

k landscape, The flag goes with the foul landscape, The flag goes with the foul landscape
muffles the drum.' and our jargon muffles the drum.' and our jargon muffles the drum
nurture In the great centers we'll nurture In the great centers we'll nurture In the great cen
the most cynical prostitution. the most cynical prostitution. the most cynical prostitution
are logical revotts We'll massacre **logical revotts** We'll massacre logical revotts We'll massac
ands!-- In spicy and drenched lands!-- In spicy and drenched lands!-- In spicy and d
t the service of the most monstrous at the service of the most monstrous at the service of
al or military. exploitations, industrial or military. exploitations, industrial or military
where. 'Farewell here, no matter where. 'Farewell here, no matter where. 'Farewell here,
pts of good will, Conseripts of good will, Conseripts of good will, Conseripts of good will
ous philosophy; ours will be a ferocious philosophy; ours will be a ferocious philosoph
science, rabid for comfort, ignorant as to science, rabid for comfort, ignorant as to scien
and let the rest of the world croak. and let the rest of the world croak. and let the rest
orders, let's go! This is the real advance. Marching orders, let's go! This is the real advance



صفحه‌ی ثابت مانیفست

شورشهای منطقی بیان آزاد بلوردهتها و سیاست زیستی خود را قریانی عنوان رتبه یا مجوز نمی سازد-
انتشار مطلب در شورشهای منطقی هیچ امتیازی نیست-
شورشهای منطقی، ضمن ریشخند آنانی که داعیملر بی طرفی در سیاستند بلوردهتها سیاسی خود را راج
می نهد و بر کلی بودن امر سیاسی پای می فشرد-
شورشهای منطقی در زمان نقد پوزبند نمی بندند و در شنیدن، واگوبه و پاسخ به آن نیز پنبه‌ی در گوش یا
لرزشی بر دست نلرد-
شورشهای منطقی مهاجم نیست اما تا موضع دفاع هم پا پس نمی کشد-
شورشهای منطقی پنییرای نوشتار همگان است-
شورشهای منطقی خود را در قبول یا رد نوشتار از هر کس، با هر نام حقیقی و مستعار آزاد می داند اما خود را در
جرح و تعدیل نوشتار دریافتی به هیچ روی محق نمی داند-
شورشهای منطقی با انحصار در دلفش می ستیزد و بلزگویی شورشهای منطقی به هر شکل آزاد است-

نسبت‌مندی

ش-ط-

وقتی صحبت از پدیدارها به میان می‌آید، گویی وسوسه‌ای غریب ما را از توجه به «نسبت‌مندی‌شان» دور می‌کند. وقتی از ادبیات، سیاست، فلسفه و مقولات دیگر سخن می‌گوییم، گویی ژست «بی‌طرفی» تسخیرمان می‌کند. می‌کوشیم ثابت کنیم میان آن چیز که موضوع سخن‌مان است و دیگر پدیدارها تمایزی ژرف وجود دارد. این تمایزگذاری خودشیفته اما پوشاننده‌ی پیوستاری است که معنای هرچیز در گرو آن است. مدتی است هنرمندان محترم (شما بخوانید خودشیفتگانی پست مدرن) «هنر» ورز بودن خویش را پتکی ساخته برای پنهان ساختن معنای زندگی. اینان می‌کوشند نشان دهند آن دیگری بزرگ‌اند. کوششی غریب برای برکنار ماندن، خصوصیت یا تکینگی. اینان خود را خادمان معابد هنر می‌بینند که یک تنه می‌بایست از طریق حفظ بکارت‌شان «محرمیت» امر قدسی را وساطت کنند. کافی است به اولین گالری که دربرابر تان قرار می‌گیرد سری بزنید. با ابر آثاری روبه‌رو می‌شوید که کنار کشیدن را گوهر خود ساخته با نگاه دوزخی‌شان می‌گویند: «ای کسانی که وارد می‌شوید راه خروجی نیست!!» تلاش برای فهم پدیدارها دغدغه‌ی دیرپای تاریخ آگاهی بوده است. اما هر بار که روش‌شناسی تمامیت‌خواه کوشیده است از طریق یکسان کردن پدیدارها «نفس تمایز» را پنهان سازد، انقلابی خشن سربرآورده است. انقلاب متمایزها. با این همه از رمق افتادن «کلیت» ساختار تمایزها را ویران ساخته. حالا هر پدیدار از فرط تنهایی سخت «به درون خود خزیده» است. نفی هم‌نشینی، نفی نفی خودش است. حالا تمایزها خود ساختاری سرکوبگرند که هرگونه کوشش برای به روایت درآوردن‌شان را به «آشویتس» تبعید می‌کنند. چیزی که زمانی ارتجاع سیستم‌ها بود حالا نیروی رهایی‌بخش معنا شده است. این چنین تناقضی را چگونه باید معنا کرد؟ آیا لازم است که از نو «پوزیتوو» را به عرصه‌ی فهم فرا بخوانیم؟ اما مگر «او نمرده است»؟ «انسان قاتل‌اش بود». پس چه کنیم؟ خلافت‌مان را بکار گرفته از هر تمایزی تمایزی دیگر بسازیم؟

بد نیست موضوع را از نو مورد مذاقه قرار دهیم. آیا اساسا این شکل از تقسیم حقیقی است؟ پاسخ حتما نه‌ای بزرگ است.



پدیدارها نه «طرح افکنی»های «عقل محض‌اند» و نه «شئیت یافتگی ارتماسی» بلکه آن سوی این دو حدی را اشغال کرده‌اند. آنان پیوستگی متحرکند. پدیدارها، خود چیزها هستند. چیزها اما خودشان نیستند بلکه خودشان می‌شوند. آگاهی تنها زمانی در فراسوی این دوگانه‌ی لعنتی (کانت بود که فلسفه را برای ناکام بودن از پاسخ به این دوگانه لعنت کرد) قرار می‌گیرد که وساطت کند. وساطت اما نه از نوع «نوع‌های ایدئال» یا هر فرضیه‌ی دیگری که از ابتدا نادرستی‌اش را می‌دانیم، بلکه از طریق رجوع به خود چیزها و مداخله در شکل‌یافتگی‌اشان. باید از نوع «دیالکتیک» این کهن شیوه‌ی تفکر را بازجست. حالا خواهیم دید که چیزها در عین تمایز یافتگی‌شان در «نسبت» اند. مقولات که می‌کشند محفل اتحاد باشند در خود نسبت‌ها داده شده‌اند. «من» نیست که جهان را می‌سازد یا مقهورش می‌شود، فاعلیت من است که من را درمی‌افکند. من ساخته شده توسط دگر و دیگر پی‌یافته از من. حالا می‌توان از تمهد، رابطه و دیگر چیزها سخن گفت. می‌توان از خطوط رد شد و نفس مرز را مورد پرسش قرار داد.

سیاست همان زیباشناسی است!!!!!! این جمله دو چیز را روشن می‌کند: اول ریخت‌شناسی «مهمل‌گویی» دوم اثبات این که هر نسبتی از آن جهت که مهمل است، واقعی است!!! زیباشناسی عبارتی است که می‌کوشد «امر زیبا» را تسخیر کند. مجموعه قواعدی است که از طریق آن می‌توان بر تمایز زیبا / نازیبا تاکید نمود. سیاست نیز مجموعه قواعدی است که مشروعیت تسخیر کردن را جمع‌بندی می‌کند. مرزبندی حاکم / محکوم. به شکلی اعجاب‌آور زیبا در «سنت زیباشناسی» همان حاکم است. حاکمی که باید باشد. زیبا تجلی تمامی آن چیزهایی است که شایستگی حکومت کردن را دارند و زشت نقطه‌ی مقابل است. چیزی که نباید باشد، چیزی که شایستگی حکومت کردن را ندارد. دو چیز متمایز در حدی جدید یک چیز می‌شوند!!!! آرزوی افلاطون برای هم‌نشینی نیک و زیبا بر سریر «اتوپیای» خود. اما هم‌زمان این هم‌سانی خود را از طریق وساطت اعضایش نفی می‌کند. همین که «امکانیت» شایستگی تعیین می‌شود، بن‌افکنی‌اش نیز آغاز می‌شود. نسبت‌مندی حفظ می‌شود اما اجزاء باژگونه گشته‌ی کلیت معنا را درهم می‌ریزند. زیباشناسی مدرن طالب زیبایی نیست بلکه طالب زشتی است. آنان که از حکومت منع شده‌اند حالا در منع‌شدگی‌شان مقبولیت می‌یابند. سیاست نیز دیگر «حکومت‌کنندگان» را تعیین نمی‌کند، اینبار حکومت‌شوندگان در زشتی‌شان شایستگی حاکم بودن را کشف می‌کنند. می‌بینید!!!! مهمل حالا واقعیت می‌یابد!!!!

بدین‌سان دشمنان نسبت‌مندی نه طرفداران «امر متمایزاند» و نه «پاسدارانش»، بلکه افشاکننده‌ی نسبت‌مندی‌اند. هنرشان سیاسی است و سیاست‌شان زیباشناسانه. می‌کشند از طریق زیبایی، شایستگی حاکم بودن‌شان را افاده‌کنند. آیا نمی‌توان نفی این گذاره را بازخواند؟

لطفاً به آثار دست نزنید

آلن گلدشتاین



پیرو مانزونی، مدفوع هنرمند،

۱۹۶۱

غالب کسانی که امروز، بی‌قیدانه در مقام نمادین «هنرمند» قرار گرفته‌اند، در مقام سگ‌های دست‌آموز کریستیز و ساچی، برای افزایش سطح قیمت پایه‌ی آثارشان، شرمی از لیسیدن کفپوش تمیز سالن‌های حراج ندارند. چاکرمآبی هیچ‌وقت تا بدین حد به رفتار عادی و موجه هنرمندان تبدیل نشده بود؛ حتی در دوران تاریک استبداد کلیسا. آنچه روزی به‌عنوان آزادی محض هنرمند ستایش می‌شد، اکنون به شکلی وقیحانه همچون پوششی برای پنهان کردن ماهیت واقعی دنیای هنر و نقش خفت‌بار آن در پول‌شویی و فرار از مالیات عمل می‌کند. فوج هنرهای ایدئولوژیک و هویت‌مدار زیر نام هنر سیاهان، هنر زنان، هنر هم‌جنس‌خواهان، هنر خانه‌داران، هنر خاورمیانه و هزار و یک نام پوک و توخالی دیگر، تنها کالاهایی پسا‌صنعتی هستند که کارکرد شرم‌آورشان در هیئت روکش‌های ایدئولوژیک جامعه‌ی پسا‌صنعتی دیگر چندان پنهان نیست. تصاویر و نقش‌های پیش‌ساخته‌ی هنر چنان جایگزین تجربه‌ی یک‌ه‌ی آثار هنری شده است که برای دریافت و درک معناها و مفاهیم آن، بررسی کاهش و افزایش ارزش افزوده‌ی این کالاهای لوکس فرهنگی کفایت می‌کند. هم‌اکنون است که جدول‌های فروش آثار، جای مانیفست‌های تند و تیز را گرفته است.

هنرمند امروز، هنرمند ساچی و کریستیز و دیگر «ارگان‌های تهیه و توزیع هنر»، حتی مزدور کارت‌تل‌های مخوف و شبکه‌های پخش مواد مخدر که دست‌در‌دست سالن‌های مد پاریس دارند یا حتی روسپی آوارهای که برای لقمه‌ای نان خودفروشی می‌کند هم نیست؛ بلکه ندیمه‌ی حقیر و ترحم‌انگیزی است که در ویتترین شهوت‌انگیز فرهنگ جامعه‌ی نو جلوه‌فروشی می‌کند. سرمایه‌داری، دائماً کارماده‌ها و شیوه‌های ارائه‌ی هنر را دگرگون می‌کند تا هنر در بطن خود بی‌تغییر باقی بماند. تحول‌طلبی، سرکشی و آشتی‌ناپذیری هنر که مایه‌ی تفاخر هنرمندان در آغاز دوران مدرن بود، امروز قلاده‌ای بر گردن هنرمند و وسیله‌ی کاسبی دلان شده است: هنرمند مانند تردست، هر روز ماده‌ی جدیدی را شکل‌داده یا شکل‌نداده، از آستین در می‌آورد و در برابر «کارشناسان هنر» قرار می‌دهد: خلاقیت برای یافتن صورت‌های

جدید به حرکتی ماشینی‌وار در جهت تدوین تابلوهای فلکسی و لایت باکس و عروسک‌های بادکنکی و تصاویر اتوکدی خنثی تبدیل شده است؛ آیا این گرفتار شدن وسواس‌گونه در بدیع‌بودن اثر، خود سخیف‌ترین جلوه‌ی تقدس فرم نیست؟ «کار جدید انجام‌دادن» تبدیل به وسواسی مضحک شده است که در نهایت تنها به فرمالیسمی سطحی می‌انجامد که شرط ماندن در بازار هم هست. «او هنرمندی است که خود را تکرار می‌کند»: آیه‌ی طلایی کارشناسان اخته و بی‌سواد امروز.

اما این هیبت عمیقاً فاسد هنر، در کدام حوضچه‌ی مقدس تعمید شده است که با این فضاحت‌های آشکار، همچنان می‌تواند برچسب «معنویت» را با خود یدک بکشد؟ بی‌شک دستگاه پیچیده‌ای از شبکه‌های اقتصادی و فرهنگی در کارند تا در کنار تولید سلاح‌های اتمی و شیمیایی و تولید و اشاعه‌ی ویروس‌های آزمایشگاهی، رونق بازارهای دادوستد هنر را هم به‌عنوان یکی از مفاخر جوامع نوین سرمایه‌محور علم کند. بنابراین، همکاری با کارشناسانی که در استخراج معناهاى مختلف از کارهای هنری تخصص داشته باشند، برای درآویختن به وجهی معنوی که بتواند منزلت سخیف اثر در مقام یک کالا را جبران کند، ضروری است. اولویت‌داشتن پول برای نقدنویسان امروزی، نه‌تنها دیگر بر کسی پوشیده نیست؛ بلکه خود نوعی ارزش و اعتبار را برای آنان به‌همراه آورده است.

در چنین سامانه‌ای، هنر هم فقط با پرداخت پول، تصاحب می‌شود. شکل‌گرفتن مجموعه‌ای به نام «دنیای هنری»، با مسخ‌شدن هنر و پیوستن آن به دنیای جادوزده‌ی کالاها پیوستگی دارد. هنرمندان و گالری‌دارها از اینکه بازدیدکنندگان به آثارشان دست بزنند هراس دارند. این حق تنها از آن کسانی است که برای اثر پول می‌پردازند؛ مالکیت مادی و مالکیت معنوی آثار باهم یکی شده‌اند. سامانه‌ی عرضه و فروش آثار هنری که روزگاری بنا بود هنرمند را در ادامه‌ی کار هنری و برقراری ارتباط با مردم یاری کند، اکنون خود مانعی در راه ارتباط هنر با مردم شده است. اما، این همه، از نظام مشخصی در روابط میان هنرمند و نمایش‌دهنده و مخاطب هنر ناشی می‌شود. به‌عبارت دیگر، مسئله چندان بر سر کیفیت ذاتی آثار هنری یا ارزش پولی آن‌ها نیست، بلکه نکته‌ی مهم خود شکل رابطه‌ای است که این کیفیت‌ها و ارزش‌های پولی و نیز شکل‌های نمایش آثار هنری را تعیین می‌کند.

برای تبدیل شدن اثر هنری به کالا و فرارگرفتنش در نظام مبادله، نیاز به قانونی هست که بتواند حکم به ابطال مالکیت معنوی هنرمند بر اثرش بدهد، آن را مصادره کند و در اختیار کسی قرار دهد که مقدار پول توافق‌شده را برای تصاحب اثر پرداخت کرده است. در این فرایند، مخاطب عام هنر جای خود را به مخاطب خاص یا همان خریدار می‌دهد. ایدئولوژی ناچار است این جابه‌جایی را از نظر معنایی توجیه کند. همین‌جا است که از درون ابزار ایدئولوژیک دنیای

اما این هیبت عمیقاً فاسد هنر، در کدام حوضچه‌ی مقدس تعمید شده است که با این فضاحت‌های آشکار، همچنان می‌تواند برچسب معنویت را با خود یدک بکشد؟

هنری، حکم مشهور «توده‌های مردم هنر را نمی‌فهمند» سربر می‌آورد؛ حکمی که امروز، بسیاری آن را بدیهی می‌پندارند. اما نگاهی به تاریخ هنر و تحولاتی که در سبک‌های آفرینش و نمایش آثار هنری ایجاد شده است، نشان می‌دهد که این حکم، نه تنها حکمی بدیهی نیست، بلکه دقیقاً حکمی تاریخی است که در یک برهه‌ی تاریخی مشخص ساخته شده است؛ حکمی که به‌واسطه‌ی اشاره به مفاهیم کلی و سرهم‌بندی‌شده‌ی «هنر» و «مخاطب»، به‌شکلی مشکوک، با نسیب‌نگری حاکم بر فرهنگ امروز جور در نمی‌آید. از همین رو، می‌توان و ضروری است که درباره‌ی درست‌اش پرسش کرد. برای این کار، می‌توان قطعیت این حکم پذیرفته‌شده را معلق و وضعیتی را فرض کرد که در آن، امکان آزمون شکل دیگری از نظم ارتباطی میان هنرمند و مخاطبان برقرار شود؛ نظمی که در آن، توده‌های بزرگ مردم گمنام که توانایی خرید آثار گرانبیامت هنری را ندارند، امکان این را داشته باشند که مخاطب آثار هنری قرار گیرند. بی‌شک، برای رسیدن به چنین وضعیتی می‌بایست در ابتدا، هرگونه تصور کلی از «هنر» و «مخاطب» را کنار زد. هنگامی که تصویر هنر یا مخاطب آن، از تعین و پیش‌بینی‌پذیری خارج شود، می‌توان به برقرار کردن شیوه‌ی دیگر از تولید و توزیع هنر و محتوای هنری هم فکر کرد؛ شیوه‌ای که در آن بیش از هر چیز، به همین تعریف‌ناپذیربودن مخاطب توجه شده باشد. این شیوه‌ی جایگزین، البته از سویی دیگر نیز در محوریت گالری، به عنوان فضای نمایش هنر و «آتمسفر معنابخش»، شک می‌کند و تلاش خواهد کرد تا راه دیگری برای عرضه و نمایش آثار هنری پیدا کند. زیرا اگر پوکی و حماقت عیان در آثار هنری معاصر را ناشی از کودنی سرشار هنرمندان معاصر ندانیم، ناچاریم اعتراف کنیم که این بی‌معنایی مضحک که از خود شرمنده نیست، محصول شیوه‌های نمایش و عرضه‌ای است که در دو قرن اخیر، به‌تدریج به کارفرمای هنر بدل شده است. گاف بزرگ بسیاری از پیشگامان پست‌مدرنیسم این بود که برای از میان بردن وجه کالایی اثر هنری، تنها فرم منسجم هنر را منهدم کردند؛ در حالی که باید آن سامانه‌ی ارتباطی‌ای را هدف قرار می‌دادند که به‌زودی توانست مدفوع هنرمند را به‌قیمت طلا بفروشد.

همین‌جا است که از درون ابزار آیدنولوژیک دنیای هنری، حکم مشهور توده‌های مردم هنر را نمی‌فهمند سربر می‌آورد؛ حکمی که امروز، بسیاری آن را بدیهی می‌پندارند- اما نگاهی به تاریخ هنر و تحولاتی که در سبک‌های آفرینش و نمایش آثار هنری ایجاد شده است، نشان می‌دهد که این حکم، نه تنها حکمی بدیهی نیست، بلکه دقیقاً حکمی تاریخی است که در یک برهه‌ی تاریخی مشخص ساخته شده است؛



با حتی آلتی که نعوذ می کند
ما ایستادگانیم
به مانده‌ی گفتاری که می نگیرد
یا مردابی که می گنجد
یا کوهی که می ماند
و این همه
...
باز هم ضرورت تاریخ است.

(۳)

در تربلینکا کسی شعر نمی سرود
جز چکامه‌ی ترسی دم کرده
در گولاک تتی نمی فرسود
بی حرارت ایمانی به سرمای آهن و برف
در صبرا صدای فصیحی شعر نمی خواند
مگر مادری بر پاره پاره‌های کودکی
شعر نجوای روزهای ایستاست
افلاطون عزیز

(۱)
ما ایستادگان بر لبه‌ی رخدادیم
استوارترین ایستادگان
بر پر شیب‌ترین لبه‌ی رخداد
بر جای مانده‌ایم
به ضرورت تاریخی مبهم
-که ریشخندمان می کند-
و از پس آشویتس
تنها
شعر سروده‌ایم.

(۲)

ما ایستاده‌ایم
بر لبه‌ی رخداد
نه چون رودی که می خروشد
یا چون چشمه‌ای که می جوشد
یا سنگی که فرو می غلطد
یا مشت‌ی که فرا می جهد



شاعران را به مدینهات بازگردان

سه و نیم)

اشباح نگاهم می کنند

کابوس اوج می گیرد

می شناسم چشم‌هایت را

در همه‌ی کشنده‌ی نگاه‌ها

ایستاده‌ام

تو گذشته‌ای

من شاعرم

شاعر شعری ایستا

و تو انقلاب بودی

با چشم‌هایی که زبانه می کشید.

می‌سرایم

لمبیده روی کاناپه‌ی آبی خانه‌مان

انقلابی را که انقلابی نداشت.

ایستاده‌ایم

بر لبه‌ی رخداد

خورشید در پس‌مان غروب می کند

از پیش‌مان بر می آید

و باز

و باز.

نقادی

خطوط عمودی شعرم را

ریشخند می کند

و از سطور افقی ابراد می گیرد.

خسته می شوم از شعر

نفسی چاق می کنم

رخداد با چشم‌های تو نگاهم می کند

می‌بندم چشم‌هایم را

می‌دانم

یک روز

از بلندای آخرین محور مختصات بوطیقای...!

گور پدر ضرورت تاریخ!

نظاره ی رنج دیگران

سوزان سانتاگ

(۱)

در ژوئن ۱۹۳۸، ویرجینیا وولف تاملات شجاعانه اما کمتر مورد استقبال خود پیرامون ریشه‌های جنگ را با نام سه گینه منتشر ساخت. این کتاب در طول دو سال پیش از آن و در زمانی نوشته شد که او و بیشتر نزدیکان و هم‌قطاران نویسنده‌اش، مبهوت پیش‌روی فاشیسم در اسپانیا بودند. کتاب در قالب پاسخی کاهلانه به نامه‌ای از سوی یک وکیل سرشناس مقیم لندن تدوین شد که پرسیده بود «به نظر شما، ما چطور می‌توانیم از بروز جنگ جلوگیری کنیم؟» وولف پاسخ خود را با این ملاحظه‌ی تند و زننده می‌آغازد که دیالوگی حقیقی میان آن دو امکان‌پذیر نخواهد بود. زیرا اگرچه آنان به یک طبقه، «طبقه‌ی مردمان تحصیل کرده» تعلق دارند، خلیجی پهن دامن میان‌شان فاصله می‌اندازد؛ وکیل یک مرد است و او یک زن. مردان جنگ را می‌سازند. مردان (بیشتر آنها) جنگ را دوست دارند، زیرا برایشان «در هر مبارزه، قدری افتخار، قدری بایستگی و قدری رضایت‌مندی وجود دارد» که زنان (بیشتر آنان) احساسی یا لذتی در برابر آن ندارند. زنی تحصیل کرده - بخوانید: بهره‌مند، مرفه - مانند او از جنگ چه می‌داند؟

اجازه بدهید این «دشواری در ارتباط» را که وولف مطرح می‌کند، در نظاره‌ای همراه هم به تصاویر جنگ به آزمون بگذاریم. آن‌گونه که پاورقی «نوشته‌شده در زمستان ۱۹۳۶-۳۷» وولف نشان می‌دهد، این‌ها تصاویری هستند که دولت در محاصره‌ی اسپانیا، دوبار در هفته منتشر می‌کرده است. به وولف بازگردیم که می‌نویسد «در هر زمان که به عکس‌های واحدس نگاه کنیم، احساسات واحدی را تجربه خواهیم کرد». او ادامه می‌دهد: «مجموعه‌ی امروز صبح، عکس‌هایی را در بر می‌گیرد از آنچه شاید بدنی یک مرد باشد، یا یک زن؛ آن قدر متلاشی شده است که حتی می‌تواند بدن یک خوک باشد. اما آن دیگری‌ها یقیناً بدن کودکانی مرده هستند و آن یکی بی‌شک بخشی از یک خانه‌ی ویران. بمبی پهلوی خانه را شکافته است؛ فقس پرنده‌ای هنوز در آن چه روزی اتاق نشیمنی بوده است، آویزان است...» ساده‌ترین و خشک‌ترین راه انتقال آن آشفتگی درونی که عکس



برمی‌انگیزد، توجه به این نکته است که ویرانه‌های گوشت و سنگ به گونه‌ای به تصویر درآمده‌اند که نمی‌توان موضوع آن را، همواره به سهولت بازشناخت. و از اینجا، وولف شتاب‌زده به نتیجه‌گیری می‌رسد. او به وکیل می‌گوید «هر قدر تحصیلات ما، سنت پشت سر ما، متفاوت باشد» بازهم واکنشی یکسان نشان خواهیم داد. شاهد این مدعا آن که «ما» -در اینجا ما به معنای «زنان» است- و شما واکنش خود را به واژگانی یکسان بازگو می‌کنیم.

«شما، آقا، آنها را «هراس‌انگیز و مشمزکننده» می‌خوانید. ما هم آنها را هراس‌انگیز و مشمزکننده می‌خوانیم... شما می‌گویید جنگ یک پلیدی است؛ که یک بربریت است؛ که باید به هر هزینه‌ای که باشد متوقف شود. و ما نیز صدای شما را بازتاب می‌دهیم. جنگ یک پلیدی است؛ بربریت است؛ جنگ باید متوقف شود.» امروز چه کسی باور می‌کند که جنگ قابل محو شدن است؟ هیچ‌کس، حتی پاسیفیست‌ها. ما فقط امید داریم (و تاکنون به بیهودگی) که نسل‌کشی متوقف شود و عدالت در حق آنانی که قوانین جنگ را زیر پا گذاشته‌اند اعمال شود (زیرا قوانینی برای جنگ وجود دارد که ستیزه‌جویان باید رعایت‌شان کنند)، و بتوانیم جنگ‌های خاصی را با دخالت دادن گزیدارهایی مبتنی بر گفتگو به جای درگیری‌های مسلحانه، متوقف سازیم. به دشواری می‌توان به اراده‌ی نومیدانه‌ای اعتقاد داشت که پس از فهم آن تباهی که اروپا بر سرخود آورده بود، از پس‌لرزه‌های جنگ جهانی اول به وجود آمد. محکوم کردن جنگ به طریقی چنین، در خیزش تخیلاتی کاغذی چون معاهده‌ی کلگ-بریان در سال ۱۹۲۰، که بر اساس آن پانزده قدرت برتر جهان، از جمله ایالات متحده، فرانسه، بریتانیای کبیر، آلمان، ایتالیا و ژاپن، موقرانه جنگ را به عنوان ابزاری در خدمت سیاست‌گذاری‌های ملی اعلام کردند، بی‌تاثیر یا نامربوط نبوده است. حتی فروید و اینشتین هم، در سال ۱۹۳۲، با تبادل نامه‌هایی سرگشاده با عنوان «چرا جنگ؟» به این بحث پیوستند. سه گینه‌ی وولف، پس از قریب به دو دهه عیب‌جویی پرهیاهو از جنگ، تمرکزی نو و اصیل را به چیزی معطوف داشت (و همین امر باعث شد این کتاب به ناموفق‌ترین اثر او بدل شود) که آن قدر بدیهی و نامربوط پنداشته می‌شد که کسی درباره‌ی آن چندان نیندیشیده بود: جنگ، بازی مردان است. ماشین کشتار حایز جنسیتی است، و جنسیت آن مذکر است.

ادامه دارد---



*THIS PAGE IS UN-
INTENTIONALLY LEFT BLACK.*

فمینیسم و زیبایی‌شناسی پگ برنند



تفکیک زیبایی‌شناسی از فلسفه‌ی هنر

زیبایی‌شناسی گاهی مترادف فلسفه‌ی هنر (یا هنرها) در نظر گرفته می‌شود. اما زیبایی‌شناسی حوزه‌ای در درون فلسفه است - عموماً از آن به عنوان حیطة‌ی مطالعاتی جدیدتری یاد می‌شود که آغاز آن به قرن هجدهم میلادی برمی‌گردد- که به نظریات ادراک می‌پردازد و تمرکز آن بر دریافت زیبایی و سایر کیفیاتی است که ارزش ذاتی دارند. موضوعات چنین مطالعه‌ای می‌توانند آثار هنری باشند یا نباشند. در واقع در بدو امر، نمونه‌هایی از دنیای طبیعت و نیز اثبات‌های ریاضیاتی به عنوان موضوعات مطالعاتی مناسب برای زیبایی‌شناسی ارائه شده و هر یک از آنها زیبایی مخصوص به خود را عرضه نموده بود.

در مقابل، فلسفه‌ی هنر از نظر زمانی به نظریات افلاطون و علاقه‌ی او به ماهیت خلاقیت و اشیاء هنری، ارزش و نقش اجتماعی آنها، و قدرت آنها برای شکل دادن به شخصیت و انتقال دانش باز می‌گردد اما هم‌چنین می‌تواند به توجهات و مناقشات قرن بیستم پیرامون بیان‌گری هنر، تاکید آن [هنر] بر فرمالیسم، طبیعت پیوسته عصیان‌گرت‌ر شونده‌ی آن، تفسیر قصد و نیت هنرمندان، و ارزیابی آن، هم در داخل و هم خارج از جریان غالب

این هنرمندان گرچه مستقیماً با فیلسوفان وارد گفتگو نشدند، اما مکرراً سنت‌های عمیق در باب معانی هنر «تجربه‌ی زیبایی‌شناختی مطابق با تعریف مردان سفیدپوست اروپایی یا آمریکایی طبقات متوسط یا مرفه را که خود را صاحب سلیقه می‌دانستند، به چالش می‌کشیدند؛ مردانی که نقش مناسب زنان را محدود به ظاهر شدن در هنر می‌دانستند و نه در آفرینش آن-

شناخته‌شده‌ی ایالات متحده، یعنی دنیای هنر با مرکزیت نیویورک نیز اشاره داشته باشد. شگفت‌آور نیست که دو حوزه‌ی زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر می‌توانند یکدیگر را پوشش دهند و اخیراً با حوزه‌های مطالعاتی نوینی هم‌چون پژوهش‌های انتقادی و مطالعات فرهنگی نیز هم‌پوشانی پیدا کرده‌اند. حوزه‌هایی که علایق ما را به ورای اصول و قواعد هنری شناخته شده برای صنایع دستی، و به سوی معنا دادن گسترده‌تر به تمام انواع محصولات فرهنگی که می‌توانند هنری به حساب بیایند یا نه، گسترش می‌دهند. از دهه‌ی ۱۹۷۰، زنان هنرمند شناخته‌شده -هم‌چنین زنان فعال در عرصه‌های خلاقانه‌ای که قبلاً کار دستی در نظر گرفته می‌شدند- به تسهیل محو شدن مرزهای میان زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر کمک کردند. لحاف‌های چهل‌تکه‌ای که برای ارج نهادن به خانواده‌ها و تاریخچه‌ی آنها دوخته می‌شد در کنار آثار هنری پارچه‌ای و ظروف چینی نقاشی‌شده، به فرسودن سد اختلافات میان هنرهای ظریف و کارهای دستی، هنر والا و هنر پست، هنر مردانه و هنر زنانه کمک نمود. پاسخ به آثار هنری که پیش از آن صرفاً مبتنی بر زیبایی‌شناسی پنداشته می‌شد، با لحاظ نمودن مولفه‌های غیر زیبایی‌شناسانه مورد ارزیابی مجدد قرار گرفت. به علاوه، فمینیست‌ها به این نکته اشاره کردند که کیفیات غیر زیبایی‌شناسانه -از جمله قومیت، سیاست یا تاریخ که قبلاً در حیطه‌ی کیفیات زمینه‌ای قرار می‌گرفتند و بیگانه با کار هنری به حساب می‌آمدند- قطعاً در تفسیر و ارزیابی کامل و منصفانه‌ی اثر تاثیرگذار و شاید حتی ضروری‌اند. زنان هنرمند برای بالاتر بردن موقعیت ارتقا یافته‌ی رسانه‌ی جدید و غیر معمول، مسیر هنر اجرایی (پرفورمنس آرت) با تعریف مردانه را به سمت اندام‌های زنانه خویش تغییر دادند تا به بررسی مسائل مربوط به سرشت جنسی (پرفورمنس برهنه کاروله شنه من همراه با مارهای زنده به ذهن‌خاطر می‌کند که مشابهت‌هایی با تندیس‌های کوچک خدایانوان مینیوی مارها مربوط به قرن هفده پیش از میلاد را به نمایش می‌گذاشت)، پیوندهای ارگانیک با طبیعت (برای مثال، چاپ‌های بدنی آنا مندیتا بر روی زمین و دیواره‌های حجاری شده‌ی غارها)، نقش‌های جنسیتی و نژادی در درون جامعه (نقاب آدریان پایپر در معابر عمومی به شکل یک مرد سیاه‌پوست با موهای افریقایی)، و جراحی‌های زیبایی (جراحی‌های زیبایی متعدد هنرمند فرانسوی هنرهای اجرایی، اورلان، به قصد نشان دادن پوچی زنانی که ایده‌آل‌های زیبایی طبق تعاریف مردانه را جستجو می‌کنند) بپردازند. این هنرمندان گرچه مستقیماً با فیلسوفان وارد گفتگو نشدند، اما مکرراً سنت‌های عمیق در باب معانی «هنر» و «تجربه‌ی زیبایی‌شناختی» مطابق با تعریف مردان سفیدپوست اروپایی یا آمریکایی طبقات متوسط یا مرفه را که خود را صاحب سلیقه می‌دانستند، به چالش می‌کشیدند؛ مردانی که نقش مناسب زنان را محدود به ظاهر شدن در هنر می‌دانستند و نه در آفرینش آن.

ادامه دارد---

چیزی شبیه به عشق!

شروین طامری

یادداشتی برای فیلم مثل یک
عاشق عباس کیارستمی



سینمای کیارستمی تا پیش از فیلم آخرش، در جستجوی شکل دادن به نوعی تجربه‌ی تازه از هستی آدمیان و نسبت‌بندی‌شان با طبیعت بود. دوربینی خنثی و پدیدارهایی که خودشان را به نمایش می‌گذاشتند. اما به مرور، این نگاه دستخوش تغییر شد. مسئله‌ی زن در ده و ادامه‌ی آن در شیرین و کپی برابر اصل، نوید این را می‌داد که کوشش کیارستمی برای حاضر ساختن «خود پدیدار» به پختگی رسیده و اشتباه اولیه‌اش در «دوربین به مثابه‌ی امر بی‌طرف» را به کناری گذارده باشد. او بستر روایت را از نو کشف کرده بود و می‌کوشید مفاهیم‌اش را در بستر اتفاقات و رویدادها بررسی نماید. مفهوم «مرگ»، «یک‌دستی» یا «مشابهت» و «زنانگی» حالا در بستری روایی در جدال قرار می‌گرفتند. همین تحول دیدن فیلم آخر او، «مثل کسی که عاشق است» را بسیار ضروری می‌ساخت. چرا که این بار کوشش‌های پیشین در طرح نهادن وجود آدمی در نسبت با جهان در قرارگاه‌اش یعنی «شرق دور» می‌توانست با سه‌گانه‌ی مفهومی تازه کشف‌شده‌ی وی درآمیزد. این یادداشت می‌کوشد علل ناکامی این پدیدار را روشن نماید.

۱ - داستان فیلم بسیار ساده و یک‌نواخت است. هرچند مفهوم «روایت» به شکل کلاسیک در این قصه موجود نیست. چشم‌اندازگرایی قصه نوید این را می‌دهد که با اثری خلاق روبه‌رو خواهیم شد. دختری «بدکاره» برای یک شب به دیدار پیرمردی می‌رود (فرستاده می‌شود). تردیدها و خستگی دختر باعث می‌شود شب سپری شود و سپس پیرمرد درگیر زندگی دختر شده و یک‌دستی زندگی‌اش را از دست می‌دهد. این طرح که البته بسیار خلاصه شده است، نشان می‌دهد با چه فیلمی روبه‌رو هستیم. با این همه اولین تصورات کاملاً نادرست از آب درمی‌آیند. چرا که راوی متمرکزی وجود ندارد و دوربین کیارستمی ایستا و بی‌طرف می‌ماند (یا می‌کوشد که بماند). بنابراین چنانچه نقد را بر اساس ساختار روایت خطی بنا کنیم به سرعت شکست خواهیم خورد. منطبق روایی خطی نیست بنابراین عمل قیاس بی‌فایده می‌شود. کنش شخصیت‌ها در روند عادی اتفاق نمی‌افتد و این یک ایراد نیست. برای ورود به نقد می‌بایست سکانس

نسبتا بلند اول را پایه قرار داد. بعد نشان داد که چرا طرح بی نقص اول در بستر فیلم شکست می خورد. دوربین، کافه‌ی «مدرنی» را قاب بسته است. شکل نورپردازی، معماری بصری چندوجهی را پدیدار می کند. نحوه‌ی نشستن آدم‌ها، خطوط شکسته‌ی هندسی را موازی با سایه‌روشن صحنه به وجود می آورد. نما «کوبیستی» است. با وجود ایستایی دوربین، حرکت در دو جهت استمرار دارد. به درون شخصیت‌ها و به اطرافشان. با وجود تخت بودن صحنه، شکستگی‌ها هریک وجهی را به نمایش می گذارند. کم کم متوجه می شویم که دختری «با ظاهری اگزوتیک» دارد با کسی حرف می زند. در کافه زمزمه‌های دیگری هم هست اما کم کم دخترک کانونیت می یابد. موهای صورتی و لباس‌های براق‌اش و حرکت مداوم به میزهای مختلف، درونمایه‌ی شخصیت را طراحی می کنند. او رو به کسی دارد حرف می زند که ما نمی بینیم. سرانجام دوربین به سمت مقابل برمی گردد. دختر دیگری آنجا نشسته است. کنتراستی تمام عیار ساخته می شود. آرایش و لباس دختر ساده (روستایی است. تازه چندوقتی است از روستا به توکیو آمده) و چهره‌اش مردد است. تلفن‌اش زنگ می زند و مردی (نامزدش) از آن سوی خط تحت فشارش می گذارد. دختر «شهری» به کمک‌اش می آید. اولین موقعیت برخورد شکل گرفته است. مثلث دختر روستایی - مرد متعصب - دختر



شهری (اغوا گر) اولین قطعه‌ی روایت را ساختار می دهند. جدال طرح زده شده است. ارزش‌های سنتی از یک سو و کوشش‌های زن جوان برای ایجاد وضعیت نوین از سوی دیگر. تردید اما مانع است. جذابیت اروتیک در دوست همجنس‌اش تجسم دارد. «باید این رابطه را تمام کنی» این جمله می کوشد تردید را تمام کند. او زمزمه می کند که آزادی زن در آزادسازی نیروی جنسی‌اش نهفته است و پدیدار تعهد «عاشقانه» مانعی است بر سر این آزادی. در همین هنگام کافهدار (شما بخوانید پا انداز) وارد می شود. طراحی حرکت دوربین یک نواخت است و مدام با بازگشت به وضعیت نمای اولیه، معماری کوبیستی فضا را تحکیم می کند. حالا وسوسه این بار «مردانگی» خود را نمایان می سازد. مرد درعین تاکید کردن بر انصراف دختر از رابطه‌ی عاشقانه‌اش با نامزدش، اصرار دارد کار امشب را به او بدهد. مثلث تازه‌ای در شرف شکل گیری است. دختر باید به دیدار مادر بزرگ‌اش که مدت‌ها است ندیده برود. پیرزن، عکس تبلیغاتی دختر را دیده اما مطمئن است که این تصویر تنها به نوازش «شبیبه» است. نگران نوه است و تنها یک روز می تواند بماند. بعد دیگری از تنش ساخته می شود. مادر بزرگ (سنت راستین - روستا) - دختر - پا

انداز (تجسد شهری سنت مدرن). حالا می‌توان از نو صحنه را توصیف کرد. کافه یا «گذرگاه» حاصل جمع تردیدها و مجادلاتی است که هیچ یک سنتزی ندارند. تکثیر از طریق تقطیع فضا - مکان رخ می‌دهد و ما ناکجاآبادی را به مشاهده می‌نشینیم. هاویه یا «شکاف» شهر. شهر خود بستری است برآماسیده از سنت روستایی پیرامون و این آماسیدگی بر شکافی درونی استوار شده است. شکافی که پوشیده نمی‌شود. کافه نمایندگی فضایی این شکاف است. زنانگی نیز نماینده‌ی شکافتگی هستی آدمی است که در زیر بستر نقش‌ها و هنجارها قرار دارد. زن گذرگاه است. کافه - زن، منطق معماری نما را روشن می‌سازد. دوربین خود بخشی از این شکافتگی است. دوربین حفره‌ی همزاد است. بی‌طرف نیست، بلکه اصلا نمی‌تواند در طرفی باشد. اولین و تنها باری است که کارکرد موردنظر کپارستی تحقق می‌پذیرد. دوربین هم‌ارز شکاف قرار می‌گیرد بنابراین کنش‌اش را از دست می‌دهد. این معماری بی‌نقص اما ادامه نمی‌یابد. امتیاز این سکانس به تعویق انداختن حکم است. شکست از جایی آغاز می‌شود که حکم صادر شود. ادامه‌ی فیلم به عرصه‌ی دوگانه‌ها و دلالت‌ورزی‌های علی فرو می‌افتد و همین سقوط فیلم را موجب می‌شود.

۲ - در شکل‌بندی علی، دلالت‌ها در درجه‌بندی منطقی دال - مدلول «ضرورت» پدیدار را روشن می‌کنند. اما هنگامی که شکاف میان دال‌ها و مدلول‌ها برجستگی یابد، دیگر امکان بازنمایی معکوس ممکن نیست. دیگر نمی‌توانیم دالی را بنا به ضرورتی به مدلولی وصل کنیم. این صورت‌بندی در ابتدای فیلم رخ داده است. در واقع فیلم در همان ابتدا به پایان می‌رسد. اما کارگردان می‌کوشد این ساختمان اولیه را موجه سازد. این اولین خطا است. چرا که تعلیق حکم در سکانس نخستین، مساله‌ی توجیه را منتفی کرده است. «آشفتگی» دلیل نمی‌خواهد. بلکه «فضایی» است که رخ داده است. تضادی جبران‌ناپذیر در میان دو سطح از مکان‌مندی (روستا - شهر). اما پافشاری برای موجه جلوه دادن، سیر روایی را به بستری مخالف فرم اولیه می‌کشاند. حالا ناچاریم به سوژه‌ها نزدیک شویم. نزدیک شدن «از جایی» صورت می‌پذیرد. پس دوربین در این موقعیت تازه می‌بایست از حالت پیشین‌اش استعلا یابد. دختر حالا در تاکسی است و ما پیام‌های ضبط‌شده‌ی موبایل‌اش را می‌شنویم. مادر بزرگ با تصاعدی عددی زنگ زده است و در همین حال با همان آهنگ به آخرین ایستگاه وی نزدیک می‌شویم. او در میدان راه آهن ایستاده و دختر که نمی‌تواند بر دودلی‌اش غلبه کند به صورتی نمادین راننده را و می‌دارد دوبار میدان را دور بزند. دوربین درحالی که مدام از صورت گریبان دختر نمای درشت می‌گیرد، مادر بزرگ را نیز نشان می‌دهد. غلبه‌ی فضای درون تاکسی و محدودیت دیدمانی آن، رابطه‌ای علی را سامان می‌دهد. «دودلی سرگیجه آور دختر

آشفتگی دلیل نمی‌خواهد -
بلکه فضایی است که
رخ داده است - تضادی
جبران‌ناپذیر در میان دو
سطح از مکان‌مندی (روستا
- شهر)

گسسته از سنت در مواجهه‌ای تراژیک با ساختار بسته‌ی تکنولوژی (مدرنیت) «این گذاره از اینجا به بعد فاصله‌ی استعلایی دوربین را توجیه کرده، دوتایی‌های علم / بی‌سواد، تکنولوژی / سادگی، پیری / جوانی، تک افتادگی / جمع بودگی و ... را از طریق این فاصله به پرتگاه ارتجاع می‌کشاند. در واقع هریک از طرفین علت طرف دیگر است یا علت فقدان طرف دیگر. با این همه این حکم واژه‌ی ارتجاعی را تبیین نمی‌کند.

دختر به منزل پیرمرد وارد می‌شود، مراحل درآوردن کفش و پوشیدن کفش مخصوص، روح حاکم بر خانه‌ی پیرمرد را کمینه می‌کند. خانه‌ای پوشیده از کتاب و تمامی ابزارهای تکنولوژیک روز در تقابلی فاحش با این سنت قرار می‌گیرد. وضع از آنجایی بدتر می‌شود که دختر خود را «هم‌بود» تابلویی می‌گیرد که با سبکی سنتی نقاشی شده و پیرمرد عاشق آن است چرا که «ژاپنی‌ها در گسست با سنت‌های نقاشی مدرن آنرا کشیده‌اند!!!». در همین لحظه «تلفن» وساطت می‌کند. تکنولوژی فضای صمیمی ایجاد شده میان آن دو را که از طریق تابلو به‌وجود آمده، برهم می‌زند. دوربین می‌خواهد خود را کنار بکشد پس در جای خود می‌ماند اما این تنها تظاهر به بی‌توجهی است. عمق میدان باعث می‌شود تلفن به گذاره‌ی فاصله‌انداز کاهیده شود و دوردن پیرمرد (دکتر جامعه‌شناس و مترجم) از دختر را سمبلیزه کند. تک‌تک نماهای

بعدی نیز از همین منطق پیروی می‌کنند. با این همه، ظاهراً تنها ایرادی که می‌توان گرفت، عدم تطابق تکنیک روایت‌گری با ماهیت روایت خواهد بود. به عبارت دیگر فیلم با طرح یک «ضد - روایت» شروع و سپس به دام روایت‌گری خطی می‌افتد. اما اینطور نیست! چراکه دوربین لجوجانه وضعیت خود را حفظ می‌کند. از اینجا است که ارتجاع وارد می‌شود. نفس نگره‌ی علی ارتجاعی نیست، بلکه تک‌ساختی است. اما فیلم به جای استنتاج از وقایع، که لازمه‌ی آن حرکت دوربین به سمت سوژه‌ها را با خود می‌آورد، به قیاس رو می‌آورد. پیش‌فرض‌هایی که ما مجبوریم بپذیریم. دوربین در جایگاه عبرت‌آموز - آموزگار چون «خدایی» درستکار، سرنوشت شوم زندگی مدرن را تصویر می‌کند. خرده بورژوازی که در فاصله‌ای کافی از «گدای بو گندو» ایستاده، و اشک می‌ریزد. گوش پسرش را می‌پیچاند و می‌گوید «بین برسر معصومیت ما چه آورده‌اند!».

۳ - سینمای ژاپن سابقه‌ی درخشانی از روایت تضاد با مدرنیته را بر ساخته است. نام‌های بزرگی چون کوبایاشی، کوروساوا، اوزو و میزوگوشی. برای نمونه «خیابان‌های شرم» روایت روسپی‌خانه‌ای است که هر یک از اعضایش طیفی از مشکلات ژاپن را در وضعیت پس از جنگ و صنعتی شدن متعاقب آن ترسیم می‌کند. یا اوزو در «سفر به توکیو» با ایجاد تقابلی کشنده میان گذشته و حال جامعه‌ی ژاپن، خبر از فاجعه می‌دهد. با این همه دوربین و میزانشن در تمامی نمونه‌های قابل ذکر، فعال‌اند. طراحی دوربین از مداخله

دوربین در جایگاه
عبرت‌آموز- آموزگار چون
خدایی درستکار، سرنوشت
شوم زندگی مدرن را
تصویر می‌کند- خرده
بورژوازی که در فاصله‌ای
کافی از گدای بو گندو
ایستاده، و اشک می‌ریزد-
گوش پسرش را می‌پیچاند
و می‌گوید بین برسر
معصومیت ما چه آورده‌اند!

نمی‌ترسد و سوژگانی بودن خود را پنهان نمی‌سازد. «دوربین چشم نیست» بلکه «تماشاگر» است. بنابراین خطر آلوده شدن را می‌پذیرد و شهر را با تمام پیچیدگی‌اش وارد کارزار کرده می‌کوشد سنتزی از این مواجهه بسازد. دوربین کیارستمی اما بار دیگر به «فاشیسم» چشم - منظره‌اش باز می‌گردد. هرچه در کیی در برابر اصل دوربین کمی شهامت پیدا کرده وارد عرصه‌ی خصوصی سوژه‌ها می‌شود، اینجا به سوی بی‌طرفی منزجرکننده‌ی «طعم گیلان» باز می‌گردد. تقدیر عالم این است که تنها به مشاهده بنشینیم، اما نبینیم!

برای تبیین موضع بالا بد نیست مثالی بیاورم: شهر این سوژه‌ی طمع‌کار که محمل تمامی رخدادهای فیلم است، غایب است. بهتر است بگوییم پنهان می‌شود. دوربین وسواس خیره شدن به روبه‌رو را دارد! اصلاً بالا را نباید دید! در هیچ یک از صحنه‌های فیلم خبری از توکیو نیست. ما تنها می‌دانیم ناکجاآبادی است به نام توکیو که این آدم‌های دودل و مظلوم (قربانی) مشغول نابود شدن به دست آن هستند. اما چرا نباید شهر را دید؟ برای این که دوربین از «پنت‌هاوس» یکی از همین بناها مشغول بازنمایی است. به عبارت دیگر، اگر دوربین به فضای شهر اجازه‌ی بازنمایی دهد، آنگاه موقعیت خود را افشا خواهد کرد. دوربین هم‌دست شهر می‌شود. در نمای نخست دوربین به درستی با کافه هم‌بود است. کافه وجه عینی و دوربین وجه دیدمانی گسستگی است. اما به محض این که استعلا یافت، دیگر هم‌بود دیدمانی مکان نخواهد بود بلکه خود به هم‌نشین مکان یا «مکانی دیگر» تبدیل می‌شود. پذیرش این وضعیت مخاطره‌آمیز است. چرا که حالا «موتور» محرک‌اش، اوبژه‌هایی باید باشند که برای به چنگ گیری‌شان می‌باید «خاکی» شد. این شهامت دوربین نام‌هایی است که دربالا آورده شدند. اما دوربین کیارستمی در حالی که خود را ناظمی سخت‌کوش جا می‌زند، حاضر نیست به میدان «دیگری» وارد شود. روایت عشق از خلال مشابه باسمله‌ای‌اش، یعنی تقابل‌های هنجارین، که از طریق «دورکیم» و «داروین» خلق شده‌اند، محکوم به فنا است. این گذاره همان پیش‌فرض راستینی است که ذات‌نماها را تشکیل می‌دهد. همان اسم فیلم است. همان «دکتر جامعه‌شناس و دانشجوی جامعه‌شناسی» درون فیلم است و همان‌های دیگر که می‌بایست باورشان کنیم، اگرچه نباید نزدیک‌شان شویم! بدین‌سان حماسه‌ی خودشیفتگانی دوربینی که داشت به انحلال خود تن می‌داد شکست خورد.

به هرزی هنر

ع-ج- روفوس

نقدی بر مستند سرزمین هرز

۱) «ویک مونیس» هنرمند جهان امروز است. هنرمندی که «مصالح روزمره» را به خدمت «فرآیند عکاسی» یا عکس‌سازی‌های فن‌آورانه‌ی خویش می‌گیرد و می‌کوشد مثلاً با بازنمایی سیاه و سفید و البته شکرپاشی شده‌ی لبخند کودکان کاراییب - که قرار است درگیر گذاری «از کودکان معمولی و شاد» به «بزرگ‌سالانی افسرده» شوند - عاملیت خود را «در بهبود دادن زندگی آدم‌ها» به ظهور و تثبیت برساند. هرچند هنر او، پیش از این و پس از آن، گاه و بی‌گاه مسیرهایی دیگر را نیز امتحان کرده است. گاهی برفراز آسمان نیویورک، با دود هواپیمای نمایشی ابری ثبت کرده و گاهی بازنمایی سه‌باره‌ای از ذهنیت جکسون پولاک را با سس شکلات ارائه کرده است. اما اوچ کار او - چه برای خودش، و چه باز برای خودش و این‌بار به واسطه‌ی قلم منتقدان «نیویورک تایمز» - از بچه‌های رنگین‌پوست شکرآغاز شده است. حالا او می‌خواهد بازسازی‌های جدیدش را با ماده‌ای بیش از پیش انسانی و اجتماعی عینیت بخشد: زباله.

۲) مونیس زباله را اما نه در نیویورک - «خانه» - که در سرزمینی دور - «خانه‌ای در گذشته» - می‌یابد. او که در جوانی از «اصابت گولهای» در برزیل روزهای جوانی‌اش جان به در برده‌است، و با پولی که از ضارب به تاوان گرفته، خود را به نیویورک - قطب‌الاقطاب - رسانده است، از قضا روزگاری را در نیویورک به «بیل‌زدن» زباله مشغول بوده است. زباله‌هایی «مشمزکننده‌تر از آن چه فکر کنید»؛ زباله‌های «ارگانیک». اما زباله‌ها و بیل‌زدن زباله‌ی نیویورکی برای آقای هنرمند جذابیت - یا غرابیتی - ندارند. مقصد «باغ‌های گراماشو» ست - و باغ به راستی استعاره‌ی زیبایی از سرزمینی است که کارگردان فیلم آن را هرزآباد می‌داند - که پذیرای هفتاد درصد زباله‌های ریودوژانیرو و تمام زباله‌های حومه‌نشینان آن است؛ و سرشار از «زباله‌گردهایی» که گاهی شب و گاهی «تمام هفته» را در میان زباله‌ها می‌مانند و «فروشدگان موا مخدر» که دورتادور باغ‌ها را گرفته‌اند.

۳) زمان، عاملی است که «متریال روزمره» را به زباله و/یا به «عتیقه» مبدل می‌سازد. آن چه گذر زمان را تحمل می‌کند، یا به خاطرهای «قاب‌گرفتنی» تبدیل می‌شود؛ یا به امری «منقضی»



ویک مونیس هنرمند جهان امروز است -

و دورریختنی. آن چه خاطره‌انگیز است، هم‌چنان در دوگانه‌ی خانه/جهان سمت خانه را می‌گیرد و آن چه دورریختنی است، راه خود را به جهان باز می‌کند. برای مونس هم زباله امری است که باید در گراماشوی دور جستجو شود، نه در آتلیه‌ی آرام بروکلینی آقای هنرمند که می‌شود در آن، پرچم ایالات متحده - نشانه‌ی امنیت خانگی - را با پنجاه پروانه‌ی پلاستیکی «بازسازی» کرد. عکاسی یگانه سلاحی است که می‌تواند واسطه‌ای میان زباله و عتیقه باشد. عکاسی، کارویژه‌ی خود را این بار نه در تثبیت زمان، که در اعوجاج آن باز می‌یابد و دم مسیحایی آقای هنرمند را به سمت زباله‌هایی قراول می‌رود که قرار است «قاب‌گرفتنی» و پاک باشند.

آقای هنرمند، از بالای
خانه‌های درهم پیچیده و
از فراز مسیح آغوش‌کشاده‌ی
کروکادوا به ریوی دور باز
می‌گردد تا دیگری‌ای باشد
که به زباله‌آباد آمده است
تا ماده‌ی هنر خود را کشف
کند؛ و به سان هر مکتشف
دیگری، سلاح، سرباز و
سفاین خود را نیز به
همراه دارد-

(۴) [روز یا شب، داخلی، آقای هنرمند و همکاری در برزیل مشغول گفتگویی تصویری] کار زباله‌گردها دشوار است، اما دشوارتر از آن، این است که «توانیم کاری برای زندگی آنها انجام دهیم»!!!!
(۵) آقای هنرمند، از بالای خانه‌های درهم پیچیده و از فراز مسیح آغوش‌کشاده‌ی کروکادوا به ریوی دور «باز می‌گردد» تا دیگری‌ای باشد که به «زباله‌آباد» آمده است تا ماده‌ی هنر خود را کشف کند؛ و به سان هر مکتشف دیگری، سلاح، سرباز و سفاین خود را نیز به همراه دارد. مونس نه کلمب، که بیشتر پیزارویی است کیمیاگر. پیزاروست زیرا نه رویای هبوط عدن الهی بر خاکی پاک، که سودای ال‌دوراو برانگیزاننده‌ی سفر اوست؛ و کیمیاگر از آن رو که طلسم تبدیل مواد کار خود به طلا را به خوبی می‌داند. و مواد کار او زباله‌هایی است که تنها در گراماشو - جایی بیرون - یافت می‌شود. برای هنرمند، گراماشو سرزمین زباله‌هایی حقیقی است که می‌توان به رموز والایی و استعلا، از آنان طلا ساخت؛ و هم‌چنان کار او با زباله‌های «ارگانیک» است: آدم‌های گراماشو. سلاح او اما تنها دوربینی نیست که به گردن دارد. او سراپا سلاح خدایان فاتح را بر تن دارد و چه شگفت قرابتی است میان او و پیزارو، که هر دو خدایانی بودند بازگشته از سفری دور.

(۶) جستجو آن چیزی است که مونس را با سوژه‌هایش هم‌آورد می‌سازد و هم اینجاست که مونس از همتای مو بور اسپانیایی‌اش فراتر می‌رود. چه اگر پیزارو و سپاهیان «کنکیستادور» برای عینیت زمین و ثروتی می‌جنگیدند که «از آن» خدا/شاه آرتک و اتباع آن بود، مونس اما تنها به تسخیر نمادین گراماشو بسنده می‌کند. مونس جستجوگر روح سیالی است که ملال «سرزمین هرز» را نمایندگی می‌کند و تسخیر آن، باغ‌های گراماشو را به بزرگ‌ترین زباله‌دان جهان مبدل می‌سازد؛ و مونس فاتح بی چون و چرای این روح است. مونس بر سر خاک سست و «ژلاتینی» گراماشو نمی‌جنگد. او خالقی است که اتباع خود را برمی‌سازد و کثافت

آنچه را جویای آند بدیشان باز می‌نمایاند. این‌گونه است که آقای هنرمند، می‌تواند در کالبدی متعالی، چهره‌ی مسیح آرام نوک کوه را به خود بگیرد بی‌خیال آن که مسیح ربودوژانیرو، هرچند گسترده‌ترین آغوش را دارد، اما همیشه به نیمی از جهان پشت کرده است.

۷) هنر مونیسی، رهایی‌بخش نیست. هنر او رهایی را به سخره می‌گیرد. او والایش را به ساده‌ترین روایت ممکن، در بازتولید «خود» -نرینه‌ی سفید برآمده از دیگرسو- در پیکره‌ی دیگری -مادینه‌ی رنگین‌پوست زیستنده در اقلیم خطر- می‌جوید و حتی ذره‌ای در این «آزادسازی» خودخوانده -یا ناخوانده- به فراروایت استعماری خود به دیده‌ای نقادانه نمی‌نگرد. میدان بازی او میدانی نابرابر و آلوده است و او سوژه‌هایش را، نه از کثافتی که همه‌ی زندگی -جز زنجیرهایشان- را از آنها می‌ستاند، که از بوی‌ناکی زباله‌هایی می‌آگاهاند که تنها «محصولات» زیستی بدین‌سان ناپاک‌اند. او موفق می‌شود از «زباله‌گرد»ها، آدم‌هایی بسازد که از زباله نفرت دارند. آدم‌هایی که حالا نقش‌هایی «قاب‌گرفتنی‌تر» را بازی می‌کنند: مادر خانه‌دار، آشپز، کارمند داروخانه و منشی جویای کار. مونیسی مرد پیروز «شهری کردن» و وحشیان سرزمین هرز است. اما تاوان درمان خواب‌آشفتنگی این وحشیان، نه «ملالت‌های تمدن» که تن‌زدن به «دیگربودگی» و «بیگانگی» است؛ و فراتر از آن، مرگ کابوس/رویای رهایی از تعفن جهانی که آنان را چنین به زیر کشیده است. عکاسی، نه در خیال آخرین رییس سیوکس یا چروکی، که در جهان واقع نیز چیزی از روح بومیان و سرزمین‌ها را در خود حبس می‌کند.

۸) پیزارو، هرچند بهره‌مند و نام‌دار، اما بسیار کوتاه‌تر از عمر پادشاهی اسپانیا زیست. پیروز باغ‌های گراماشو هم، هرچه نام‌دار و بزرگ، اما تنها فاتح این میدان -و حتی بزرگ‌ترین آنان نیز- نیست. آن‌چه قدرت توپخانه‌ی او در اعوجاج زمان است -گریز عکس و درهم‌شکنی قاعده‌ی زمان- سرانجام او را در برابر فاتحی گمنام به زانو در می‌آورد. اگر مونیسی روح گراماشو را در چارچوبه‌ای از زباله‌ها و آدمیان «بازنمایی» و «حبس» می‌کند، خود نیز به تصویری «معرف» و «نماینده» مبدل می‌شود. او مسیح (پسر) است؛ و روح اینک به بند کشیده‌ی گراماشو، روح‌القدس‌ی که توان استمرار/گسست این زنجیر را در خود دارد. اما هم‌چنان پدری آن بالا هست که می‌تواند «به همه‌ی ما بشاشد!» و ما بزرگ‌ترین فراموش‌کارانیم. «سرزمین هرز» را لوسی واکر کارگردانی کرده است.





دموکراسی

"پرچم به پیش می‌رود با دورنمایی نلسز
و مهمانی واژگان ما
صلی طبل‌ها را می‌بلعد-"
در مراکز بزرگ
پرولر خوله‌م شد
با بلدی‌ن‌ن‌ن‌ترین روسپی‌گری‌ها-
و شورش‌های منطقی را
سلاخی خوله‌م کرد-

بر زهینی‌ن‌ن‌ور و بوی‌ن‌ناک!
در خلعت دیوسان‌ترین شکل استش‌ل
صنعتی یا نظمی-
"ب‌رود این‌جا! تا هر ک‌جا که باشد-

ما
سری‌زانی با ا‌ل‌م‌های قوی
و فلسفی‌ما که بی‌رحم خواهد بود
ن‌ل‌ن در برابر فل‌ایی
کف بر دهان به وقت آ‌لمی
و ب‌کن‌ر تا جهان به ن‌لهی خود مش‌غول باشد-
این است پیش‌رفت حقیقی- به پیش!"

آرتور رمبو

The flag goes with the foul landscape, The flag goes with the foul landscape, The flag goes
' and our jargon muffles the drum.' and our jargon muffles the drum.' and our jargon
centers we'll nurture In the great centers we'll nurture In the great centers we'll nurture In the
. the most cynical prostitution. the most cynical prostitution. the most cynical prostitu
re logical revotts We'll massacre logical revotts. We'll massacre logical revotts. We'll massacre
renched lands!-- In spicy and drenched lands!-- In spicy and drenched lands!-- In sp
the most monstrous at the service of the most monstrous at the service of the most monst
y. exploitations, industrial or military. exploitations, industrial or military. exploitatio
no matter where. 'Farewell here, no matter where. 'Farewell here, no matter where. 'Fare
, Conseripts of good will, Conseripts of good will, Conseripts of good will, Conseripts of
; ours will be a ferocious philosophy; ours will be a ferocious philosophy; ours will be a
ee, rabid for comfort, ignorant as to science, rabid for comfort, ignorant as to science, r
of the world croak. and let the rest of the world croak. and let the rest of the world croak
. Marching orders, let's go! This is the real advance. Marching orders, let's go! This is the
Democracy by Arthur Rimbaud