



صفحه‌ی ثابت مانیفست



شورشهای منطقی بیان آزاد بلورده‌ها و سیاست زیستی خود را قربانی عنوان رتبه یا مجوز نمی‌سازد-
انتشار مطلب در شورشهای منطقی هیچ امتیازی نیست-
شورشهای منطقی ضمن ریشخند آسانی که تابعطر بی طرفی در سیاستند بلورده‌های سیاسی خود را از
می‌نهد و بر کلی بودن امر سیاسی پوی می‌فشرد-
شورشهای منطقی در زمان نقد پوزبند نمی‌بینند و در شنیدن واگوبه و پاسخ به آن نیز پنبه‌ای در گوش یا
لرزشی بر دست ندارند-
شورشهای منطقی مهاجم نیست اما تا موضع دفاع هم با پس نمی‌کشد-
شورشهای منطقی پذیرای نوشتار همگان است-
شورشهای منطقی خود را در قبول یا رد نوشتار از هر کس با هر نام حقیقی و مستعار آزاد می‌دانند اما خود را در
جرح و تعدیل نوشتار دریغی به هیچ روی محق نمی‌دانند-
شورشهای منطقی با انحصار در دانش می‌ستیزد و بلزگویی شورشهای منطقی به هر شکل آزاد است-

”از این شهرها، تنها بادی که از لابه‌لای شان می‌وزید
برجا می‌ماند!

خانه، مایه‌ی مسرت شکم‌چران است:
او بی‌درنگ خالی‌اش می‌کند.
می‌دانیم که یک شبه مهمانیم

و بعد از ما چیز دندان‌گیری برجا نخواهد ماند.
برتولد برشت

جورج گروش در تابلوی ”متروپلیس“ اش تصویری هولناک از فضای ابرشهرهای ابتدای قرن بیستم را به تصویر کشیده است. ساختمان‌هایی مورب که چون شمشیرهایی آخته آسمان را تهدید می‌کنند. آدمیان انبوهه‌ای‌اند بی‌شکل و می‌جاله شده در هم و آسمان چون زخمی تازه ملتهب و قرمز رنگ است. تصویری از برلین که تازه به همگنان اروپایی‌اش پیوسته است. شهری شلوغ و ”بتنی“. زیست‌گاه‌های آدمیان تا پیش از اختراع شهر، محدوده‌هایی بودند دارای افقی فراخ. گستردگی فضای ”روستا“ دل‌گیری شب‌هنگام را جبران می‌کرد. خانه‌ها در پراکندگی نامنظم، فاصله‌هایی غیرهندسی را می‌ساختند که از طریق معابری باریک معمولاً به میعادگاهی همگانی ختم می‌شد. از این میعادگاه که معمولاً کافه‌ای را شامل می‌شد، جماعت‌های همگن می‌توانستند ”افق“ فراخ حایل بر زیستگاه را تماشا کنند. جایی که معمولاً کلیسایی کوچک را در بر می‌گرفت. افق هم‌ارز رستگاری بود. شکل پراکنده و اولیه‌ی چنین مکانی، نوعی فضای اتفاقی حیاتی را می‌ساخت که هر چند برای زیستن آدمیان بسیار پر زحمت بود، اما همدلی و پیوستگی جماعت را در کلیتی مطبوع فراهم می‌کرد. حتی رمه‌ها نیز در این زیست نامنتظم اما سازگار جایی داشتند. با وجود این که چنین توصیفی به وضوح لایه‌هایی نوستالژیک را به همراه دارد، اما قادر است برای پرسشی که قرار است طرح شود، پیش‌انگاره‌ای را برسازد. ”فضا“ چیست؟ یا اصلاً می‌توان این مقوله‌ی انتزاعی را در ترکیبی چون ”فضای حیاتی“ یا ”فضای زندگی“ قرار داد؟ به تعبیر دیگر آیا این ترکیب‌ها از چیزی انضمامی و متعین سخن می‌گویند؟ سکونت‌گاه جایی است. مساحتی از زمین است که از طریق



ارباب بودن تنها در ساختمان‌های "مدرن" شهری ممکن است، موفق شدند سرانجام روستا را به چنگ آورند. حالا کافی بود که "مساح" داستان قصر را از شهر بخواهند تا "اندازه‌گیری" کند. و فضای درونی‌شده‌ی تازه را به دهقانان اجاره دهند. بدین‌سان روستاها رفته‌رفته، به تکه‌هایی منتظم تبدیل شدند و افق از دست رفت. این آموزه‌ای بود که سوژه‌ی مدرن به بهایی بس گران دریافته بود (شاید بهتر باشد بگوییم "نهاده" بود). جهان از طریق رفع افق بیرونی خویش، صاحب فضایی درونی شده بود.

گروش در همان تابلو، به درستی افق را در پشت ساختمان‌ها پنهان می‌سازد. اما با از دست رفتن افق، بخش روبه‌روی تابلو گشودگی فضایی را نمایان می‌سازد که کم‌تر از بی‌کراتگی افق نیست. با این حال فضا اشغال شده است. فضا اساساً وضع شده است تا اشغال شود. این اولین برخورد، هنوز رمانتیسیم ضد "اوربان" را با خود دارد. روستایی که نمی‌تواند در این فضای خفه تنفس کند. بعدها اما "تاریخ" به صورتی طنان، روستایی دیگری را بر سربر قدرت همین ابرشهر تازه می‌نهد. کسی که با فریادهایی گوش‌خراش "ناکافی بودن فضای حیاتی ژرمن" را یادآوری می‌کند. بدین‌سان اولین برخوردها با فضای شهری بدبینانه و تلخ است. اکسپرسیونیسم تمامی آثارش را به همین بدسگالی و پُر شدگی شهر اختصاص می‌دهد و تلون رنگ‌های "زنده" را با تاش‌هایی خشن و پر عظمت به روستا و مناظر روستایی می‌کشد. طبیعت محدود شده از طریق این شکل اجرا عقده‌گشایی می‌کند و از نور د پای رستگاری را ترسیم می‌کند. با این همه، چیزی که حتی "جنبش اکسپرسیونیسم" هم ناآگاهانه با خود حمل می‌کند، فضای نوظهور است. ضد پرسپکتیوها از طریق سطح‌پوشانی و لکه‌گذاری‌های رنگی می‌کوشند همین مولود نوظهور را نمایان کنند. التهاب شکل گرفته کم‌کم به خوش‌بینی می‌گراید. شهر، این اختراع "عقل خود-سامان" تمامی طبیعت را به زیر سلطه‌ی "خوشبختی" انفرادی می‌کشد. برای فرد دیگر افق کلیت‌ساز معنایی ندارد، تنها فضای "درونی" زندگی‌اش سرمست‌اش می‌کند. "داشتن" همانا "بودن" است. حالا دیگر مکان کافی نیست، می‌بایست فضای درونی آن را نیز داشت. در پرده‌ی واپسین

تابلوی «تدفین» اثر جرج کروش



تابلوی «مدرن‌پلیس» اثر جرج کروش

محدوده‌هایی از "دیگر" زمین‌ها جدا می‌شود. سکونت‌گاه از طریق "مرز" تعیین می‌پذیرد و مکانیت‌اش را تحقق می‌بخشد. سکونت‌گاه نفی "زمین"‌های دیگر است. فضا احتمالاً به مجموعه‌ی ناپیدایی اشاره دارد که "درون مرز" را نشان‌گذاری می‌کند. حجمی نامشخص و ائیری که تنها آن‌هنگام که از مرز می‌گذرید، فشارش را حس می‌کنید. با این حال روستا به واسطه‌ی شکل اتفاقی‌اش، مرز را به صورتی گشاده‌دستانه وضع می‌کند. "خصوصیت" معنایی گنگ است و به جز مرزبندی اربابی، باقی سکونت‌گاه هم‌سطح و مندرج در طبیعت کناری‌اش است. بدین‌سان "روستا" فاقد فضای درونی است. اما هم‌زمان امتداد فضای بیرونی طبیعت است و همین امتداد است که افق را می‌سازد.

با این همه، همین بیرونیت امکان تصرف کردن را سد می‌کند. "خصوصیت" چیزی است که تنها با تصرف فضا و تحقق یافتگی مکان مرزبندی‌شده ممکن است. "بورژوا"های بالزاک این موقعیت خانگی اربابی و روستا را دریافته بودند و از طریق تحریک روستا برای تصاحب ملک اربابی و هم‌زمان تبیین این مسئله که

نمایشنامه‌ی “فاوست” گوته، فاوست را در حالی می‌بینیم که به کمک مفیستو، کارگرانی انبوه را به کار گرفته تا دریا را بخشکانند و زمینی مسطح فراهم آورند برای بناهای شکوهمند آینده. آینده‌ای که تنها خانه‌ای روستایی در افقی دور آن را خراب می‌کند. پس فاوست خانه را از این سالخوردگان می‌ستاند تا آینده را برساند. پیش‌بینی خیره‌کننده‌ای که به زودی متحقق شد. ساختمان “امپایر استیت” و آن عکس معروف که کارگران را بر داربستی بر فراز نیویورک تصویر می‌کند، همان آینده است. تملک فضا، افق را عمودی کرده است. فضای شهری حالا “طبیعی” رام شده است که از طریق جدول‌بندی‌ها، خیابان‌ها، پارک‌ها، خطوط تراموا، متروها، فضاهای ساختمانی عظیم و ابرفروشگاه‌ها تجزیه شده است. مرزبندی‌ها خیال ساکنین را راحت می‌کند. چرا که می‌دانند تا کجا “در اختیارشان” است. با این‌همه، طلسم “نفی” چون مفیستویی تازه در این فضاها رخنه کرده است. “فضای شهری” آکنده از دجال است!!

روستای ویران‌شده حالا تنها شکلی کوچک‌شده از شهر است. روستایی‌های درمانده به این حصار مکانیکی هجوم می‌برند و در صنعت حاشیه‌ای آن ادغام می‌شوند. ظهور پرسه‌زن، کاوش در فضای شهر را می‌آغازد و این متراکم نامحدود را می‌گشاید. فتوریست‌ها، تحرک متوازن موجود در فضای شهر را ترسیم می‌کنند. خوش‌بینی این‌ها تا سرحد جنون رسیده است. “سد‌ها را بشکنید تا آب موزه‌ها و اشیاء عتیقه را با خود ببرد.” فضا خود را نمایان می‌سازد. مرزبانی این چند ضلعی صیقلی اما بحرانی تازه است. با شکل‌گیری فضای درونی، شهر متوجه می‌شود که معابر و راهروهایی است برای “ارتباط”. مرزها هرچند سفت و محکم‌اند (جنس ساختمان‌ها از بتن و فولاد است) اما تردد را تسریع کرده‌اند. از سوی دیگر معماری مترقی و صرفه‌جو که کوشیده است کم‌ترین مکان را به فضایی قابل تصرف مبدل سازد، با بیرون‌زدگی‌هایی ناخواسته مواجه می‌شود. فضای شهر مضاعف شده است. درون هر فضای اشغال‌شده، فضایی بکر نیز باقی است که از چشم طماع برنامه‌ریز به دور مانده. گوشه‌هایی که سایه‌هایی عریض را در شب می‌سازند، تا پرسه‌زن به‌دنبال پالتو، در آن کز کند و سیگاری بیپچد. مرزهای هندسی حتی در شب نیز خودنمایی می‌کنند. نورهای مصنوعی تنها مسیرهایی را از شب شدن باز می‌دارند که در برنامه‌ریزی شهری، معابر “مالکین” است. و شب تنها در این مضاعف‌بودگی فضا متعین است. شهر که کوشیده بود، طبیعت مزاحم را نفی کند، خود طبیعی مصنوعی می‌سازد.

با هر طبیعی، افقی متوازن همراه است. افق فضاهای مضاعف، رفع شهر است. این جاماندگی‌ها از پیش، انهدام شهر را در خود دارند. ارتباط مرزبندی شده تنها محافظ شهر است. مالکین در جدالی “آزادانه” حق دارند فضاها را اشغال کنند، به شرط آن‌که شهر را گسترش دهند. با گسترش فضا، مزاد فضا هم افزایش می‌یابد. چه گوشه‌های جامانده و چه حاشیه‌ها.

تصویر آرمانی این اختراع تنها از طریق نفی “بی‌انطباقی” روستایی و نفی افق

کاذب آن ممکن گشته بود. اما حالا که دیگر طبیعتی باقی نمانده است، نفی به ویران کردن خود اختراع می‌رسد. فشار زندگی، فشاری جوی است که فضای آکنده‌ی داخلی را می‌فشارد. سرعت و تک‌افتادگی به آرامی تمامی فشار را به گوشه‌ها و حاشیه‌ها می‌فرستد. شهر می‌خواهد از فضای خود رها شود. زیباشناسی “خشونت” به کمک این پیکره‌ی مفلوک می‌شتابد. رنگ‌ها و تابلوهای تبلیغی می‌کوشند افق از دست‌رفته را بازتولید کنند. هر جا که می‌نگری تابلویی نهاده شده است که “نوتم” طبیعت را ترسیم می‌کند. شهر می‌داند که تنها راه فرار از انهدام، بازتولید امر نفی شده است. اما این سازش ممکن نیست. هر چه بر تعداد آذین‌های شهری افزوده می‌شود، فضای مضاعف ناشی از پر نشدگی، افزایش می‌یابد. حالا نوبت به حاشیه‌ها است که بر سر فضاها وارد مبارزه شوند. هر گوشه‌ی جامانده، تصویر هویت سرکوب‌شده و نا همگون می‌شود. رنگ‌ها، پوسترها، گرافیتی‌ها و هنر خیابانی هر یک می‌کوشند از زیر سیطره‌ی فضاهای پرشده بگریزند. خوش‌بینی فوتوریسم به روان‌نژندی سوررئالیسم و سرانجام بی‌قیدی اکسپرسیونیسم انتزاعی می‌غلند. حالا معیار زیبایی “بزرگی” است. چرا که در نبرد فضاها هر که بیش‌تر بپوشاند برنده است!!

شهر به ضد خود مبدل می‌شود. فضاهای ارتباطی به معابر چریکی مبدل می‌شوند که “ناهمگون‌ها” سنگرشان را آنجا برپا می‌کنند. مرز به ضد مرز تبدیل شده است. مغازه‌ها و ابرفروشگاه‌ها و میادین، حالا مناسب اشغال شدن‌اند. مرزبان دیگر قادر نیست این شکنندگی را پر کند.

هر چه شهردارها می‌کوشند با ایجاد فضاهایی تازه، این تضایف را بپوشانند، بیشتر مزاد تولید می‌کنند و هر روز جایی تازه برای اشغال ناهمگون‌ها. بدین‌سان ابر اختراع “مدرنیته” که با بدبینی اولیه نگریسته می‌شد، به محملی برای آزادی مبدل می‌شود. روستا در خواب رستگاری‌اش، حتی نمی‌توانست رویای طغیان را نیز ببیند، افق گسترده‌اش و فضای بیرونی‌اش تنها مردن را راحت‌تر می‌کرد. اما شهر با آن افق عمودی و فضای مضاعف درونی، جایی است که می‌توان آزادی را از خلال طغیان به چنگ آورد .

خوش‌بینی

فوتوریسم به

روان‌نژندی

سوررئالیسم و

سرانجام بی‌قیدی

اکسپرسیونیسم

انتزاعی می‌غلند-

حالا معیار زیبایی

”بزرگی” است- چرا

که در نبرد فضاها

هر که بیش‌تر

بپوشاند برنده

است!!

برنامه‌ریزهای شهر مارگارت آتوود / گراکوس شکارچی

همه و همه
واسه یه لحظه هم شده،
یه دریچه وا می‌کنن به منظره‌ی اون طرف ترک‌هایی که بعدها قراره تو دیوارا چهره کنن

وقتی خونه‌ها از این‌رو به اون‌رو بشن،
بی سر و صدا سر می‌خورن تو قلمرو دریا‌های خشت و گلی
عین یخچال‌های طبیعی که کم‌کم می‌لغزن تو دریا و هیچکی هم متوجه نمی‌شه.

و این قلمرو
همون جاییه که برنامه‌ریزای شهر،
با قیافه‌های خل‌وارشون،
عین نقشه‌کشای سیاست،
تو تیکه‌های ناشناخته‌ش پخش شدن
همه مخفی از هم،
هر کدوم تو کولاک برف بی‌امان دنیای خودش.
و به حدس، دنبال مسیر، وسط سفیدی ناپدید هوا،
رو دیوارا خط می‌کشن. خط‌هایی به صلبی مرزای چوبی.
و میون برف دیوانه‌وار یک‌نواخت،
پی رد وحشتی می‌گردن که نظم بی‌خداش می‌حومه‌ها یدک می‌کشه.

تو خیابونای یکشنبه‌ی حومه‌ی شهر
زیر آفتاب داغ آگوست
واسه خودمون پرسه می‌زنیم
و چیزی که بهمون بر می‌خوره،
نظم و ترتیب اوضاع:
خونه‌ها همه ردیف به ردیف عین هم.
درختا همه ردیف به ردیف عین هم.
هم‌ترازی سطوح
واسه زده‌گی در ماشین ما یه جورایی فحشه.
نه داد و قالی، نه خورد شدن شیشه‌ای.
ته "غیر منتظره"ی این‌جا ناله‌ی زق و معقول یه چمن‌زنه
که داره چمنای بی‌حال کج و کوله رو هم‌سطح و یکدست قالب می‌زنه.

اما با این که نیمچه راه ماشین‌رو جلوی خونه‌ها،
با تکرار هم،
همچین با احتیاط از هر حادثه و هیجانی پا پس می‌کشن
و با این که سقفا
همه شیب گرفته‌ن که از داغی آسمون پرهیز کنن
اما خب یه چیزای کوچیکی هم هست
مثل
بوی روغنی که یه جا ریخته:
ناخوشی ملایم و حالا حالاها موندنی گاراژا.
شتک رنگ رو یه آجر:
عین یه خراش، ناگهان!
توازن بی‌روح و سرد یه شلنگ پلاستیکی که چنبر زده
و حتا برق زل و یک‌نواخت پنجره‌های عریض،

رزمسرودی برای پاریس

آرتور رمبو / ع-ج- روفوس

آقای مترجم می‌گوید: «تی‌یر، رئیس‌جمهور، پیکارد، وزیر داخله و فاور، وزیر خارجه‌ی دولتی است که نورسته انقلاب سهرنگ را به «مرد بزرگ» پروس می‌فروشد. رزم‌سرود رمبو، پاریس را رهنمون جشن-اسطوره‌ای است که دوشادوش کمون بهار شد و به خون گل داد. و چه بسیار سبزه‌ها که بر شاخ درختان می‌پلاسند؛ مگر به لطف ترنمی سرخ!»

بهار اینجاست به روشنی
«تی‌یر» و «پیکارد» خرامان هبوط می‌کنند
از دولت‌شان همه سبز
با کبکبه‌ی بهاران.

آه ماه مه!
خویشاوندند با آن مرد بزرگ
و با «فاور»

جشنواره‌ی برهنگی
با باسن‌هایی همه عریان!
«سهور»، «مودون»، «بانیو»، «آزنی‌یر»-
تازه‌آمدگان راه می‌گشایند
می‌پراکنند شاد-باش بهار را.

رزم‌خودهامان بلند
با شمشیرها و طبل‌ها
بی از شمع‌دان‌های پردود
یا قایق‌هایی که هیچ... هیچ... هیچ‌گاه
نمی‌برند آرامش دریاچه‌ی خون‌آلود را.
انبوه‌تر از همواره
به بزم می‌نشینیم شب را
تا خرد گوهران زرد صبح
فروپاشند بر مور-پشته‌هامان
در صبحی بی‌همانند.

تی‌یر و پیکارد
هنرمند می‌پندارند خود را؛
به علف‌کش‌ها زیور می‌دهند
نقاشی‌های «کورو» را

می‌سوزد
سنگ‌فروش شهر بزرگ
با هرچه آب که بر آن پاشیدید
و فرا خواهد آمد آن دم
که برخیزانیم شمایان را
از فراز سریر.

و روزگاری نو بر خواهد آمد
در سایه‌سار درختان کهنسال
و نو رسته شاخسارشان که خواهد غرید
ترنمی سرخ را که فرو نخواهد نشست!



PARIS
1871

**WASHINGTON
1963**





رویایی دارم

مارتین لوتر کینگ جونیور
آزادی ثبت می‌کند.
در تاریخ، به عنوان بزرگ‌ترین راه‌پیمایی تاریخ این کشور برای آزادی ثبت می‌کند.
سال‌ها پیش، آمریکایی بزرگی که امروز در سایه‌ی نمادین او ایستاده‌ایم اعلامیه‌ی رهایی را امضا کرد. این حکم تاریخی، مشعله‌ای از امید برای میلیون‌ها برده‌ی سیاهی است که در شعله‌های بی‌عدالتی خردکننده‌ی پژمرده‌اند. این اعلامیه، دمیدن صبح شادمانه‌ای را می‌مانست از پس شب دراز اسارت. اما پس از صدسال، سیاهان هنوز آزاد نیستند. پس از یک‌صد سال، هنوز زندگی سیاهان مقید به زنجیر تبعیض و تحقیر است. پس از یک‌صد سال، هنوز زندگی سیاهان جزیره‌ای از فقر است در میانه‌ی اقیانوس پهناور بهره‌مندی‌های مادی. پس از یک‌صد سال، هنوز در چهارگوشه‌ی آمریکا، سیاه‌پوستی می‌پژمرد و در سرزمین خود تبعید را احساس می‌کند. به همین دلیل، امروز اینجا جمع شده‌ایم تا چنین شرایطی شرم‌بار را به نمایش درآوریم. به عبارتی، امروز به پایتخت کشورمان آمده‌ایم تا چکی را نقد کنیم. زمانی که بنیان‌گذاران این جمهوری، واژه‌های درخشان قانون اساسی و بیانیه‌ی استقلال را می‌نوشتند، اوراق بهاداری را امضا می‌کردند که به تمامی شهروندان آمریکایی به ارث می‌رسید. این اوراق، وعده‌ای بود به تمامی مردمان -بله، مردمان سیاه و مردمان سفید- که حقوق سلب‌ناشدنی حیات، آزادی و تلاش

برای خوشبختی را برای‌شان تضمین می‌کرد. روشن است که آمریکا، تا آنجا که به شهروندان رنگین‌پوست مربوط می‌شود، از این وعده‌ها قصور کرده است. به جای احترام به این تعهد مقدس، آمریکا به شهروندان سیاه‌پوست‌اش چکی بی‌محل داده است؛ چکی که با مهر «اعتبار حساب کافی نیست» برگشت خورده است. اما ما از این باور که بانک عدالت ورشکسته است سر باز می‌زنیم. ما باور نمی‌کنیم که در خزانه‌ی بزرگ موقعیت‌های این کشور، موجودی کافی نیست. بنابراین، آمده‌ایم تا این چک را نقد کنیم. چکی که به ما، بر اساس تقاضایمان، گنجینه‌هایی از آزادی و تضمینی بر اجرای عدالت خواهد داد.

هم‌چنین ما به این مکان محترم آمده‌ایم تا حساسیت‌کننده‌ی امروز را به یاد آمریکا بیاوریم. امروز وقتی برای زرق و برق اصلاحات تسکین‌دهنده یا مصرف آرام‌بخش‌هایی از جنس فعالیت‌های گام به گام نیست. امروز روز محقق ساختن وعده‌ی دموکراسی است. امروز روز برخاستن از اعماق تاریک و متروک تبعیض به سوی راه روشن برابر نژادی است. امروز زمان آن است که ملت خود را از شن‌های روان بی‌عدالتی به زمین سخت برادری برکشیم.

امروز روز محقق ساختن عدالت برای تمام فرزندان خداوند است. ضروری است که اهمیت این لحظه را به دقت دریابیم. تابستان داغ اعتراضات مشروع سیاهان پایان نخواهد یافت مگر با پاییز روح‌بهش آزادی و برابری. ۱۹۳۶ پایان نیست، یک آغاز است. اگر مردم این کشور، و آنان که امیدوارند سیاهان تنها به تخلیه‌ی فشارهایشان نیاز دارند و به زودی آرام خواهند گرفت، بی‌تفاوت به کار و زندگی خود بازگردند، بیداری سهمگینی در انتظارشان خواهد بود.

آمریکا نه آسایشی و نه آرامشی خواهد داشت تا آن روز که حقوق شهروندی سیاهان تضمین شود. گردباد انقلاب هم‌چنان پایه‌های این ملت را خواهد لرزاند تا روز روشن عدالت رو بنمایند. و این چیزی است که باید به مردمانم بگویم که بر آستانه‌ی پوسیده‌ای ایستاده‌اند که آنها را به کاخ عدالت رهنمون خواهد شد. در فرآیند بازپس‌گیری حقوق‌مان، نباید خود را به اعمال ناصحیح بیالاییم. بیایید تا تشنگی رهایی خود را با نوشیدن جرعه‌هایی از تلخی و نفرت سیراب نکنیم.

باید همواره نزاع خود را بر بلندای غرور و انضباط سامان دهیم. نگذاریم تا اعتراض خلاقانه‌ی ما به خشونت‌ی صرفاً فیزیکی فروکاسته شود. دوباره و دوباره باید خود را تا مرحله‌ی متعالی همراهی قوای بدنی و قوانی روانی‌مان بالا بکشیم. توان ستیزه‌جویی درخشانی که امروز جامعه‌ی سیاهان را در برگرفته است، نباید ما را به بی‌اعتمادی به تمامی سفیدها هدایت کند؛ زیرا بسیاری از برادران سفید ما، همان‌گونه که از حضورشان در این جمع مشخص است، دریافته‌اند که سرنوشت‌شان با سرنوشت ما گره خورده است.

آنها دریافته‌اند که آزادی‌شان به‌صورتی گسست‌ناپذیر به آزادی ما وابسته است. ما نمی‌توانیم این مسیر را به تنهایی برویم. و در حال رفتن و رفتن، باید عهد ببندیم که همواره به پیش خواهیم رفت. نمی‌توانیم به عقب برگردیم. کسانی هستند که

از مبارزان حقوق شهروندی می‌پرسند «پس شما کی راضی می‌شوید؟» ما هرگز نمی‌توانیم راضی شویم وقتی که یک سیاه‌پوست قربانی ترسی ناگفتنی از خشونت پلیس است.

نمی‌توانیم راضی شویم تا وقتی تن‌های خسته‌مان، فرسوده از سفر، نمی‌توانند در مثل‌های بین راه یا هتل‌های شهرها بیاسایند.

نمی‌توانیم راضی شویم تا وقتی که تحرک حقیقی یک سیاه‌پوست، تنها از گویی کوچک‌تر به گویی بزرگ‌تر است. هیچ‌گاه نمی‌توانیم راضی شویم تا زمانی که کودکان ما، از بزرگ‌سالی محروماند و نشانه‌های «فقط برای سفیدپوست‌ها» غرورشان را می‌رباید.

نمی‌توانیم راضی شویم تا زمانی که سیاهی در میسی‌سی‌پی حق رای ندارد و سیاهی در نیویورک باور دارد که دیگر چیزی ندارد که به‌خاطرش رای بدهد.

نه، ما راضی نیستیم، و راضی نمی‌شویم تا روزی که عدالت مانند آب جاری شود و حقانیت هم‌چون سیلی قدرت‌مند.

من امروز با شما می‌گویم فراموش نکرده‌ام که بسیاری از شما از محاکمات و آزارهای فراوانی عبور کرده‌اید. دوستان، که با بسیاری از شما به تازگی از سلول‌های زندان‌ها بیرون آمده‌اید. بسیاری از شما از تمام دشواری‌های مناطقی آمده‌اید که جستجوی‌تان به دنبال آزادی شما را منکوب طوفان تعقیب امروز و فردا، من و مبهوت تندباد خشونت‌های پلیس ساخته است. شما پیش‌گامان زجری خلاقانه هنوز رویایی بوده‌اید.

دارم- رویایی که با این باور راه‌تان را ادامه دهید که رنج نا به حق، رهایی‌بخش است. به میسی‌سی‌پی ریشه‌های عمیقاً برگردید، به آلاباما، به کارولینای جنوبی، به جورجیا، به لوئیزیانا، به زاغه‌ها و گتوهای رویای آمریکایی شهرهای شمالی، و بدانید که این وضع باید تغییر کند و خواهد کرد. بیایید تا در را شکافته است- حسیض ناامیدی در نعلتیم.

رویای روزی را که این ملت برخواهد خواست و معنای حقیقی آرمان‌اش را من امروز با شما می‌گویم دوستان، که با تمام دشواری‌های امروز و فردا، من هنوز رویایی دارم. رویایی که ریشه‌های عمیقاً رویای آمریکایی را شکافته است. رویای روزی را که این ملت برخواهد خواست و معنای حقیقی آرمان‌اش را زندگی خواهد حقیقی آرمان‌اش را کرد: «ما خود شاهدانی بر این ادعا خواهیم بود که تمامی آدمیان برابر آفریده زندگی خواهد کرد شده‌اند».

رویایی دارم از آن روز که فرزندان بردگان پیش، و فرزندان برده‌داران پیش، در تپه‌های سرخ جورجیا، می‌توانند همراه هم بر میز برادری بنشینند. رویایی دارم از آن روز که حتی میسی‌سی‌پی، ایالتی که از هرم بی‌عدالتی می‌سوزد و از داغی سرکوب، به واحه‌ای از آزادی و عدالت مبدل خواهد شد.

رویایی دارم از آن روز که چهار فرزند کوچک من، در کشوری خواهند زیست که آنها را نه بر اساس رنگ پوست‌شان، که بر اساس آنچه درون‌شان است قضاوت می‌کند. رویایی دارم... رویایی دارم از آن روز که در آلاباما، با نژادپرستان درنده‌خوی‌اش، با فرماندارش که لب‌ها را به واژگان بی‌تفاوتی و بی‌عملی می‌جنباند، پسرکان و دخترکان سیاه‌پوست می‌توانند دست در دست هم به خواهران و برادران سفیدشان

پیوندند.

من امروز رویایی دارم... رویایی دارم از روزی که دره‌ها بالا می‌آیند و تپه ماهورها پایین می‌روند. زمین‌های سخت هموار می‌شوند و راه‌های پرپیچ و خم، صاف. و شکوه خداوند نمایان خواهد شد و تمام تن‌ها آن را در کنار یکدیگر به نظاره خواهند نشست. این امید ماست. این ایمانی است که من با آن به جنوب باز خواهم گشت.

با چنین ایمانی خواهیم توانست گوهر امید را در دل کوه ناامیدی بجوییم. با چنین ایمانی خواهیم توانست تا منازعات پر قیل و قال مردم‌مان را به سمفونی برادری مبدل سازیم. با چنین ایمانی می‌توانیم در کنار هم کار کنیم، در کنار هم دعا کنیم، در کنار هم مبارزه کنیم، در کنار هم به زندان برویم، در کنار هم برای آزادی قیام کنیم، و بدانیم که روزی آزاد خواهیم بود.

این روزی است که فرزندان خداوند می‌توانند با معنایی نو بخوانند: «کشور من، این از توست ای سرزمین آزادی، از توست که می‌خوانم. سرزمینی که پدرانم بر آن مرده‌اند، سرزمین غرور زائران. باشد که از هر کهسار آزادی به طنین در آید». و اگر قرار است آمریکا ملتی بزرگ باشد، باید که این رویا به حقیقت درآید. پس باشد که آزادی در تپه‌های شگفت‌آور نیوهمشایر به طنین درآید. باشد که آزادی از قتل بشکوه نیویورک به طنین درآید. باشد که آزادی از آلفینی‌های مرتفع پنسیلوانیا به طنین درآید. باشد که آزادی از قلعه‌های برف‌پوش کوه‌های راکی در کلرادو به طنین درآید. باشد که آزادی در شیب‌زارهای پر انحنای کالیفرنیا به طنین درآید.

اما نه فقط این. باشد که آزادی در کوه‌های جورجیا و تنسی به طنین درآید. باشد که آزادی در هر تپه و ماهوری در میسی‌سی‌پی به طنین درآید، در هر کوهپایه‌ای. باشد که آزادی به طنین درآید...

زمانی که آزادی را به طنین درآوریم؛ زمانی که آزادی را در هر شهر و دهکده‌ای به طنین درآوریم، آن‌گاه می‌توانیم آن روز را نزدیک‌تر سازیم که در آن، تمام فرزندان خداوند، سیاه و سفید، یهودی و پیرو دیگر ادیان، پروتستان و کاتولیک، دست به دست هم دهند و با کلمات قدیمی سیاهان بخوانند که «سرانجام آزادی، سرانجام آزادی؛ آه ای خدای بزرگ، ما سرانجام آزادیم!»

«سرانجام آزادی، سرانجام آزادی؛ آه ای خدای بزرگ، ما سرانجام آزادیم!»

PARIS
1968

UNIVERSITÀ COLPATA

CARRABILE

SD RISERVATO
AUTOCARRI

DIVIETI PERMANENTI
DI SOSTA

TELEFONO

در زمانه‌ی ما نیز به گوش می‌رسد. ماموریت آتلیه در اعلامیه‌ی جمعی آنها به روشنی بیان شده است:

«پوستره‌های تهیه شده توسط آتلیه پوپولر، سلاحی هستند در خدمت مبارزه و بخشی جدایی‌ناپذیر از آن. جایگاه حقیقی آنها در مرکز درگیری‌هاست؛ خیابان‌ها و بر دیوار کارخانه‌ها. استفاده از آنها برای مقاصد دکوراتیو، به تماشاکذاشتن آنها در فرهنگ‌خانه‌های بورژوازی و ملاحظه‌ی آنها از منظر زیباشناختی، تخریب کارکرد و تاثیر آنهاست. به همین دلیل است که آتلیه پوپولر همراه از به فروش گذاشتن آثار خود امتناع کرده است.»

پوستره‌های درخشانی که اینجا ارائه شده‌اند در بر گیرنده‌ی جوهره‌ی هنر اکتیویستی است و بخش بسیار کوچکی از برون‌دادهای آتلیه پوپولر را نمایندگی می‌کند.

این پوستر با عنوان «حقوق‌های سبک، تانک‌های سنگین»، به کنایه می‌گویند کارگران همانند برده‌هایی کار می‌کنند تا تسلیحاتی را بسازند که نهایتاً علیه خود آنها به کار می‌رود. نخستین خواسته‌ی کارگران اعتصاب‌کننده، دریافت دستمزدی عادلانه بود، هرچند برخی از آنها از طبیعت کار در نظام سرمایه‌داری نیز ناراضی بودند. بخش بزرگی از خیزش پاریس، شورش در برابر «کار بیگانه‌شده» بود، و به ویژه جنبش دانشجویی توجه بسیاری به این مفهوم داشت که کار باید چیزی بیش از بیگاری کسانی باشد که حیات‌شان درگرو حقوق‌شان است.



عنوان این پوستر می‌گوید که این پرتره‌ای از «جوانی است بسیار پریشان از آینده». این احتمالاً شناخته‌شده‌ترین پوستر از پاریس ۱۹۶۸ است. در اینجا سر انسانی را می‌بینم که کاملاً با نوار زخم‌بندی پوشیده شده است. نمی‌توانم از نژاد یا جنسیت قربانی مطمئن باشیم. اما می‌توان به روشنی دید که او قربانی خشونت شدید بوده است. چشمانش گردابی از درد و خشم است و یک سنجاق قفلی بزرگ دهانش را دوخته است. این تصویر چه می‌گوید؟ آیا تنها تصویری است از یک انسان، قربانی سوء استفاده‌ی مراجع اقتدار، یا پیش‌گویی هزیمت جمعی انسان‌ها به بی‌تفاوتی و بزدلی؟ آیا سنجاق قفلی آنجاست تا نوارهای زخم‌بندی را سر جایشان نگاه دارد یا زبان فرد را؟ الهام‌بخش این تصویر هرچه بوده باشد، در زمانه‌ی ما هنوز ظنین آن قابل شنیدن است.



نامکن را بخواه!

پوستره‌های شورش پاریس در سال ۱۹۶۸، پاره‌ای از درخشان‌ترین آثار گرافیکی را در بر می‌گیرد که تاکنون در ارتباط با یک جنبش

مارک والن اجتماعی تولید شده‌اند. صرف‌نظر از دلالت‌های سیاسی، از نظر

ر- الف طراحی نیز، اثری خلاقانه و کم‌نظیر محسوب می‌شوند. آثار

هنری این دوره، تزییناتی سطحی نبودند که برای زیبایی دیوار

دفاتر کاری طراحی شده‌باشند؛ در مقابل، جایگاهی مرکزی را

در صحنه‌ی خیابان‌ها و برای تحریک آگاهی و کنش به خود

اختصاص دادند. در نهایت شگفتی، تمامی این پوسترها به صورت

آثاری گمنام، و به عنوان محصول همکاری میان دانشجویانی

آرمان‌خواه و کارگرانی در اعتصاب، تولید شدند. تا به امروز، هیچ

هنرمندی افتخار این آثار مهیج را به خود اختصاص نداده است.

در پاریس ۱۹۶۸، ناکامی‌های خردکننده‌ی ناشی از فقر، بیکاری،

محافظه‌کاری حکومت شارل دو گل، و مخالفت با جنگ ویتنام،

زمینه را برای جنبشی توده‌ای فراهم ساخت که خواهان تغییرات

اجتماعی بنیادین بودند. در ماه می، کارگران و دانشجویان در موج

غیرمنتظره‌ای از اعتصابات، راه‌پیمایی‌ها و تظاهرات به خیابان‌ها

ریختند. تا هجدهم این ماه، ده میلیون کارگر در اعتصاب بودند

و تمامی کارخانه‌ها و دانشگاه‌ها در اشغال معترضان بود. در این

روزهای آشوب، آتلیه پوپولر (کارگاه مردمی هنر) شکل گرفت.

اساتید و دانشجویان اصلی‌ترین دانشگاه هنر پاریس، مدرسه‌ی

هنرهای زیبا، در اعتصاب بودند و تعدادی از دانشجویان، در بخش

چاپ دانشکده بودند تا نخستین پوستره‌های خیابانی شورش را

تولید کنند.

در شانزدهم می، دانشجویان هنر، نقاشانی از بیرون دانشگاه، و

کارگران اعتصابی، تصمیم گرفتند تا دانشگاه هنر را اشغال کنند

تا بتوانند به تولید پوسترهایی بپردازند که «به حمایتی عینی

از جنبش عظیم کارگران در اعتصاب بپردازد که در مخالفت با

حکومت گلیست، کارخانه‌های خود را اشغال کرده‌اند».

پوستره‌های آتلیه پوپولر بدون نام طراحی و چاپ، و به‌صورت

رایگان توزیع می‌شدند. آنها را می‌شد نصب‌شده در باریک‌کادها، در

دست تظاهرکنندگان، و چسبیده بر دیوارهای سراسر فرانسه یافت.

پیام‌ها درشت و مهاجم آنها به غایت تاثیرگذار بودند و ظنین آنها

RETOUR A LA NORMALE...



این پوستر با عنوان «بازگشت به وضعیت نرمال» دو معضل «خشنودی از خود» و «بی تفاوتی» را ترسیم می کند. از آنجا که دانشجویان و کارگران اعتصابی عمیقاً احساس می کردند که اعتصابات فلج کننده شان می باید تا سقوط دولت محافظه کار ادامه پیدا کند، این تصویر به تمسخر آنانی می پردازد که جویای پایانی سریع برای اعتصابها و بازگشت به کسب و کار معمول خود بودند. همانند بسیاری از پوسترهای می ۶۸ طنین پیام این پوستر نیز امروزه و در مواجهه با کسانی که از مشارکت در هرچیز جز مصرف گرایی سر باز می زنند، به گوش می رسد.

مذاکره با دولت می نشینند، خائنانی که حاضر بودند اعتصاب کنندگان را در مقابل منافع شخصی خود بفروشند. این پوستر با عنوان «اصلاحات-کلروفورم» به بیننده هشدار می دهد تا اصلاحاتی را که برای تضعیف جنبش مردمی طراحی شده اند، نپذیرد.



طنزی تلخ عموماً راه خود را به پوسترهای می ۶۸ باز می کرد. در این نمونه با عنوان «نه به بوروکراسی» هرمی از تماشاچی های ظاهراً بوروکرات، به نمادی از تمام ایرادات جامعه می مدرن بدل شده است. این انبوهه، نه تنها از آدمهایی تهی شده از خویشستن تشکیل شده است، بلکه آنها در سلسله مراتبی از قدرت نیز مرتب شده اند.

قلب طپنده ی منازعات کارگران به خوبی در این تصویر ترسیم شده است. پوستر، با سردادن شعار «آری به کارخانه های اشغال شده»، خواهان برنامه ی عملی شبه نظامی برای مبارزه کنترل و نظارت شرکت های بزرگ، و ترغیب کارگران به اشغال کارخانه هاست. در اینجا، تصویر ساختمان یک کارخانه به انتزاعی ساده تبدیل شده که در اولین نگاه شناخته می شود و لوله دودکش کارخانه، سومین حرف کلمه «آری» را ساخته است.



دانشجویان و کارگران معترض، امتیازات و توافقاتی که از سوی دولت محافظه کار پیشنهاد می شد را به دیده ی تردید می نگریستند. چنین اصلاحاتی تلاشی برای خریدن نیروهایی با تعهد کم تر ارزیابی می شدند و آنهایی که پای میز



وقتی پلیس ضد شورش فرانسه به دانشگاه ها و کارگاه های اشغال شده حمله کرد، شورش به خشونت گرایید. یورش های آغازین پلیس آنقدر سنگین بود که بسیاری برای دفاع از معتصبین در برابر خشونت های پلیس وارد نزاع شدند. این پوستر، پاسخی هنرمندانه است به حملات وحشیانه ی پلیس که به صورت بی نام بر دیوارهای چهارگوشه ی پاریس نصب یا اجرا شد.



عنوان این پوستر «مطبوعات آزاد» است. سادگی، صراحت و روشنی اذهانی که در پوسترهای می ۶۸ به نمایش درآمده اند، نفس ها را در سینه حبس می کند. هرچند سبک تصویری این پوستر بسیار بدوی است، اما پیام آن به شدت پیچیده است. از یک سو، پوستر این ایده را در خود دارد که مطبوعات توسط پلیس، مراجع اقتدار، و دولت کنترل می شوند و هیچ چیز غیر از روایت پلیس از واقعات در روزنامه ها به چاپ نمی رسد. از سوی دیگر، پوستر به ما می گوید مطبوعات آزاد دروغ های پلیس و صحنه سازی های حکومت را در هم خواهند کوبید.



LONDON
2011





لندن ۲۰۱۱:

سرمایه‌داری عنان‌گسیخته به خیابان می‌زند

دیوید هاروی

«جوانانی پوچ‌گرا و عنان‌گسیخته» دلیلی میل آنها را این‌گونه توصیف کرد: جوانانی دیوانه از تمام طبقات که با استیصال در خیابان‌های لندن می‌گشتند عموماً با بی‌مبالاتی آجر و سنگ و بطری‌های خالی را به سمت پلیس‌ها پرتاب می‌کردند، اینجا را غارت می‌کردند و آن طرف‌تر بوته‌های آتش بر پا؛ و همان‌طور که اهداف استراتژیک خود را در این و آن محله برای هم توییت می‌کردند، گویی مشغول گرگم به هوا بازی کردن با پلیس بودند.

عبارت «عنان‌گسیخته» مرا به فکر فرو برد. من را به یاد کمونارهای پاریس در ۱۸۷۱ انداخت که به صورت حیواناتی وحشی تصویر شدند، مانند گفتارهایی که لیاقت‌شان همان بود که با شتاب و به نام صیانت از مالکیت خصوصی، اخلاق، مذهب و خانواده اعدام شوند (که عموماً همین اتفاق هم برای‌شان افتاد). اما این عبارت تداعی دیگری نیز به همراه داشت: تونی بلر که سال‌ها به آسودگی در جیب چپ روپرت موردآک آرمیده بود، به «رسانه‌های عنان‌گسیخته» حمله کرد تا کمی بعد، زمانی که موردآک به جیب راستش دست برد تا دیوید کامرون را برگزیند، از قدرت برکنار شود.

یقیناً مجدالاتی هیستریکی میان آنان که آماده‌اند تا شورش‌ها را شکلی خالص، لجام‌گسیخته و غیرقابل‌دفاع از رفتار مجرمانه قلمداد کنند، با آنانی وجود دارد که همواره مشتاق‌اند تا رخ‌دادها را در متنی از سیاست‌گذاری‌های بد، استمرار نژادپرستی و تعقیب قضایی ناعادلانه‌ی جوانان و اقلیت‌ها، بیکاری گسترده‌ی جوانان، محرومیت‌های اجتماعی رو به تزاید، و سیاست‌های احمقانه‌ی انتقاصی که هیچ ارتباطی با اقتصاد ندارد و تنها به تثبیت و استحکام قدرت و ثروت افراد می‌پردازد، زمینه‌یابی کنند. ممکن است حتی کسانی پا را فراتر نهند و انگشت اتهام را به سوی کیفیات تهی از معنا و بیگانه‌کننده‌ی بسیاری از مشاغل و بخش‌های بسیاری از زندگی روزمره و در میان فرصت‌های فراوان، اما با توزیع نابرابر، برای شکوفایی و رشد افراد نشانده روند.

اگر بخت یارمان باشد، با کمیسیون‌ها و گزارش‌هایی روبه‌رو می‌شویم که آنچه در خصوص بریکستون و توکستت در دوران تاجر گفته‌اند را از نو برای‌مان بازگو کنند. می‌گویم «بخت یارمان باشد» زیرا غرایز

ددمشانه‌ی نخست‌وزیر کنونی بریتانیا بیشتر با توپ‌های آب فشارقوی، به خدمت گرفتن یگان‌های ویژه و گاز اشک‌آور و استفاده از گلوله‌های پلاستیکی هم‌ساز است؛ آن‌هم در زمانی که خطابه‌هایی مبالغه‌آمیز را در خصوص نابه‌سامانی اخلاق، افول مدنیت، و نزول دردناک ارزش‌های خانوادگی و انضباط در میان جوانان طغیان‌گر سر می‌دهد.

اما مشکل آنجاست که ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که در آن، سرمایه‌داری خود به‌صورت گسترده‌ای وحشی و عنان‌گسیخته است. سیاست‌مداران عنان‌گسیخته به هزینه‌ی مردم تقلب می‌کنند؛ بانک‌داران درنده‌خو جیب ملت را تمام و کمال غارت می‌کنند؛ مدیران، واسطه‌های سرمایه و مغزهای بخش خصوصی در تالارهای بورس، ثروت جهان را می‌چاپند؛ شرکت‌های مخابرات و کارت‌های اعتباری هزینه‌های مرموزی را به قبوض مشتریان خود می‌افزایند؛ شرکت‌های بزرگ و ثروتمندان مالیات نمی‌پردازند در حالی که تماماً از سرمایه‌ی عمومی تغذیه می‌شوند؛ مغازه‌دارها در قیمت‌ها تقلب می‌کنند؛ و در چشم به هم زدن، کلاه‌برداران و شیادان هنرمند، چشم‌بندی‌های خود را تا بالاترین رده‌های زیست‌جهان سیاست و اقتصاد پیاده می‌کنند. اقتصاد سیاسی سلب مالکیت از توده‌ها و یغماگری تا حد دزدی در روز روشن – به ویژه از فقرا و آنانی که آسیب‌پذیر، ناآگاه و فاقد پشتیبانی قانونی‌اند – به هنجار هر روزه بدل شده‌است. آیا کسی باور دارد که هنوز بتوان سرمایه‌دار، بانک‌دار، سیاست‌مدار، مغازه‌دار، یا افسر پلیس شرافت‌مندی را یافت؟ بله، آنها وجود دارند. اما تنها به صورت اقلیتی که دیگران احمق فرض‌شان می‌کنند. باهوش باش! سود آسان به دست بیاور! بقاپ و بچاپ! خطر گیرافتادن بسیار اندک است. و در هر مورد، راه‌های بسیاری برای حفاظت از دارایی‌های شخصی در برابر هزینه‌های تخلفات شرکت‌ها وجود دارد.

آنچه می‌گویم شاید تکان‌دهنده باشد. بیشتر ما این‌ها را نمی‌بینیم، چون نمی‌خواهیم ببینیم. یقیناً هیچ سیاست‌مداری جرات گفتن آن را ندارد. اما حدس من آن است که هر شورشی خیابانی دقیقاً منظور من را در می‌یابد. آنها درست همان کاری را می‌کنند که دیگران، فقط به شکلی متفاوت؛ به شیوه‌ای پر سر و صدا تر و قابل مشاهده‌تر، در خیابان. بلایی را که سرمایه‌داری شرکتی بر سر سیاره‌ی زمین می‌آورد، در قبال خیابان‌های لندن شبیه‌سازی می‌کنند. تاجر‌سیم، قلاده از خوی وحشی ذاتی سرمایه‌داری بر گرفت (توجیه‌گران تاجر‌سیم نام «روح حیوانی» کارآفرین را بر آن نهاده‌اند) و از آن روز، هیچ چیزی رخ نداده است که این روحیه را به زنجیر کشد. بزن و دررویی گستاخانه تقریباً در هر کجا به شعار طبقات حاکم میدل شده است.

این هنجار نوینی است که زندگی‌اش می‌کنیم. این چیزی است که کمیسیون‌های تحقیق بعدی می‌باید به آن بپردازند. همه، و نه تنها شورشیان، باید مورد بررسی قرار گیرند. سرمایه‌داری عنان‌گسیخته باید به دلیل جرایمش علیه بشر و علیه طبیعت محاکمه شود.

غمناک آن که شورشیان شیدا، این چیزها را نمی‌بینند و نمی‌خواهند. همه چیز دست به یکی شده است تا ما هم نبینیم و نخواهیم. به همین دلیل است که قدرت سیاسی سراسیمه خرقه‌ی اخلاقیات برتر و عقلانیت فزاینده را بر تن می‌کند تا کسی نبیند عریانی فساد و حماقت منطق ناعقلایی‌اش را نبیند.

اما بارقه‌هایی از امید و نور در سراسر جهان دیده می‌شود. جنبش‌های اعتراضی در اسپانیا و یونان، تکانه‌های انقلابی در آمریکای لاتین، جنبش‌های دهقانی در آسیا، همگی چشم بر شیادی دامن‌گستر سرمایه‌داری درنده‌خو و وحشی جهانی – که افسارگسیخته بر جهان می‌تازد – گشوده‌اند. چگونه می‌توانیم چیزها را از نو بسازیم؟ به کدام سمت باید رفت؟ جواب‌ها ساده نیستند. اما یک چیز را به یقین می‌دانیم: تنها با پرسیدن سوال درست است که می‌توان به پاسخ درست رسید.



ISTANBUL
2013

مانیفست گرافیتی آمریکای لاتین

ترجمه از لاله دست غیب

گرافیتی به عنوان صدای بی‌صدایان تعریف می‌شود، اما صدائی که ما می‌شنویم از آن پدران مان است، آنها که در طول هزاران سال استعمار و نسل‌کشی بی‌صدا تسلیم شدند. پدران مان از طریق تمام اشکال هنری سنتی با ما سخن می‌گویند: طبالی، نقاشی، حکاکی، انجام مراسم، رقص و جز آن. ابراز میراث فرهنگی مان بی‌قانونی شناخته شده و انجام‌دهندگان آن محاکمه می‌شوند. چرا که ابراز هویت فرهنگی تو، در تضاد با یکسان‌سازی جهانی است. پس طبیعی است که گرافیتی با مقاومت همراه باشد. برای امپراطوری جهانی، آزادی خلق اثر هنری شخصی تو در هر کجا، خرابکاری است، به ویژه که برای خلق اثر مجبور به گذر از قوانین دیگرشان هم بشوی. اما فرد باید بداند که این به اصطلاح قوانین، برای محافظت از منافع اقلیتی مسلط بوجود آمده و خراب‌کاری حقیقی در بر پا کردن حفاظها، دیوارها و مرزها در سرزمین‌هایی است که برخلاف قانون و برخلاف اخلاق با حیل‌گری به دست آمده است. خراب‌کاری در اموال شخصی افراد به وسیله‌ی گرافیتی در حقیقت یک یادآوری است بر این واقعیت که انسان‌هایی قبل از آن که شما این سرزمین را تصرف کنید در آن زندگی می‌کرده‌اند و گروهی از آنان برخلاف تمامی آنچه که شما برای اخراج آنان انجام داده‌اید هنوز در اینجا زندگی می‌کنند. گرافیتی به عنوان عملی تنها برای ابراز، هیچ محدودیتی را برای این که در کجا انجام شود و یا این که چه چیزی را با آن نشان دهند بر خود نمی‌پذیرد. گرافیتی، حتی بدون وجود مفاهیم فرهنگی و تاریخی، به زور به شما می‌آموزد که کسی در اینجاست، کسی وجود دارد، بدون توجه به این که چه می‌گوید یا از کجا می‌آید. گرافیتی گواه موجودیت است. من آنجا بودم، و تو می‌دانی، زیرا که من آن را منفجر کردم. ما گرافیتی را بدون ملالت و بدون وابستگی به جامعه کنونی مان خلق می‌کنیم، در کلاس‌های احمقانه‌ای که طراحی شده‌اند تا ما را به سان یک کشور تک مغز همسان‌سازی کنند، یا در کوچه‌های متروک و خیابان‌های فراموش‌شده‌ی گتوهای قدیمی. این بی‌فکرانه است همچون تمام احمقانه‌ها، اما می‌تواند به گفتاری هوشمندانه متحول شود.

گرافیتی یک عمل غریزی است، چیزی است که در ساختار ژنتیکی فرهنگ‌مان تخم‌ریزی کرده است. ما به زور مجبور به قطع ارتباط با سنت‌های قبیله‌ای خود شده‌ایم، اما آن سنت‌ها، با وجود آن که هزاران سال گم شده بودند، درون ما باقی مانده‌اند. ما مجذوب گرافیتی شده‌ایم یا با خلق گرافیتی رشد کرده‌ایم بدون آن که بدانیم چرا این کار را می‌کنیم، اما حقیقت آن است که بسیاری از ما، از هنگام تولد تمایل داریم بر دیوارها و تمامی سطوح‌ها بنویسیم. نوشتن بر کاغذ و نقاشی بر بوم چیزهایی است که ما به آن آموخته شده‌ایم. این محدودیت‌های اعمال‌شده برای انسان، طبیعی نیست. محدود کردن سطوح و مکان‌هایی که می‌توانیم بر روی‌شان هنری خلق کنیم کوششی مضاعف از سوی بخش‌هایی از امپراطوری جهانی جهت کنترل بیشتر ماست.

گرافیتی بدون مشخصه‌های فرهنگی مانند ستاره‌ای در آسمان شب است، مسلماً زیبا و به اندازه‌ای غیر قابل تحمل دور. هنگامی که نویسنده، نقش گرافیتی را در یادآوری انسانیت‌اش دریابد، شعاعی از آن ستاره آسمان را ترک می‌کند تا درون او را روشن سازد. حتی هنگامی که غریزه‌ی هنری ما از طریق گرافیتی بروز می‌کند، هم‌سانی ما آشکار است. ما از حروف الفبائی به جای نقش‌های سنتی خودمان استفاده می‌کنیم. حتی گاهی نقش‌های سنتی استفاده شده خارج از مفهوم است یا بدون درک کامل معنای آنها نقاشی شده‌اند. به این ترتیب حتی در تمایل غریزی ما برای ترغیب مردم به شنیدن صدای پدران مان، استعمار تصویری مستمری وجود دارد. گرافیتی می‌تواند به ما برای تعریف فردیت کمک کند، و درعین حال بازتاب‌دهنده‌ی محرومیت ما از هویت هم‌گرای قبیله‌ای مان باشد. پدران ما هنوز از طریق ما ارتباط برقرار می‌کنند، اما چند نفر از ما هنوز قادر به صحبت با زبان آنها هستند؟



The New



مانیفست گرافیتی‌های نامرئی

توزون لان / آندرومدا

خلافکاران آنهايي هستند که گرفتار می‌شوند

شهر، معماری دفاع را به تصویر می‌کشد و طوری طراحی شده است که در مقابل تظاهرات، اغتشاشات و شورش‌ها ایستادگی کند. خیابان‌های شهر باریک ساخته شده‌اند تا رفت‌وآمد را محدود کرده، تاثیر بالقوه‌ی اعتراضات را به حداقل برسانند درحالی‌که فضاهای عمومی گسترده‌تر شده‌اند تا مناطق تحت مراقبت پلیس قابل مشاهده باشند. برنامه‌ریزی شهری، پویایی بی‌طرف زندگی محلی را به حوزه‌های تخصصی فعالیت و رفتار تقسیم کرده است. ما چه به صورت جمعی و چه به شکل فردی، دلایل کلی جابه‌جایی و تغییر مکان را از دست داده‌ایم.

فضاهایی که صحنه‌ی نبرد بوده‌اند و تاریخ شکست‌های اجتماعی مرور شده و سبب‌ساز پیشنهادی مبنی بر یک فضای بی‌اعتنا و خنثی برای پیشرفت شده‌اند و همه‌ی این‌ها تحت عنوان زیباسازی و بازسازی شهرها صورت گرفته است. گرافیتی شکافی در چشم‌انداز این بی‌طرفی فضایی و نشانی از مبارزه با بی‌تفاوتی آن است. گرافیتی با پس‌زدن دروغ فضای خنثی، در مبارزه‌ای پایدار با محدودیت‌های دسترسی و خصوصی‌سازی فضا می‌جنگد. هر علامت (tag)، یک نام است. این علامت نیز مانند نامی که منبع ارجاع آن ناشناس است، فقط یک نام بدون هویت است. این علامت که از بیان موضوعات سیاسی بی‌نیاز است و به الزمات زیبایی‌شناسی نیز مقید نیست، تنها به حرکت یک نام در میان و بر فراز فضای ساخته شده‌ی شهر توجه می‌کند. علامت‌گذاری، یک بازی تعقیب و گریز میان علامت‌گذاران و منابع قدرت است. با افزایش مجازات رسم گرافیتی به عنوان یک کنش غیر قانونی، گرافیتی‌کاران دائماً علامت‌های ساده‌تر، سریع‌تر و زشت‌تری را ابداع می‌کنند. فرض اشتباه این است که گرافیتی‌کاران تهدیدهایی متخاصم هستند و قانون نه!

تاکتیک‌های مقاومت هم پایه‌ی معماری دفاع متکامل می‌شوند. مرحله‌ی بعد تکامل، نامرئی شدن است. گرافیتی نامرئی با الهام از «بین‌الملل موقعیت‌گرایی» که طرفدار مشارکت کامل، خودمختاری خلاق و زیستن در لحظه بودند، به جنگی بر سر فضای حیاتی تبدیل شده که به کشف مناطق پنهان و فضاهای موقتی می‌انجامد. گرافیتی نامرئی برخلاف گرافیتی‌های مرسوم که به دنبال درجه‌ای از دوام، و در نتیجه یادگارهای ماندنی پیروزی هستند، از شهرت و بازی به نفع اختفا و بقا چشم می‌پوشد. گرافیتی نامرئی، ضد اجتماعی و «موهن» است. در عین حال در فضای خارجی است. گرافیتی نامرئی به حوزه‌ی خصوصی نه به عنوان یک حق فردی، که به چشم بیگانه‌سازی و محروم‌سازی عمومی می‌نگرد. گرافیتی نامرئی محیط فضای خصوصی بیرون را همگانی می‌سازد. قراردادهای مربوط به فضاهای اجتماعی، کنش‌های منفعلانه و اظهارات فردی غیر مزاحم را توصیه می‌کنند. گرافیتی نامرئی برای گریز از چنین قواعدی، در حاشیه و در مکان‌هایی روی می‌دهد که ذهنیت می‌تواند در آنها به شکل تعریف‌نشده و بی‌نام وجود داشته باشد. «صحنه» فضای محدودی است که فعالیت‌های مشخصی در آن صورت می‌گیرد و «موهن» جایی است که رفتار مطرود بدان تبعید می‌شود. گرافیتی نامرئی با تهاجم و تصرف نسبت به تخصیص کارکردی فضا واکنش نشان می‌دهد.

Invisible Hand

الگوی تمدن فروید و هزار و نهصد و هشتاد و چهار ارول

برایانا برنشتاین
ترجمه از آندرومدا
(بخش دوم و پایانی)

حزب از کنترلی که بر احساسات اشتیاق/عشق دارد به نفع خود استفاده می‌کند و در عین حال نیاز افراد به پرخاشگری را از طریق آنچه که «نفرت دو دقیقه‌ای» نامیده می‌شود، ارضا می‌کند. «نفرت دو دقیقه‌ای» زمانی است که تمام اعضای حزب کارشان را متوقف می‌کنند تا در مقابل تله‌اسکرین جمع شوند و نفرت‌شان را نسبت به تصاویر روی صفحه‌ی آن نشان دهند. درحالی‌که موسیقی تهدیدآمیزی پخش می‌شود، تصاویر روی صفحه از دشمنان جنگی تا امانوئل گلدشتاین (که حزب ادعا می‌کند او خطرناک‌ترین انسان زنده است) و هر چیز و هر کس که حزب بخواهد اعضایش با آن مخالفت کنند، تغییر می‌کند.

به نظر می‌رسد جذبه‌ی سهمگین وحشت و کینه‌جویی، تمایل به کشتار، شکنجه و در هم کوبیدن چهره‌ها با پتک، مثل یک جریان الکتریکی در میان تمام مردم جاری می‌شود و افراد را علی‌رغم میل‌شان به دیوانگان نعره‌زن کج و کوله‌ای تبدیل می‌کند.

طی این جنون پرخاشجویانه، غرایز پرخاشگرانه‌ی تک‌تک افراد متوجه دشمنان حزب می‌شود. فروید پیشنهاد می‌کند که «تمدن باید بیشترین تلاش‌هایش را برای تعیین حدود برای غرایز پرخاشگرانه‌ی انسان و در کنترل نگه‌داشتن جلوه‌های آن به کار گیرد». «نفرت دو دقیقه‌ای» روش حزب برای دیکته کردن غرایز پرخاشگرانه است. «نفرت دو دقیقه‌ای» نه تنها به حزب قدرت دستکاری احساسات اعضایش در قبال دشمنانش را می‌دهد، بلکه همچنین حزب را قادر می‌سازد غریزه‌ی پرخاشگری را به نحوی جهت‌دهی کند که در خدمت منافعش قرار گیرد.

در پایان «نفرت دو دقیقه‌ای»، یک تصویر آرامش‌بخش از برادر بزرگ همراه با موسیقی شاد پخش می‌شود. اعضا پس از تب جنون‌آمیزشان، و پس از ارائه‌ی یک موسیقی شاد و تصویری که مطابق آموخته‌هایشان به طور ضمنی بر آرامش دلالت دارد، چاره‌ای ندارند جز این‌که به برادر بزرگ عشق بورزند. اعضا شرطی شده‌اند که سائق‌های درونی‌شده‌ی رابطه‌ی جنسی و عشق‌شان را بر برادر بزرگ فرافکنی کنند چرا که او نه تنها از آنها در برابر دشمنان‌شان محافظت می‌کند، بلکه برای آرامش‌دادن به آنها پس از آنچه به تازگی تجربه کرده‌اند نیز حاضر و آماده است. بوشان به این مسئله اشاره می‌کند که انرژی جنسی/عشق چگونه جهت‌دهی می‌شود: «روش فوق‌العاده دقیقی که ارول هیستری شرطی‌شده‌ی عشق به برادر بزرگ را در قالب آن درآورده است، جایگزین نظریه‌ی میل جنسی فروید شده است». آنچه بوشان در اینجا می‌گوید این است که برادر بزرگ جانشین تصویرسازی فروید از نیاز ما به رابطه‌ی جنسی/عشق شده است. بنابراین، در هزار و نهصد و هشتاد و چهار، حزب به نظریه‌ی فروید مبنی بر اینکه میل جنسی/عشق به عنوان یک گزینه می‌تواند توسط تمدن کنترل شده و جهت منافع جامعه دستکاری شود واقعبین می‌بخشد.

زیگموند فروید یک‌بار گفت که: «انسان متمدن قسمتی از امکانات خود برای شاد بودن را با سهمی از امنیت مبادله کرده است». او در تمدن و ملالت‌های آن شادی را به صورت «نبود درد و بی‌لذتی ... [در عین] تجربه‌ی احساسات شدید لذت» تعریف نموده است. بر طبق نظر فروید، ارضای غرایز جنسی و خشونت، شادی ما را به وجود می‌آورد. اما زمانی که یک نفر «متمدن» بودن را انتخاب می‌کند، باید آزادی خود برای غریزی رفتار کردن را به منظور تامین معیارهای جامعه قربانی کند. در هزار و نهصد و هشتاد و چهار، مردم اقیانوسیه به سمت این باور هدایت می‌شوند که پیش از انقلابی که حزب را به قدرت رساند، زندگی بدوی آنها مخوف و جهنمی بوده است. در واقع حزب دائماً از طریق تله‌اسکرین‌ها اعلام می‌کند که حزب و اعضای آن اکنون چه زندگی بهتری دارند، هرچند که این موضوع واقعبین‌ناداشته باشد. آنها این کار را به عنوان روشی برای اطمینان دادن به اعضا نسبت به این‌که آنها در مقایسه با زمان پیش از قدرت گرفتن حزب زندگی بسیار بهتری دارند انجام می‌دهند و بدین ترتیب وفاداری و وابستگی اعضا را به حزب جهت تامین «شادی» تحکیم می‌کنند.



فروید تاکید می‌کند که «انسان بدوی با قاتل نبودن هیچ حد و مرزی برای غرایزش آسوده‌تر بود». در هزار و نهصد و هشتاد و چهار به نظر می‌رسد که افراد هیچ راهی برای ارضای غرایزشان ندارند مگر این‌که مرتکب گناه یا دستگیر و مجازات شوند. از آنجا که جلوگیری از ناشادی مولفه‌ی دیگری از شاد بودن است، هر رفتار غریزی از طرف اعضای حزب در اقیانوسیه توسط فرا-من آنها از مجرای احساس گناه، توسط پلیس از راه دستگیری آنها، یا هردوی این روش‌ها مجازات می‌شود و شهروندان را در یک دلوایسی غیرقابل اجتناب نگه می‌دارد. اگرچه «نفرت دو دقیقه‌ای» به افراد امکان می‌دهد که پرخاشگری و عشق/میل جنسی‌شان را به روش مورد پذیرش حزب ابراز کنند، اما افرادی چون وینستون اسمیت (که دشمن حزب است و در واقع از بی‌عدالتی‌های حزب آگاه است) «نفرت دو دقیقه‌ای» را هم به شکل تاکتیک بیمارگون دیگری برای کنترل می‌بینند که مجبور به تحمل آن هستند.

در هزار و نهصد و هشتاد و چهار، آنچه که فروید به عنوان هزینه‌های تمدن توصیف کرده است به حدی افراطی به تصویر کشیده شده که در آن، شهروندان توان خود برای تجربه‌کردن شادی را از دست داده‌اند. حزب با دستکاری فرا-من، از این مشاهده فروید بهره می‌جوید که «احساس گناه مهم‌ترین مسئله در شکل‌گیری تمدن و نشان‌دادن این موضوع است که هزینه‌ای که ما باید برای پیشرفت در تمدن بپردازیم، از دست دادن شادی در اثر شدت گرفتن احساس گناه است». با افزایش فعالیت فرا-من، احساس گناه نیز شدت می‌یابد.

برای رجوع به ابتدای این مقاله، صحنه‌ای از هزار و نهصد و هشتاد و چهار را نقل می‌کنم. وینستون نه تنها به علت جرم فکری، بلکه به سبب جرم آشکار داشتن رابطه‌ی جنسی با بهانه‌های ناپذیرفتنی از طرف حزب دستگیر شده است. او براین، شخصیتی که پیش‌تر از او نام برده شد، نماینده‌ی حزب است که تلاش می‌کند وینستون را با از بین بردن تمام احساسات و تمایلات ممنوع او «درست کند». من از طریق تحلیل فرویدی نشان داده‌ام که چگونه حزب از ذهن افراد بر ضد خودشان استفاده می‌کند تا آنها را وادار به هم‌رنگی با مدنیت بر اساس معیارهای خود نماید. هدف حزب این است که اعضای آن به شکلی مشابه فکر و رفتار کنند. سخنان او براین از جمله جملاتی که در ابتدا آمد، نمونه‌هایی از اهداف حزب در هزار و نهصد و هشتاد و چهار را ارائه نموده و الگوی فروید از تمدن را به غایت آن می‌رساند: «ما تو را خالی می‌کنیم و سپس از خودمان پُرت خواهیم کرد».

گرچه مدرک مستقیمی از تاثیر گرفتن ارول از نظریات فروید وجود ندارد، اما او به صورت قابل توجهی ایده‌های مشابهی را ارائه می‌کند. با فرض این‌که تعریف فروید از تمدن به دقت در ارول تصویر شده است، چند سوال ویژه مطرح می‌شود: دیدگاه فرویدی با تحلیل هزار و نهصد و هشتاد و چهار به چه بینشی می‌تواند دست یابد؟ و آیا ارول در زمان نوشتن آن، نظریات فروید را در ذهن داشته است؟

در نظر فرویدی‌ها هزار و نهصد و هشتاد و چهار، کامل‌ترین سطح از الگوی تمدنی فروید را ترسیم می‌کند. تصویر ارول از یک جامعه‌ی استبدادی در هزار و نهصد و هشتاد و چهار و ممانعت‌های آن از تمام کنش‌های غریزی، تمایلات درونی، استقلال نسبت به جامعه، یا هر شیوه‌ی دیگر شادی که در طبیعت ما نهفته است، تصویرسازی فروید از تمدن را تقویت می‌کند: «اصل آن در این واقعیت ریشه دارد که اعضای اجتماع، امکانات خود برای ارضای خویش را محدود می‌سازند درحالی‌که افراد به تنهایی محدودیتی نمی‌شناسند». این چشم‌انداز مشترک جامعه در آثار فروید و ارول می‌تواند باعث شود تصور کنیم که ارول در هنگام نوشتن هزار و نهصد و هشتاد و چهار نسبت به ایده‌های فروید آگاهی داشته است.

فروید در تمدن و ملالت‌های آن، توضیح داده است که «همیشه امکان دارد عده‌ی قابل توجهی از مردم با عشق به هم بیبوندند اما باید مردم دیگری باقی بمانند تا با جلوه‌های پرخاشگری آنها مواجه شوند». احتمالاً قهرمان هزار و نهصد و هشتاد و چهار، وینستون اسمیت، می‌دانسته هدف فروید از گفتن این جمله چه بوده است. حزب اذهان توده‌های مردم را به بند کشیده و آنها را شرطی کرده بود که از هر کس یا هر چیز که حزب بخواهد متنفر باشند و تنها به برادر بزرگ عشق بورزند. وینستون یکی از افراد بیچاره‌ی به جا مانده‌ای بود که نمی‌توانست خود را به عشق برادر بزرگ یا نفرت از دشمن متقاعد سازد و لذا پرخاشگری شدید درونی شده‌ای را تحمل می‌کرد. «ایده‌ی تمدن» فروید در بهترین حالت‌اش، به شکل کنایه‌آمیزی تمدن را در بدترین حالت‌اش نشان می‌دهد: در هزار و نهصد و هشتاد و چهار، ارول چگونگی تاثیر تمدن بر تک‌تک افراد را بیان می‌کند.

خارج از پرونده

عکس‌هایی که جهان را تکان داد
(بخش دوم)

زیبایی‌شناسی و فبینیسیم
(بخش سوم)

نظاره‌ی رنج دیگران
(بخش سوم)

خودکشی و جاودانگی

فوگی برای اروپا
(یادداشتی بر فیلم اروپا)

عکس‌هایی که جهان را تکان داد (بخش دوم)

۲- فروریختن دیوار برلین دهم نوامبر ۱۹۸۹- آندریاس اشپرینگر-

در یک حرکت اعجاب‌انگیز، حکومت آلمان شرقی مرز بین برلین شرقی و برلین غربی را گشود. در کمتر از لحظه‌ای، مردم بسیاری در قسمت غربی دروازه‌ی براندنبورگ گرد هم آمدند تا جشن بگیرند. هنوز پرچم‌های اتحاد جماهیر شوروی و جمهوری دموکراتیک آلمان بر فراز دروازه‌ی براندنبورگ و در کنار طاق نصرت‌ها در اهتزاز بودند. اما در کنار دیوار، و حتی بر فراز آن، گروه‌هایی از مردم دست به کار شده بودند. قطعات بزرگ و هول‌انگیز سنگ به دست دیوار انسانی بی‌نظم اما عظیم جابه‌جا شدند: نشانه‌ای زنده از اتحاد شرق و غرب.



پیدایش چالش‌های فمینیستی در رابطه با زیبایی‌شناسی

تالیفات فمینیستی در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی آکادمیک آمریکا تا حدود بیست سال پس از مقاله‌ی معروف ناچلین و تا زمانی که یک مقاله‌ی ویژه‌ی زیبایی‌شناسی با نام «فمینیسم و زیبایی‌شناسی»^۱ در هیپاتیا: ژورنال فلسفه‌ی فمینیستی^۲ (هاین^۳ و کورسمیر ۱۹۹۰) منتشر شد، به چشم نمی‌خوردند. در همان سال، مقاله‌ی ویژه‌ی «فمینیسم و زیبایی‌شناسی سنتی»^۴ نیز در ژورنال زیبایی‌شناسی و نقد هنر^۵ (برند و کورسمیر ۱۹۹۰) منتشر شد. دو مولف همکار انگلیسی، پنی فلورنس^۶ و نیکولا فاستر^۷، مروری بر ادبیات انگلستان ارائه کردند (۱۹۹۸؛ ۲۰۰۰a؛ ۲۰۰۰b) که به عدم حضور پژوهش‌های فمینیستی در ژورنال انگلیسی زیبایی‌شناسی^۸ در تمام طول انتشار آن اشاره داشت. بدین ترتیب، علیرغم اوج‌گیری توجه بین‌المللی نسبت به خلاقیت هنری زنان و علاقه‌ی روبه‌رشد به پژوهش‌های فمینیستی در بستر فلسفه‌ی امریکایی، ورود فمینیسم به زیبایی‌شناسی امریکایی و انگلیسی به عنوان یک موضوع جدی، با تأخیر زیادی نسبت به سایر موضوعات فمینیستی اتفاق افتاد. به عنوان توجیهی برای این مسئله می‌توان به مقاومت شدید زیبایی‌شناسان تحلیلی نسبت به دیدگاه‌هایی اشاره کرد که متضمن مفهوم پیچیده‌ی بی‌طرفی، یعنی فاصله‌گرفتن فرد دریافت‌کننده از علایق‌اش – اعم از علایق اخلاقی، سیاسی، مذهبی، اقتصادی، بوم‌شناختی و غیره – نیستند. از آنجا که این میراث قرن هجدهمی، آثار گسترده و پایدار داشته است، شایسته است که مورد بررسی عمیق‌تر قرار گیرد. ساختار پنج قسمتی مرسوم که توسط فیلسوفان تجربه‌گرای انگلستان به خدمت گرفته شده بود، بنیانی برای دو قرن تفکر بنا نهاده بود که بر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی فرد، و به طور خاص بر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تمرکز داشت. اولین مولفه‌ی آن ادراک بود، یعنی شیوه‌ای که هر فرد با استفاده از آن، موضوعات جهان و خصایص آنها را می‌شناسد. مولفه‌ی دوم نیروی ذوق و سلیقه بود. مفهومی که در میان اعضای گروه، از جوزف ادیسون^۹ که به طور مبهمی آن را مترادف با تخیل در نظر گرفته بود، تا فرانسیس هاچسون^{۱۰} که آن را به صورت حس درونی زیبایی توصیف می‌کرد، متفاوت بود. این حس – مانند حواس خارجی فرد – در حین کنش ادراک حسی، به طور خودکار در کسری از ثانیه برانگیخته می‌شود. آن را بی‌طرف و غیر ذی‌نفع می‌دانند، یعنی فاقد هر «احساسی که بتواند نسبت به سود یا ضرر بعدی به واسطه‌ی استفاده از چنین موضوعاتی گرایش یابد» (هاچسون ۱۹۷۷: ۵۷۳). مولفه‌ی سوم نظریه‌ی سلیقه، محصول روانی‌ای است که در اثر واکنش نیروی سلیقه حاصل آمده و عموماً به صورت لذت درک می‌شود (بدون در اختیار داشتن تمایل و اراده). چهارمین قسمت ساختاری، نوع موضوع (یا رویداد، مثل یک اجرای نمایشی) در دنیای ادراک شده‌ای است که با ویژگی‌های خاص و معینی (خصوصیات زیبایی‌شناختی) مورد ملاحظه قرار گرفته است تا موضوع را به ارزش ذاتی بیاراید. موضوع در نظر هاچسون دارای کیفیات همسانی در عین گونه‌گونی و در نظر ادmond برک^{۱۱} دارای کیفیات نرمی و کوچکی است. پنجمین و آخرین قسمت ساختاری، قضاوت فرد از سلیقه است، مانند «این نقاشی زیباست»، که کاربرد آن همچون سنگ نمای کل فرآیند است.

- 1 Feminism and Aesthetics
- 2 Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy
- 3 Hein
- 4 Feminism and Traditional Aesthetics
- 5 The Journal of Aesthetics and Art Criticism
- 6 Penny Florence
- 7 Nicola Foster
- 8 The British Journal of Aesthetics
- 9 Joseph Addison
- 10 Francis Hutcheson
- 11 Edmund Burke



زیبایی‌شناسی و فمینیسم

پک برند
(بخش سوم)



فیلسوفان فمینیست به شدت نسبت به تماشاگران هنری مرد که لذت بی‌طرفانه‌ای را - خصوصاً هنگامی که به تصویر هوس‌انگیز و اروتیک یک زن زیبا چشم دوخته‌اند- گزارش کرده یا از آن حمایت کرده‌اند، بدبین بوده‌اند. فمینیست‌ها به تناقضات و مغالطه‌کاری‌ها در نفی تجربه‌گرایانه‌ی اعمال علاقه پی برده‌اند و افتراق انعطاف‌ناپذیر میان کیفیات زیبایی‌شناختی و غیر زیبایی‌شناختی را با ادغام تعمدی عوامل زمینه‌ای، مانند عوامل اجتماعی، اخلاقی و سیاسی به معنا و ارزشیابی هنر، به چالش کشیده‌اند. شایسته است به این نکته توجه کنیم که فیلسوفان جریان غالب در اواخر دهه ۱۹۹۰ نیز بدون این‌که تالیفات فمینیستی را تصدیق کنند، چنین روابطی میان زیبایی‌شناسی و اخلاقیات را پذیرفته بودند (لویسون^{۱۲} ۱۹۹۸).

فمینیست‌ها در چالش‌های بعدی با تالیفات معیار زیبایی‌شناسی، قرائت‌های جدیدی از نظریات سنتی در باب سلیقه، زیبایی و والایی ارائه داده‌اند که نواقص مفاهیمی که بی‌طرف و جهان‌شمول فرض شده بودند را به نمایش می‌گذارند. آنها معیار کلاسیک سلیقه‌ی دیوید هیوم^{۱۳} - که تنها در ید قدرت مردان سفیدپوست تحصیل کرده و کارآموده در هنرها بود- را به چالش کشیده‌اند و آرای جامع کانت در باب زیبایی را با ارزیابی مجدد پیش‌فرض‌های اولیه درباره‌ی طبیعت انسان، که قوای عقلانی مردانه را به رسمیت می‌شناسد و مکر زنانه را تحقیر می‌کند، زیر سوال برده‌اند. آنها سلسله مراتب پاسخ‌های زیبایی‌شناسانه که تجربه‌گرایان به واسطه‌ی آنها والایی (مردانه در نظر گرفته شده) را بالاتر از زیبایی (زنانه) قرار داده و بدین ترتیب سوگیری‌های بیشتری را به وجود آوردند را مورد تردید قرار داده‌اند. کارولین^{۱۴} کورسمیر، تحلیل غیر معمولی از سلیقه فراهم آورده که در آن، به مفهوم تجربی قرن هجدهمی بازگشته است اما این بار آن را به قلمروهایی که سابقاً نادیده گرفته می‌شدند، گسترش داده است. یعنی سلیقه را دربرگیرنده حواس جسمانی بو، دید، و لذات چشایی دانسته است (۱۹۹۹).

نشریات متعددی به تثبیت جایگاه شکننده‌ی فمینیسم در بستر زیبایی‌شناسی فلسفی پرداخته‌اند. دو کتاب به عنوان ویرایش‌های مبسوط از دو مقاله‌ی اولیه منتشر شده در دهه‌ی ۱۹۹۰ با نام‌های *زیبایی‌شناسی از منظر فمینیسم*^{۱۵} (هاین و کورسمیر ۱۹۹۳) و *فمینیسم و سنت در زیبایی‌شناسی*^{۱۶} (برند و کورسمیر ۱۹۹۵) منتشر شدند. کتاب اول از دل یک شماره‌ی ویژه‌ی ژورنال فلسفه‌ی فمینیستی بیرون آمد و بر این اساس، فرض را بر این گذاشته بود که مخاطبان‌اش با آراء و روش‌شناسی فمینیستی آشنا هستند. این کتاب (در کنار موارد دیگر) به بحث درباره‌ی پرسشی

می‌پردازد که ابتدا در سال ۱۹۷۶ توسط سیلویا بوونشن درباره‌ی زیبایی‌شناسی زنانه - در مقابل زیبایی‌شناسی فمینیستی - مطرح شد. هیلده^{۱۷} هاین در این کتاب، خواستار مطالعه‌ی زیبایی‌شناسی در درون فلسفه‌ی فمینیستی می‌شود. چند تن از مولفان این کتاب تلاش می‌کنند رجحانی که فلسفه دائماً برای ویژگی‌های زیبایی‌شناختی / فرم‌گرایانه در مقایسه با ویژگی‌های غیر زیبایی‌شناختی قائل می‌شود را از میان بردارند. نویسندگان دیگر، وظیفه‌ی بررسی آرایش‌شناختی هنرمند در بافت سیاسی-اجتماعی او، مثلاً نژاد و جنسیت‌اش، و نقشی که این مولفه‌ها در ارزیابی هنری ایفا می‌کنند را به عهده گرفتند.

مخاطبان کتاب دوم، *فمینیسم و سنت در زیبایی‌شناسی* را فیلسوفان آموزش‌دیده در زیبایی‌شناسی تحلیلی و ناآشنا با پژوهش، روش‌شناسی، و سایر حوزه‌های مطالعات فمینیستی، چه در هنر و چه در فلسفه‌ی فمینیستی عمومی تشکیل می‌داد. با قرار گرفتن متفکران فمینیست تازه‌نفس در قلمروی گسترش‌یافته‌ی تالیفات فلسفی تاریخی درباره‌ی هنر بر اساس سنت تحلیلی، فمینیسم وارد چالش دیگری در برابر سنت‌های گذشته شده که در واقع کاملاً مشابه تغییر مسیر فیلسوفان انتقادی نیمه‌ی قرن بیستم و به مبارزه طلبیدن ماهیت‌باوری موجود در اصرار پیشینیان‌شان بر تعریف نمودن «هنر» و ابرام بر معیارهای کهن زیبایی است. مقالات، از تحلیل‌های انتقادی درباره‌ی مفاهیم تاریخی تا استراتژی‌های تفسیری درباره‌ی فرم‌های مختلف هنری گسترده است و دیدگاه‌های نامأنوسی نسبت به زیبایی‌شناسی سنتی، مانند دیدگاه یک ناظر مونث سیاه‌پوست، یک فیلمساز ویتنامی، یک زن معلول، و مادری که به تحلیل افسانه‌های مربوط به مادران و دختران می‌پردازد را در بر گرفته است. فمینیست‌ها در این کتاب با محرز دانستن تأکید بر جنسیت و نژاد در خلاقیت و ارزشیابی هنری، چالشی دو جانبه را نسبت به اصول و قواعد آثار هنری تقدیر شده از یک سو، و بنیان‌های مسلم دانسته‌شده‌ی این اصول در مطالعات فلسفی در طی قرن‌ها از سوی دیگر، به پا کرده‌اند. نقد فمینیستی در این مجموعه، چالشی فرا-انتقادی را نسبت به هرآنچه قبلاً آمده است در پیش گرفته: نسبت به پذیرش اصول تاریخی هنر که می‌کوشند بدون طرح هیچ سوالی، ارزش زیبایی‌شناختی منتسب به آثار هنری «برجسته» را توضیح دهند.

پژوهش‌های در حال انجام در زمینه‌ی تاریخ هنر، نقد هنری، و نظریه‌ی فمینیستی، به تقویت این ادعاهای فیلسوفان فمینیست کمک می‌کنند که یک تاریخ هنر جدید - تجدیدنظر خواهانه- پایه‌گذاری شده است، متفکران فمینیست پرسش‌های دشواری مطرح نموده‌اند که باید پاسخ داده شوند، و این‌که زیبایی‌شناسی تحلیلی دیگر نمی‌تواند بافت فرهنگی و تاریخی (مولفه‌هایی چون جنسیت، نژاد و طبقه‌ی اجتماعی) یک اثر هنری را نادیده بگیرد.

12 Levinson

13 David Hume

14 Carolyn

15 Aesthetics in Feminist Perspective

16 Feminism and Tradition in Aesthetics

نظاره‌ی رنج دیگران

سوزان سانتاگ

(بخش سوم)



در مسیر اقیان تصویر و وحشی‌گری‌هایی که توسط یکی از طرفین صورت گرفته است، پاسخ معمول آن است که تصاویر، صحنه‌سازی هستند، که چنین خشونت‌هایی هیچ‌گاه رخ نداده‌اند؛ که آنها جنازه‌هایی هستند که از مرده‌شوی‌خانه‌ی شهر با کامیون آورده شده و در خیابان‌ها قرار داده شده‌اند؛ یا، بله، این‌ها اتفاق افتاده‌اند اما طرف دیگر نزاع، خود این خشونت‌ها را علیه خود به کار بسته است. به همین ترتیب، مدیر تبلیغات شورش ناسیونالیستی فرانکو مدعی شد که این مردمان باسک بودند که شهر تاریخی و پایتخت سابق خود گرینیکا را در بیست‌وششم آوریل ۱۹۳۷، و با قرار دادن دینامیت در آبراهه‌های فاضلاب (و در روایت‌های متاخرتر، با فروباریدن بمب‌هایی ساخته‌شده در خود ایالت باسک) با خاک یکسان کردند تا خشم جهانی را برانگیزانند و مقاومت را میان جمهوری خواهان تقویت کنند. و نیز، به همین طریق، اکثریت صربیان مقیم در صربستان یا در خارج از کشور، داعیه‌دار پایان بخشیدن به محاصره‌ی سارایوو بودند، و حتی پس از آن، مدعی شدند که بوسنیایی‌ها خود با گلوله‌باران نواحی مرکزی پایتخت خود با گلوله‌های کالیبر بالا یا مین‌گذاری شهر، مرتکب «کشتار مردم در صف نان» در ماه مه ۱۹۹۲ و «قتل عام بازار» در فوریه ۱۹۹۴ شدند تا مناظری بیش از حد دهشتناک را در برابر دوربین خبرنگاران خارجی ترسیم کنند حمایت جهانی بیشتری را برای دفاع از طرف بوسنیایی جلب کنند.

عکس‌های پیکرهای قطعه‌قطعه شده راه، بی‌شک می‌توان همانند وولف، برای احیاء کردن محکومیت جنگ مورد استفاده قرار داد؛ و می‌تواند ذره‌ای از واقعیت را به کسانی که هیچ تجربه‌ای از جنگ ندارند بچشاند. اما به هر روی، کسی که می‌پذیرد در جهانی چندپاره، مانند آنچه در آن زندگی می‌کنیم، جنگ می‌تواند گریزناپذیر و حتی عادلانه باشد، ممکن است در پاسخ بگوید که عکس‌ها هیچ مدرکی، و مطلقاً هیچ مدرکی، در انکار و طرد جنگ به دست نمی‌دهند، مگر برای کسانی که مفاهیم شرافت و قربانی برای‌شان خالی از معنا و اعتبار است. ویران‌گری جنگ – صرف نظر از مجموع ویران‌گری آن از دو سوی جنگ، که نه جنگ بلکه خودکشی است – در درون خود بحثی علیه جنگ بر نمی‌انگیزاند مگر برای آنانی که فکر می‌کنند (و واقعا هستند کسانی که چنین می‌اندیشند) که خشونت همواره توجیه‌ناپذیر است و اعمال قدرت، همیشه و در همه حال اشتباه است؛ اشتباه زیرا، همان‌گونه که سیمون وایل در جستار والای خود پیرامون جنگ، «ایلیاد، یا شعر قدرت» تصریح می‌کند، خشونت هر کس را که منقاد خود سازد، به شیئی مبدل می‌سازد. نه، در مقابل کسی که در شرایطی مفروض، هیچ جایگزینی را برای نبرد مسلحانه ممکن نمی‌داند، خشونت می‌تواند کسی را به مقام شهادت یا قهرمانی برساند.

در واقع، استفاده‌های متعددی را می‌توان از فرصت‌های بی‌شماری به عمل آورد که زندگی مدرن به واسطه‌ی نظاره‌ی رنج دیگران – با حفظ فاصله و از مدیوم عکاسی – فراهم می‌آورد. عکس‌های گرفته شده از یک خشونت وحشیانه ممکن است به خیزش صدایی مخالف بیانجامند. صدایی برای صلح. فریادی برای انتقام. یا صرفاً آگاهی آشفته و رو به تزییدی از اطلاعات تصویری، که اعلام می‌کند اتفاقات هولناکی در حال وقوع‌اند. چه کسی می‌تواند تصاویر سه رنگ تایلر هیکس را فراموش کند که نیویورک تایمز در نیم‌صفحه‌ی نخست خود در سیزدهم نوامبر ۲۰۰۱ منتشر نمود و با تیتر «ملتی به مبارزه خوانده شد» خود را وقف جنگ تازه‌ی آمریکا کرد؟ تصویر سه‌لته‌ای تقدیر سرباز زخمی و در لباس نظامی طالبان را نشان می‌دهد که توسط سربازان اتحاد شمال، در مسیر پیشروی‌شان به سمت کابل، در خندقی شناسایی شده است. قاب اول: توسط دو تن از اسیرکنندگان‌اش – که یکی دست و دیگری پایش را گرفته‌است – بر مسیری سنگلاخ به پشت کشیده می‌شود. قاب دوم (دوربین بسیار نزدیک است): با نگاهی خیره از ترس، در حالی که روی زانوهایش نشانده می‌شود. قاب سوم: در لحظه‌ی مرگ: تاق‌باز با دستانی گشوده به طرفین و زانوهای خمیده، عریان با خونی که از سینه‌اش به پایین جریان دارد، در حالی که گروه‌های از سربازان جمع شده‌اند تا سلاخی‌اش را به اتمام برسانند. حجم عظیمی از رواقی مسلکی نیاز است تا بتوان هر صبح از برابر روزنامه‌ها گذشت که دیدن تصاویری در آنها بسیار محتمل است که می‌توانند شما را به گریه بیاندازند. و ترحم و اشمئزازی که عکس‌هایی مانند عکس هیکس برمی‌انگیزانند، نباید شما را از این پرسمان بر حذر دارد که کدام عکس‌ها، از خشونت چه کسانی، و از مرگ چه کسانی به نمایش در نمی‌آیند.

خودکشی و جاودانگی

خودنگاره‌ای از ونسان ون گوگ، رنگ روغن روی بوم، محل نگهداری
Muse'e d'Orsay, Paris، اندازه ۵۴-۶۵ cm نقاشی شده در
سال ۱۸۸۹.

سهراب نبی‌پور

اطلاعاتی نوشته شده معمولا در زیر نقاشی که افراد را راضی
می‌کند که پس از دیدن آن تنها چیزی است که دانستن‌اش لازم
است، غافل از این که این تنها نقطه‌ی شروعی برای دانستن
است.

سال ۱۸۸۹

برای کسانی که به طور دقیق با نقاش آشنایی ندارند این عدد
معنای خاصی نمی‌تواند داشته باشد. اما اگر عدد دیگری را کنارش
قرار دهیم موضوع کمی جالب‌تر می‌شود. «۱۸۹۰ سال مرگ
نقاش»

حال ممکن است پرسید که خوب این هم یکی از خودنگاره‌های
متعددی است که ونسان در طول زندگی ۳۷ ساله‌ی خود خلق
کرده و تصادفا این یکی به زمان مرگش نزدیک‌تر بوده است.
در پاسخ تنها به این مسئله اشاره می‌کنم که این یکی «تصادفا»
آخرین خود نگاره‌ی نقاش بوده است! جالب‌تر شد نه؟
حال وقتی این مطلب در کنار علت مرگ نقاش و شرایطی که در
عمر کوتاه خود تجربه کرد قرار می‌گیرد اهمیت آن تازه آشکار
می‌شود.

ونسان ون گوگ این نقاشی را کمی پس از ترک آسایشگاه روانی
Saint-Remy در جولای ۱۸۸۹ خلق کرد که به عقیده‌ی
من مسلما یکی از تاثیرگذارترین خودنگاره‌ها در تاریخ هنر است.
انتخاب رنگ و شیوه‌ی طراحی عوامل موثر در بازتاب حالت روانی
نقاش و عمق نقاشی می‌باشند.

چشمانش

چشمانش تماشاگر به دنبال آرامش را ارضا نکرده بلکه با سر
صدای خود او را می‌بیهوت و متحیر می‌سازند و این سوال را ایجاد
می‌کنند که پشت این چهره چه دردهایی نهفته‌اند که در حال
لبریز شدنند؟

اما تمرکز این چشم‌ها به اتفاقی در بیرون مانند نگاه افراد درون

مغازه به خیابان نیست؛ بلکه درست همچون لحظه‌ی شکل‌گیری‌شان به آینه‌ی
کنار سه‌پایه‌ی نقاشی و از آن به مسئله‌ای بی‌نهایت درونی است.
کلیت انرژی موجود در تصویر از تپش آنهاست که نشات می‌گیرد و منشا این تپش
جاودان، ضربات تند قلم‌مو و استحکام خطوط طراحی است. ریتم تاش‌های قلم
از چشمان شروع شده به سطح صورت پخش می‌شود. مردمکان چشمان همچون
قطره‌هایی که در آب حرکت ایجاد می‌کنند، ژاکت، موها، پس‌زمینه و بیننده را به
لرزه می‌اندازند.

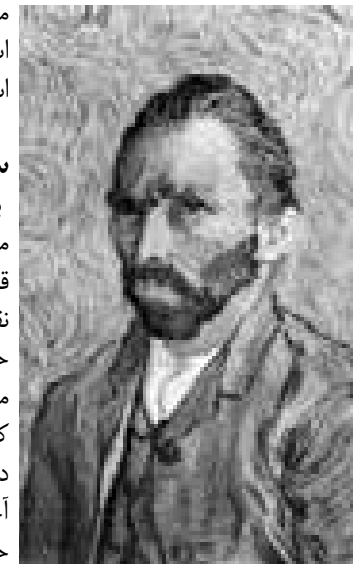
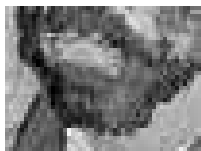
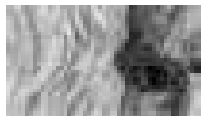
پس‌زمینه‌ی چرخان و در تلاطم، علاوه بر نیم تنه‌ی به ظاهر تندیس‌وار هنرمند،
افکار او درحین نقاشی کردن را نیز منعکس می‌کند. بر چهره، گرمی روان‌شناختی
انجام شده و با تمام ممانعت‌ها و مقاومت‌های خودآگاهانه، ناخودآگاه افشاگری
می‌کند. نقاش سعی داشته با استفاده از یک آبی ملایم و آلوده ساختن آن به سبز،
جای غم را با طراوت و تازگی ظاهری خروج از آسایشگاه عوض کند. امیدی
خاکستری و رنگ‌پریده با آبی لاجوردی تند مورد استفاده‌ی ونسان در لحظات
فوران احساس و از دست دادن کنترل دیکته شده‌ی «اخلاق» ترکیب شده و آن را
بی‌رمق و بیمار ساخته؛ بیماری «امید به بهبودی».

این بیماری او را در خود غرق کرده و نقاشی را به تصویری تک فام بدل کرده
است؛ آن را «مرگ‌فام» کرده است.

برای لحظه‌ای بیننده از مرگ نقاش مطمئن می‌شود که ناگهان دستانی به رنگ
خون سطح آب را می‌شکافند و به تصویر مرگ، روح زندگی را باز می‌گردانند. این
است ونسان حقیقی؛ جاودان‌کننده‌ی روح حیات.

ناگهان موی قرمز رنگ او با شمشیر تیزش یعنی ریش قرمزتر، سطح بوم را
می‌شکافد و با این که این گرما تنها سطح کوچکی از کادر را در اختیار دارد با باقی
آن به رنگ خاکستری برابری می‌کند.

نمونه‌ای از قدرت کنار هم قرارگیری رنگ‌های مکمل در کارهای او که حرف‌های
زیادی برای گفتن دارند. این رنگ قرمز امید حقیقی هنرمند است و با وجود
اندک بودن‌اش هزار بار قوی‌تر است از امید خاکستری تحمیل‌شده توسط جامعه
(شما بخوانید اصول اخلاقی و ارزش‌ها). آن قدر قوی‌تر که نقاش را به کام مرگ
می‌کشاند.



فوگی برای اروپا

شیر سیاه صبح می‌نوشتیمت به شام
می‌نوشتیمت به ظهر و سحر می‌نوشتیمت به شب

یادداشتی برای فیلم اروپا اثر

لارنس فن‌تریبه

می‌کنیم گوری در آسمان که فراخ است برای خوابیدن
مردی‌ست در این خانه که ماریازی می‌کند که می‌نویسد

که می‌نویسد وقتی شب است در آلمان موی طلایی‌ات

شروین طاهری

مارگارتته پل سلان

چشم‌اندازهای زندگی تا پیش از ورود وسایل نقلیه جدید، معمولا ایستا و با شکوه در برابر بیننده می‌ایستادند. جنگل‌ها، انبوه بودگی خویش را در ایستاری با عظمت در برابر بیننده‌ی خویش می‌نشانند و او را در بر می‌گرفتند. کوه‌ها، دریاها و صحراها هریک تمامی چشم آدمیان را پر می‌کردند. با اختراع ماشین بخار، تنها شکل تولید کالا نبود که متحول می‌شد، بلکه تمامی زیست‌گاه انسان دستخوش تحولی شگرف شد. یکی از این تحولات، قطارها بودند. پیتر چایلدرز در "مدرنیسم" اشاره می‌کند که قطارها و چشم‌اندازهای متحرکی که از پنجره‌هایشان دیده می‌شد، چگونه منطق دیدمانی مسافران و به طبع آن نویسندگان را تحول بخشید. ریل‌های طولانی به سرعت مناطق بکر را در قلب اروپا فتح کردند و مسیرهایی که عبور از آنها "قلبی سلحشور" می‌خواست را دسترس‌پذیر نمودند. دیدن قطار در حال حرکت خود منظره‌ای تازه بود. "حرکت" برای اولین بار از معنای انتزاعی‌اش جدا شده بود و در لکوموتیوهایی که انبوهی از بخار را چون اژدهایی خشمگین بیرون می‌داد تجسد یافت. چشم‌اندازی شگرف، و در عین حال ترس‌آور، بی‌اختیار بیننده می‌پرسید آیا می‌توان این هیولای فولادین را متوقف نمود؟

با تئوری فرویدی میل، تصویر حرکت بدون توقف این موجود در مسیرهای پیچ‌پیچ ریل‌های بی‌انتهای بی‌انتهای بیرونی مبدل شد. قطار هم‌زمان دو معنا را با خود حمل می‌کرد. زندگی بی‌توقف و مرگ محتوم. ۱۸۹۵ در مون‌پارناس فاجعه‌ای رخ داد. تصویر مشهور سقوط لوکوموتیو از فراز ایستگاه، خطر سرعت کور و زندگی بدون غایت را متجسد نمود. از فاصله‌ی میان ۱۸۷۰ تا ۱۹۱۲ پروس موفق شده بود تقریبا راه‌آهنی سراسری در اروپا

بسازد و اندازه‌ی خطوط آهن به یکی از سرشناسه‌های توسعه مبدل گشت. ماکیاولی معتقد بود جهان تازه، مرهون نوع تازه‌ی ابزارها و نحوه‌ی استفاده‌ی تازه از آنها است. دیگر این "بازوان دلیر" نبودند که جنگ‌ها را پیش می‌بردند، بلکه "باروت و توپ" بود که سرنوشت دولتی را تعیین می‌کرد. این ابر وسیله‌ی جدید نیز به سرعت جای سواره‌نظام‌ها را گرفت و آرایش جنگی تازه‌ای را به ارتش‌ها بخشید. قطارها در "باتلاق‌ها" گیر نمی‌کردند، کوه‌ها را می‌شکافتند و هیچ افقی نبود که دسترس‌ناپذیر به نظر رسد.

بدین‌سان یکی از مشهورترین شمال‌های قرن ۲۰ متولد شد. با این همه فن‌تریبه در سومین بخش از سه‌گانه‌ی خود، این شمال را از نو اما به شکلی تازه و تکان‌دهنده در کانون اثر شاعرانه‌اش قرار می‌دهد. یادداشت پیش رو می‌کوشد بخش‌هایی از این شعر را "تفسیر" نماید.

۱ - اکسپرسیونیسم آلمانی سنتی بود انقلابی که نه تنها در ادبیات تمامی میراث رومانتیسیسم اولیه را حمل می‌کرد، بلکه در نقاشی و موسیقی نیز خود را در مدرن‌ترین صورت‌ها باز می‌نمایاند. انقلابی فرمیک و محتوایی تکان‌دهنده. بیانی که تندى روشنگری و انقلاب فرانسه و ترس هول‌انگیز ترورهای روبسپیر را هم‌زمان حمل می‌کرد و "طغیانی طوفانی" بود. هنگامی که این دوگانه‌ی نامتقارن به سینما رسید نیز تصاویری هول‌انگیز را خلق نمود که تا پیش از آن نمی‌شد به تصور درآورد. "متروپلیس" لانگ شکوه‌مندی منظم شهر را با تصاویری اغراق‌شده و "تصنعی" به سینما وارد کرد. آدم‌هایی رنگ‌شده که هریک آن درونی‌شان را در چهره‌ای منقوش داشتند. پرولتاریا در آهنگی الینه در تقسیم کار "آهنین" ابر ماشین‌های هندسی رژه می‌رفتند و چون "آدم-ماشینی" دکارت اهرم‌ها را بالا و پایین می‌بردند. اینان مسئول تخلیه‌ی "ماشین میل" شهر بودند. "تهوع"، این مفهوم کلیدی قرن ۲۰ در چهره‌های درشت‌نمای لانگ تمامی چهره را تشکیل می‌دادند. برای اولین بار بود که می‌شد "درون" را "بیرونی" شده دید. درون‌مایه‌ی اصلی تمامی آثار مشابه در تئاترهای "کایزر" یا نقاشی‌های "مونش" نوعی هراس از این درهم‌تافته‌ی مدرن بود. چیزی که آدمیان را از خودشان جدا می‌ساخت.

۱۸۹۵ در مون‌پارناس

فاجعه‌ای رخ داد-

تصویر مشهور

سقوط لوکوموتیو

از فراز ایستگاه،

خطر سرعت کور و

زندگی بدون غایت

را متجسد نمود-



چشم‌اندازها را در هم می‌شکست و ”هر آنچه که سخت و استوار بود را دود می‌کرد و به هوا می‌فرستاد“. با این‌حال، هرچند گاهی خشونت کمین‌کرده در وضعیت‌های مدرن را به تصویر می‌کشید، اما هم‌چنان خوش‌بین بود که می‌توان با بازگرداندن ”معنویت“ نو (در متروپولیس عشق مقدس قهرمان جوان که سرانجام تفاوت دختر مکانیکی و اصلی را تشخیص می‌دهد و انقلاب توده‌ای با پیمان ازدواج این دو به‌دست کشیش به کارناوال مبدل می‌شود) این وضعیت را تغییر دهد. از سوی دیگر ”هیپنوتیزم“ و کارکرد تمثیلی‌اش در ”دکتر مابوزه“ که می‌توانست با تغییر قیافه، میزهای قمار را ببرد و با خواب کردن، ”جانان“ را به کارهای مورد نظرش وادارد، فرم درشت‌نمایانه‌ی قاب صورت را به کانون این سبک فرستاد. دکتر مابوزه قدمی به جلو بود.

از سوی دیگر سنت تئاتر اسکاندیناوی با دو نماینده‌ی برجسته‌اش استریندبرگ و ایبسن به سراغ مسئله‌ی ”زن“ و ”آزادی“ شتافته بود. جامعه‌ی پدرسالار که در ”نمایشنامه‌ی پدر“ استریندبرگ به‌واسطه‌ی شمایل تازه‌ی آداب و رسوم جدید شکافته می‌شد و زن به مثابه‌ی فرهنگ زنانه مقصر این روی‌داد بود. فرهنگی که از طریق ”آرایش“، وجه کاذب جذابیت را بر می‌ساخت و ساده‌گی و شرف آشکار ”پدر“ را به حاشیه می‌راند. نقش مایه‌ای که ”زن-شیطان-اغوا“ را تعیین می‌بخشید. رویکرد ایبسن اما کاملاً معکوس بود. اگر ”هدا گابلر“ را موقتاً نادیده بگیریم، در باقی آثار، زن هرچند هنوز پختگی نیافته بود، اما از طریق طغیان اخلاقی خویش (ترک خانه در خانه‌ی عروسک) نماینده‌ی آزادی دنیای نو بود. این وضعیت مفهومی در سینمای اسکاندیناوی نیز خود را آشکار کرد. به جای ایبسن، درایر نشست و با شاهکار خود ”ژاندارک“ تمامی شکوه اخلاقی ایده‌آل را در پیکره‌ی معصوم زنی متجسد کرد. زنی که بر ”دگماتیسیم“ شریعت می‌تاخت و ”نماینده‌ی مسیحیت راستین“ بود. همان مسیحیتی که چیزی جز ”انسان-خدا“ یا به تعبیری فلسفی‌تر ”خود-خودسازمان‌دهنده“ نبود. اما نماینده‌ی استریندبرگ کسی جز برگمان نبود. هرچند این شکل از تمثیل هرگز قادر نخواهد بود چیزی را آشکار کند، اما زن در سینمای برگمان هم‌زمان آزادی‌یستگی را تداعی می‌کرد. گویی برگمان نیز چون کی‌یر گگارد، تجربه‌ی انتخاب میان ”زیبایی فناپذیر“ و ”حقیقت ابدی“ که رگینا اولسن مظهرش بود را از سر می‌گذراند. در شرم، زن که با تن فروشی به افسر نازی شوهر را نجات داده بود، با سیلی تلخ از شوهر رانده شد. نمای پایانی دریایی بود تاریک و بدون هیچ امید. شاید آزادی بود که با فروختن خویش به امر انضمامی، تمامی ایجازش را از دست داده بود.

بدین‌سان، لارس فون‌تریه در ”زنتروپا“ یا همان ”اروپا“ با تکیه بر المان‌هایی از این دو سنت کوشید فرم تغزلی خویش را برسازد.

۲ - کسلر، جوانی که از آمریکا بازگشته است تا به آلمان جنگ‌زده یاری رساند، به‌واسطه‌ی عمویش در شرکت ترابری ”زنتروپا“ استخدام می‌شود. شرکتی که توسط یک ”فن“ نازی اداره می‌شود و آمریکایی‌ها برای بازسازی و سرپا نگاه داشتن این

راه آهن سراسری از گناه ”فن“ گذشته‌اند. کسلر در واگن ”درجه‌ی یک“ مسئول رسیدگی به مسافران است. با این همه این شیوه‌ی تعریف داستان مهم‌ترین عنصر را نادیده می‌گیرد. بگذرید با نمای آغازین شروع کنیم. ریل و حرکت قطار بر رویش، درحالی که صدایی درشت (مابوزه‌ای) انگار خطاب به ما یا شاید کسی دیگر که ما نمی‌بینیم می‌گوید ”وقتی تا ده بشمارم تو در اروپا خواهی بود!!!!“ هر شماره ما (دیگری) را ”عمیق‌تر و عمیق‌تر“ به خوابی مصنوعی می‌کشد. جهت حرکت قطار معلوم نیست. ما (کسلر!) در خوابی مصنوعی هستیم. اولین مواجهه فرمی در همین نما تحقق می‌پذیرد. آیا سینما آن دکتر دیوانه است که می‌خواهد ما را با هیپنوتیزم به کاری وادارد؟ آیا سینما جایی است که ما اراده‌مان را او می‌گذاریم تا ”قصه“ فرمان‌روایی خود را بی‌اغازد؟ شماره‌ی ۱۰ که گفته می‌شود، کسلر در خرابه‌ای است. درج می‌شود ”فرانکفورت ۱۹۴۵“. معماری فضای ایستگاه خود یک شاهکار ”اکسپرسیونیستی“ است. بخار و دود فضا را آکنده، جمعیت مسکین-مسافر چون گله‌هایی ریمیده اینجا و آنجا هستند و گذرگاهی با سیم خاردار بخش عمومی را از بخش ”کارکنان“ جدا می‌کند. بازداشتگاه نازی‌ها! لباس فرم عمومی کسلر به شدت اغزوتیک است! انگار با آن صورت جدی، کلاه بزرگ نظامی و اسم ترسناک‌اش ”کسلر“ هم‌اکنون از طرف اس.اس. مامور شده تا برادرزاده‌ی فراری‌اش را بازخواست کند. تمامی صحنه‌های مربوط به کارکنان راه آهن، همین‌گونه است. مردانی خشک که یونیفرم به تن کرده‌اند و باید از حرکت کور ”میل موتوریزه“ مراقبت به عمل آورند. اینان همان زندانیانی‌اند که وظیفه‌شان بردن آدمیان از یک ”جهان“ به ”جهان“ دیگر است. اینان ”تپتون‌اند“، سوار بر قایقی عظیم بر روی ”اسسکس“، رود فراموشی!! همین‌جا با تصاویر آشنا این استعاره ساخته می‌شود. کسلر را بر روی یک ترازو می‌گذارند و ”دکتر“ (همان که در ”دستگاه علمی رایش“ برای ساختن انسان بسیار انسانی بسیار کوشیده بود!) او را وزن می‌کند. از اندازه‌ی وزن می‌داند که او سالم است!!!!!! اونیفرم به تن کسلر جوان پوشانده می‌شود و او مجبور است هزینه‌ی تمامی این مراحل را خود بپردازد. استعاره‌ی ظریف دیگری ساخته شده است. ”تو خود می‌خواهی که چنین شوی، پس باید بهایش را بپردازی!“ وجدان فردی کسلر است که فکر می‌کند برای خدمت به هموطنان‌اش باید ”بپردازد“. دستگاه محاسبه‌ای که خود عامل این وضعیت است، خود ارزش‌گذارِ تاوان نیز هست! معاهده‌ی ورسای مد نظر است یا دادگاه نورنبرگ؟ آقای ک هم می‌بایست هزینه‌ی اعدام آینده‌اش را می‌پرداخت. در دنیای ما نیز هزینه‌ی ”دادگاه“ بر عهده‌ی کسی است که از آن طلب داوری دارد!! شوخی عجیب و نه چندان خنده‌آور.

نمای تکان‌دهنده‌ی دیگری نیز هست که می‌بایست بدان پرداخت. کسلر به همراه عمویش به محوطه می‌روند تا سوار بر قطار شوند. دروازه‌ای عظیم باز می‌شود و مردمانی ژنده‌پوش لوکوموتیو را از طرق طناب‌هایی کنیر بیرون می‌کشند. تصویری آیینی ساخته می‌شود. لکوموتیو مزین به آرم ”عقاب“ است. فرعونی که توسط

سنت تئاتر

اسکاندیناوی

با دو نماینده‌ی

برجسته‌اش

استریندبرگ و

ایبسن به سراغ

مسئله‌ی ”زن“ و

”آزادی“ شتافته

بود- جامعه‌ی

پدرسالار که در

”نمایشنامه‌ی پدر“

استریندبرگ

به‌واسطه‌ی شمایل

تازه‌ی آداب و رسوم

جدید شکافته

می‌شد و زن به

مثابه‌ی فرهنگ

زنانه مقصر این

روی‌داد بود-

اکسپرسیونیسم

آلبانی سنتی بود

انقلابی که نه

تنها در ادبیات

تهامی میراث

رومانتیسیم اولیه

را حمل می‌کرد.

بلکه در نقاشی و

موسیقی نیز خود

را در مدرن‌ترین

صورت‌ها باز

می‌نمایاند-

انقلابی فرمیک

و محتوایی

تکان‌دهنده-



قربانیان بیرون کشیده می‌شود. نعوز می‌کند!! و نمایی درشت از کسلر جوان که ماه این "مادینه‌ی افسون‌گر" با نوری سرخ او را در بر گرفته است. از نو مسئله‌ی کنش خود-منعکس تکرار می‌شود. اینان که مرکب را بیرون می‌کشند، در نماهای بعدی خود بر آن سوار خواهند شد. سیزیفوار سنگ را بر گرده گرفته‌اند و از این بار خودخواسته راضی‌اند. اما ماه. در روایتی فولک در مرکز و شمال اروپا، گرگینه‌هایی‌اند که ماه‌زده می‌شوند! آدم‌هایی که قرص کامل ماه دیوانه‌شان کرده به گرگ مبدل‌شان می‌کند. داستانی گوتیک که می‌تواند معانی متعددی را روایت کند. ماه در برابر خورشید این گرمابخش قانون‌گذار (زنوس)، نماد شب است و نور تصنعی آن؛ نوری که تنها "امیال" را بیدار می‌کند. امیال را راه می‌برد تا طعمه‌ی خود را شکار کنند. میل در نور نقره‌ای و مصنوعی ماه کورمال کورمال بر شکارش می‌جهد. تنها صبح است که می‌فهمد چه کرده است. عریان و بی‌پناه بر روی "دیگری" خود را می‌یابد. ترس از شب و افسون آن. ماه در ادبیات رومانسیک نیز همین نقش را بازی می‌کند. در شب است که شاعر، شعر می‌سراید. حتی هگل نیز به شب امید بسته است. جغد مینروا شاهنگام بال می‌گشاید. گویی در شب که جنبندگی خاموش می‌شود، جنبندگی درون است که بیدار می‌شود و مگر زندگی چیزی جز این جنبندگی دومین است؟ شب از سوی دیگر "فضای" جهان نو است. صبح متعلق به عصر فتودال‌ها بود. جایی که تنها تا نور بود می‌شد کار کرد. اما شب در جهان مدرن‌ها فاصله گرفتن از کار روزمره است و پرداختن به خود. بدین‌سان شب دو وجهی می‌ماند. ترسناک اما خلاق. وجه ترس‌آور بیشتر متمایل به روزهای گذشته است و وجه خلاق به آینده می‌نگرد. ماه در پشت سر کسلر جوان به شکلی

**دروازه‌های عظیم
باز می‌شود و
مردمانی ژنده‌پوش
لوکوموتیو را از
طرق طناب‌هایی
کشیر بیرون
می‌کشند- تصویری
آیینی ساخته
می‌شود- لکوموتیو
مزین به آرم
"عقاب" است-**

مرموز شاهد اوست. او را در بر می‌گیرد و تصویر آیینی نعوز را شکوه‌مند می‌کند. او مسحور این قدرت عظیم شده است.

۳- در تمام داستان اروپا "دکتر" مشغول یادآوری است که شما در خواب هستید. خوابی خودخواسته. تمام داستان در شب روی می‌دهد. شب در مکتب اکسپرسیونیسم آن دو وجهی را به خوبی تعین بخشیده است و هر سایه‌ای ممکن است چیزی را پنهان کرده باشد. هر گوشه‌ای شاید بخشی گمشده از چیزهای مرئی باشد. بدین‌سان نور و تاریکی هیچ‌یک بدون دیگری معنایی ندارند. معماری فیلم نیز از این قاعده پیروی می‌کند. هیچ جایی نیست که دریچه‌ای نداشته باشد. گاهی دریچه‌ها آشکارند و گاهی پنهان. هیچ دیواره‌ای نیست که "حفره" نداشته باشد. کسلر پیر، برادرزاده را بر سر پست ترک می‌کند و به خوابی عمیق فرو می‌رود. یکی از کوپه‌ها سرویس می‌خواهد. تابلویی از بالای کوپه به بیرون می‌جهد و رویش نوشته است درخواست برای سرویس. کسلر در می‌زند و دختری جوان او را به داخل دعوت می‌کند. از اینجا پرده‌ی دومین فیلم آغاز می‌شود. یادتان هست که با هر شماره‌ی راوی قرار بود در خوابی عمیق‌تر فرو رویم؟ هر پرده‌ی فیلم چون "سونات شب" استریندبرگ، به لایه‌ای درونی‌تر رسوخ می‌کند. ساختمان نماها هم همین خط را دنبال می‌کنند. تا اینجا هنوز در "بیرون" هستیم. هرچه دیده‌ایم بیرونی بوده است. حتی داخل واگن هم راهرویی است مشرف به کوپه‌ها و "بیرون" از آنها. اولین بار است که به درون می‌رویم. عمو کسلر در اتاقک خدمه به خواب رفته و کسلر جوان پیش از ورود به کوپه‌ی زن، از دریچه بالای درب تنها به درون می‌نگرد. اما در این بخش است که سر انجام به درون می‌رود.

فن‌تربیه اینجا از تکنیکی ویژه استفاده می‌کند تا ساختار شاعرانه‌اش را هرچه بیشتر تعین بخشد. از این نما رنگ به پدیدار تازه‌ای اشاره دارد که بین دو جهان واقع و خواب را مفصل‌بندی می‌کند. هر بار که رنگ می‌آید، احساس شخصیت‌ها یا مکان‌های محل اتفاق، "واقعی" می‌شوند. قرار است در ساختاری ماریپچ هم‌زمان در خوابی عمیق‌تر فرو رویم و از سوی دیگر خط افقی داستان را نیز آن‌گونه که از بیرون واقع می‌شود از دست ندهیم. از سوی دیگر رنگ به عنوان عنصری شکلی می‌کوشد "افسون" تاریک و روشن را در سنتزی نهایی رفع کند.

زن، دختر صاحب شرکت "زنتروپا" است. لباس‌اش به وضوح اشرافیت‌اش را نمایان می‌کند و به صورت "مارلین دیتریش" سیگار می‌کشد. از کسلر می‌خواهد تخت‌خواب را برایش آماده کند. هم‌زمان از پنجره دو کودک را می‌بینیم که داززده شده بر تیرکی‌اند و بر روی‌شان تابلویی نوشته است "ولفین". صحنه زن را متعجب نکرده است اما کسلر که مدام توسط عمویش از دیدن از پنجره‌ها نهی شده است، می‌شکند. زن می‌گوید این کار پارتیزان‌هایی است که برای استقلال آلمان از دست اشغال‌گران می‌کوشند. از نظر این پارتیزان‌ها جنگ هنوز تمام نشده است. کسلر سراسیمه می‌خواهد کوپه را ترک کند اما زن دست‌اش را می‌گیرد. تونل در راه است و او می‌ترسد. رنگ برای اولین بار این روی‌داد را گزارش می‌کند. انگار برای

**ترس از شب و
افسون آن- ماه در
ادبیات رومانسیک
نیز همین نقش را
بازی می‌کند- در
شب است که شاعر،
شعر می‌سراید-
حتی هگل نیز
به شب امید بسته
است-**

لحظه‌ای این دو واقعا متوجه یکدیگر شده‌اند. اما بلافاصله رنگ از بین می‌رود و کسلر در کنار دختر جوان می‌نشیند.

میز شام تمامی نمایندگان رژیم نازی را دارد- یک سرمایه‌دار، یک کشیش و یک جوان آرمان‌خواه!
هارتزمان باز هم خواستار آمدن کسلر است- شخصیت‌های باقی‌مانده یک افسر ارتش امریکا است، افسر پارتیزان‌های ولفین است و یک یهودی-
راوی می‌شمرد و کسلر از خواب می‌پرد. در خوابگاه ایستگاه است و عمویش با نامه‌ای بالای سرش. خانواده‌ی هارتمان او را برای شام دعوت کرده‌اند. ساختمانی نیمه ویران و اشرافی که درست مجاور ریل قطار است. هارتمان، غول سازنده‌ی این خطوط است و آرزو داشته کل اروپا را با شرکت‌اش فتح کند. این میل در محل ساختمان خانه هویدا است. خانه‌اش را جایی ساخته که حرکت بلانقطاع قطارها را به تماشا بنشیند. اما جنگ و پس از آن مرگ همسرش امید را در او کشته است. در خانه علاوه بر دختر که قبل‌تر با آن آشنا شدیم، پسرش و برادرزن کشیش‌اش با او زندگی می‌کنند. اسباب و اثاثیه به غایت تجملی است اما در کنار درب ورودی، حفره است. از کسلر که کمی دیر رسیده به عنوان “آمریکایی” استقبال می‌شود. کشیش مشغول دعا است. هارتمان جوان نیز چون کسلر جوان “نجنگیده” است. این یکی را مادر از جنگ دور کرده. وضعیت تقارنی عجیبی ساخته می‌شود. گویی همزاد کسلر جوان هارتمان جوان است. اما همزادی متضاد! هارتمان به شدت بدبین است. از این‌که نجنگیده دچار عذاب وجدان است و وضعیت اشغال حاضر را تقصیر پدرش می‌داند. اما کسلر به شکل ابلهانه‌ای خوش‌بین است. او که در آمریکا بزرگ شده است، آمده دین‌اش را به مردم‌اش ادا کند. هیچ یک از خرابی‌ها و موقعیت‌های سخت متعجب‌اش نمی‌کند. تنها از جنگ متنفر است. او نیز از نجنگیدن دچار عذاب است. تنها دیالوگ کلیدی در این سکانس بحث کسلر با کشیش است (از توصیف چهره‌ها می‌گذرم. اما اینجا تنها باید اشاره کنم، اسلوب چهره‌آرایی اکسپرسیونیستی وجود دارد. به عبارت دیگر مثلا درباره‌ی کشیش، مردی است با جثه‌ای متوسط، عینکی پسنی و صورتی استخوانی و محو. به طوری که نقاب چهره‌اش دسیسه‌چینی را تمثال می‌کند). کشیش مدعی است که جنگ خداپرستی را افزایش می‌دهد، چراکه در جنگ مردمان وجود او را بهتر در می‌یابند (آیا شوخی با انگاره‌ی “دسیسه‌ی عقل” هگل است که اینجا رخ داده است؟). کسلر می‌پرسد، مگر خدا برای آن سوی میدان وجود ندارد؟ کشیش پاسخ می‌دهد که خدا واحد است و هر دو سوی جنگ او را به یک مقدار خواهند داشت!!

میز شام تمامی نمایندگان رژیم نازی را دارد. یک سرمایه‌دار، یک کشیش و یک جوان آرمان‌خواه! هارتمان باز هم خواستار آمدن کسلر است. شخصیت‌های باقی‌مانده یک افسر ارتش امریکا است، افسر پارتیزان‌های ولفین است و یک یهودی. در نشست بعدی کسلر متوجه می‌شود که افسر آمریکایی او را برای کار جاسوسی در نظر گرفته چرا که به هارتمان‌ها مشکوک است. از سوی دیگر متوجه می‌شویم که همان افسر، یهودی را و او می‌دارد شهادت دروغ بدهد تا هارتمان مشمول مجازات نشود. در همین بین دختر، کسلر را از طریق یک دریچه‌ی مخفی به لایه‌ای درونی‌تر از خانه می‌برد. لایه‌ی آرزوها. جایی که ماکت خط آهن آنجا است. استعاره‌ای دیگر ساخته شده است. از یک سو سقف این اتاق درونی از بین

رفته است، از سوی دیگر متحدکردن تمامی اروپا در ذیل “خط آهن پیشرفت” چون اسباب‌بازی‌ای خوش‌نقش، کاذب بودن خود را نمایان می‌سازد. استعاره‌ی میل به پیشرفت و کور بودن این میل در نمای بعدی کامل می‌شود. دختر اعتراف می‌کند که عضو سابق ولفین بوده است. و معاشقه‌ای میان این دو بر روی ماکت راه آهن رخ می‌دهد. این نما با نمای خودکشی هارتمان موازی است. محل عشق‌بازی خط را بریده است. قطار اسباب‌بازی سقوط می‌کند. درست به مانند واقعه‌ی مون‌پارناس! ۴- توازی رانش میل، و حرکت قطار از یک‌سو، و خودکشی “پدر” و سقوط قطار از سوی دیگر، یک استعاره‌ی جدید را سامان می‌دهد و شمایل قطار را از وضعیت سنتی خود بالا می‌کشد. کسلر جوان و هارتمان جوان هر دو مقهور “نیروی مردانه” هستند که به شکلی نمادین خود را می‌کشد. “پدر” نیز خود مقهور همان “اسم اعظم” است. اسم اعظمی که برای هر دو طرف جنگ به یک اندازه وجود دارد. اسم اعظم همان راوی است که ما را به خواب فرا خوانده است. او “طبیعت” است. تجسد این طبیعت همان قطار در حرکت است که نمی‌ایستد. ساکنین قطار اهمیتی ندارند. قطاریان‌اند که هر بار عده‌ای را به “کشتارگاه” گسیل می‌دارند. اما خود نمی‌دانند که به چه سمتی می‌روند. دیالوگ تکان‌دهنده‌ی عمو به کسلر افشاکننده است. او می‌گوید: “وقتی از خواب بیدار می‌شوم ترس وجودم را می‌گیرد. از سرمایش یخ می‌زنم. نمی‌دانم قطار به کدام طرف حرکت می‌کند”. خود-فریبی سوژه‌ی داستان از آنجا ناشی می‌شود که فکر می‌کند می‌تواند این روند را متوقف کند. او ابتدا قطاربان می‌شود، سپس به تحریک کشیش با دختر ازدواج می‌کند و سرانجام می‌کوشد دختر را از دست ولفین‌ها نجات دهد. در تمامی این مسیر، او که می‌داند خواب است می‌کوشد در خواب بماند و روایت را به نفع خود تغییر دهد. “ملت آلمان” جای خود را به دختر معصوم می‌دهند و حفظ او معادل خدمتی است که او به پدر از دست رفته می‌کند. این چیزی است که راوی می‌خواهد. بگذارید کلید نهایی را با قطعه‌ی پایانی نمایان کنم. هارتمان جوان به قتل رسیده است و تشییع جنازه‌ی هارتمان پیر انجام شده است (این نما نیز کلیدی است. تابوت بر دست مردمان ژنده‌پوش به سوی قبرستانی ناپیدا گسیل می‌شود. گویی پیکر مسیح است که به میعادگاه ابدی می‌رود. پیکره نیست، بلکه تابوت است. پس تنها عظیمت است که مهم است و نه آنچه که می‌رود). کسلر که می‌پندارد همسرش را به گروگان گرفته‌اند باید قطار را منفجر کند. تا اینجا به نظر می‌رسد که ولفین‌ها به مثابه‌ی خوی بدسگال شب نمی‌خواهند قطار زندگی به مقصدش برسد. نیروهای آمریکایی به مثابه‌ی جایگزین‌های رژیم پیشین اما، ما را به شک می‌اندازند. قطار به سوی آشوب‌پیش است، تنها امر بران‌اش تغییر کرده است. حال وجه دوگانه‌ی ولفین‌ها نمایان می‌شود. آنها که خود نازی‌های پیشین‌اند، نمی‌خواهند این قطار پیش برود. چرا که عاقبت این پیشروی را می‌دانند. این بصیرتی است که دختر هارتمان به‌دست آورده است. اما از سوی دیگر ایستادن قطار تنها مرگ مجسم است. اگر رانش میل از کار ایستد، مرگ نتیجه‌ی محتوم‌اش است. زن هم‌زمان

**راوی می‌گوید،
تا ده که بشپرد
او خواهد مرد!!!!
و کابوس ادامه
می‌یابد- راوی
این‌بار به ما
می‌گوید که
می‌خواهید از این
کابوس بیدار
شوید، اما نخواهید
توانست!!!**

فرشته و شیطان می‌شود. از یک سو از طریق اراده‌ی ساده‌لوح کسلر می‌کوشد قطار را نگاه دارد، از سوی دیگر واقعا این موجود انسانی را دوست دارد. تناقضی لاینحل. عشق و مرگ. سرانجام کسلر که متوجه این بازی می‌شود سعی می‌کند از خواب بیدار شود. تنها راه منهدم کردن قطار است. او این بار به شکلی خودمختار می‌کوشد از این کابوس دهشت‌ناک برخیزد. قطار را منهدم می‌کند. راوی می‌گوید، تا ده که بشمرد او خواهد مرد!!!! و کابوس ادامه می‌یابد. راوی این بار به ما می‌گوید که می‌خواهید از این کابوس بیدار شوید، اما نخواهید توانست!!!

حرکت قهقرایی فیلم در این جا با نمایی باز از شهری تاریک و نیمه ویران که در تسخیر ماه است پایان می‌پذیرد. این پایان‌بندی یادآور آن پیش‌بینی ترس‌آور نیچه است. نهلپسیمی که در پشت درب ”سوژه- خودفرمان“ ایستاده است و میمون‌واره‌هایی که می‌کوشند او را به داخل بیاورند. هم‌زمان استعاره‌ی زمان و حرکت یادآور ”بیماری به سوی مرگ“ کی‌یرکگارد است. سوژه‌ای که خودفرمانی منفی‌اش، جز هیچ، چیز دیگری در بر ندارد. نقدی تند به ایده‌آلیسم فنی آمریکایی و تاریک‌اندیشی رومانتیسیسم.





شهری که نهی خوابید

در آسمان‌ها هیچ کس خفته نیست
هیچ کس، هیچ کس، هیچ کس خفته نیست
مخلوقات ماه می‌غرند در جستجوی شکر
ایکوانهای زنده می‌آیند
و می‌درند مری را که رویایی ندارد
و مرد که می‌شتابد
با روحش در همشکسته
در کوششی خیالین
رو در رو می‌شود با تساحی شکست
در بلرش اعتراض سترگان-

فدریکو گرسبیا لورکا



FOR THE IV INTERNATIONAL
LA CUARTA INTERNACIONAL