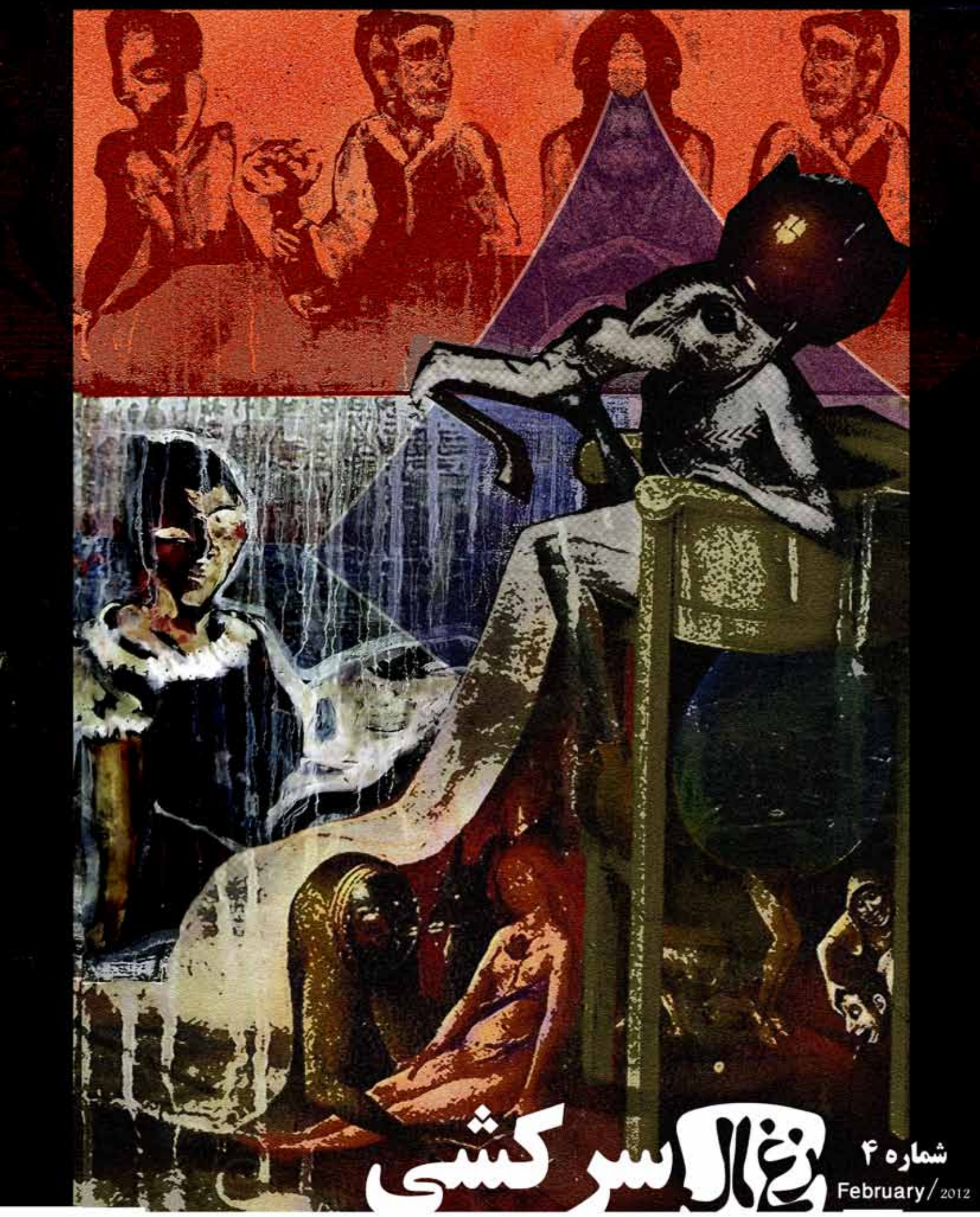
TRANSGRESSION



رغال سرکشی

شماره ۴

February / 2012

TRANSGRESSION

فهرست

مجله زغال / دوره جدید/ شماره ٤/ ویژه سرکشی/مارس ۲۰۱۲

سردبیری/ در باب سرکشی/ مهدی سلیمی

معماری و سرکشی/ فردریک شلگل/ ترجمه: توحید عبدالهی

مامور سرکشی: سرکشی از سرکشی/ روزبه گیلاسیان

دو نظام جنون/ ژیل دلوز/ ترجمه: ک.میرزاده

هنرمند به مثابه مصرف کننده/ بابک سلیمی زاده

هنر به مثابه فرمِ واقعیت/ هربرت ماکوزه/ ترجمه:بیژن صباغ

دو پرسش در نظریهٔ هنری کانت/ محمد حسن شاهکوئی

مانیفست سینمای سرکش/ نیک زد/ ترجمه:بابک شاه سیاه

نامه به مدیران درمانی دارالمجانین/ آنتونن آرتو/ ترجمه: مهدی سلیمی

سردبیر: مهدی سلیمی

تصویر وگرافیک: مجتبی حق جو

صفحه آرایی: مجتبی حق جو

بازنشر مطالب زغال با ذکر منبع و نام نویسنده بلامانع است. تصاویر زغال صرفاً برای همین مجله طراحی شده اند و انتشار آنها در سایتها و نشریات دیگر منوط به درج لوگوی زغال و امضای تصویر ساز آن است.

در باب سرکشی

مقاله سردبیری

مهدی سلیمی

۱
در حقانیّت سرکشی

ASSATA SHAKUR:[۱]

شباهنگام دوم می، پلیس ایالت نیوجرسی دوبار به سمت من شلیک کرد. روی زمین پخش شده بودم، با پا به من لگد می‌زدند، روی زمین ولو بودم و موهایم را گرفته بودند و بزور می‌کشیدند. دست‌آخر، مرا به داخل یک آمبولانس چپاندند، با اینحال هنوز پلیس به راننده‌ی آمبولانس اجازه‌ی حرکت نمی‌داد. آنها مدام از پرستار آمبولانس می‌پرسیدند: «او مرده است؟ او مرده است؟» بالاخره، وقتی که معلوم شد من تا پنج یا ده دقیقه‌ی دیگر همچنان قرار نیست بمیرم، مرا به بیمارستان بردند. آنها به سمت من حمله‌ور می‌شدند، کیپ مرا چسبیده بودند و کتکم می‌زدند، و به محض اینکه دکترها و پرستارها بیرون می‌رفتند، به هر طریقی که برایشان ممکن بود، شکنجه‌ام می‌کردند. من در حالت نیمه مرگ بودم–بطوری که مقامات بیمارستان کشیشی را بر سر بالین‌ام آوردند تا آخرین تشریفات مذهبی‌ام را انجام دهند– با اینحال پلیس یک دم از شکنجه کردن‌ام باز نمی‌ایستاد. پلیس به شکنجه کردن‌اش ادامه می‌داد، تا اینکه صبح روز بعد مرا به بخش مراقبت‌های ویژه منتقل کردند. آنها مجبور بودند تا زمانیکه من در آن بخش به سر می‌بردم با من مدارا کنند. سپس مرا به اتاق دیگری بردند، JOHNSON SUITE هم در آن اتاق بود، در آنجا راه خروجی اتاق به کریدور را بستند. و بدین طریق عملاً توانستند تمامی عبور و مرورها را کنترل کنند. من تنها حدود سه یا چهار روز فرصت داشتم آنجا بمانم. آنها تهویه‌ها را باز گذاشته بودند تا من از سرما بمیرم. ریه‌هایم در معرض متلاشی شدن بودند. آنها دست به هر کاری می‌زدند تا من سینه‌پهلو بگیرم.

Q: آیا تیم پزشکی تا موقعی که تحت درمانشان بودی، با این طرز رفتار موافق بودند یا با پلیس همکاری می‌کردند؟

برخی از آنها این کار را می‌کردند. شب اول دکتری آنجا بود که حتی بدتر از نظامیان دولتی رفتار می‌کرد. او گفت: چرا به نظامیان شلیک کردی؟ حتی بدون آنکه مطمئن باشد من آن کار را کرده‌ام یا نه، مدام مرا سرزنش می‌کرد. برخی از پرستاران از من حمایت می‌کردند؛ آنها می‌توانستند عیب و شرارت پلیس را ببینند. یکی از پرستاران دکمه‌ای را نشان‌ام داد تا هر وقت نظامیان دولتی بر سر تخت‌ام آمدند، آنها را صدا بزنم. از این طریق من توانستم تا حدی از دست کتک‌های نظامیان در امان بمانم. با اینکه من در حالت نیمه‌مرگ بودم و ساق پاهایم ورم کرده بود، با اینحال آنها مرا از ساق پاهایم به تخت بسته بودند. تعدادی از پرستاران به بسته شدن پاهایم به تخت اعتراض کردند. دست‌بندی که به پاهایم زده بودند خون‌آلود و در پوست‌ام فرو رفته بود.

آیا به نظر شما امکان داشت که آنها اصلا پرسنل بیمارستان نباشند و مراجع پلیس با موافقت و همدستی این پزشکان قصد داشتند شما را در بیمارستان به قتل برسانند؟

بله، قطعاً این امکان وجود داشت.

این اعضای پرسنل بیمارستان که نسبت به تو رفتارهای انسانی نشان می‌دادند، سیاه پوست بودند یا سفید پوست یا هر دو اینها؟

سفید پوست و سیاه پوست. آن پرستاری که به من دکمه‌ی زنگ خطر را نشان داد، یک پرستار آلمانی بود. او لهجه‌ی آلمانی داشت. تعدادی از پرستاران سیاه‌پوست برای من بسته‌های کوچک کتاب فرستادند که واقعاً این کتابها زندگی‌ام را نجات دادند، چون آن روزها سخت‌ترین لحظات زندگی‌ام بودند. یکی از آن کتابها شعر سیاه‌پوستی بود، دیگری کتابی از هرمان هسه بود، و یکی دیگر کتابی بود درباره‌ی زندگی یک زن‌سیاه‌پوست در آمریکا. این کتابها شگفت‌انگیزترین انتخابهایی بودند که آنها می‌توانستند برای من اهداء کنند...

---

[۱] این متن اعتراف‌نامه‌ای است از Assata Shakur، به همراه JoAnne Chesimard Malik– شخصی که در عصرگاهِ دوم مِی ۱۹۷۳ دستگیر شد– همراه باSundiata Acoli و Zayd Malik Shakur (فردی که بدست پلیس ایالت نیوجرسی به قتل رسید). Shakur اینک دَر کشور کوبا و در تبعید به سر می‌برد. او یکی از اعضای حزبBlack Panther Party و ارتش رهایی‌بخش سیاه بود. در این متن او در خصوص رفتارهایی که بعد از دستگیر شدن‌اش به دست سپاه ایالت نیوجرسی با او شده‌بود، اعتراف‌می‌کند. این متن ترجمهٔ بخشی از اعترافات آساتاست که از کتاب «نفرت از کاپیتالیسم» انتخاب و ترجمه شده است.

مصداق بالا یکی از هزاران نمونه‌های سرکشی است که بدست صاحبان قدرت روی می‌دهد. سرکشی به خاطر ارتباط بلافصل‌اش با مفهوم قدرت معنایی چند پهلو در خودش دارد. از اینرو باید در معانی آن دقت به خرج داد تا به تعریف مورد نظر رسید. سرکشی عموماً با قلمرو سلطه عجین است. اگر کسی از سلطه قدرت سرپیچی کند، قدرت در مقابل او سرکشانه عمل خواهد کرد. اگر سرپیچی نقطه مقابل قدرت است، در عوض مفهوم سرکشی با قدرت در هم تنیده‌اند و قصد من اینجا یافتن شکافها و مرزهای باریک بین آنهاست تا از خلال آن بتوانیم راه خویش را بگشائیم.

صاحبان قدرت در طول تاریخ رویکردهای متفاوتی نسبت به سرکشی داشتند. فوکو این رویکردها –در نحوه مجازات و تنبیه– را با استادی تمام تبارشناسی کرده است. او نشان می‌دهد که اگر اکنون ما سرکشی ددمنشانهٔ قدرت را در خفا و لابه‌لای اعترافات پنهانی مجازات شونده‌گان می‌شنویم، روزگاری قدرت مجازات را در ملاعام به نمایش می‌گذاشت. در اعتراف بالا می‌بینیم که نظامیان و مامورین دولتی در حضور پرستارها و ناظران دیگر رفتارشان را کنترل می‌کنند ویکی از راههای نجات از دستگاه شکنجه، دکمه‌ای است که زیر تخت کاشته شده و کارش افشاگری اعمال نظامیان در ملاعام است. در عوض مثال آن فرد زناکار را بیاد آرید که در قرون وسطی محکوم به مجازات می‌شود. نمایش قدرت در جلوی دیده‌گان عموم قرار بود اینگونه اجرا شود که دستها و پاهای فرد باید به چهار اسب بسته می‌شد و اسبها چهار نعل می تاختند تا بدن خاطی از هم فروپاشد. فوکو در «مراقبت و تنبیه» این واقعه را به طور کامل شرح می‌دهد. چیزی که در وهلهٔ اول بین این مثال و اعترافات SHAKUR قابل تامل می‌نماید، نکتهٔ تمایزشان است که اینجا مجازات پنهانی صورت می‌گیرد و آنجا به نمایش عمومی گذاشته می‌شود. اما مسئله ما در جای دیگری نهفته است. در موردی که از قرون وسطی‌نقل شده اینگونه آمده است که او تا آخرین مرحله که هنوز نفس داشت و آتش از درون بدنش شعله می‌کشید، نسبت به قانون وفادار ماند. او نه تنها هیچ اعتراض، سرپیچی و خصمی به جلادان و نماینده‌گان قدرت نشان نداد؛ بلکه بی وقفه از خدا طلب مغفرت می‌کرد. در عوض SHAKUR در ارتش رهایی بخش سیاه تا آخر عمر خویش در برابر قدرت می جنگد. مبحث ما اینجا جرم‌شناسی یا بررسی عقیده(دوکسا)آدمهای مختلف تاریخی نیست. مسئله یافتن آن نقطهٔ انشقاق در نحوهٔ تنبیه و مجازات است. نقطه‌ای به نام «روشنگری»، که قرون وسطی را از تاریخ بعد از خودش منفک می‌کند. روشنگری نقطهٔ آغاز بدبینی نسبت به نیروی ماورالطبیعی پادشاهان است. روشنگری، سرکشی عقلانیت در برابر خشونت مذهب بود و در این مورد کانت به طرز گویایی از خرد محوری در مقابل عقاید مذهبی دفاع می‌کند. مقاله «روشنگری چیست؟» نوشتهٔ کانت به نوعی آغازگاه این جدال است. نکته‌ای که او در این مقاله بدان تاکید می ورزد: جسارت اندیشیدن است. سرکشی آغازین کانت در مقابل قوانین مذهبی با این شعار که «جسارت آن را داشته باش که فهم خود را بکار گیری»، گامی در جهت بیرون آمدن از طفولیّت و گنگی پیش از خویش بود. شجاعت در اندیشیدن که در سرتاسر نوشته کانت بدان تاکید شده است در حقیقت نیروی خصمی در مقابل اتوریتهٔ نمادینی است که بی هیچ قید و شرطی اعمال می‌شد. روشنگری پذیرفتن تمام قواعد و اصول و ابزارهای مکانیکی از پیش تعیین شده را علت اصلی کودک ماندن می‌داند. و سنجهٔ هر آنچه بتواند برای مردمی به صورت قانون مقرر شود این پرسش است که آیا مردم خود می‌توانند چنین قانونی را وضع کنند؟ در این حالت ابتدا مفهوم فرد پا به میان می‌گذارد که هم «عنصر» است و هم «عامل» و این عامل بودن و به پرسش کشیدن قوانین موجود اولین نحلهٔ فکری سرکشی می‌تواند قلمداد شود و دوم اینکه مردمی در اینجا مطرح می‌شود که قبل از آن هیچ مشروعیّتی در قانون‌گذاری نداشت. اما اصل مسئله روشنگری تعریف فعلیّتی برای افراد است که به گفتهٔ فوکو مسئله زمانِ حال و اکنونیّتی که فاعل در آن می‌زید ابعاد این فعلیّت را تعیین می‌کنند. دقیقاً همین مسئله باعث می‌شود که ما به همراه زمان از خود روشنگری گذر کنیم. ضرورت گذار از روشنگری اصلی بدیهی است که این اصل را خود کانت تعیین می‌کند، او روشنگری را فرایندی می‌داند که هنوز فرانرسیده و ما باید در راستای آن گام برداریم. اکنون برای تبیین مفهوم سرکشی در زمان کنونی ما ابتدا خود روشنگری را به پرسش می‌کشیم. و در اصل همین پرسش‌هاست که ایجابیّت سرکشی را از نظر ما تعیین می‌کند.

کانت در مسئله روشنگری همچنان در قلمرو بسته و محدود کنندهٔ خردی در می ماند که بر تمام دوران مدرنیته حاکم است. او در این متن خرد را به دو دسته تقسیم می‌کند: خرد عمومی و خرد خصوصی. او در تعریف خرد خصوصی فرد را در مقام عضوی از قلمرو یک جامعهٔ مدنی می‌داند که موظف است کنش‌پذیرانه رفتار کند تا حکومت بتواند افراد را بر پایهٔ یک همرائی ساختگی به سوی غایت همگانی رهنمون سازد. «مثلاً هر فرد موظف است مالیات خود را بپردازد و اگر نقدی در میان است باید در حوزه خرد عمومی، برای مثال در نحوهٔ تعیین مالیات باید وارد شود». این غایت انگاری در ساختن یک همرائی عمومی مسئله‌ای است که سرکشی مورد نظر ما را دوباره محاط یا به عبارتی بازقلمروگذاری کرده و به شکل یک فرمول و قاعده در می‌آورد. دو مثال بالا –یکی قبل از دورهٔ روشنگری و آن دیگری مربوط به زمان حال– به خوبی نشان می دهد که هر چقدر دایره نمایش آزادی در حوزهٔ عمومی بازتر می‌شود به همان نسبت تجاوز به حوزهٔ خصوصی نیز وحشیانه تر می گردد. این قاعده‌ای است که می‌توان آنرا قانون بقای قدرت نامید. اساساً اکنون که ساز و کار قدرت به حدی پیچیده است که تقسیم بندی حوزه عمومی و خصوصی مضحک جلوه می‌کند؛ قدرت و سیاست، تمامیّت زیست ما را اشغال کرده اند. نشان دادن و تکرار همچین مسئله بدیهی برای ما از آنرو حیاتی است که بدنبال این، سخن از گونه‌ای زیبایی‌شناسیِ خشونت به میان می‌آوریم که در آن هنر فردی و جمعی غیرقابل تفکیک‌اند.

۲
زیبایی شناسیِ خشونت

بلوغ هنری دست کم به معنی خواست مواجهه با این امکان است که هنر را نمی‌توان بر نظریات کلی و غیرتاریخی سوژهٔ فردی و بی ارتباط بر شرایط اجتماعی و تاریخی مبتنی دانست. برای همین، اصرار من در تبیین مفهوم سرکشی و بررسی آن در یک بستر تاریخی از این خواسته نشات می‌گیرد که هستی‌شناسی انتقادی به صورت کلی در نتیجه خودسازی و پاسخ‌گویی در قبال زمانهٔ خویش حاصل می‌شود. در بخش نخست ما به ضرورت گذار از روشنگری و اساساً مدرنیته به نفع زمان کنونی تاکید ورزیدیم. حال باید دید این گذار چگونه روی می‌دهد؟ یعنی گذار از عقلانیت محوری ایده‌آل مدرنیته به نفع خود هستی اجتماعی. اصولاً در بررسی گذار از خردورزی مدرنیته از مارکس، نیچه و فروید سخن به میان می‌آید. آنچه که این سه تن را در این مرحله به هم پیوند می‌دهد، نسبیّت مطرح شده توسط آنهاست. در نگاه کلی می‌توان گفت مارکس نسبیّت مالکیت خصوصی را مطرح می‌سازد، نیچه ارزشهای بنیادین را نسبی می کند و فروید خودآگاهی مطلق و خرد مدرنیته را با مطرح کردن مقولهٔ ناخودآگاه بازصورتبندی می‌کند.

فوکو پیوند این سه تن را در فراروی از مدرنیته تحلیل می‌کند. نگاه او بیشتر معطوف به حوزهٔ تفسیر و هرمنوتیک است و معتقد است که هر کدام از این افراد سنت تفسیری رهگشایی را جلوی پای مدرنیته نهادند. سنت تفسیری‌ای که در آن دیگر مهم نیست که چه کسی سخن می‌گوید بلکه محتوای خود گفتمان است که تا بی‌نهایت می‌تواند بسط یابد. حال باید دید کدام یک از اینها برای بیان سرکشی در هنر رهگشاترند؟ دلوز و فوکو هر کدام به نحوی معتقدند که فروید و اساساً سنت فلسفی روانکاوی گونه‌ای نهاد محوری با خود به همراه داشت که به نحوی عقلانیت مدرنیته را بازتولید می‌کرد. چرا که آنها معتقدند فروید ناخودآگاهی را که به صورت غریزی داشت سیر طبیعی خود را طی می‌کرد به دایرهٔ عقلانیت کشانید و بدنبال آن تفکیک سفت و سختی بین عقلانیت و جنون شکل گرفت. علیرغم تلاش افرادی چون رایش و سنت فلسفی مکتب فرانکفورت در ایجاد ارتباط بین فروید و مارکس نمی‌توان از تفاوتهای بنیادین آنها چشم‌پوشی کرد. چنانچه از نظر مارکس گذشته آبستن آینده است و پرولتاریا مامای تاریخ؛ در حالی که از نظر فروید آینده آبستن گذشته است که فقط پزشک و خوش اقبالی می‌توانند ما را از بار آن برهانند. در این نگاه فروید، انقلاب فقط می‌تواند الگوی عصیان بر ضد پدر را تکرار کند و در هر مورد درست مثل قبل به شکست ناگزیر بیانجامد. پرداختن به این مباحث در اینجا از آنرو ضروری است که مفهوم سرکشی با جنون، عصیان و انقلاب همراه است و برای تعیین زیبایی‌شناسی خشونت باید راه خود را از لابه‌لای نقد عقلانیت پیدا کنیم. برای مثال فردریک شلگل با نقد عقلانیت

محوری مدرنیته مبحثی رهگشا در حوزهٔ زیبایی‌شناسی و معماری مطرح می‌کند. او معتقد است مدرنیته در معماری به پایداری، استقامت و اصولاً صورت ظاهر بنا معطوف گردید(مثلا برج ایفل به عنوان بنایی غیر قابل فساد) در حالی که این نشانه‌های سکونت و پوسیده‌گی فضاست که معماری را تعریف می‌کند. او مدعی است هیچ معماری قبل از ساخته شدن بنا و سکونت در آن نمی تواند درکی از فضا داشته باشد. یک معمار از بیرون تنها می‌تواند ایستاده‌گی، مقاومت و فرمولهای قانونمند را رعایت کند. در اینجا وسوسه می‌شوم مثال قصر کافکا را بیاورم. قصر از بیرون به مانند برجی ایستا برای ک. قابل رویت است. همهٔ اهالی دهکده صورت ظاهر قصر از پائین تا نوک آن را با شفافیت تمام می بینند؛ اما در این صورت ظاهر هیچ نشانی از آنچه در آن می گذرد نیست. برای سرکشی از قصر باید بر داخل دالانهای آن نفوذ کرد و بوی پوسیده‌گی قانون را از نزدیک استشمام کرد. حال آیا می‌توان راه مشخص و دقیقی را فرمول بندی کرد که به عنوان راهنمای درون قصر عمل کند؟

سرکشی یک استراتژی است. سرکشی قانون شکنی نیست گونه‌ای نا-قانونی است. برای همین نمی‌توان بار انتولوژیک کاملاً مشخصی برای آن مشخص کرد. از اینرو در این سطح از بحث یعنی در یک نگاه سلبی-انتقادی(نا-قانونی) نسبت به زیبایی شناسی می‌توان گفت برخلاف فروید، اگر چه نیچه و مارکس از دو سنت فلسفی مجزا تغذیه می‌شوند با اینحال برای تبیین یک زیبایی‌شناسی انتقادی می‌توانند ظرف مناسبی باشند. به نظر من همانقدر که ترکیب این دو فیلسوف خطر در افتادن در مغلطه گویی را به همراه دارد، تفکیک و جدایی مطلق مبحث زیبایی‌شناسی برآمده از فلسفهٔ این دو نیز اشتباه است. چنانچه مثلاً در نگاه نشانه‌شناسانه، مارکس و نیچه را می‌توان بدین شکل در کنار هم قرار داد: کار نیچه نسبی کردن اخلاق و ارزشهای نمادین دیگر و کار مارکس نسبی کردن ارزش نمادین تکینی چون پول است. از اینرو این گفتهٔ فوکو مغلطه نیست که شاید تحولات مارکس در زیربنا، بتواند در روبنا جهان نیچه‌ای را رقم زند. مسئله بر سر چیستی فلسفهٔ اینها نیست بلکه چگونگی و روشهای نقد سرکشانه از نظام سرمایه‌داری کنونی است. در تعیین ارتباط بین سرکشی و فلسفه مارکسیسم به طور کلی می‌توان گفت سرکشی عجین با قدرت است و برای تسخیر قدرت باید از قهر انقلابی بهره جست که ما اینجا این خصم طبقاتی را معادل با سرکشی بر علیه نظام سرمایه داری فرض می‌گیریم. در فلسفهٔ نیچه نیز جا به جا به این خشونت حتی در مبحث زیبایی‌شناسی نیز اشاره شده است. چنانچه برای مثال نیچه خشم هملت نسبت به عمویش را نه همچون روانکاوی برآمده از رانهٔ تخیل، رویا و متافیزیک بلکه خشونت ذاتی دو قدرت در مقابل هم برای تصرف تاج و تخت عنوان می‌کند. این خشونت در فلسفه نیچه به طور مشخص‌تری با جنون و خرد گریزی همراه است.

تفاسیر در تشریح ارتباط بین این دو فیلسوف و تمایزاتشان بسیار است. گاه این تضاد چنان پر رنگ شده است که دو جناح آنارشیسم و مارکسیسم نسبت به هم کینه ورزی کرده‌اند. فیلم «زمین و آزادی» ساختهٔ کن لوچ مصداقی بر این ماجراست. دیوید و بلانکی دو کمونیستی که در یک جبهه بر علیه فاشیسم هم سنگرند. بعد بخاطر دخالت استالینیست‌ها یکی از آنها آنارشیست و دیگری استالینیست تلقی می‌شوند. سپس این دو نیروی ایجابی در یک برهه از جنگ که در شرایط سختی سنگرشان را در مقابل فاشیسم حفظ کرده بودند به خاطر سیاست‌های نادرست استالینیسم به طرز غمباری در مقابل هم لشگرکشی می‌کنند.

حال در وضعیت کنونی زیبایی‌شناسی رادیکال چاره‌ای به جز چنگ انداختن به نقدهای بنیادین مارکس به نظام سرمایه داری ندارد و از طرفی دیگر سازوکار پیچیده نظام‌های کنونی باعث می‌شود که به راحتی نتوان از نقدهای فیلسوفان متاخری چون دلوز و فوکو عبور کرد. نقد اکثر فرانسوی های متاخر از جامعه دست کم تا حدی از این امتیاز بزرگ برخوردار است که تضادها و وضعیّت غیر طبیعی زندگی جدید را نه تنها در رابطهٔ میان طبقات ویژه، بلکه در تمامی قلمروها و اشکال مراودات اجتماعی نیز نشان می‌دهد.

۳
سرکشی به منزلهٔ امر واقع

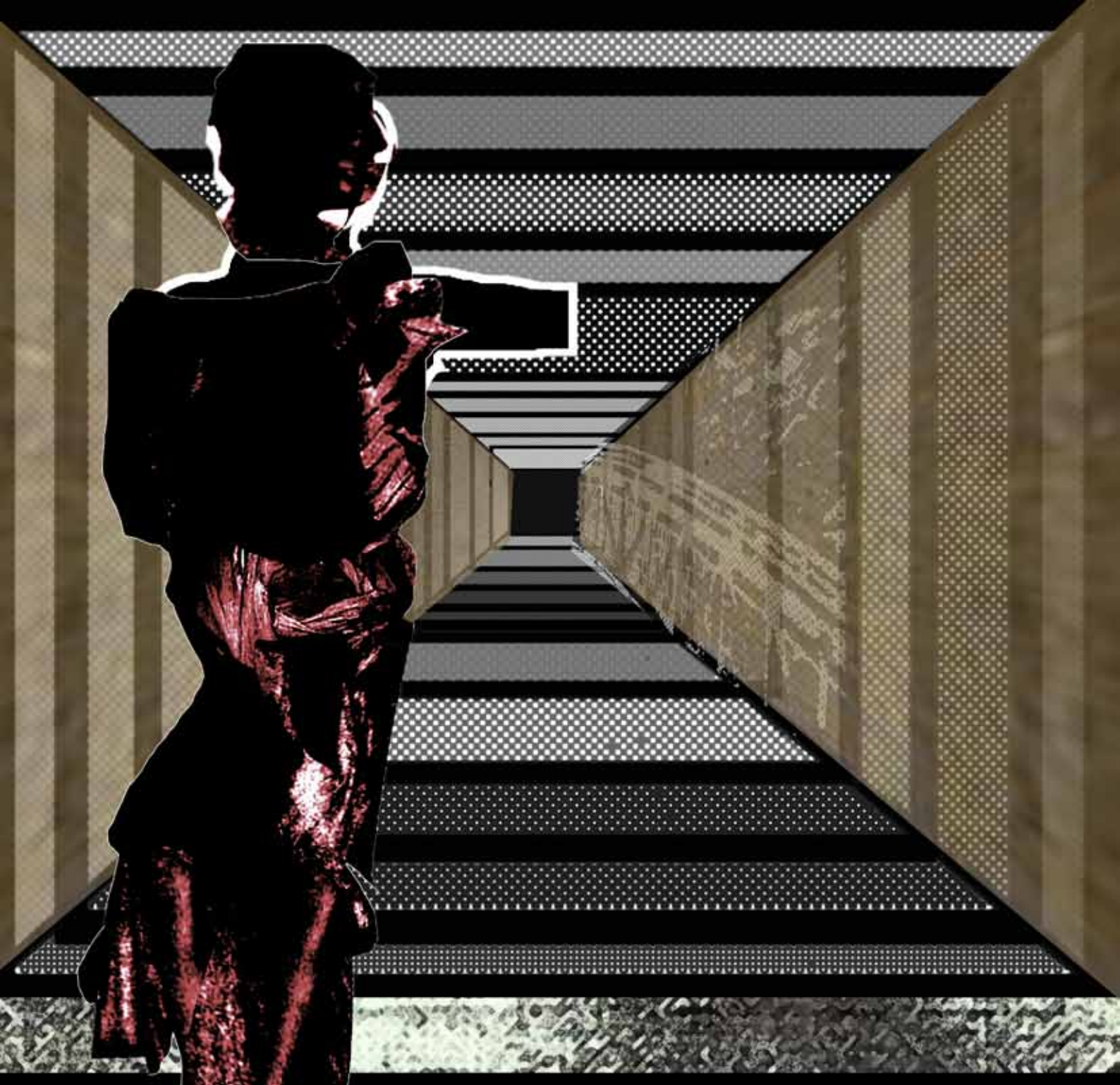
اگر قدرت امر نمادینی است که اکنون تمامیّت زندگی ما را در بر گرفته است، در مرکزیت این امر نمادین می‌توان یک نقطهٔ ترومایی را بازتعریف کرد که مدام در حال حدگذاری به قانون و سرکشی در مقابل قدرت است. این نیروی قهری و متخاصم در مقابل امر نمادینه را روانکاوی لکان امر واقع می‌نامد. پس بر این اساس اجازه دهید اینجا برای شرح منظورم از تقسیم‌بندی لکان استفاده کنم. در این تقسیم‌بندی ما با سه ساحتِ نمادین، واقعی و خیالی روبرو می‌شویم که به گفتهٔ لکان این سه همچون گره برومه در هم تنیده شده‌اند. اگر «قدرت» در اصل همان امر نمادین است پس می‌توانیم «سرکشی» را به خاطر خصلت تروماتیک‌اش که اجازه نمی‌دهد هیچگاه ایجابیّت مشخص و چارچوب‌مندی را پیدا کند، امر واقع بنامیم. در این میان و در جدال دائم بین این دو امر که به زبان فرویدی همان جدال اصل واقعیت و اصل لذت است می‌توان «خشونت» را به منزلهٔ امر خیالی برگزید. در مبحث زیبایی‌شناسی انتقادی، هنر به خاطر ماهیّت وانمایانه(نه بازنمایانه) امر خیالی بیشتر به سمت امر واقع سوق پیدا می‌کند. زیبایی‌شناسی انتقادی به جای بازتولید روابط و مناسبات قدرت یا همان امر نمادین، در تلاش است تا چنین نظمی را به نفع سرکشی(امر واقع) فروبپاشد. یعنی سرکشی برای بیان خود از یک نیروی قهری و از خشونتی سود می‌جوید تا خصم خود را نسبت به مناسبات قدرت به نمایش بگذارد. فروید معتقد بود که هنر به خاطر ماهیت فانتاسم گونه‌اش می‌تواند از اصل لذت و غریزه هنرمند سود بجوید اما او همچنان اثر را همچون یک امر خیالی می‌داند که هیچوقت نمی‌تواند از اصل واقعیت فراروی کند. اما باید دید چگونه این امر خیالی می‌تواند به خود واقعیت تبدیل شود؟ این راهیست که تنها از طریق فراروی از خود روانکاوی امکان پذیر می‌شود. آنجایی که هنر را نه امری مربوط به ناخودآگاه که بر اساس تفسیر می‌توان نشانه‌هایی از امر واقعی را در آن جست، بلکه بر عکس هنر را زیبایی‌شناسی کردن خودِ واقعیت دانست. بگذارید برای شرح منظورم مثالی ذکر کنم. نقاشی به نام «کاراواجو» در زندگی واقعی خویش مرتکب قتل شده و برای در امان ماندن از مجازات فراری می شود. او در دوران فرار خود تابلویی را نقاشی می‌کند که در آن سر بریده و خونین خود را در یک سینی کشیده و آنرا به صاحب منصبان ارسال می‌کند تا بگوید که بدین طریق او خویشتن را مجازات کرده است. اینجا چنان امر واقع و امر خیالی در ذهن هنرمند در هم تنیده شده است که به راحتی نمی‌توان آنرا تفکیک کرد. در اصل اینجا نه ناخوداگاه هنرمند است که بخواهد اثری بکشد که در آن نشانه‌هایی از قتل نفس وجود داشته باشد، بلکه به تساوی رساندن آگاهانه امر واقع و امر خیالی توسط هنرمند است. او در واقع خویشتن را مجازات کرده و این مجازات را به نمایش می‌گذارد. یا مثال معروفتر و واقعی تر از این نوع جنونی که در آن نمی‌توان به راحتی سخن از جدایی امرواقع و خیالی به میان آورد گوش بریده ونگوگ است، او گوش خود را بریده و پرتره خود را با سر پانسمان شده به نمایش می‌گذارد. این راه معکوسی از آن چیزیست که روانکاوی به ما یاد می‌دهد. این نوع هنر زیبایی‌شناسی کردن خود واقعیت است و این دقیقاً راهیست که از خلال آن می‌توان به «سیاستِ اجراگری» در هنر اندیشید. هنوز زمان زیادی از خودسوزی کارگر اخراجی در محوطهٔ کارخانه نمی گذرد و همهٔ ما عکسهای این اجراگری ناب که در آن خشونت و سرکشی در هم تنیده و نظم نمادین را مضمحل می‌کنند را به خاطر داریم.

در این زاویه نگاه می‌توان گفت هنر خلاقیّتی است که ما را از عادت درک به سوی شرایط خلق می رساند. هنر بازشناسی نمی‌شود و صرفاً می‌توان آنرا حس کرد. سرکشی و اساسا زیبایی شناسی خشونت با جلوگیری از گذار به الگوسازی مفهومی، روند ادراک را مختل می‌کند. اگر نهادهای دولتی سرمایه‌داری همواره ارزش‌های وحدت گرایانه و هویت باور را مورد تاکید قرار می‌دهد، سرکشی ما را با کثرت، غیریّت و چندگانگی‌ها به عنوان امر ضد ارزش سوق می‌دهد. اگر نظم نمادین و هنر مسلط مدام در تلاش است تا هنر را خیال پردازی زیبایی تداعی کند که هیچ ارتباطی به واقعیت جامعه‌ندارد؛ جامعه‌ایی که اکنون به رنگ سرخ درآمده و دمادم بوی خون به مشام می‌رسد؛ هیچ چیزی تاثیرگذارتر از فرم بیان آگاهانه و واقعی نیست. در دورانی که در تمامی گالری‌ها مثلا گل و مرغ قجری تمجید شده و ظرافت هنری

به نمایش گذاشته می‌شود، تابلوی «کلهٔ بریده شده» اثر مجتبی حق جو یک فرم بیانی است از آنچه نه در خیال که در جلوی دیده‌گانش می‌گذرد. چنین تابلویی عبور از خطوط ممنوعه زیبایی‌شناسی مسلط است، آنگاه که آنها در تلاشند تا شکنجه شدنمان را تا حدی به خفا بکشانند، این تابلوها مثل دکمه زیر تخت نقاش در بیمارستان است تا پرستاران و دیگران را به نظارت آنچه روی می‌دهد بکشاند. آنجا که بوق عریانگری به صدا در می آید، مرز بین حوزه خصوصی و عمومی برداشته شده و خصم و سرکشی در مقابل سلطهٔ نمادین به نمایش گذاشته می‌شود.

Michelangelo Merisi da Caravaggio, Salome with the Head of the Baptist c. ۱۶۰۹

مجتبی حق جو،کله بریده شده
اکریلیک روی بوم،۱۰۰*۱۲۰،
۱۳۹۰



فردریک شلگل

معماری و سرکشی

ترجمه توحید عبدالهی

سرکشی دری به ماورای مرزهایی که اغلب پیش چشم اند می گشاید، ولی مرزها همان که بودند باقی می مانند. سرکشی مکملی برای دنیای بدزبان است، از مرزها فراتر می رود ولی نابودشان نمی کند.

ژرژ باتای، اروتیسیسم

هر موضوعی که بحث آن معماری باشد، پیرامون تابو و سرکشی است. در حالی که جامعه در خفا از بزه، افراط و هر نوع ممنوعیّت خشونت آمیز لذت می برد، به نظر می رسد یک راست کیشی مسلم در بین نظریه پردازان معماری وجود دارد. آن ها به سادگی در مورد قوانین حرف می زنند اما به ندرت بحثی پیرامون سرکشی مطرح می کنند. از ویتروویوس تا QUATEMÈRE DE QUINCY، از DURAND تا نویسندگان جنبش مدرن، تئوری های معماری عمدتاً جزئیات قوانینی است که یا بر اساس تحلیل سنت تاریخی و یا بر اساس انسان معاصر (مانند کار معماران قرن بیست) است. از زمان نظام هنرهای زیبا[۱] تا طراحی کامپیوتری[۲] ، از کارکردگرایی تا سنخ شناسی، از قوانین رایج تا انواع نوآورانه آن، یک بسته ی جامع و از پیش آماده از آموزه ها و احکام حمایتی وجود دارد. با این حال هدف من نقد مفهوم قوانین یا ارائه انواع جدید قانون نیست. برعکس، این نوشته تلاش خواهد کرد تا نشان دهد سرکشی کلیّتی است که قوانین معماری صرفاً بخشی از آن است.

با این وجود پیش از بحث در مورد سرکشی، ضروری است تا رابطه ی پارادوکسیکال بین معماری به مثابه محصول ذهن، یا به مثابه هماهنگی مفهومی و مادی زدایی شده و معماری به مثابه تجربه ی حسی فضا، به مثابه کنش فضا محور را مورد بازبینی قرار دهیم.

بخش نخست: پارادوکس

اگر کسی اشتیاق التیام ناپذیری به مطلق دارد، راهی جز انکار مداوم خویشتن و آشتی دادن غایت های متضاد ندارد.

در واقع چیزی که اینجا نوشته می شود خود را به بخشی از بازنمایی زمینه ی معماری بدل می کند. بهره گیری من از واژه ها، پلان ها، یا تصاویر در هر صفحه ای از این مطلب می تواند به دنیای اسطوره ای مرگ تشبیه شود: چرا که از توجه به ماورای مرزها سود می برد، خارج از معماری است، خارج از واقعیت فضاست. واژه ها و پلان ها در میان ساختار ذهنی محافظت می شوند. آن ها از زندگی واقعی، سوبژکتیویته و امر شهوانی [۳]حذف می شوند. حتی زمانی که واژه های چاپ شده روی کاغذ به شعارهایی که با اسپری روی دیوارهای شهر نوشته می شوند تغییر ماهیّت می دهند، چیزی جز یک گفتمان نیست اند. عبارت قصار بوله [۴]که بیان می کند «محصول ذهن چیزی است که معماری را می سازد» صرفاً بر اهمیت مقاصد مفهومی معماری تأکید می کند، ولی واقعیت شهوانی در تجربه ی مکانی را نادیده می گیرد.

در یک کنفرانس معماری مفهومی در لندن (که بخش عمده ی شرکت کنندگان به این نتیجه ی قابل پیش بینی رسیدند که «کل معماری مفهومی است») مباحثه ای بر این پارادوکس غریب که معماری را مورد حمله قرار داده است تاکید داشت: غیرممکن است همزمان هم ماهیّت فضا را مورد پرسش قرار دارد و هم به ساخت و تجربه ی یک فضای واقعی دست یافت. این مباحثه به طور غیرمستقیم بازتابی است از وضعیت موجود معماری در دهه قبل. اگر دلالت های سیاسی محصول ساختمان در سال های پس از بحران ۱۹۶۸ مورد تایید فراوان قرار گرفت، واکنش متعاقب هگلی این نکته را فاش می کرد: « معماری چیزی در ساختمان است که معطوف به سودمندی نیست»، و االبته اگر این را تعمیم دهیم، همان

۱ systeme des beaux-arts
۲ CAD
۳ sensuality
٤ Etienne-Louis Boullee

طور که تئوریسین های سیاست های شهری ادعا می کردند، معماری چیزی است که نمی تواند یک تجسم سه بعدی صرف در ساختار اجتماعی اقتصادی حاکم داشته باشد. این تأکیدی است بر آن چه که هگل «متمم هنری الحاق شده به ساختمان ساده» نامید، یعنی تاکید بر کیفیت غیرمادی ای که آن را «معمارانه» می کرد، بدون هیچ گونه ارجاعی به دوگانگی دیرین بین تکنولوژی و ارزش های فرهنگی. در مقابل یک سنت مبهم برای آن دسته از معماران «رادیکال» که ساختمان ساخته شده را به عنوان یک چیز مجرد و غایت اجتناب ناپذیر کارشان قلمداد نمی کردند ایجاد نمود. ابتدا، با تلقی «گرایشات آوانگارد» به عنوان یک ابزار ایدئولوژیک معمارانه و سرباز زدن از محدودیت ها و تحمیل های کاپیتالیستی، کار آن دسته از معماران رادیکال ایتالیایی و اتریشی در اواخر دهه ی ۶۰ تلاشی بود برای مادی زدایی کردن معماری در قلمرو مفاهیم. عبارت «همه چیز معماری است» همبستگی بیشتری با هنر مفهومی داشت تا با مکتب التقاطی فراگیر. اما اگر همه چیز معماری باشد، معماری چگونه می تواند خود را از دیگر فعالیت های بشری یا پدیده های طبیعی متمایز کند؟

مطالعات زبان شناسی ساختاری که در دهه ۶۰ در فرانسه و ایتالیا صورت گرفت به سادگی پاسخ محتملی را پیش رو گذاشت: قیاس ها با زبان که همه جا به چشم می خورد، که گاه مفید و گاه به طور خاص گمراه کننده است. شاخصه اساسی این قیاس ها اصرار بر مفاهیم است. با اینکه این تئوریسین ها اظهار کردند که معماری همواره چیزی غیر از خودش را بازنمایی می کند ایده ی خدا، قدرت نهادها و نظایر آن و با اینکه آن ها تعبیر معماری به عنوان یک محصول (زبان شناختی) معین جامعه را پذیرفتند (و بنابراین بر استقلال معماری ای که فقط به خودش، به زبان و تاریخ خودش ارجاع می دهد اصرار ورزیدند)، گفتمان آن ها قوانینی که به واسطه ی استفاده از مفاهیم قدیمی مانند گونه ها و مدل ها، حاکم بر کارهای معمارانه بود را بازطرح نمودند.

این چالش دائمی پیرامون ذات معماری، فقط انشقاق اجتناب ناپذیر بین گفتمان و قلمرو تجربه ی روزمره را پیش می کشد. پارادوکس معمارانه بار دیگر اختلال می آفریند. مطابق تعریف، مفاهیم معمارانه در تجربه ی فضا حضور ندارند. بار دیگر، غیرممکن است درباره ذات فضا سوال طرح کرد و هم زمان یک فضای واقعی را ساخت یا تجربه کرد. تضاد پیچیده بین فضای ایده آل و واقعی قطعاً به لحاظ ایدئولوژیک بی طرف نیست، و پارادوکسی که تحمیل می کند، بنیادی است.

چنین پنداشته شد که بین تمایلات شهوانی و گرایش به پاک دامنی، بین چشیدن مزه ی اغواگری و جستجوی مطلق، معماری از طریق پرسش هایی که خود طرح می کند تعریف می شود. آیا معماری دو وضعیت وابسته به هم که متقابلاً منحصربه فرد هستند را می سازد؟ آیا معماری واقعیت تجربه سوبژکتیوی را بنا می نهد در حالی که این واقعیت به طریقی کاملاً مفهومی به دست آمده است؟ آیا معماری زبان انتزاعی از حقیقت مسلمی را می سازد در حالی که این زبان از طریق احساس به دست آمده است؟ پس آیا معماری همیشه بیان یک فقدان، یک کمبود یا یک چیز ناتمام است؟ و اگر چنین باشد، آیا معماری همواره ضرورتاً یکی از واقعیت یا مفهوم را از دست نمی دهد؟ آیا تنها آلترناتیو موجود برای این پارادوکس سکوت است؟ سکوتی که یک اظهار عقیده ی نیهیلیستی نهایی است که تاریخ معماری مدرن را در فحوای کلام اش، یعنی در خودنابودگری اش، خلاصه می کند.

سؤالاتی از این قبیل لفظ پردازی نیست اند. شاید جواب «بله» به همه ی این سؤالات و قبول کردن پی آمد های زمین گیر کننده ی متناقضی که نبردهای فلسفی گذشته را پیش می کشد وسوسه انگیز باشد. دکارت در مقابل هیوم، اسپینوزا مقابل نیچه، خردگرایان در مقابل سمبولیست های معتقد به ادراک فضایی[۵]. اما وسوسه انگیزتر این است که راه دیگری بجوییم تا سکوتی که به نظر می رسد پارادوکس به ما تحمیل می کند را بشکنیم، حتی اگر این راه دیگر تحمل ناپذیر باشد.

۵ Raumempfindung symbolists

بخش دوم: اروتیسیم

این طور به نظر می رسد که نقطه ی مشخصی در ذهن وجود دارد که از آنجا به بعد زندگی و مرگ، واقعیت و خیال، گذشته و آینده، قابل اشتراک و غیرقابل اشتراک به طرقی متناقض درک می شوند.

آندره برتون، مانیفست دوم

پارادوکس ها دوپهلو سخن می گویند. آن ها دروغ می گویند، و نمی گویند؛ آن ها حقیقت را می گویند، و نمی گویند. همواره هر مصداقی با مصادیق و معانی دیگر درک می شود. تجربه ی یک پارادوکس دروغ پرداز مثل ایستادن بین دوآینه است. معانی تا ابد بازتاب می شوند. پارادوکس به صورت تحت اللفظی در اندیشه اتفاق می افتد. برای بحث، بهتر است بیش از این در ابهام نمانیم و دو تناظر برای آن فرض کنیم.

تناظر اول: تناظر نخست واضح و بی واسطه است و عبارت است از اروتیسیم. نباید آن را با تمایلات شهوانی اشتباه گرفت، اروتیسیم به سادگی به معنای لذت حواس نیست. تمایلات شهوانی همان طور که از اروتیسیم به مثابه یک ادراک فضایی ساده متفاوت است، با معماری نیز تفاوت دارد. «اروتیسیم فزونی لذت نیست، بلکه لذت فزونی است»: این تعریف متداول بازتابی از بحث ما است. همان طور که تجربه شهوانی فضا معماری را به وجود نمی آورد، لذت محض حواس نیز اروتیسیم را بنیان نمی نهد. برعکس، «لذت فزونی» همان طور که نیازمند شهوت رانی است، نیازمند هشیاری نیز هست. همان طوری که اروتیسیم به معنای لذت مضاعف حاصل از هر دو مورد ساختار ذهنی و تمایلات شهوترانی است، تفکیک پارادوکس معمارانه نیز مفهوم های معماری و در آن واحد تجربه بی واسطه فضا را پیش می آورد. معماری وضعیت، کارکرد و معنای یکسانی با اروتیسیم دارد. در محل پیوند (ممکن/غیرممکن) مفاهیم و تجربه، معماری مانند تصویری از دو

جهان به نظر می رسد: شخصی و عمومی. اروتیسیم متفاوت نیست، برای فردی که مفهوم اش او را به لذت (فزونی) رهنمون می شود، اروتیسیم به واسطه ی طبیعت فردی است، و به واسطه ی طبیعت عمومی نیز هست. بنابراین، از یک سو لذت شهوانی، دیگری و من، وجود دارد و از سوی دیگر یک بررسی تاریخی و خردپذیری نهایی وجود دارد. معماری یک ابژه ی به غایت اروتیک است، چون یک کنش معمارانه که به مرحله فزونی رسیده است، تنها راه رهایی از هر دو مورد ردپای تاریخی و حقیقت تجربی بی واسطه اش است.

تناظر دوم: پیوند میان فضای ایده آل و فضای واقعی در تناظر دوم متفاوت به نظر می رسد. این تناظر دوم دایره شمول وسیعی دارد و ناخواسته بحث حاضر و بسیاری موارد دیگر را در بر می گیرد. این تناظر چیزی کم تر از قیاس مرگ و زندگی نیست که اینجا برای یک نمونه معماری مشهور به کار برده می شود.

هر جامعه ای از معماری انتظار دارد ایده آل هایش را منعکس کرده و نگرانی های عمیق اش را برطرف کند. و معماری و تئوریسین های آن به ندرت فرمی که جامعه از آن انتظاراتی دارد را نفی کرده اند. حمله ی مشهور LOOS به منشأ جرم بودن ذاتی تزئینات معماری همزمان با تمجید و تحسین «محض بودگی»[۶] مهندسی از سوی جنبش مدرن طنین انداز شد و تحسین جنبش مدرن از معماری با یک اجماع عمومی ناخودآگاه تفسیر شد. «مهندسین ابزارهای عصر خودشان را می سازند- هرچیزی غیر از خلوتگاه های بیدخورده و خانه های کپک زده...» انکار همه جانبه ی این تصویر زشت و وقیح (در مقابل حس سلامت دماغ راست کیشانه) بی شباهت به وحشت نوع بشر از بدن های تجزیه شده ی متعفن نیست. مرگ تنها زمانی قابل پذیرش است که استخوان ها هنوز سفید باشند: اگر معماران نمی توانند در تلاش برای تحقق مردم و خانه های «بهداشتی و مردانه، فعال و مفید، اخلاقی و شاد» موفق باشند، دست کم می توانند در مقابل ویرانه های سفید معبد پارتنون بیاسایند. بنابراین، حیات شاداب و مرگ آراسته از معماری مورد انتظار است.

بدون در نظر گرفتن قوانین بورژوازی زمان، سنت حماسی سال های ۱۹۳۰ با مدرن نامیدن خود هنوز هم عمق و ناهشیاری نگرانی های جامعه را بازتاب می نمود. زندگی نفی و انکار مرگ انگاشته می شد – آن را محکوم کرده و خارج مرزهایش می گذاشت – نفی ای که به ماورای ایده ی مرگ کشیده می شود و به انکار فساد گندیدن گوشت نیز تعمیم می یابد. با این حال غم و اندوه پیرامون مرگ فقط با مرحله ی تجزیه ی استخوان های سفید مرتبط است و وجه غیرقابل مدارای گوشت فاسد شده را شامل نمی شود. معماری این احساسات عمیق را منعکس می کند: ساختمان های در حال تجزیه غیرقابل تحمل به نظر می رسند، حال آن که ویرانه های سفید خشک و خالی نجیب و قابل احترام اند. از قابل احترام بودن تا احترام کسب کردن فاصله ای به اندازه ی یک قدم است. آیا جد و جهد ناهشیارانه ی خردباوران یا " NEW YORK FIVE " برای کسب احترام از طریق اسکلت های سفید و بی نتهایی است که ارائه می کنند؟

علاوه بر این، ترس از تجزیه ی ارگانیسم ها – بر خلاف جست وجوی نوستالوژیک «محض بودگی منسوخ شده معماری» – در بنگاه های طرفدار محیط زیست که پروژه هایی اتوپیایی اند مشهود است. کسانی که در ۱۹۶۵ از ویلای متروک SAVOYE بازدید کردند حتماً دیوارهای کثیف سرویس های کوچک طبقه ی همکف را به خاطر دارند، متعفن از بوی ادرار، آغشته به مدفوع و پوشیده از دیوارنوشته های شهوت انگیز. شگفت آور نیست که تلاش های ادامه دار برای نجات محض بودگی در معرض تهدید ویلای SAVOYE در ماه های بعد تشدید شد و به موفقیت انجامید.

جامعه به راحتی جنبه هایی از تمایلات شهوانی که وقیح ارزیابی می شوند را می رماند. سنت آگوستین نوشت « INTER FAECES ET URINAM NASCIMUS » (ما از بین شاش و گه متولد می شویم). در حقیقت ارتباط بین مرگ، مشکل دفع و خون ریزی قاعده گی به اثبات رسیده است. ژرژ باتای در مطالعات اش درباره ی اروتیسیم معاصر با لوکوربوزیه اشاره می کند که محدودیت های اساسی نوع بشر در دو حیطه که به طور رادیکالی متضاد هم اند متمرکز شده است. مرگ و متضاد آن تولید مثل جنسی. به عنوان یک نتیجه، هر گفتمانی پیرامون مرگ، زندگی و تجزیه ی ضمنی حاوی گفتمانی در مورد سکس است. باتای ادعا می کند در لحظه ی کلیدی که زندگی به سمت مرگ حرکت می کند، دیگر هیچ بازتولیدی به جز خود سکس وجود ندارد. ازآنجا که اروتیسیم دلالت بر سکس بدون بازتولید دارد، حرکت از زندگی به سمت مرگ اروتیک است، باتای می نویسد: «اروتیسیم حرکت زندگی به سوی نقطه ی مرگ را تصدیق

۶ Engineering "purity"

می کند».
همان طور که رویکرد باتای مسلماً از تابوهای اجتماعی زمان او مستثنی نبود، تابوهای مشابهی بسیاری از نگرش های جنبش مدرن را احاطه کرده بود. جنبش مدرن به هردوی زندگی و مرگ عشق می ورزید، اما جداگانه. معماران عموماً بخشی از زندگی که شبیه مرگ بود را دوست نداشتند: ساختمان های در حال متلاشی شدن– ردپای اضمحلال که زمان بر ساختمان ها باقی گذاشته بود – با ایدئولوژی مدرنیته و آن چه که می توان زیبایی شناسی مفهومی نامید منافات داشت. اما از دید نگارنده –که مسلماً شخصی و ذهنی است – ویلای SAVOYE تا زمانی که اندود بلوک های بتنی فرو ریختند اثرگذار نبود. در حالی که راست کیشی جنبش مدرن و پیروانش اغلب به این نکته اشاره کرده است، امتناع آن ها از پذیرفتن گذر زمان به ندرت مورد توجه بوده است. (شگفت آور نیست که شیشه ها و کاشی های لعابی اش در بین مصالح بیشتر مورد توجه جنبش قرار گرفت – چرا که این مصالح ردی از گذر زمان بر خود نداشتند)
برای دنبال کردن این برهان ناخوشایند تا نقطه ی منطقی اش که در آن تمایز بین استدلال و استعاره مبهم می شود، بحث من این است که لحظه ی معماری، لحظه ای است که معماری در آن واحد مرگ و زندگی است، زمانی که تجربه ی فضا مفهوم خودش می شود. در پارادوکس معماری تناقض بین مفهوم معمارانه و تجربه حسی فضا در نقطه ی تلاقی شان از بین می رود: نقطه ی پوسیده، نقطه ای که تابوها و فرهنگ پس زده می شود. این پوسیدگی استعاری جایی است که معماری در آن آرمیده است. پوسیدگی پلی است بین لذت حسی و دلیل منطقی.

بخش سوم: سرکشی

با انطباق حیات با کهن–الگوهایی که به مرحله ی قانون پذیری رسیده بودند... از طریق تکرار ژست های الگو شده، بشر کهن توانست بر زمان فائق آید.

میرچا الیاده، کیهان و تاریخ

من در جوانی بیشتر مورد احترام بودم

استاندال، SOUVENIRS D'EGOTISME

وسوسه کننده است که بحث را همین جا به پایان برده و به خواننده واگذار کنیم تا تشخیص دهد این پوسیده گی استعاری کجا بدل به معماری، و کجا معماری، اروتیک می شود. با این حال اهمیّت دارد که مشخص کنیم دو تناظر بیان شده دقیقاً به چه چیزی دلالت دارند.
نخست، این دو تناظر با پوسیده گی و با زندگی و مرگ جنبه های متفاوتی از یک پدیده ی واحداند. در هر دو مورد نقطه ی برخورد فضای ایده آل و واقعی یک فضای ممنوعه است؛ چرا که لذت تجربه ی آن در حین اندیشیدن در مورد آن ممنوع است، و دیدن فضا در حینی که زندگی مرگ را لمس می کند ممنوع است: اورفئوس اجازه نداشت گذر اوریدوس (همسرش) از مرگ به زندگی را تماشا کند.
تناظر مرگ–و–زندگی محل برخورد را مادی می کند: نقطه ی برخورد، خاطره ی زندگی لابلای مرگ می شود، محل پوسیده گی ای که کنش فضامحور با ساختار ذهنی ملاقات می کند، همگرایی بین دو وجهی که در آن واحد همبسته ولی منحصربه فردند.
دوم اینکه، چنین محلی ممکن است دارای ردپاهای فسادی که گذر زمان بر فرم ساختمان بر جا گذاشته است باشد، بقایای چرکین زندگی روزمره، خط نوشته های دست انسان یا جای خراش اشیاء در واقع هر آن چه که علامتی روی بنا باشد.

سوم اینکه این محل برخورد تهدیدی برای استقلال و تمایز بین مفهوم و کنش فضا محور است. مشاهده کرده ایم که معماران BEAUX-ARTS در پایان قرن نسبت به سازه هایی با مهندسی محض، ازخود بی تفاوتی نشان دادند و معماران معاصر چشم بر آثار آن دهه بستند. البته تابوهایی که پیش روی معماران است به ندرت غافل گیر کننده اند. توماس کان[۷] در ساختار انقلاب علمی بیان می کند که منشا بسیاری ازکارهای معماران از الگوهایی است که آن ها در طول آموزش و تعلیمات سواد معماری اندوخته اند، که اغلب بدون آگاهی از این نکته که ویژگی هایی که این الگوها دارند وضع قوانین است، یا این که این الگوها تابوهای متعاقب را تحمیل می کنند. این الگو تابوها ممکن است سخت گیران تر و پیچیده تر از هر مجموعه ای از قوانینی باشند که از آن ها نتیجه شده اند؛ آن ها خارج از تیررس باقی می مانند، چرا که فاش کردن قوانین پنهانی که رویکردهای معماری را تولید و راهبری می کنند سخت است. قوانین پنهان باقی می مانند چرا که مراکز آموزش معماری مفاهیم یا تئوریهای انتزاعی را آموزش نمی دهند. به عنوان یک نتیجه، مانند یک مدرسه ابتدایی آگاهی معماران نیز اغلب تحت تأثیر شرایط فرهنگی است. حتی اگر ذات این شرایط در طول تاریخ دستخوش تغییر شوند.

چهارم اینکه اگر مرزهای تعمیم را پیش تر ببریم، نقطه ی برخورد، سرانجام، معماری خواهد بود. معماری در جایگاه مبهم اش، بین استقلال و سرسپردگی فرهنگی، بین اندیشه و عادت پیش می رود. به نظرمی رسد معماری فقط در ظرفیت اروتیک خود امکان بقا خواهد داشت. آنجا که خود را نفی می کند، جایی که با نفی فرمی که جامعه از آن انتظار دارد از ذات پارادوکسیکال خود فراتر می رود. به عبارت دیگر، معماری دستمایه ی یک ویرانی یا براندازی آوانگارد نیست، بلکه یک سرکشی است.

با آن که اخیراً قوانینی در جهت حذف تزئینات و پیرایه ها در معماری به وجود آمده، ذائقه و حساسیّت امروزی تغییر کرده است و محض بوده گی در معرض هجوم است. نظیر آن، در حالی که خیابان های پر ازدحام پایان سده اخیر با تئوری های تقسیم بندی مناطق شهری CIAM مورد نقد قرار گرفت، اکنون وضعیت حاکم مکانیسم های فرساینده ی اجتماعی و مفهومی زندگی شهری مورد بعدی برای موضوع سرکشی است.

به نظر می رسد در این جا چه به واسطه سرکشی در معنا، یا سرکشی پدیداری، معماری عبارت است از همگرایی فضای واقعی و فضای ایده آل به صورت آنی و توام با توهین به مقدسات. مرزها باقی می مانند، چرا که سرکشی ویرانی روش مند هر نوع کد یا قانونی که به فضا و معماری پرداخته است نیست، برعکس، سرکشی بین درون و بیرون، بین مفهوم و تجربه گفتمان جدیدی معرفی می کند. اگر ساده بیان کنیم، سرکشی یعنی غلبه کردن بر هر آنچه رواج یافته و غیر قابل پذیرش است.

۷ Thomas Kuhn

مامور سرکشی: سرکشی از سرکشی

روزبه گیلاسیان

اولین اشتباه من این بود که سرکشی را همواره سرکشی «از» می دانستم. دومین اشتباهم این بود که به سرکشی به عنوان سرکشی تقدس می بخشیدم. (چیزی شبیه هنر برای هنر؟) . همان طور که در ادامه خواهید دید اشتباهات به اینها ختم نمی شد و به همین دلیل یکی از تزهای اساسی من تحت عنوان «اشتباه می کنم ، پس هستم.» که بدیلی برای «می اندیشم ، پس هستم» بود از اساس اشتباه بود.

بگذارید اشتباه اول را وارسی کنیم. سرکشی با تعریف خود به عنوان سرکشی «از» همواره به آن چیزی که از آن سرکشی می کند وابسته می شود. این وابستگی می تواند تا جایی پیش رود که حتی سرکشی برای فعلیّت بخشیدن به خود به جعل آن چیزی بپردازد که باید از آن سرکشی کرد. یعنی سرکشی خود دسیسه ای شود برای ادامه یافتن سرکشی به واسطه جعل محملی برای سرکشیدن «از». این معضل در نمونه ای مشابه وقتی رخ می دهد که برای مقابله با قدرت به خواست قدرت توجه می کنیم، یعنی موضع مبارزه مان را علیه آنچه قدرت از ما می طلبد استوار می سازیم. قدرت از ما می خواهد لخت شویم ما در برابر این خواست مقابله می کنیم؛ مبارزه ما اساساً معطوف به این خواست قدرت می شود به این طریق ما خود را در چارچوب این خواست تعریف می کنیم. در برابر می توان از قدرت خواست که او لخت شود. یا می توان هر چیز با ربط یا بی ربط دیگری را از قدرت خواست یا او را به آن واداشت. مشخصاً در حالت نخست ما منفعلانه روحیه ای واکنش‌گرایانه را بر می سازیم و در حالت دیگر فعالانه قدرت را به واکنش وا می داریم. متوجه هستید که استفاده از منفعلانه و فعالانه و نیز واکنشی و کنش گرانه صرفاً اشتباه دیگری است که می خواهد از اشتباه اساسی دیگری پرده بردارد پس نمی توانید آنها را مبنایی برای بسط نظری این ایده قرار دهید که سرکشی «از» به صرف ماهیّت انفعالی و واکنش گرانه آن محکوم است.

در اینجا باید اشتباه مربوط دیگری را پیش بکشم. اشتباه است که تصور کنیم سرکشی «از» را باید به کنار گذاشت یا بدتر از آن سرکشی را به این واسطه که همواره خود را به عنوان سرکشی «از» تعریف می کند نفی کرد. این اشتباه مکرری است که کسانی که سطحی از دانش مبتذل رایج پیدا می کنند به آن در می غلتند. اشتباهی شبیه کسانی که با شنیدن کلمه پست مدرن ناگهان غافله را می بازند. آنها با شنیدن اینکه هیچ حقیقت غایی وجود ندارد عقیم می شوند و به این واسطه نمی توانند شکل گیری یک حقیقتِ هیچ بنیان اما به همان میزان اثربخش را تصور کنند. سطحی از دانش وجود دارد که چشم ها را کور می کند به خصوص برای آنان که تازه از خوابی سنگین برخاسته اند و اولین شعاع آفتاب وادارشان می کند چشم بر هر حقیقتی ببندند. اما این اشتباه رایج در مورد سرکشی «از» به چه شکل بروز و نمود می یابد؟ به شکل این حقیقت سطحی که می خواهد زیراب سرکشی را به این عنوان بزند. ریشه این اشتباه در این است که فکر می کند می توان سرکشی را از بند «از» رهانید و آنچه نمی تواند بفهمد رهانیدن سرکشی از «ازها» است. سرکشی «از» وقتی اشتباه است که مبنای سرکشی در روندی ناخواسته به «از» بر می گردد نه به چیز دیگری. سرکشی «از» حاوی این خطر است که در «از» باقی بماند و این باقی ماندن در «از» وقتی خطرناک می شود که بخواهد به این «از» در قالب رشته ای از «ازهای» هم ارز وحدتی نمادین دهد و به این طریق واقعیت سرکشی را به نمادی از سرکشی و واقعیت قدرت را به نمادی از قدرت فروبکاهد. اینکه سرکشی «از» نباید ریشه های خویش را در «از» بجوید ما را به اشتباه دوم بر می گرداند. این اشتباه که بخواهیم سرکشی را به صرف سرکشی تقدس ببخشیم.

اکنون می توانیم به اشتباه دوم بپردازیم: اشتباهی که سرکشی را به صرف سرکشی تقدس می بخشد. اگر ریشه سرکشی نه در «از» آنچه از آن تخطی می شود و نیز نه در خود مفهوم سرکشی است پس در کجا می توان آن را واجد ارزش دانست؟ به گمانم سرکشی را باید به عنوان مایه ای برای پیشبرد یک استراتژی در نظر گرفت وگرنه سرکشی به صرف سرکشی همواره خود را در سطحی نظری و فرارونده حفظ می نماید. آیا یک انقلابی می تواند از آرمان های انقلاب سرکشی کند؟ آیا او می تواند در برابر اخلاق انقلابی گری سرکشی کند و محافظه کارِ جبونی در پستویی شود؟ آیا می شود از سرکشی ، سرکشی کرد؟ باید از این فراروی مفاهیم در خلاء کلام پرهیز کرد و در جواب گفت : بله همه این ها ممکن است اما صرفاً در قالب یک موقعیت و در دل یک استراتژی است که می توان از سرکشی، سرکشی کرد.

وگرنه سوار کردن مفهوم سرکشی بر مبنای سرکشی همواره منطق دست بالایی را پیش می کشد که می تواند هر فعل بی معنایی را معنا بخشد و هر فعل با معنایی را به عدم سرکشی از معنای خویش محکوم نماید.
پس می توان فرض کرد سرکشی «از» ها در قالب یک استراتژی به معنایی ختم می شوند و این معنا می تواند به عنوان همان چیزی که در اصطلاح هدف نامیده می شود شناسایی گردد. اشتباه است که تصور کنیم این هدف از پیش مشخص بوده و سرکشی در جهت تحقق بخشیدن به آن هدف نقش وسیله ای صرف را بازی می کند. هدف هیچ گاه مشخص نمی شود مگر با دنبال کردن مسیر تیر رها شده از کمان سرکشی ها. پس این گونه نیست که سرکشی به دنبال اصابت کردن به یک هدف مشخص معنا یابد؛ هدف از پیش مشخص نیست بلکه سیر تاریخی این سرکشی هاست که به هدف و اصابت به هدف معنا می بخشد. هدف در اینجا چیزی جز سیر منطقی تداوم یک استراتژی نیست. هدف صرفاً به واسطه این پی گیری استراتژی هاست که شناسایی می شود. هر چند می توان در عالم نظر و ادعا هدف های خویش را از پیش مشخص نمود ، می توان آنها را نام برد و به آنها اشاره کرد اما تمام این اشارات می تواند چون خواستی شفاهی از هدف قلمداد گردد. همان طور که هدف قدرت را نمی توان از درون یابی های ذهنی قدرت یا حتی ادعاهای او باز شناخت بلکه باید به استراتژی های متفاوت و در عین حال هم سوی آن در روابطی مشخص و در دوره ای مشخص نظر دوخت؛ هدف سرکشی نیز در اثر برخورد مداوم تیرهای رها شده از کمان سرکشی ها در قالب استراتژی های متفاوت، مقید و ثابت می گردد.
در این معنا می توان سرکشی «از» را سرکشی «در برابر» تعبیر گردد. تا این «در برابری» دیگر نه نوعی واکنش یا برکندن انفعالی از یک خواست بلکه همچون رویارویی مداوم با یک دیگری قلمداد گردد. حسن این تعبیر آن است که در آن سرکشی را نه بر آمده از هیچ ، بلکه برآمده در یک بده بستان دائمی استراتژی های مخالف می شناسد. این نوعی «مچ اندازی» با حریف است که دو نیرو در برابر هم به زور آزمایی مشغولند. در مچ اندازیِ دو حریف، مقاومت چیزی جز اعمال نیرو و نیرو چیزی جز مقاومت نیست. (جالب است که در اینجا گاهی به عنوان یک استراتژی به جای مقاومت، مچ را شل کرده و درست هنگام قطعی شدن شکست در لحظه ای با اعمال زوری نهایی شکست را به پیروزی بدل می سازند).
همچین اشتباه است که سرکشی را سرکشی از قانون بدانیم. این خلط بین سرکشی و مفهومی است که می توان آن را سرپیچی نامید. از قانون تنها می توان سرپیچی کرد. از حکم و دستور تنها می توان تخطی یا تمرد کرد. سرکشی نوعی نیرو یاغی است که چون اسبی رام نشدنی و سرکش هنوز به دام قانون نیفتاده است. انسان سرکش، چون اسبی سرکش نه یک انسان بلکه ماهیتی پیشا انسانی دارد. او رام نشدنی است. در اینجا سرکش بودن تنها می تواند تحت مفهوم رام بودن معنا گردد. سرکش بودن مفهومی لاقید و فرارونده و بی ارجاع نیست. سرکش بودن و سرکش خواندن یک چیز وابسته به تمهیدات واقعاً موجودی است که جهت رام کردن آن موجود برای به درون آوری او در حیطه قانون صورت می گیرد.
انسان نمی تواند سرکش باشد ، انسان تحت قالب آنچه او را انسان می خواند تنها می تواند یک سرپیچی اکید از خود بروز دهد. اما انسان یا انسانِ اکنونی می تواند در برابر شیوه های رام سازی آینده خویش سرکش باشد. سرپیچی از آنچه هستیم و سرکشی نسبت به آنچه می خواهند از ما بسازند ما را از انسانی که هستیم به سمت انسانی که می خواهیم باشیم (در برابر انسانی که می خواهند باشیم) عبور می دهد.
این سرکشی نسبت نزدیکی با تعلیم ناپذیری دارد. رام شدن همواره رام شدن به زور و ضرب شلاق و از روی اجبار نیست. فرد رام نشدنی از اساس تعلیم ناپذیر است. او حتی به دام درونی کردن ارزش ها نمی افتد. ارزش های رامشگران همواره امری تعلیم پذیر قلمداد شده است اما فرد سرکش خط بطلانی بر این آموزشی است که نهایت خواستش ترتیب دادن سیرکی از حیوانات اهلی شده و تعلیم پذیر است. این سیرک امروز در همه جا خیمه های خود را برافراشته است. در این سیرک جهانی از انقلابی تا ضد انقلاب، از حامیان حکومت تا ناقدان حکومت، از اپوزیسیون تا پوزیسیون، همه و

همه مشغول ایفای نقش مضحک خویشند. هر حیوانی به شکل بهتری سعی می کند حیوان نباشد، هر بازیگری به شیوه‌ی عجیب تری سعی می کند بهترین باشد، رام ترین فرد در نقشش، نقشی که خیمه های سیرک را پابرجا نگه می دارد.
آنچه تمام این حیوان های انسانی از دست داده اند، سرکشی خویش است. در این سیرکِ انسانی، از هر چیز تنها شکل و شمایلی باقی مانده است. شیری که سر صاحبش را در درون دهان گرفته اما آسیبی به او نمی رساند، به راستی دیگر شیر نیست، او تنها شکل و شمایل شیر است. ماری که نمی گزد دیگر مار نیست. و انسان گویی خیلی دیرتر و دورتر از آنچه به یاد ما بیاید دیگر انسان نیست. او دیگر تعلیم پذیر و معلم است، انسانی که دیگر انسان نیست. حال می توان مفهوم سرکش بودن را معنایی دوباره کرد. سرکش بودن همان تعلیم ناپذیری پایداری است که در برابر قدرت های رام کننده سر فرود نمی آورد.
اینک اشتباه بزرگ دیگری بروز می کند: هم نشین ساختن سرکشی با ماندگاری در وضعیت به واسطه تعلیم ناپذیری؛ که نوعی محافظه کاری و مقاومت در برابر تغییر است. آنچه به جای شدن در ماندن سکنی می گزیند. خطری در تعلیم ناپذیری نهفته است؛ خطری که می خواهد هر نوع تغییری را به تغییر معنای انسانی تعبیر کرده و برای انسان بودن در این انسانیت اکنونی بماند یا بسی بدتر به گذشته‌ی انسانی تر خویش پناه بجوید. نکته انحرافی در این بحث معنای انسانیت است. انسان یا انسانیت را نباید به عنوان چیزی از پیش موجود مثل گونه ای که یک شیر یا گاو در آن می زید تصور کرد. انسان گونه ای از دست رفته است و تنها حول این فقدان می توان تخیل و تمنای انسان بودن کرد. ما گونه ی خویش و در نتیجه طریق بودنمان را از دست داده ایم به همین دلیل همواره از پیش در درون این سیرک واقع شده ایم. درک این مطلب که هیچ شرایطی جز این بی گونگی و زیستن در سیرکی انسانی قابل تصور نیست و اصلن نبوده است، چه در گذشته های دور و چه در آینده نزدیک، به ما این قدرت فرخنده را می بخشد که همواره از دلبستگی نوستالژیک به مفهوم انسان به در آییم. این مفهوم از انسان و انسانیت و طرفداری و سخنرانی و استفاده از یک گونه ی منسوخ شده (که اصلن نبوده که منسوخ شود) تنها می تواند شگردی سیاسی برای ارائه نمایشی جدید قلمداد گردد.
این فقدان سبب می شود که به هر نوع و به هر شکلی در هر زمانی و با هر ترکیب استراتژیکی بتوان آن را جعل و حاضر نمود. پاشنه اتکای تمام گفتمان های بشری و انسان دوستانه به فرض گرفتن معنای تامی از انسانیت است که حتی در خود همین تعبیر هم نمی تواند از تناقض امتناع کند. سوال اینجاست چگونه می توان تعلیم ناپذیر بود اما همچنان به تغییر وفادار ماند؟ آیا می توان تعلیم پذیری را نه وابسته به خود فعل تعلیم بلکه به نوع علمی کرد که تعلیم داده می شود؟ یعنی گفت علمی وجود دارد که علم انقلاب و تغییر است ، علمی است که مبارزه را تعلیم می دهد و علم خوب است و علمی دیگر است که بردگی و رام بودگی را تعلیم می دهد و آن علم بد است؟ آیا می توان به این سهلَ و آسانی خود را به جرگه خوبان گذارد؟ پاسخ به طرز مرموزانه ای آسان است. صحَبت از خوبی و بدی تنها می تواند در دل یک استراتژی و فهم وضعیت معنا شود. از این جهت خوب ها و بدها همواره در قبال وضعیت است که نقش خوبی یا بدی خویش

را ایفا می کنند. پس آیا باید گفت تعلیم پذیری اجتناب ناپذیر است و از این جهت سرکشی در معنای تعلیم ناپذیری ناممکن است؟ به گمانم همان طور که هنوز می توان اسب های سرکشی را یافت که در برابر رام شدن و تعلیم پذیری مقاومت می کنند، می توان انسان هایی را یافت که در برابر شیوه های متفاوت و متنوع رام کنندگی و تعلیم مقاومت کرده و از خود سرکشی بروز می دهند. مساله در اینجا خلطی معرفت شناسانه است. سرکشی همان طور که گفته شد نه سرکشی به معنای تام و انتزاعی آن بلکه در یک وضعیت و موقعیت ویژه و در برابر استراتژی خاصی بروز می کند. پس می توان گفت تعلیم ناپذیری همواره ممکن است و این امکان راه را برای تعلیم پذیری نمی بندد.

آنچه به کمک ما می آید که همواره پتانسیل سرکشی را در خود حفظ نماییم و همان گونه که یورش می بریم و خواهان آن هستیم که از یورش خود سرمشقی عمومی بسازیم از دام مبدل شدن به سیستم آموزشی مخوف سرکشی جلوگیری کنیم، همان مفهوم سرپیچی است. می توان انتظار داشت در برابر قانون سرکشی (اگر چه اینجا و اکنون خیلی زود است که سرکشی را به عنوان قانونی همه پذیر تصور کنیم) سرپیچی صورت گیرد. درست به مانند آن لحظه ای که شیر سیرک دهان را بسته و گردن صاحبش را دریده و از قانون تعلیم یافته ی خویش سرپیچی می کند.

سرکشی ، انجام وظیفه نیست بلکه نیرویی به سطح آمده برای سرکشیدن ، فوران و طغیان است. آنکه به سرکشی به عنوان یک وظیفه نگریسته و از آن انتظار پاسخ گویی به یک وظیفه را دارد سرانجام هم خود و هم دیگران را به ماموران سرکشی بدل می سازد. به راستی چه نسبتی بین این دو سرکشی وجود دارد؟ نسبت بین یک شاعر سرکش و یک مامور سرکشیِ دولتی. چگونه سرکشی به سرکشی بدل می شود؟ مامور سرکشی وظیفه اش سرکشی است ، سرکشی برای کنترل کردن امور، برای اطمینان حاصل کردن از عدم وجود سرکشی از نظم موجود مابین عناصر یک کل. پس از این طریق هشدار بعدی خود را به عنوان اشتباهی رایج عنوان می کنیم: تبدیل سازی سرکشی به یک وظیفه (حتی اخلاقی). اما آیا خواست سیاست موجود همواره چیزی جز اعلان یک وظیفه عمومی و همگانی بوده است؟ و آیا از اینجا نمی توان نتیجه گرفت سرکشی همواره چیزی ضد وظیفه و در نتیجه ضد سیاست موجود می باشد؟

چه نسبتی ما بین سیاست (حتی یک سیاست رهایی بخش) و انجام وظیفه وجود دارد؟ آیا جز این است که برای اعمال هر سیاستی یا برای پیش بردن هر سیاست رهایی بخشی نیازمند آنیم که وظایفی تعریف کرده و به آن وظایف متعهد شویم؟ آیا می توان بدون جدی گرفتن این وظایف مبارزه کرد و انتظار پیروزی داشت؟ آیا یکی از صدها علل تفاوت نسل ما با نسل دیروز همین سرسری بودن و ولنگاری و ترک کردن پست های وظیفه نیست؟ اگر این گونه است، چه نسبتی میان سفارش نظام حاکم برای حس وظیفه شناسی و تبلیغات وسیع آن برای جا انداختن وظایفِ نه صرفاً قانونی بلکه اخلاقی، و انجام وظیفه یک انقلابی است؟ و سر آخر باید پرسید چگونه می توان بین این دو حرف ناجور، پازلی از استراتژی های به ظاهر مخالف اما یک سو و هم نتیجه را شناسایی کرد؟

راه حل ساده این است: چه کسی وظیفه ای را می پذیرد؟ و این وظیفه را چه کسی بر دوش او می نهد؟ بیایید یک بار دیگر خوب ها و بدها را به صورتی شکلی از هم سوا نماییم. وظیفه انقلابی ای که تاریخ و سهم بی سهمان تاریخ بردوش مان می گذارد ، بخش خوب و وظیفه شناسی محافظه کارانه ی حافظ وضعیت موجود که غالباً توسط نظام حاکم تبلیغ می شود قسمت بد ماجراست. اگرچه این تقسیم بندی تا حدودی کار می کند اما در کنه و بطن خویش از اساس معیوب و ابتر است. این راه حل، ساده تر از آن است که از پس بازنمایی آنچه اتفاق می افتد بر آید. در دایره مفهومیِ خیر و شر، خوب ها به بدها و بدها به خوب ها تبدیل می شوند. وظایف انقلابی به وظایف پاسداری از انقلاب و وظیفه پاسداری از انقلاب به وظیفه خاموش کردن ضد انقلاب و ... بدل می شود.

انقلاب در لحظه وقوع خود (و حتی هر کنش جزء ای رهایی بخش، در هر واقعه جزء ای و خرد) نه بر اساس وظیفه و نه بر اساس حکم به انجام وظیفه بلکه بر اساس نوعی غریزه عمل می کند. یک انقلابی از اساس فردی غریزی است. او در لحظه کنش غریزی عمل می کند. به همین دلیل هم هست که در انقلاب هیچ چیز آگاهی بخشی وجود ندارد. گویی آگاهی از پیش در ژنهای تاریخی نسلی که با ما حمل می شود به شکلی غریزی وجود دارد. از این جهت آگاهی کاذب

در لحظه انقلاب، خودِ آگاهی است. تنها چیزی که می تواند در کنش انقلابی گریِ افرادی که در یک خیابان مشغول آتش زدن سطلی هستند خلل ایجاد کند همان آگاهی آشنای روزمره نسبت به خود و موقعیت خود است. آگاهی همواره در صدد کنترل غریزه است. غذا خوردن باید با مناسکی عجین شود، همان طور که لجام گسیختگی غریزه جنسی باید شکلی از تمدن به خود بگیرد. (امیدوارم که باز نخواهید کنترل آگاهی بر غریزه را به دو قسمت خوب و بد تقسیم کنید). به همین دلیلِ غریزی بودن سرکشی است که سرکشی قابل تعلیم نیست. فرد سرکش نه تعلیم پذیر است و نه می تواند سرکشی را به عنوان یک بسته آموزشی ارائه و ترویج نماید. سرکشی اساساً ضد تعلیم است. نباید غریزی خواندن سرکشی ما را به انحراف مقایسه سرکشی با سایر غرایز بکشاند. غریزه در اینجا واژه ای است که می خواهد سرکشی را از معانی رایجِ منوط به آگاهی تخلیه سازد. همچنین می خواهد به جای منش انسان مابانه ی عاری از غریزه، آن را به صفت پیشا اجتماعی و حیوانی انسان باز گرداند. پس سرکشی به عنوان یک غریزه امری مشترک مابین افراد یک نوع یا گونه نیست. سرکشی غریزه نیست اما بسیار شبیه یک غریزه عمل می کند. این شباهت در تعلیم ناپذیری سرکشی است. به همین دلیل هم هست که نمی توان کسانی را که با اجرای الگویی از سرکشیِ نرمال یا به قاعده در آمده خود را وارد در مناسک سرکشی می کنند را سرکش نامید. سرکشی فاقد عنصری تعلیمی – تقلیدی است. به همین دلیل فرق ظریفی مابین سرکش بودن و ایفای نقش و ادای سرکشی وجود دارد. اشتباه است اگر به خاطر این تفاوت ظریف که به گمان من اساساً به صورت پیشینی غیر قابل تمیز است، هر کنش مدعی سرکشی را نمایشی از سرکشی نامید. این دام وجود دارد که کسانی با اصالت بخشیدن به کنش فرجامینِ سرکشی، هر کنش رهایی بخش دیگری را متهم به نمایشی بودن و ابتذال نمایند. در برابر به گمان من سرکشی را نباید بر چسب زد بلکه باید گذاشت بدون این نامیدن (بدون این ارزش گذاری نفی کننده)، سرکشی خود را به محک آینده بگذارد. این نوعی پذیرفتن هر «سرکشی خوانده» به عنوان چیزی است که می تواند سرکشی قلمداد گردد اگر که تا زمان ناتهی و غیر اشباعی بتواند موقعیت خویش را سرکشانه به نهایت رساند؛ چرا که هیچ چیز جز غریزه نمی تواند دوام و استمرار بیابد بدون آنکه لحظه ای از امکانِ بروزش صرف نظر کند. (در اینجا باید همچنان به تفاوت پر رنگ ما بین سرپیچی و سرکشی انگشت نهاد و آن را نه به نشانه برتری یک چیز بر چیز دیگر بلکه به عنوان فیوزی جهت قطع ارتباط در حاد شدن یکی به نفع دیگری تعبیر کرد.)

سر آخر اشتباه می تواند در دل خود اشتباه و تعبیر اشتباه نهفته باشد. اشتباه می تواند به دام درک پرتی از اشتباه بیافتد. اشتباه را نه به معنای درستی یا نادرستی یک حکم بلکه باید به عنوان بر خطا بودن یک راه در یک مسیر قلمداد کرد. اشتباهی بودن یا درستر به اشتباه رفتن ، به معنای بر خطا بودن در دریافت یک آدرس است. هر اشتباهی می تواند خود به سرزمین های ناشناخته دیگری رهنمون شود به شرط آنکه بتوان آن اشتباه را در درون آرایه های یک ماتریس جاویدان در مسیرهای پیچ در پیچ در زمان ها و مکان های مشخص متعین و نشاندار ساخت. وظیفه اندیشه همین تغییر علایم راه ها و مسیرهاست. اندیشه ای که به مسیر یا راه پیش پای خویش به عنوان تنها راه قطعی رستگاری می نگرد پیش از هر چیز اعتبار خود را به عنوان عنصر اندیشنده ی بی کران از دست می دهد. با این حال اشتباه است اگر بگوییم برای رسیدن به یک مقصد (اگر چنین قصدی وجود داشته باشد) راه های بی شماری وجود دارد و هر راه می تواند همان قدر سهیم در حقیقت و حقانیّت باشد که هر راه دیگری. این همان معضل در افتادن به دام نسبی گرایی انتولوژیک از پس رسیدن به نسبی گرایی اپیستمولوژیک است. باید گفت مسیرهای موجود برای رسیدن به مقصد (اگر چنین قصدی در کار باشد) نه به واسطه صرف هنرنمایی اندیشه و امری در خلاء بلکه به واسطه زنجیره هایی از امکانات و تعینات مادی موجود قابلیت احصا می یابند. نادیده گرفتن این مادیت مسیرها و واگذاری آن به خلاقیت یک ایده خود اشتباهی دیگر است. اما سرانجام چگونه می توان این شرایط مادی را شناسایی، قابل پذیرش و رد یا قبول کرد؟ می توان اشتباهات را در همین مسیر اشتباه به مقصد رساند. (اگر چنین قصدی در کار باشد)

ژیل دلوز

دو نظامِ جنون

ترجَمه: ک. میرزاده

دلوز و گاتاری برعلیه زبان اند؛ زبانی که دلالت گر است و به هر ترتیب و در هر حوزه ای، قرار است تا معنایی و تفسیری برای هر پدیداری برپا کرده و از این راه « قلمروبندی» اش نماید. دلوز این زبان دلالتگر را مخصوص انسان پارانوئید می داند؛ اما فرد دیوانه یا به تعبیری، شخص خاطی و سرکش، کاربرد دیگری از بدن ارائه می دهد؛ کاربردی دیگر از دهان. دهانی که می انگاریم تنها برای تولید آواهای معنادار و خوردن غذا است، اکنون می تواند تبدیل شود به سوراخی برای تولید صداهایی ناب و نامعنادار، و خوردن مواد آلوده/ناخوردنی. گفتمان مسلط، نمی داند تکلیفش با این دهان، با این کارکرد چیست، آنها چیزی از این حرف ها و نشانه های نو نمی فهمند؛ پس این امرِ نام ناپذیرِ مزاحم را تبعید می کنند به بیرون از تنِ ساختارمندِ شهر، به دارالمجانین‌های دور از شهر و دور از دست مردم. دلالت، بازتولید قلمروبندی است، و هذیانِ شورمندانه جنون آمیز، تولیدِ قلمرویی جدید؛ جایی که سرکشی رخ می دهد. م

گاتاری درمورد فرمالیسم قدرت حرف می زند. گرچه با او موافقم، اما اینجا، می خواهم سخن او را قطع کنم تا بلکه چیزهای بیشتری در این باره بگویم. پرسش ما همان پرسش قدیمی ای نیست که تا همین اواخر مطرح بود. اکنون ما نمی پرسیم که قدرت چیست، بلکه همراه با فوکو سوالمان این است که چگونه قدرت، خودش را اعمال می کند، کجا شکل می گیرد و چرا همه جا حضور دارد؟

بیایید با یک نمونه شروع کنیم: عروسک گردان. او در بازی با عروسک قدرت مسلمی دارد، اما او دارای قدرت دیگری نیز هست که بر کودکان اعمال می کند. کلیست مطلب تحسین برانگیزی در این مورد نوشت. می توان گفت سه خط در اینجا وجود دارد. عروسک گردان طبق حرکاتی کار نمی کند که فیگورها را بازنمایی می کنند. او عروسک هایش را روی خطوط عمودی، که از مرکز ثقل شان، یا بهتر که بگوییم از مرکز رفتارشان می گذرد، می جنباند. این یک خط کاملاً اتنزاعی است، حداقل فیگوراتیو نیست. و البته نمادین نیز نیست. این خطی تغییرپذیر است، چراکه از نقاط تکینه بسیاری تشکیل شده که البته باعث شکستگی خط نمی شوند. رابطه ی دو دویی یا ارتباط دوسویه بین این خط انتزاعی عمودی که باعث می شود تا بازی ها واقعی تر به نظر برسند وحرکات عینی عروسک وجود ندارد.

در مرحله دوم، حرکت هایی قرار دارد که به کل از جنس دیگری هستند: حرکات قابل فهم، منحنی های بازنمایانه، دستی که خود را می چرخاند، سری که یک وری می شود. این خط دیگر از نقاط تکین ساخته نشده است، بلکه از قسمت هایی انعطاف پذیر تشکیل شده است-ژستی از پسِ ژست دیگر. و در نهایت خط سومی وجود دارد که یکی از تکه تکه گون ترین خطوط در تناظر با لحظات بازنمایی شده در بازی عروسک هاست. رابطه ی دو دویی و دوسویه ای که ساختارگرایان در مورد آن برایمان حرف زده اند ممکن است از لابلای خطوط تکه تکه گون/بخش مند پدید آمده باشد. اما قدرت عروسک گردان در نقطه ای ظاهر می شود که ارتباطی بین خط انتزاعی، غیرفیگوراتیو از یک سو و دو خطِ بخش مند دیگر از سوی دیگر شکل می گیرد.

بانک دار یا قدرت بانکداری در کاپیتالیسم را به عنوان مثال دیگری در نظر بگیرید. تقریباً همان است. همه می‌دانند که دو فرم پول وجود دارد، اما گاهی به درستی شناسایی نمی شوند. اولی پول به عنوان یک ساختار سرمایه گذاری، یا حتی به عنوان ایجاد یا تخریب پولی: یک کمیّت غیرقابل فهم، یک خط انتزاعی یا تغییرپذیر با نقاط تکینی اش. و دومی، خطی کاملاً متفاوت، پیوسته، و ساخته شده از منحنی های قابل لمس: پول به معنی پرداخت، قابل تقسیم، قابل تخصیص برای دستمزد، سود، بهره و نظایر این. پول در این معنای پرداخت، محملی برای خطِ بخش مندی شده سوم است: تمام کالاها به عنوان یک کل در یک زمان معلوم، تولید شده اند، تمامی تجهیزات و تمامی مصارف. قدرت بانک داری در مرحله ای ظاهر می شود که ارتباطی بین خط انتزاعی یعنی ساختار سرمایه گذاری و دو خط پیوسته ی دیگر، یعنی دستمزد-کالا پدید می آید. این ارتباط در سطح بانک های مرکزی، استانداردهای طلا، قوانین موجود دلار و امثال این

اتفاق می افتد.

مثالی دیگر . کلاوزویتس از جریانی حرف می زند که آن را «جنگ مطلق» می نامد، که هیچ گاه در حالت محض اش وجود نداشته است اما در عوض از سراسر تاریخ به شکلی تجزیه نشده، جهش یافته و انتزاعی عبور کرده است. شاید این جریان جنگ در حقیقت از ابداعات منحصربه فرد ایلیاتی ها باشد، یک ماشین جنگیِ مستقل از حکومت. در حقیقت به نظر نمی آید که حکومت یا دستگاه های استبدادی بزرگ قدرت خود را ماشین جنگ بنا کنند. آن ها درعوض بوروکراسی و پلیس را برمی گزینند. ماشین جنگ همواره از خارج و از ذات ایلیاتی اش می آید: یک خط انتزاعی بزرگ از جهش ها/طغیان ها(به معنای مورد نظر ما خطِ سرکشی و طغیان.م) است اما به دلایلی که به راحتی قابل فهم است، حکومت ها خود را با این ماشین وفق خواهند داد. آن ها ارتش ایجاد می کنند، جنگ ترتیب می دهند و جنگ در خدمت سیاست های آنهاست. جنگ از مطلق بودن (خط انتزاعی) بازمی ایستد، تا تبدیل به چیزی شود که دیگر (مانند نمایش عروسکی) سرگرم کننده نباشد: جنگ منطقه ای، جنگ سراسری و ... (خط دوم، این بار قابل بخش مندی است). و این جنگ ها با یکی از این خطوط برخورد می کند که بستگی دارد به ضروریات سیاسی و ذات حکومتی که آن را ترتیب داده است، که پایان جنگ ها را و محدودیت ها را تحمیل می کند (خط سوم بخش مند شده). باز هم می بینیم آنچه که قدرت جنگ نامیده می شود در نقطه برخورد این سه خط قرار دارد.

بسیاری از مثال های دیگر را می توان ذکر کرد. این سه خط نه هم فازند، نه سرعتی برابر دارند، نه قلمرویی یکسان دارند و نه قلمروزدایی یکسان. یکی از اهداف اصلی شیزوآنالیز جستجوی خطوط متقاطع درون هر یک از ماست تا آنهایی را بررسی کند که خودشان از میل ناشی می شوند: خطوط غیر-فیگوراتیو انتزاعیِ گریز، که همان قلمروزدایی است، خطوط بخش مندی که منعطف یا سخت اند، که فرد در آن گرفتار یا با حرکت از زیر افق خط انتزاعی اش، به رهایی می رسد، و این که چگونه یک خط به خطی دیگر تبدیل می شود.

۲- گاتاری در حال طراحی چارتی برای نظامهای نشانه شناختی است: می خواهم مثالی ذکر کنم، همان طور که فرد را می توان از نظر تاریخی بازخوانی کرد از لحاظ آسیب شناختی نیز این کار عملی است. مورد مهمی از دو نظام نشانه ها در نیمه دوم قرن نوزده در روانپزشکی ارائه شد. اما این رژیم ها در توجه به نشانه شناسی از روانپزشکی فراتر رفتند. فرد می تواند رژیم اول را رژیم نشانه هایی تصور کند که عملکردی پیچیده دارد، اما این درک به راحتی به دست نمی آید: نشانه ای به نشانه های دیگر ارجاع می دهد، و این نشانه های دیگر به دیگری ها ، به ابدیت (پرتو افشانی ، یک تسلسل گسترده). فردی از خانه خارج می شود و پا به خیابان می گذارد، متوجه سریدارش می شود که به او خیره شده است، لیز می خورد، کودک بچه ای زبانش را برای او بیرون می آورد و ... . نهایتاً آنچه اتفاق می افتد شبیه این است که بگوییم هرنشانه ای به شکل مضاعف ساخته می شود؛ اینکه یک نشانه، به طور نامحدود، همیشه به نشانه ای دیگر ارجاع می کند، و اینکه مجموع ظاهراً بیکران نشانه ها، خودش ارجاع می کند به یک دالِ بزرگتر. چنین موردی، نظام پارانوئید نشانه است. اما می توان آن را مستبدانه یا امپراتورانه نیز خواند . و یک نظام کاملاً متفاوت دیگر نیز وجود دارد؛ در این نظام، یک نشانه، یک گروه کوچک نشانه، یک دسته کوچک از نشانه ها، جریانی را آغاز می کنند تا خطی مشخص را دنبال نمایند. حالا دیگر با آرایش دایره وار و تسلسل گونه در یک گستره پیوسته مواجه نیستیم؛ بلکه تنها یک شبکه خطی داریم. به جای نشانه هایی که خودشان را مدام به نشانه ای دیگر تسلیم می کنند (و به تعویق می افتند) نشانه ای وجود دارد که به یک « سوژه » تسلیم می شود؛ هذیان به شیوه ای متمرکز و موضعی شده روی می دهد. و آن یک هذیانِ کنش است و نه هذیانِ تصور و اندیشه. در چنین حالتی، بایستی یک خط قبل از آنکه خطی دیگر بتواند شروع شود، مانور حرکتی خویش را آغاز نماید. (هذیانی افراطی و به حاشیه رونده ، آنچه آلمانی ها «هذیان جنگی» می نامندش). در چنین مسیری است که روانپزشکی مانند کلرامبو میان دو گروه عمده هذیان تمایز قائل شود؛ پارانوئید و شورمندانه.

می توان چنین عنوان کرد که یکی از دلایل اصلی انتقاد از روانپزشکی همین گیرافتادن میان نشانه های کاملاً متفاوت دراین نظام است. انسانِ هذیانِ پارانوئید -آنچه می تواند باعث توقیف او شود- تمامی نشانه های دیوانگی را بروز می دهد اما با این وجود او ابداً دیوانه نیست، چرا که استدلالی بی عیب و نقص را ارائه می دهد. در مقابل، انسانِ میل شورمندانه، هیچ نشانه ای از دیوانگی به نمایش نمی گذارد مگر در نقاط خاصی که تشخیص دادنش بسیار دشوار است، با این حال، او دیوانه است(به زبانی بهتر یک سرکش است.م) . دیوانگی چنین انسانی، خودش را در برون ریزی ها و کنش نمایی های بی پروا نشان می دهد (مانند قتل). اینجا دوباره فوکو به شکلی عمیق، تفاوت و مکمل بودگی این دو مورد را تشریح نموده است. من بدین دلیل به آنها اشاره کردم که تصویری از تکثر و چندگانگی نشانه شناسیِ خوشه هایی را نشان دهم که نشانه ها در آن نه نظامی مشابهی دارند و نه عملکردی یکسان .

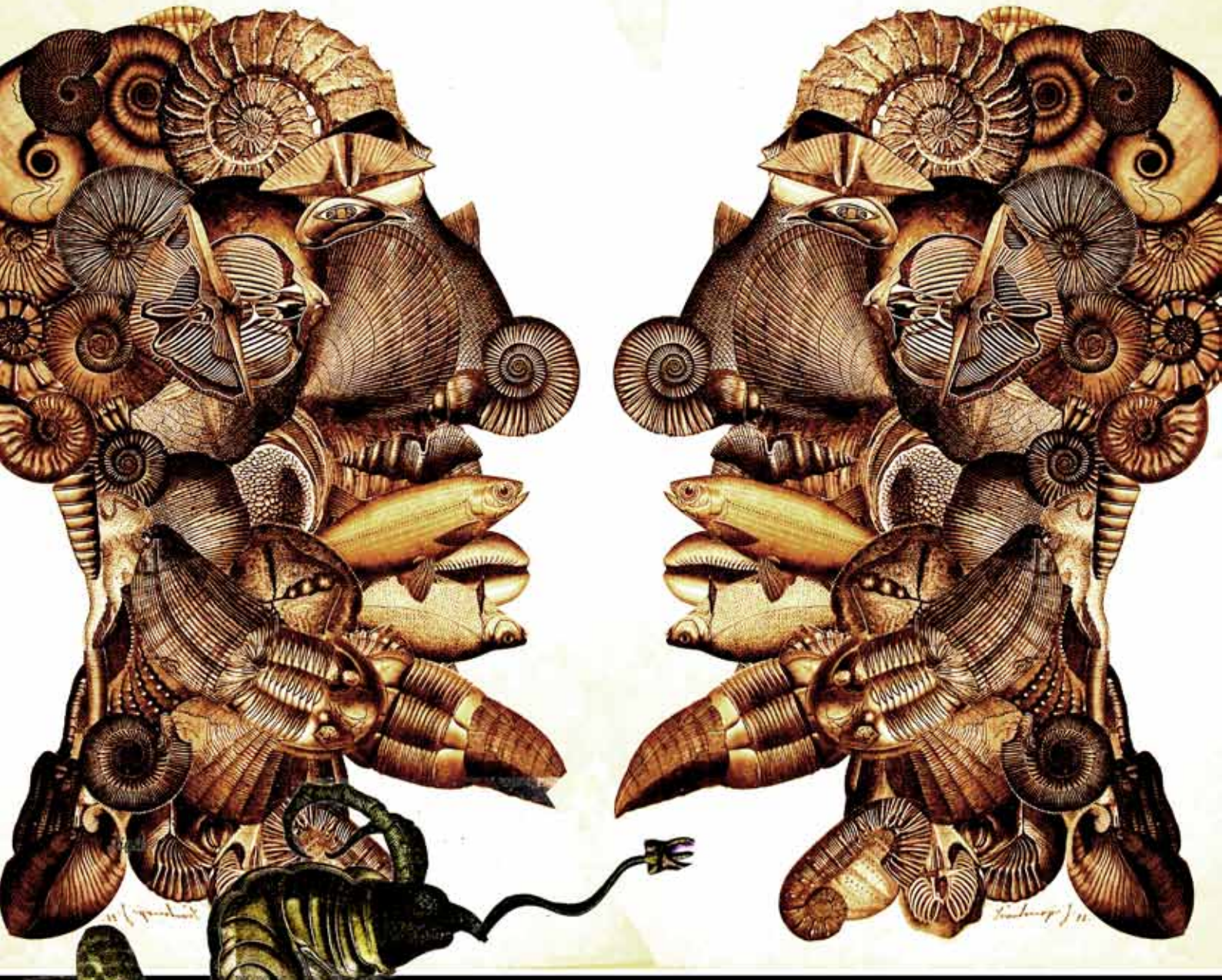
۳- اهمیت چندانی ندارد که یک نظام نشانه ای را بالینی بنامیم یا تاریخی. نه اینکه این دو چیز مشابهی باشند بلکه نظامهای نشانه ها، از درون «لایه بندی ها»ی متفاوتی عبور می کنند. تا به حال من با مفاهیم بالینی درباره نظام پارانوئید و نظام شورمندانه حرف می زدم. اکنون اجازه دهید درباره ساختارهای اجتماعی حرف بزنم. نمی خواهم بگویم که امپراتورها پارانوئید اند، و نه عکس آن؛ اما در ساختارهای بزرگ امپراتوری، چه آنهایی که از بین رفته اند و چه باستانی ها، یک دالِ اعظم وجود دارد؛ دالِ حاکم مطلق، و در کنار آن شبکه گسترده ای از نشانه ها که خودشان را به نشانه ای دیگر سپرده اند. اما همچنین شما به تمامی گونه های طبقه ای از آدمهای خاص شده و برگزیده نیاز دارید که کارشان رواج دادن و به چرخش درآوردن این نشانه ها در جامعه است تا بگویند که معنی این نشانه ها چیست، تا تفسیرشان کنند، تا بدین ترتیب آن دال را تمدید و تثبیت نمایند؛ کشیشان، بوروکراتها، پیامبران و ... . این همان جفت معنی و تفسیر است. و البته عنصر دیگری نیز وجود دارد: سوژه هایی که باید باشند تا پیام را دریافت کنند، به تفسیرها گوش بسپارند، و از آنها اطاعت نمایند، و تکالیف ملال آور را به جای آورند – همانطور که کافکا در دیوار بزرگ چین و پیام امپراتور می گوید. و در هر زمانی می توان گفت که با رسیدن مدلول به محدوده هایش، معنی بیشتری را تولید کرده و باعث می شود تا محدوده قبلی رشد کرده و بازتر شود .

به نظر می رسد هر ساختار اجتماعی ای درست و بدون اشکال کار می کند. هیچ علتی وجود ندارد که درست کار نکند، که درست عمل نکند. با این وجود همیشه ضلعی وجود دارد که ساختار از رهگذر آن می گریزد و خودش را شکاف می دهد. هیچ آدمی هرگز نمی داند که آیا پیامبر خواهد آمد یا نه. و آدم نزدیکتر، به حاشیه سیستم می رسد، و اغلب آدمها خودشان را گیرافتاده در نوعی وسوسه می یابند؛ آیا خودشان را تسلیم دال ها نموده، از دستورات بوروکراتها اطاعت کرده و تفاسیر کشیش اعظم را دنبال کنند، یا راه دیگری در ورای سیستم موجود رقم بزنند، در مسیرِ بُرداری جنون آمیز، مماس بر قلمروزدایی، دنبال نمودن خطی از گریز، و نمایان ساختن خویش به عنوان یک ایلیاتی؛ آنچه گاتاری ادواتِ نا-دلالت گر می نامدشان .

نمونه قدیمی مانند امپراتوری روم را در نظر بگیرید. ژرمن ها کاملاً به واسطه وسوسه دوسویه ای تسخیر شده بودند؛ اینکه خودشان را درون امپراتوری نفوذ داده و با آن یکپارچه شوند؛ و همزمان با اعمال فشار از سوی هونس برای شکل دادنِ یک خطِ گریز ایلیاتی، یک ماشین جنگی از گونه ای جدید، حاشیه ای و ناهمسان .

بگذارید یک نظام سراسر متفاوت را مورد بررسی قرار دهیم؛ کاپیتالیسم، که به نظر می رسد خیلی دقیق و بی عیب عمل می کند، و هیچ دلیل و علتی برای آنکه غیر از این باشد، وجود ندارد. اما این نظام به آن چیزی تعلق دارد که هذیان شورمندانه نامیدیمش. برخلاف آنچه در ساختار امپریالیستی پارانوئیدی اتفاق می افتد، بسته های نشانه ها، چه کوچک و چه بزرگ، در طول خطی ردیف می شوند که در آن تمامی گونه های اشیاء حضور دارند؛ حرکت پول–سود. برساختن سوژه ها به عنوان عاملین سود و کار؛ توریع نابرابر کالا و پرداخت حقوق به این عاملین. می گویند سوژه ای که بیشتر اطاعت می کند، بیشتر دستور می دهد، چرا که او تنها از خودش اطاعت می کند . فرد به طور مداوم و به نام قانون سود، از سوژه دستوردهنده به سوژه اطاعت کننده عقب نشینی می کند. و بی شک این سیستم نشانه ای، از سیستم امپریالیستی بسیار متفاوت است: برتری این نظام در این است که شکاف ها را پر می کند؛ آن هنگام که سوژه حاشیه ای را به مرکز کشانده و ایلیاتی گری را در تَرَک آن، ساکن و منجمد می گرداند. به عنوان مثال در تاریخ فلسفه، همه مان با انقلاب مهمی آشنا هستیم که گفتمان را از سطح امپراتوری - جایی که نشانه به طور پیوسته و بی پایان به نشانه ای دیگر ارجاع داده می شود - به سطح سوبژکتیو حرکت داد؛ سطحی که در مقام یک هذیان شورمندانه، همیشه به طور شایسته سوژه را در پشت سوژه ای دیگر، به تاخیر می‌اندازد. و در عین حال، آنجا که بهتر کار می کند، بیشتر در تمامی وجوه‌اش چکه می کند.

خطوط پول–سودِ سوژه شدگی، هرگز باعث توقف صدور و بروز اتصالات، خطوط مورب، متقاطع، سوژگی های حاشیه ای، (به یک معنا شورمندی و سرکش مداری و خارج از نظام دلالت بودن.م)خطوط قلمروزدایانه ای که برنامه هایش را تهدید می کند، نمی شود. ایلیاتی گری درونی، نوع جدیدی از جریان قلمروزدایی شده، ادوات نا–دلالت گر که می‌آیند تا مصالحه ای را میان امرجزئی موجود و ساخت کلی ایجاد نمایند. مساله واترِگیت و تورم اقتصادی جهانی.



هنرمند به مثابه مصرف کننده

بابک سلیمی زاده

مروری بر فیلمهای کوتاه یان شوانکمایر

یان شوانکمایر (JAN SVANKMAJER) فیلمساز و کارگردان انیمیشن اهل کشور چک، از نمونه های چشمگیر این پرسش است که چگونه یک مولف می تواند به جای بازنماییِ صرفِ واقعیت، هنر خود را بر حسب تکنیک اش، در روابط تولیدی موجود بکار بندد. هر گونه سرکشی در قالب هنر، در زیبایی شناسی مارکسیستی، پرسشی را در مورد موضعی که اثر در روابط تولیدی زمانه اش اتخاذ می کند، معیار خصلت انتقادی این اثر در قبال این روابط قرار می دهد. اگر همه چیز در درون روابط کالایی به تصویر خویش بدل شده است و رابطه ای اجتماعی میان تصاویر را ساخته است، «استاپ موشن» می تواند آن تکنیکی باشد که در این روابط تولید و مصرفِ تصاویر شرکت می جوید. عکسهایی که حرکت را طوری می سازند که روند تصاویر به سمت واقعی تر شدنِ حرکت نمی رود، بل هنرِ آن عبارت از چینشِ عکس ها و تصاویر به گونه ای است که تصویری شدن حرکت چیزها و آدمها و رابطه ی اجتماعی میانِ این تصاویر را بازسازی کند. رویکردی به امور محسوس که در نهایت در فیلم «آلیس» (۱۹۸۸) به حد اعلای خود می رسد. با اینحال ما در اینجا فقط به فیلمهای کوتاه او اشاره می کنیم، با این پرسش که این فیلمها چه مسائلی را برای یک زیبایی شناسی مارکسیستی در جامعه امروز پیش می کشند.

استفاده از اشیای روزمره و تاکید بر سرهم بندی و کلاژ آنها در عرصه ی هنر امر تازه ای نیست. بهترین نمونه ی این رویکرد در دوره ی مدرنیسم «دادائیستها» بودند. هنرمندان هوشمندی که اشیای روزمره و ناچیزی نظیر آگهی روزنامه، قرقره، جعبه سیگار و غیره را تعالی بخشیدند و به جای شهود هنری (یعنی پسند بورژوازی کلاسیک) نشاندند. اما نباید دچار این اشتباه شد و شوانکمایر را به دلیل استفاده از ماتریال و مواد روزمره و مصرفی در متنِ رویکرد دادائیستی ارزیابی کرد. هنر مدرن (که دادائیسم نمونه ی درخشانی از آن بود) همچون جلوه های سیاستِ مدرنیستی هنوز مستلزم نوعی از دخالت سوژه بود. هنرمند دادائیست (به موازات سیاستِ آوانگارد) وظیفه ی خود را تخریبِ هرچه بیشتر «هاله» ی اثر هنری و انهدام معیارهای زیبایی شناسی بورژوایی می دانست. در حالی که یان شوانکمایر (که در بطن جامعه ی پسامدرن پرورش یافته است) در دورانی دست به کلاژ آت و آشغال های روزمره می زند که برای اثر هنری نه هاله ای مانده است و نه سوژه ای که توان بازنمایی وضعیتِ خویش در تمامیتی که او را در بر گرفته است داشته باشد. به همین دلیل است که در آثار وی اصولاً فرقی میان انسان و خمیر، انسان و سرهم بندیِ آت و آشغال وجود ندارد. رابطه و گفتگو در این جامعه عبارت از گفتگو میان مصرف های پس مانده و مصرفِ پس مانده هاست. انسان همان آت و آشغالِ باقی مانده از مصرف کالاها و بازیافت آنهاست. انسان ساخته می شود، اما از مازادِ مصرفِ خویش و مصرفِ مازادِ خویش.

مسئله ی یان شوانکمایر تعالی آت و آشغال ها و نشاندنِ آنها بر جای شهود هنریِ بورژوایی نیست. جامعه ی بورژوایی متاخر خود شهودِ زباله ها و بازیافتِ زباله های شهود است. آنچه یان شوانکمایر نشان می دهد «انباشتگی و وفور» این کالاهای مصرفی است که در دوران مدرنیسم اصولا مطرح نبود. نوری که در ویترین های مدرن بر کالاها می افتاد امروز بر تمامی جامعه به مثابه ویترین افتاده است. یک آشکارگی و شفافیت بر ما حکمرانی می کند. آشکارگی ای که سازنده ی کوریِ بهت آورِ عصر ماست. در تقابل با رمان «طاعون» کامو که اصولا پدیده ای مدرن بود، این یک «کوری» از جنسِ ساراماگو است. یکِ کوریِ سفید از فرط شفافیت، و یک گنگیِ فجیع از فرط گفتن. صبح تا شب کالاها درباره ی خویش و انسان ها در مورد مزیتِ کالاهای نوپدید سخن می گویند و امکانات ارتباطی جدید سرمایه داری متاخر را می ستایند. ارتباطی که مبنای آن بی رابطگی و گفتگویی که اساسِ آن مصرفِ پسِ مانده های گفتن است.

فیلم کوتاه «ابعاد گفتگو» (۱۹۸۲) اولین خصیصه اش یک «گنگی» است. صداهایی که از مجسمه های اشیاء و ابولهولِ عظیم الجثه ی زباله ها تولید می شود، صدای سخن گفتن و گفتگوی کالاهاست. تنها «حیوانِ ناطق» جامعه ی امروز کالا است. همه چیز به میزان کافی و به مقدار زیاد برای همگان موجود است. آنقدر که هیچکس قادر نیست به دور از عظمتِ این «اهرام جدید» مکان امنی بیابد. در بازگشت از مراکز خرید، این اقالیم فراوانی، شما با هرمی از گوشت یخ زده و چیپس کچاب و کنسرو و گلابی و ماهیِ بسته بندی شده به خانه بازمی گردید. به این معنی، یان شوانکمایر همین هرم را در «ابعاد گفتگو» برای ما می سازد. موجوداتی عظیم الجثه متشکل از کلم و شلغم و کتاب و خط کش و چنگال و پاکت و قابلمه و صدها کالای دیگر. هنر مدرنیست در استفاده ی خود از مواد و مصالح ارائه ی مضمونِ عمیق معنوی و روحی اش را منظور داشت. (تُن های شکسته ی ون گوگ، رنگ آمیزیِ ملتهب گندمزار و خورشید، دالان های پیچ در پیچ قصر کافکا، و مجسمه های اکسپرسیونیستیِ امیل نُلده در جهانی بحران زده)، در حالی که رابطه ی مواد و مصالح سازنده ی اثر هنری و مضمونِ آن در دوران پست مدرن اینگونه نیست. هر پرتره و تصویری در جهان نمایشیِ امروز خود پیشاپیش به کالا بدل شده است. به همین

خاطر است که تصویرِ ستاره هایی نظیر مرلین مونرو در آثار اندی وارهول بیش از آنکه گویای بحرانی اصولاً مدرن و درونی در چهره ی فرد باشد، نشان می دهد که این ستاره چطور به تصویرِ خود بدل شده است. او را در قالب این تصویر بی روح نمی توان بازیافت و درعین حال او هستی دیگری جز این تصویر-کالا ندارد. درون پرتره های آشفته ی ون گوگ انسان مدرنی می زیست که تمام رنگ های جهان وارونه را از دچار بحران میکرد و بیرون می ریخت. بحران امروز بحرانِ پرتره ای است که به تصویر خود بدل شده و در پس این تصویر معلوم نیست چه می گذرد. این مشخصات، گویای دوران تازه ای است که در آن تولید زیبایی شناختی با تولید کالا گره خورده است.

«شکل» دیگر نمی تواند خود را از «مضمون» سرشار بیابد، سرشاریِ شکل سرشار از مضمونِ کالاهاست که گویای چیزی جز خود نیستند. گویی عصر «پایان هنر» در سرحدات خود با عصر آغازینِ هنر که هگل با عنوان هنر سمبولیک یا نمادین از آن یاد میکرد همجوار گشته است. مصالح برای این نخستین هنر، (به عنوان مثال، اهرام مصر) همانا ماده ی ذاتاً غیرمعنوی، یعنی ماده ای ثقیل بود که فقط برحسب قوانینِ ثقل قابل شکل گیری است. گرچه قوانینِ ثقل امروز بنا به شواهد و قراین همان ضرورت های جنون آسای اقتصادی جهت ایجاد موجهای تازه ای از کالاهای هر چه جدیدتر است. شکلِ هنرِ سمبولیک «به وسیله ی آفریده های طبیعتِ خارجی فراهم میشد که به طور منظم و متقارن به یکدیگر متصل شده اند تا بازتابِ صرفاً بیرونیِ روح و کلیت اثر هنری باشند.» (هگل، زیبایی شناسی) در واقع در این نوع هنر، مضمونِ درونی در زندانِ شکل و مصالح بیرونی گرفتار است و البته به نحوی پارادوکسیکال خود را جز در قالب آنها نمی تواند نشان دهد. هنر پستِ مدرن ـ یعنی هنرِ دورانی که روح و سوژه و دنیای درونی او از هم پاشیده شده است ـ برای آفرینشِ شکلِ خود لاجرم باید به آفریده های «طبیعتِ ثانوی» رجوع کند: یعنی نظام نشانه ایِ کالاها و میثاق های مصرف. اما او در این شکل دادن به مصالح، نمی تواند دنیای معنوی و روحیِ سوژه ای را بیان کند، بنابراین وظیفه ی کار بر روی خودِ امر عینی و طبیعت ثانوی را بر عهده می گیرد. اهرام جدیدِ شوانکمایر از مصالحِ این طبیعتِ ثانوی تشکیل شده اند. احجام غول آسایی از سرهم بندیِ کالاهای مصرفی که در حین ساختِ اثر مصرف و نابود می شوند. گویی ایده ی مدرن بنیامین (هنرمند به مثابه تولیدکننده) جای خود را به «هنرمند به مثابه مصرف کننده» داده است. هنر نه تولیدکننده ی کالاهایی برای نمایش، بل مصرف کننده ی تصاویر، نمایش ها، و کالاهاست. بدین معنا، یان شوانکمایر با آثار خود، مسائلی را برای یک زیبایی شناسی مارکسیستی مطرح می کند. او شلغم و کاهو و مداد و گوشت و دلستر و مسواک و خمیر دندان و غیره را با دقت و مهارتی بی نظیر در حین ساخت اثرش مصرف و نابود می کند تا نه فقط نسبتی میان اثر خود و روابط تولید سرمایه داری متاخر برقرار کند، بل به معنایی عمیق تر، اثر خود را «در» این روابط تولیدی قرار دهد. گرچه همچون سلیقه ی عمومی پسامدرن به سرهم بندیِ صِرف و تصادفی کالاها بسنده نمی کند، و سعی می کند از این فرم زیباشناختی روابط اجتماعی میان تصاویر را نیز پدیدار سازد. به معنایی، کار او از این نظر برای یک زیبایی شناسی مارکسیستی قابل توجه است که با قرار گرفتن در روابط تولیدی جامعه ی پسامدرن توانسته است یک «تمامیت انضمامی» از این روابط به دست دهد.

اگر با چنین نگاهی بنگریم، آثار او را نباید نقدی اخلاقی بر اسراف و زیاده روی در جامعه ی مصرفی تلقی کرد. چنین نقدی ماهیت جامعه ی امروز یعنی «فراوانی و وفور» را نادیده می گیرد. فراوانی و وفور، همانطور که بودریار اشاره می کند، اصل اساسی و سازمانده جامعه ی مصرفی است. روابط تولیدیِ امروز، برای اثباتِ این فراوانی، مبتنی بر ارزش مصرف یا طول عمر مفید نیست، بلکه مبتنی بر نابودیِ آن است و سرعتِ این نابودی، تنها با افزایش قیمت ها برابری می کند.

در این میان، یان شوانکمایر «فراوانی» را به اصل سازمانده داده های محسوس در آثار خود تبدیل می کند، یعنی به جای آنکه صرفاً نسبتی میان اثر هنری و روابط تولیدی موجود برقرار کند، آن را «در» این روابط قرار می دهد. نظام نشانه ای مجسمه ها، احجام، و کلاژهای او را وفورِ کالاها و پس مانده های آنها تشکیل می دهند. این اهرام جدید در «گفتگو»یی مداوم دست به نابودیِ یکدیگر می زنند، همدیگر را بالا می آورند و انسان را بدین شیوه تولید می کنَند. چرخه ی تولید و مصرفِ انسان، در واقع چرخه ی مصرفِ پس مانده هاست که از منطق هرز و نابودی پیروی می کند. این منطق نابودی شامل خود انسان ها (به مثابه حجم هایی قی شده توسط ابولهول های جدید) نیز می شود. انسان ها که حجمهای گلی یا خمیریِ توخالی ای هستند در نمایش تلویزیونی نابود می شوند، تماشاگران به وجد می آیند و نعره می کشند، و جنازه ها و لاشه های گِلی توسط «تصاویرِ» امدادگران به تابوت انداخته می شوند.

سرمایه داری متاخر انسان را «تولید» نمی کند. بلکه آن را بالا می آورد. انسان مصرفِ پسمانده ی یک مصرف پس مانده است، و نه دیگر محصولِ ازخودبیگانه ی یک شیوه ی تولید که از حیث آگاهیِ خود دچار بیگانگی است. اما نباید این سازمان دهی جامعه بر حسب مصرف که جایگزین سازمان دهی جامعه بر اساس تولید شده است، ما را دچار این خطای دید کند که قالب اجتماعیِ جدید دیگر از قواعد سرمایه داری کلاسیک پیروی نمی کند. همانطور که فردریک جیمسون نشان می دهد این جامعه در مقایسه با مراحل متقدم آن مرحله ی ناب تری از سرمایه داری است. در واقع جهان-شدنِ کالا که مارکس آن را در گرایش بین المللیِ سرمایه داری پیشبینی می کرد، همان مصرف-شدنِ جهان است. این خوردنِ مُهر تام سرمایه است بر عرصه هایی که تاکنون کالایی نشده بود. نفوذ و استثماری تازه و بنیادین در بطن طبیعت و ناخودآگاه انسان که تمایز اصولاً مدرن میان دنیای آگاهی و ناخودآگاهی، دنیای واقعی و وهمی، دیگر در آن مطرح نیست. عدم تمایزی که پیشرویِ کالاها و وسایل ارتباطی میان این دو عرصه قائل اند، رنگِ خود را بر تولیداتِ زیبایی شناختی پست مدرن نیز زده است. کالاها ناخودآگاه را نیز به تصرف خود درآورده اند و این ناخودآگاه خود تولیدی واقعی شده است. ناخودآگاه دیگر عرصه ای نیست که امور سرکوب شده در واقعیت، در آنجا مامنی هرچند ناپایدار می یابند. ناخودآگاه مرکز انباشت کالاها و مصرف هاست. ناخودآگاه تلویزیون است. آگهی های بازرگانی سوپر اگو هستند. یعنی آن بخشی از ناخودآگاه که در مورد رابطه ی من نفسانی و واقعیت خارجی به قضاوت می نشیند، در مورد آن سخن می گوید، و کنترل اش می کند. (نگاه کنید به فیلم کوتاه «بازی مردانه» - ۱۹۸۸) آن قدر وهم آلود که تصاویر زیباشناختیِ آن قادرند به اتاق ما بیایند و بازیِ خود را آنجا اجرا کنند، و آنقدر واقعی که می توان در آن شرکتی فعال جُست. صدای کوبیدنِ میخ های تابوت اختلالِ اندکی در تصاویر دریافتی به وجود می آورد و علائم نوروز (NEUROSIS) را هویدا می سازد؛ و البته هیاهوی این نمایش مازادی هم در اصلِ واقعیت تولید می کند: وقتی بیننده تلویزیون را خاموش می کند و از صندلی بلند می شود، کله ی لت و پار شده ی خمیریِ یکی از آدمهای نمایش زیر ماتحت او له شده است. بیننده با خونسردی تمام خمیرها را از ماتحت خود پاک می کند. این نمایش آرایش یا تزئینِ اضافه شده ای بر جهان واقعی نیست. نمایش به یک سرنوشت تبدیل شده است. شخصیت فیلم کوتاه «آپارتمان» (THE FLAT [BYT]- ۱۹۶۸)که به درون اتاق «پرتاب می شود»، در نهایت این سرنوشت و تقلاهای خود را جز نمایشی نمی یابد که در انتهای آن باید با دوربین صحبت کند و نام خود را در میان انبوه نامها روی دیوار بنویسد: «جوزف ک». راهروها و دالانهای «قصر» و «آمریکا»ی کافکا، اینجا در هیاتِ اشیایی رخ می نماید که به همان اندازه دور از دسترس و در عین حال در پیشِ رو هستند. آینه ای که او نمی تواند چهره ی خود را در آن ببیند، قاشقی که سوراخ سوراخ است و علیرغم تکرار و تقلایِ جوزف، سوپ را از کاسه تا دهان او حمل نمی کند و به ظرف بازمی گرداند، شیر آبی که از آن، به جای مایع، سنگِ سخت و جامدی بیرون می آید. تخم مرغی که نمی شکند، و دیوار نرمی که تخم مرغِ پرتاب شده را به درون فرو می برد. گویا این اتاقِ «اشیاءِ فی نفسه» است. همان هسته ی سختِ شیء بودگیِ شیء که درسَرتاسرِ جهان های ممکن ثابت باقی می ماند و فاقدِ صفات و مشخصاتی که ذهن برای آن قائل است می نماید.

اگر زندگی روزمره نظامی از نشانه هاست، اشیاء فی نفسه کژدیسگی هایی در این نظام نشانه ها ایجاد می کنند. این همان هسته ی سختِ پوچی است که امر نمادین بر گرد آن پدید آمده است. به نظر می رسد تمام این مواد و تمام این کالاها وقتی در واقعیت به کار می روند حکم عین یا ابژه ای را دارند، اما هنگامی که در پوچی حیث واقع رخ دهند، چیز-می شوند. چیزشدنِ چیزها در فیلم کوتاه «آپارتمان» بی شک موجب کاهش بهره وری و مشخصاً بلا استفاده بودن آنهاست، نفی ای که وقتی می خواهیم در یک ایجابیت آن را بنامیم و بشناسیم به امری از دست رفته و ناپدید تبدیل می شود و آدمی تنها در قالب یک «ناکامی» می تواند از آنها کام گیرد.

هنر به مثابه فرمِ واقعیت

هربرت ماکوزه

ترجمه: بیژن صباغ

نظریه‌ی پایانِ هنر، تبدیل به شعاری آشنا شده است: رادیکال‌ها آن را حقیقتی بدیهی می‌دانند؛ آنان هنر را به عنوانِ بخشی از فرهنگِ بورژوایی رد می‌کنند یا مسکوت می‌گذارند، برای نمونه، ادبیات یا فلسفه‌ی بورژوایی. این گزاره به ساده‌گی به همه‌ی نظریات و هوش (مهم نیست چه‌قدر «خلاقانه» باشد) که کنش و پراتیک ایجاد نکند، که کمکِ شایانی به تغییرِ جان نکند، که حتا برای کوتاه مدت، قلبِ جهانی که با آلوده‌گی‌های ذهنی و فیزیکی‌اش در آن زنده‌گی می‌کنیم به تسخیرِ خود درنیاورد، بسط می‌یابد. موسیقی، با ترانه و رقص، این را عملی می‌کند: موزیکی که بدن را به تحرک وامی‌دارد؛ ترانه‌هایی که دیگر خوانده نمی‌شوند، بلکه گریسته می‌شوند و عربده کشیده می‌شوند. برای مسافت‌سنجیِ جاده‌ای که در این سی سال در آن بوده‌ایم، آهنگِ «سنتی» و کلاسیک و متنِ ترانه‌های جنگ‌های داخلیِ اسپانیا را با ترانه‌های مقاومت و مبارزه‌طلبیِ امروز مقایسه کنید. یا تئاترِ «کلاسیک» برشت را با تئاترِ زنده‌ی امروز مقایسه کنید. ما شاهدِ هجمه‌ی نه فقط سیاسی، بلکه مهم‌تر حمله‌ی هنری به هنر در تمام اشکالش و به عنوانِ خودِ فرم هستیم. فاصله و افتراقِ هنر از واقعیت، نادیده گرفته شده، پس زده و نابود می‌شود؛ اگر هنر همچنان اصلاً چیزی باشد، باید واقعی باشد، بخش و جزئی از زنده‌گی باشد. اما بخشی از آن زنده‌گی که مفهوم آگاهانه از شیوه‌ی زیستِ اختیارشده باشد با همه‌ی نهادهایش، با همه‌ی فرهنگِ مادی و فکری‌اش، همه‌ی ذاتِ نامیرایش، رفتارِ ملزوم و نامشروع‌اش، کارش و لذتش.

واقعیتی که بروز می‌کند (یا بازنمایی می‌شود) دوگانه است. آنان که می‌گویند «نه» و آنان که می‌گویند «آری». کسانی که معتقدند هرگونه تلاشِ هنری همچنان «معتبر» است، از «آری» گفتن به واقعیت و هنر امتناع می‌کنند. اما همچنان خودِ این امتناع، واقعیت است – جوانانی که دیگر صبر ندارند، با تمام وجود و فکرشان ترس‌ها و راحتی‌های غم‌افزای واقعیتِ موجود را تجربه کرده‌اند. واقعیت، زاغه‌ها و سخن‌گویانشان هستند؛ واقعیت، نیروهای آزادی‌بخش در سراسرِ گیتی هستند، شرق و غرب؛ جهان اول، دوم و سوم. اما معنای این واقعیت برای آنان که تجربه‌اش می‌کنند دیگر ارتباطی با زبان و نماهای آنان – فرم‌های بیان، هرچند تازه و هرقدر رادیکال – پیدا نمی‌کند.

دامنه‌های فرم

مسأله‌ی مورد بحث در این‌جا، اخذ تجربه‌ای از واقعیت است که کاملاً متفاوت بوده، و رابطه‌ای آنتاگونیستی با واقعیتِ جاری دارد. هر برقراریِ ارتباط از طریق ابزارهایش به‌ساده‌گی این تفاوت را کاهش می‌دهد و این تجربه را تخریب می‌کند. عدم انعطاف در مدیومِ ارتباط همچنین خودِ فرم‌های هنری و هنر به مثابه فرم (۱) را گسترش می‌دهد. از موقعیتِ سرکشی و امتناعِ امروز، هنر خودش به شکلِ بخش و نیرویی از سنتی که آن را جاویدان می‌سازد برمی‌خیزد و از فهم آن به عنوانِ چیزی که می‌تواند یا ممکن است باشد، اجتناب می‌کند. از آن‌جا که هنر، فرم هست، دقیقاً این کار را می‌کند، چراکه فرم هنری (مهم نیست که چه‌قدر برای ضدهنر بودن تلاش کند) هر آن‌چه را که تحرک دارد قبضه می‌کند و در جهانِ حاکم تجربه و آرمان، به آن حد، قاب و مکان می‌دهد. به آن در این جهان ارزش می‌بخشد و آن را تبدیل به یک شیء در کنارِ دیگر اشیا می‌کند. این بدین معنی است که کارِ هنری در این جهان درست مانندِ ضدِ هنر، کالایی با ارزشِ مبادله است: و دقیقاً همین فرمِ کالایی به مثابه فرمِ واقعیت است که مقصودِ نافرمانی‌های این روزها است.

به راستی، تجاری‌سازیِ هنر چیزِ جدیدی نیست و حتا معطوف به دوره‌های اخیر نبوده است. عمرِ آن به اندازه‌ی عمرِ جامعه‌ی بورژوازی است. فرایندِ بازتولیدِ نامحدودِ کارِ هنری به واسطه‌ی خصلتی که با آن آثارِ هنرمند نسبت به تقلید و تکرار حتا در شکلِ والا و عالی‌اش آسیب‌پذیر می‌شود، جان می‌گیرد. والتر بنیامین در تحلیلِ استادانه‌اش از این فرایند نشان داد که یک چیز در مقابلِ بازتولید قد علم می‌کند و آن «هاله»ی اثر است، موقعیتِ تاریخیِ یکتایی که در آن اثرِ هنری خلق شده، در آن گفت‌وگو می‌کند و عمل و معنیِ آن تعیین می‌شود. به محضِ این که آثارِ هنری از لحظه‌ی تاریخی‌شان که غیرقابلِ تکرار و بازیافت است دور شوند، حقیقتِ «اصیل» آن‌ها تحریف می‌شود یا (از آن مهم‌تر) تغییر می‌کند: در پاسخ (مثبت یا منفی) به موقعیتِ متفاوتِ تاریخی، معنیِ متفاوتی کسب می‌کند. به یمنِ ابزار و فنونِ جدید در راهِ استنتاج و تفکر، اثرِ اصلی اکنون تفسیر می‌شود، ابزارمند می‌گردد و «ترجمه» می‌شود و لذا غنی‌تر، پیچیده‌تر، پالوده‌تر و انباشته‌تر از معانی می‌شود. با این وجود، این واقعیت در جای خود استوار است که این معانی دیگر همان معانیِ قبلیِ هنرمند، مخاطبش و عموم نیستند.

اما با وجودِ همه‌ی این تغییرات، یک چیز هست که کاملاً بی‌تغییر باقی می‌ماند: خودِ اثر که همه‌ی این تغییرات بر روی آن

انجام می‌شود. به‌روزترین کارِ هنری، هنوز کارِ هنریِ مشخص و یکتایی است که به‌روز گردیده است. چه جوهری است که در مقابلِ همه‌ی تغییراتش «ماده»ی مشابهی باقی می‌ماند؟

این جوهر، «طرح» نیست: برای تراژدیِ سوفوکل، «داستان» ادیپ، بیان‌های ادبیِ بسیاری وجود دارد؛ این «ابژه»ی نقاشی نیست که به دفعات تکرار می‌شود (به عنوانِ مقوله‌ی کلی: پرتره‌ی مردِ نشسته، ایستاده، منظره‌ی کوهستانی و غیره)؛ این موادِ خام نیست که کار از آن‌ها ساخته می‌شود. آن‌چه در ماهیتِ یک اثر به صورتِ یکتا و ماندگار وجود دارد، آن‌چه کار را تبدیل به کارِ هنری می‌کند، این جوهر همان فرم است. محتوا، به واسطه‌ی خصلتی که فرم و فقط فرم دارد، آن یکتایی را کسب می‌کند که مربوط به یک اثرِ هنری و نه یک اثرِ دیگر است. شیوه‌ی نقلِ داستان، ساختار و چینشِ نظم و نثر، آن‌چه گفته نمی‌شود، نمایش داده نمی‌شود ولی موجود است؛ روابطِ موجود میانِ خطوط، رنگ‌ها و نقاط – این‌ها برخی از جنبه‌های فرم هستند که اثرِ هنری را از واقعیتِ موجود جدا، جابه‌جا و بیگانه کرده و آن را واردِ واقعیتِ خودش می‌کند: قلمروی فرم‌ها.(یا به قول دلوز قلمروزدایی از قلمرو روایت و دلالتگری-نه واقعیت- و رسیدن به یک فرم بیانگری که منظور نظر ما از سرکشی است.م)

قلمروی فرم‌ها یک واقعیتِ تاریخی است، یک توالیِ غیرقابلِ برگشت از سبک، سوژه، تکنیک، قواعد که هر یک به صورتی نامجزا به حیطه‌ی خود مربوط بوده و تنها از طریقِ تقلید قابلِ تکرار است. به هر حال، آن‌ها با همه‌ی تمایزهای بی‌حدشان همه‌گی اشکالی از یک فرم هستند که هنر را از هرگونه تولیدِ بشریِ دیگری متمایز می‌سازد. از زمانی که هنر از ورطه‌ی جادو جدا شد، از زمانی که دیگر «پراتیک» نبود و دیگر یک «تکنیک» در کنارِ دیگر تکنیک‌ها نبود، یا به دیگر سخن از زمانی که تبدیل به شاخه‌ای جدا از تقسیمِ کارِ اجتماعی شد، فرمِ خودش را یافت که در همه‌ی هنرها مشترک است. این فرم با کارکردِ جدیدِ هنر در اجتماع انطباق دارد: فراهم آوردنِ «تعطیلی» [استراحت]، ارتقا و ایجادِ گسست در روتینِ وحشتناکِ زنده‌گی – نمایشِ چیزی «متعالی‌تر»، «ژرف‌تر»، شاید «حقیقی‌تر» و بهتر، ارضای نیازهایی که در کار و نشاطِ روزانه حاصل نمی‌شود و لذا چیزی مطبوع است. (من در موردِ کارکردِ اجتماعی و کارکردِ «عینی» و تاریخیِ هنر صحبت می‌کنم، نه در موردِ این که مفهومِ هنر برای هنرمند چیست و نه در موردِ انگیزه‌ها و اهدافش که مقوله‌ای کاملاً متفاوت است.) اگر بخواهیم ساده‌تر بگوییم، هنر ارزشِ مصرف نیست (و قرار نیست باشد) که بخواهد در کنش‌های روزمره‌ی انسان مصرف شود؛ کاربردِ آن از نوعِ متعالی است، کاربردی که برای روح ویا ذهن دارد و واردِ رفتارِ طبیعیِ انسان‌ها نشده و آن را واقعاً تغییر نمی‌دهد – مگر به صورتی ظریف و فقط در آن دوره‌ی کوتاهِ ارتقا و تعطیلیِ فرهنگی: در کلیسا، در موزه، در سالنِ کنسرت، تئاتر، در مقابلِ بناها و خرابه‌های گذشته‌ی بزرگ. پس از این گسست، زنده‌گیِ واقعی و کارِ معمولی ادامه می‌یابد.(سرکشی وفاداری به جادو به معنایی که مارکوزه از آن سود می برد و هنر را نه فرمی متعالی در مکانهای متعالی بلکه در ویرانی‌های رخ داده در زنده‌گی واقعی می‌یابد.م).

---

۱ .ارجاع کلمه‌ی «هنر» در این مقاله نه فقط به هنرهای بصری، که به ادبیات و موسیقی نیز هست. کلمه‌ی «فرم» در این مقاله ارجاع به آن چیزی دارد که هنر را به عنوانِ هنر تبیین می‌کند. یعنی چیزی که الزاماً (هستی‌شناسانه) نه فقط از واقعیت (روزمره) مجزا است، که همچنین با دیگر نمودهای فرهنگِ روشن‌فکری در قالبِ علم و فلسفه نیز تفاوت دارد

دو پرسش در نظریهٔ هنری کانت

محمد حسن شاهکوئی

وقتی از موضوع سرکشی در مقولهٔ زیبائی شناسی سخن می گوئیم، ضروتاً در این باره وارد یک مباحثهٔ تاریخی می شویم که از بحث تحولات اجتماعی جدا نیست. زیرا مفهوم سرکشی که امروز می تواند بارِ معنائیِ طغیان آمیزی برضد همهٔ سنت ها و قیدها را داشته باشد و تداعی گر عصیان برضد همه چیز باشد، ولی از لحاظ تاریخی هرگز به معنی نفیِ سلبیِ گذشته نبوده و نیست. حتی دکارت با شک عمیق اش به تمام باورهای آن عصر که در این عبارت بندی تدوین شده بود: من می اندیشم پس هستم، آری، حتی این شک نیز که در عصر خود فکری تحول برانگیز و دوران ساز بود و انقلابی بزرگ در اندیشهٔ آن روزی ایجاد کرده بود، بازهم، قصدش ویران ساختن همهٔ چیزهای گذشته نبود بلکه تغییر بنیادی در اساس فکر و روش فکر بود. معنی اش این است که باورهای آن عصر بی آن که یکسره نفی شده باشند مورد بازنگری انتقادی و همه جانبه قرار می گرفتند. این تحوّل فکری نیاز جامعه ای درحال تغییر بود. زیرا طبقهٔ جدیدی پا گرفته بود که سوداگر بود و می کوشید تا از نیروی کار اجتماعی در تولید استفاده کند. این طبقه نیازی واقعی به بازنگریِ موقعیّت خود در جامعه داشت. این دگرگونی مستلزم تغییر در رابطهٔ فرد و اجتماع و همچنین، انجام اصلاحات به نفع حقوق فردی نیز بود. بنابراین، عجیب نیست که فیلسوفان قرن هجدهم به ویژه در فرانسه از خود می پرسیدند، آیا رفتار فرد باعث تغییر اجتماع می شود یا برعکس، فرد را رفتار اجتماع می سازد. این پرسش متناقض نما، که هیچ آگاهی از مناسبات اجتماعی اقتصادی نداشت، در واقع، درصدد تبیین موقعیّت فرد در رابطه با اجتماع بود و نوعی سرکشی را در جامعه برمی انگیخت. زیرا با طرح آن سؤالات، هنجارهای جامعه مورد بازنگری انتقادی قرار می گرفت تا هر آنچه که مانع پیشرفت و مزاحم طبقهٔ جدید و سدی در برابر تغییر به نفع حقوق فرد بود، شناخته گشته و جامعه زمینهٔ فکری برای تغییر آن ها پیدا بکند.

در زمینهٔ هنری و مقولهٔ زیبائی شناسی نیز این تحوّل خواهی یا خواست برای تغییر و پیشرفت، خود را به ویژه در نظریهٔ هنری کانت نشان داد. او پیش تر با تبدیل "من" به عقل خود بنیاد در نقد عقل محض، و با تبدیل ارادهٔ آزاد فرد خصوصی به عنوان فرمان قطعی و قانون اخلاقی که در نقد عقل عملیِ محض تدوین گردید، زمینهٔ لازم را برای ورود به نظریهٔ هنری فراهم آورده بود که آن را در نقد سوم خود، نقد قوهٔ حکم، تدوین کرد.

لیکن کانت که یک فیلسوف لیبرال ولی دارای آرمان انسانی بود، در پختگی خویش که به شرور منافع فردی وقوف یافته بود، در عین حفظ لیبرالیسم، برضد کالائی شدن هنر شورید. چنان که وقتی هنر را از هرگونه تبلیغ، پند، سودجوئی و... بری می خواسته در واقع سرکشی می کند بر ضد کالائی شدن هنر؛ عاملی که باعث شد هگل مرگ هنر را به واسطهٔ آن اعلام کند.

به هرحال، کانت از یکسو باعث تغییراتی در هنر کلاسیک گردید به ویژه از طریق شیلر (که از او گوته الهام گرفت که گرچه بعدها به روش تاریخی عطف توجه نمود)، و از سوی دیگر باعث تأثیراتی در هنرمندان پسین گردید، به صورت زمینه ای در امر ایجاد هنر برای هنر. اگرچه کانت برای هنر رسالت اجتماعی قائل بود ولی دوگانگی محتوم در نظریه های او، تناقض های خود را ایجاد می کند. و در این جا، نظریهٔ هنر برای هنر، که یک سویهٔ نظریهٔ هنری کانت به طور ذاتی می توانسته آبشخورش باشد، نمونه ای از بروز چنین تناقض هائی بوده است.

با این مقدمه، در زیر می کوشیم تا به صورت یک طرح گونه، به زمینهٔ اصلی نظریهٔ کانت که باعث تغییراتی گشته، اشاره ای داشته باشیم. امیدواریم نتیجهٔ مثبتی از این گفتار حاصل آید.

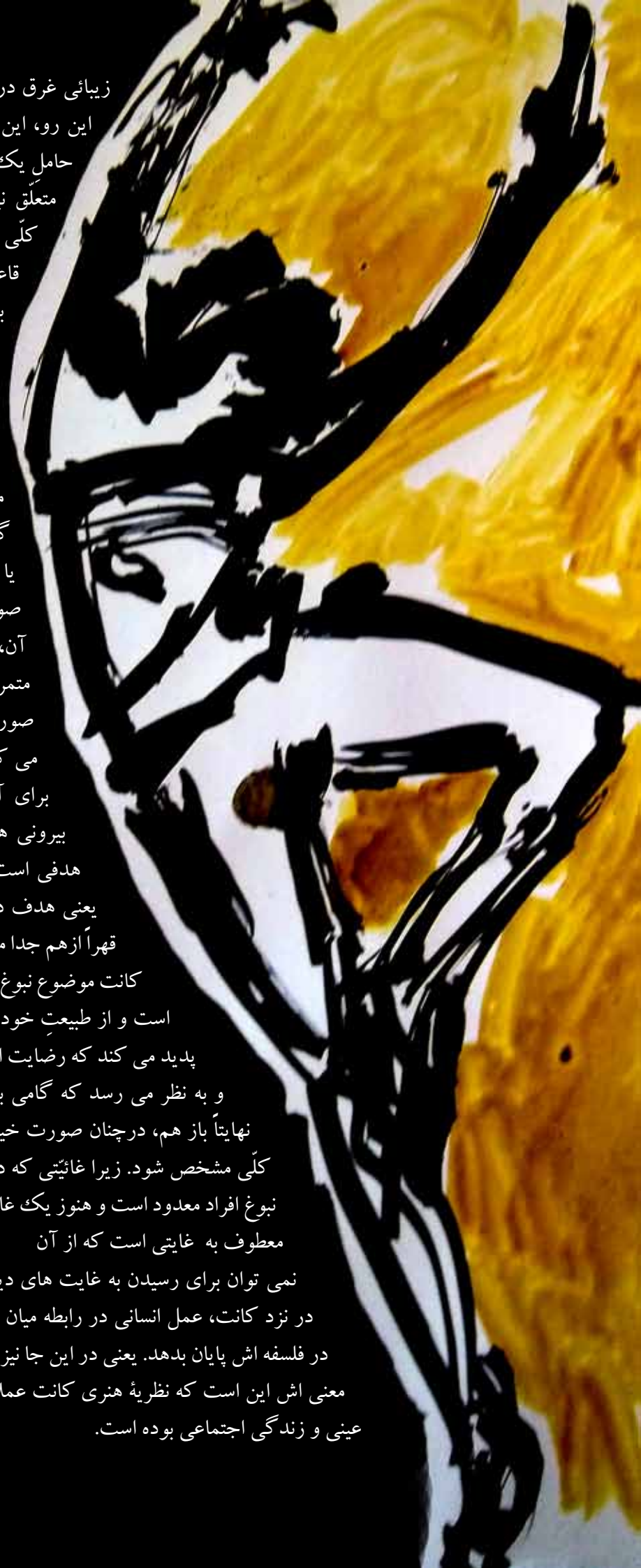
رنه ولک در کتاب «تاریخ نقد جدید» ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، در جلد اوّل، ضمن بحث دربارهٔ کانت در ص ۲۹۳ می گوید: دوگانگی ژرفی در فلسفه کانت هست که او با طرح کردن رابطه میان هنر و طبیعت کوشید تا از طریق عمل انسانی، بر این دوگانگی فلسفهٔ خود فائق آید. حال با توجه به این که می دانیم این عمل انسانی به نظر کانت، فقط با آزادی اخلاقی یا استعلایی بروز می یابد که تجسّم اش همان اراده خود قانون است یا ارادهٔ فرد خصوصی همچون آفریدگار کردارخویش، از این رو، در این جا، این سؤال طرح می شود: از آن جا که آزادی استعلائی ابداً نه تابع قوانین طبیعت است و نه تحت تأثیرجامعه و تاریخ قرار دارد پس، چگونه عمل انسانی (که در چارچوب آزادی استعلائی صورت می گیرد) در رابطه میان هنر و طبیعت، می تواند عاملی در فائق آمدن بر آن دوگانگی و شقاق باشد؟ و بر این اساس، دوّمین سؤال نیز طرح می شود:

همان گونه که می دانیم، کانت نخستین کسی است که مبحث زیبایی شناسی را به صورت یک مقوله یا مبحثِ تفکیک شده و متمایز از مباحث دیگر، تدوین کرد و همچنین، «مطالعات درونی ادبیات» را به عنوان هدفِ در خود که آزاد از تعلیم، پند، تبلیغ و لذّت طلبی و ... است- از «رهیافت بیرونیِ» ادبیات جدا کرد. با توجه به این نکته ها، حال باید پرسید که در میان هدفِ درونی و «رهیافت بیرونیِ» ادبیات، چه رابطه و تآثیرمتقابلی هست؟ آیا این همان دوگانگی و شقاق در نظریهٔ هنری کانت نیست؟ و اگر نیست، در این صورت، چه سنتزی از این رابطه حاصل می شود که بتواند نافی آن دوگانگی در فلسفهٔ کانت باشد و به نظریهٔ هنری او وحدت بخشد؟ زیرا در تحلیل نهایی، هدف درونی ادبیات نمی تواند از رهیافت بیرونی جدا بماند و از آن تأثیر نپذیرد.

پرسش های بالا را نگارنده در زیر کوشیده است تا به طور فشرده پاسخ گوید:

پیش از هرچیز، توضیح این نکته لازم است که در بررسی نقد قوهٔ حکم (یا نیروی داوری) باید توجه داشت که کانت به استعداد به طور اعم و نبوغ به طور اخص، همچون امری فطری اعتقاد ندارد. او به عنوان یک فیلسوفِ فیزیکدان، مشغولیّت ذهنی و دودلی هایش بیشتر مربوط است به رابطه میان آگاهی و تصوّر ما از ماده یا جهان بیرون. چنان که در " نقد عقل محض" باور آورد که شیء فی نفسه (چیز در خود) هرگز قابل شناختن نیست، و از این رو، باعث شکاف عمیقی در دستگاه فلسفی خود شد. در نقد قوهٔ حکم که فلسفهٔ زیبائی شناسی اش را کانت آن جا بنیاد گذاشت، وقتی که از غایت مندی طبیعت و هدف درونی آن یا از قاعده مند شدن عقل توسط طبیعت اش سخن می گوید نیز، درست به همین نسبت یا رابطه میان آگاهی و تصور ما از ماده یا واقعیّت بیرونی نظر دارد، با این فرق که در این جا، استعداد فوق العاده یا نبوغ انسانی به نظرکانت، غایت مندی طبیعت (یا همان نظم و هنری بودن طبیعت) است که به صورت هنر انسانی " تجسم عینی" می یابد. پس، این استعداد فوق العاده یا نبوغ بازتاب قاعده مندی طبیعت است در یک اثر هنری. این همان عمل انسانی است که با آن، رنه ولک می گوید ، کانت کوشید تا بر دوگانگی و شقاق در فلسفهٔ خود پایان دهد. آیا او فکر می کرد که کانت توانسته است پیوند انسان و طبیعت یا رابطه میان آگاهی و ماده را در عرصهٔ هنر"تجسم عینی" بخشد و بدین وسیله، آنچه را که در"نقد عقل عملی محض"، ارادهٔ آزاد از طبیعت و ضرورت می دانست، این جا، تحت قاعده مندی طبیعت در آورده رابطهٔ دیالکتیکی و درستی میان آزادی و ضرورت برقرارکند ؟ امیدوارم توضیح زیر با توجه به مطالب بالا، بتواند پاسخ قانع کننده ای به پرسش های فوق باشد.

برخلاف نقد عقل محض که در آن، طبیعت یعنی ذات یا شیء فی نفسه، خود را نمایان نمی کند و شناختِ قانون آن دست نمی دهد، برعکس، در نقد قوهٔ حکم (یا نیروی داوری) که موضوع ا ش زیبائی شناسی است، کانت معتقد می شود که در این جا، طبیعت قانون خود را به ما نشان، و قاعده به هنر می دهد. به همین دلیل، درحالی که جزئی در فلسفهٔ او اصلاً نمی تواند کلّی باشد، ولی در زیبائی شناسی می گوید، این جا جزئی کلّی است. زیرا هر سوژه چون در تأمّل



زیبائی غرق در خویش است، از هر پدیداری رهاست. و از این رو، این جزئی خود را چنین درمی یابد که همچون حاملِ یک احساسِ کلّی است و دیگر به سوژهٔ خاصی متعلّق نیست. امّا نکته این جاست که این احساس کلّی که به عنوان حس، طبق عقیدهٔ خود کانت، قاعدتاً بایستی از نگرش تجربی سامان گرفته باشد، در گذار از خاص به عام، این گذار در انطباق با ادراک شهودی (یا ادراک تجربی از طریق نگرش) صورت نمی گیرد بلکه از سوژه به سوژه است، گوئی که خود اساس مستقلی دارد. و به همین دلیل، حتی با تصوّر ما از جهان بیرون نیز نمی تواند در رابطه قرار گیرد و از این رو، همچنان یک ارادهٔ محض یا صورت محض باقی می ماند. این همان کلّیِ صوری یا نامشخص در نزد کانت است که در آن، هدفمندیِ طبیعت صرفاً بر هدف درونیِ خود متمرکز است و نه بر هدف بیرونی. یعنی مثلاً بر صورت یک گل حکم

می کند، بی آن که در این جا هیچ هدف بیرونی برای آن قائل باشد. ولی نزد کانت البته رهیافت بیرونی هم هست، حاکی از این که در خدمت چه هدفی است. ولی چون کانت نمی تواند رابطهٔ این دو، یعنی هدف درونی و هدف بیرونی را نشان بدهد، آن دو قهراً ازهم جدا می افتند. و به همین دلیل، حتی وقتی که توسط کانت موضوع نبوغ نیز مطرح می شود که به نوعی با امرِ والا یکی است و از طبیعتِ خود نیرو می گیرد و ترکیبی در شیء بی صورت پدید می کند که رضایت از آن با تصوّر کمیّت توأم، و لذتی منفی است و به نظر می رسد که گامی به سوی پذیرش دیالکتیک طبیعت باشد ولی نهایتاً باز هم، درچنان صورت خیالیّه ای متصوّر می شود که نمی تواند بدل به کلّی مشخص شود. زیرا غائیّتی که در آن مطرح می شود، اول این که معطوف به نبوغ افراد معدود است و هنوز یک غائیّت عام شمول و تاریخی نیست و دوم این که معطوف به غایتی است که از آن

نمی توان برای رسیدن به غایت های دیگر استفاده کرد و در نتیجه، می توان گفت، در نزد کانت، عمل انسانی در رابطه میان هنر و طبیعت نمی تواند به دوگانگی و شقاق در فلسفه اش پایان بدهد. یعنی در این جا نیز، سرانجام کانت شهود عقلی را محو می کند. معنی اش این است که نظریهٔ هنری کانت عملاً مانع رابطه یا پیوند راستین میان هنر با جهان عینی و زندگی اجتماعی بوده است.

مانیفست سینمای سیر کثیف
نیک زد
ترجمهٔ: بابک شاه سیاه

ما که قوانین، فرامین و وظایف آوانگارد را نقض می‌کنیم؛ تا سکون و ابهامِ نهفته در جریان پیشِ رویی که بواسطه‌ی فراغتی عملی، دیکته شده را تخریب کنیم، در مظان اتهام قرار داریم.
ما با صداقت تمام و در هر لحظه‌ای که می‌آید، افادات آکادمی رسمی را انکار می‌کنیم و آنها را مردود اعلام می‌کنیم. رخوتی که تحت نام ساختارگرایی‌ست را انکار می‌کنیم چرا که در مقابل این چشم‌انداز جدول متقاطع کلمات، به فیلمسازان جایگاه تماشاگری می‌دهد و آنها را محصور می‌کند.
ما حاضر به استفاده از رویکرد ساده‌باورانه‌ی آنها برای رسیدن به خلاقیت سینمایی، نیستیم؛ رویکردی که زیرزمین دهه شصت را می‌کند، آنهم زمانی که سختگیری‌های فیلم مکتبی روزافزون است.
مشروعیت دادن به هر ابراز بی‌فکریِ فیلم‌های شلخته که توسط جماعت گمراه هنرجوی فیلمسازی، مراکز مایوس کننده‌ی هنرهای رسانه‌ای و منتقدین کهنسال ساخته و پرداخته می‌شود، کاملاً با دستاوردهای هیجان انگیز رده‌ی ما ناهمخوان است. رده‌ی ما در سطح مخفیگاه زیرزمینی افرادی چون: زد (ZEDD)، کِرن (KERN)، ترنر (TURNER)، کلمان (KLEMANN)، دلاندا (DELANDA)، اروس و ماره (EROS AND MARE)، و دفتر دایرکت آرت (DIRECTART LTD) است. نسل نوینی از فیلمسازانی که جسارت کندن کت آهار زده‌ی تئوری فیلم را بواسطه‌ی حمله‌ی مستقیم به سیستم‌های ارزشگذاری شناخته شده دارند.
ما پیشنهاد می‌کنیم، تمام مدارس فیلمسازی را فروبپاشانند تا دیگر فیلم‌های خسته کننده ساخته نشود.
ما پیشنهاد می‌کنیم تا طعن و کنایه که توسط آکادمسین‌های فرتوت و پیروانشان مطرود شمارده می‌شوند، به عنوان عنصر لاینفک برجا بماند. چون فیلمی که شوک ندارد، ارزش دیدن ندارد. تمام ارزش‌ها باید به چالش کشیده شوند. هیچ چیزی ترسناک نیست.
همه چیز باید مورد پرسش دوباره قرار گیرد و در جهت آزادی ذهن ما از باورها و سنتها دوباره ارزشگذاری شود. این مطالبات رشد فکری است که مخاطره‌آمیز است و باعث تغییر در عرصه‌ی سیاست، جنسیت و خطوط زیباشناسی می‌شوند و نیز اهمیت ندارد که چه کسی تایید نمی‌کند. ما پیشنهاد می‌کنیم تا از تمام حدود مقرر شده و یا سلایق پیشنهادی، اخلاق یا هر ارزش سنتی که ذهن آدمیان را محصور کرده فراروی شود.
ما از مرز تمام میلیمترها، صفحه‌های نمایش و پروژکتورها عبور می‌کنیم تا سینمای بازتری برپا کنیم.
ما دستورات و قوانینی که مخاطبانمان را در تشریفات نمایش‌های پر طول و تفصیل، تا سر حد مرگ خسته می‌کنند را نقض می‌کنیم و پیشنهاد می‌کنیم تا تمام تابوهای نسل ما بواسطه‌ی گناهان پیاپی شکسته شود. آنچه وجود خواهد داشت، سرکشی، ننگ، درد و اوهام است، چیزی شبیه آنچه هیچکس تصورش را نمی‌کند. هیچ‌کس جان سالم بدر نمی‌برد.
وقتی بعد از مرگی وجود ندارد، تنها دوزخ، دوزخ پرستش، اطاعت قوانین و خوار کردن خود پیش از آنکه قدرت شکل بگیرد. تنها بهشت نیز بهشت گناه، سرکش بودن، مفرّح بودن، کردن، یادگرفتن چیزهای نو و شکستن قوانین –تا آنجا که می‌شود شکست‌شان– است.
این عمل متهوّرانه بنام سرکشی شناخته می‌شود.
ما تغییرات کامل در تمامی حدود سرکشی پیشنهاد می کنیم – تا تغییرات ظاهری و باطنی به سطح جدیدی از وجود بدل شود تا بتوانیم در جهان مالامال از بردگی‌های ناشناخته آزادی را به دست بیاوریم.

نامه به مدیران درمانی دارالمجانین

آنتونن آرتو

ترجمه مهدی سلیمی

آقایان جنتلمن

قانون و قرارداد به شما این حق را می‌دهد تا ذهن انسان را به ارزیابی بگذارید. شما مقید شده‌اید که این سلطه را بکار برید، از صلاحیت قانونی با ابهت و البته به همراه قوه تشخیص برخوردارید . شما به خنده‌هایمان اهمیتی نمی‌دهید و اساسا آنرا در نمی‌یابید. مردم متمدن، اهالی علم و مدیران از روی ساده‌لوحی خویشتن را وقف روانپزشکی-با آن فرزانگی فوق طبیعی نامحدوداش- می‌سازند. موضوع اظهارات و دعاوی شما هماره در حکم یک فتوا پذیرفته شده‌اند. اینجا بر آن نیستیم تا در مورد اعتبار دانش‌تان بحث کنیم، و درباره‌ی هستی مبهم و ماهیت شک برانگیز بیماری ذهنی داد سخن سر دهم. اما برای صدها تشخیص پاتوژنیک گزافه گو-که بین ذهن و موضوع غیر قابل کنترل سر در گم‌اند- و صدها از این دست طبقه بندیها که هنوز هم مهملاتی بیش نیستند، چه تعداد از این تلاشهای به قول شما معتبر به جهان ذهن دست یافته است؟ آن جهان ذهنی که بیشمار از زندانیان شما در آن به سر می‌برند؟ برای نمونه، برای چه تعداد از شما رویای یک فرد شیزوفرنی و تصاویری که او را جن‌زده کرده‌اند، چیزی بیش از یک مشت کلمات درهم و برهم بوده‌اند؟

ما از اینکه درمی‌یابیم شما در انجام کاری که برایتان محول شده عاجزید، حیرت زده نمی‌شویم. اما صریح و محکم مخالفت خود را بر علیه حقی که به افرادی خاص داده شده ابراز می‌کنیم، خواه کوته فکرانه باشد یا نه، اما بازجوئی‌های ایشان در قلمرو ذهن را برای دست یافتن به حکمی که زندگی را به حبس می‌کشد ، تحریم می‌کنیم.

و حبس چیست! ما همه می‌شناسیم‌اش-نه! بقدر کافی شناخته شده هم نیست- این تیمارستانها جدای تیمارستان بودنشان، زندانهای دهشتناکی هستند. جائیکه زندانیان یک منبع قدرت بشریِ ثمر بخش برای خویش فراهم می‌کنند و همینطور جائیکه سبعیت و وحشیگری در آن قانون است، و تمام این چیزهایی که شما به راحتی از کنارشان رد می‌شوید. یک تیمارستان ذهنی، تحت سیطره علم و تشکیلات قضایی، قابل قیاس با یک پادگان، زندان یا یک مستعمره برده کشی است.

ما من بابِ توقیفهای خودسرانهٔ شما سئوالی نخواهیم پرسید. و همین شما را از وحشت انکارهای سریع و عجولانه خلاص می‌سازد. اما صریحاً اظهار می‌کنیم یک عضو بزرگ از دیوانگان‌تان- یک دیوانه تمام عیار از نظر تعارف قراردادی- همینطور به طرز خودسرانه‌ای حبس شده‌اند. ما فریاد اعتراض خویش را بر علیه هرگونه دخالت و اختلال در فرایند رو به رشد هذیان‌گویی اعلام می‌داریم. این فریاد هم مشروع است و هم منطقی، به همان اندازه‌ای که دیگر سلسله اعمال مراتب ایده‌ها و اعمال انسانی مشروع و منطقی است. سرکوبِ واکنش‌های ضد-اجتماعی به همان شدت واهی و موهوم است که قواعد و اصول نامعقولند. همه‌ی اعمال شخصی ضد-اجتماعی‌اند. دیوانه‌ها بیشتر از همه قربانیان فردی این دیکتاتوری اجتماعی‌اند. به نام فردیتی که به طرز خاصی به بشریت متعلق است، ما تقاضای برائت از آن دسته مردمی می‌کنیم که به حس تشخیص محکوم شده‌اند. به همین خاطر مدام گوشزد می‌کنیم که هیچ قانونی به اندازه‌ی کافی قدرتمند نیست تا فردی را که فکر و عمل می‌کند بتواند به حبس کشد.

خارج از تاکید بر طبیعت کاملا الهام شده در مانیفستهای دیوانگان مطلق، اگر فرض را بر این بگذاریم که ما از آنها در زیادتر شدن تواناتریم، به ساده‌گی تصدیق می‌کنیم که مفهوم آنها از واقعیت کاملاً مشروع است، چرا که همه‌ی اعمال از آن نشات می‌گیرد.

سعی کنید، به یاد آرید، که صبح فردا در طول پرسه زنی با اطرافیانتان ، بدون آنکه زبان آنها را بدانید، تلاش می‌کنید تا با این جمعیت مکالمه کنید، شماَ باید بپذیرید، که تنها یک برتری دارید؛ و آن هم چیزی جز **جبر** نیست.

شماره بعدی مجله زغال:
سیاست اجراگری