همچون یک واقعیت به لحاظ تاریخی مهم و هیجان‏انگیز، دوباره فعال می‏شود.

سوءال: 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.

سوءال: 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 ـ 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، روان درمانی، خانه داری، 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 عمیقا ریشه‏داری که اخیرا 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 سیاستمدران است و این‏که این معامله احزاب است. چیزهای فراوانی مورد غفلت واقع شده‏اند؛ مشخصا این‏که میل به شکستِ 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 کاوانی. 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 مدّت 5/4 ساعت درباره عملکرد فرانسویها در هنگام اشغال فرانسه در جنگ جهانی دوم.