



REVOLUTION
CALLING

artcult

E- Magazine

13 No

نقلاب شما را فرا می خواند.

فهرست مقالات

-
- هنر مسلح / امین قضایی و بابک سلیمی زاده
 - تاثیر متقابل معماری و خانواده / کاوه حیدری
 - آدم ها ادامه های همند/ بابک سلیمی زاده
 - سانتورهای ماشینی/ مهدی سلیمی
 - بازار مکاره/ همایون عسگری سیریزی
-

توضیحاتی درباره نشریه الکترونیکی آرت کالت :

- آرت کالت به صورت الکترونیکی پخش و منتشر می گردد .
 - با لینک دادن به آرت کالت یا فرستادن آن به دوستان خود ما را در پخش و توزیع آن یاری رسانید.
 - آرت کالت را می توانید در سایت های ذیل بیابید :
 - www.artcult.poetrymag.info
 - www.eshtarak.org
 - www.hezartou.blogspot.com
 - از کلیه دوستانی که به آرت کالت لینک داده اند یا مجله را در سایت خود قرار داده اند ، کمال تشکر را داریم.
 - در صورت ارسال آدرس الکترونیکی خود به ایمیل نشریه (artkult@gmail.com) می توانید آرت کالت را به طور رایگان مشترک شوید.
 - همچنین آرت کالت در انتظار نظرات ، پیشنهادات ، انتقادات و مقالات ارسالی شما است.
- چاپ مطالب مندرج در این نشریه با ذکر ماخذ بلامانع است.



هنر مسلح

امین قضایی و بابک سلیمی زاده

هنر مسلح، پیش در آمدی است بر نظریه پردازی مولفین آرت کالت درباره ایده هنر انقلابی. بخش اول در برابر مفهوم هنر به مثابه کالا، ایده هنر به مثابه موقعیت و فعالیت اشتراکی را مطرح می کند. هنر مسلح این تصور شایع را که هنر انقلابی، صرفاً کالایی با محتوای انقلابی است به چالش کشانده و انقلابی بودن هنر را در تسخیر موقعیت و فعالیت آن در زمینه اجتماعی اش ارزیابی می نماید. بخش های دوم و سوم به مکان شناسی هنر می پردازد. ما معتقدیم که هنر در گالری یا حوزه خصوصی هنرمند اتفاق نمی افتد، هنر در شهر اتفاق می افتد. شهرهای موجود توسط مناسبات کالایی نظام سرمایه داری به کلان روستاهای خرد و روابط بدوی و وحشیانه انسانها فروپاشیده شده است. وظیفه هنر انقلابی تصویر کردن شهر به مثابه کمون اشتراکی زندگی و کار مشترک است. همچنین هنر در مدرنیته اتفاق می افتد یعنی هنری انقلابی است که زندگی شایسته انسانی رانه در حیطه مالکیت خصوصی فرد بلکه در حیطه کار و فعالیت مشترک انسانی و تاریخی به تصویر کشد. بخش چهارم و پنجم با باز مفهوم پردازی دلالت به مثابه سرایت، از هنر به جای عنصری رام و محدود در نظام دلالتی موجود، ویروسی مسری و آلوده می سازد که مرزهای موجود را در هم می کشند. هنر انقلابی از دلالت های خود سلاخی برای سرایت و نفوذ می سازد تا مرزبندی های مانند حوزه خصوصی / عمومی، نخبه گرایی / عام گرایی، رسمی / غیر رسمی، گالری / خیابان و... محو و نابود گردد.

/۱

از امروز هنر تنها برای نابودی خودش فرصت دارد چرا که برخلاف کالاها، "هنری بودن" اشکال زندگی، معنایی جز انقلاب در آنها نخواهد داشت. اثر هنری به مثابه کالا، به حکم تایید ساختارهای حاکم بر داوری زیبایی شناسی. مخاطب و منتقد، مجبور می گردد تا از "منطق کالایی" خود فراتر رود. اما اثر هنری به مثابه یک موقعیت زیستی، هیچ نیازی به سنت زیبایی شناسی ندارد تا به یاری آن از ارزش مصرف کالایی اش استعلا یابد. از این رو یک موقعیت بر خلاف کالا، تنها با نابودی شرایط جبری و سلطه گر حاکم بر خود می تواند از موقعیت های روزمره فراتر رود.

اگر اثر هنری یک تولید کالایی دانسته می شود تا با نفی منطق کارکرد و وفور مناسبات کالایی نظام سرمایه داری از کالا بودن خود فراتر رود یا حتی در موقعیتی انتقادی نسبت به منطق تولیدی اش قرار گیرد، ما در مقابل اثر هنری را موقعیت و فعالیتی می دانیم که پیشا پیش از کالایی شدن خود سرباز می زند. به جای آنکه هنر با نفی کارکرد، تولید هنری خود را منتسب به آفرینشی یگانه نماید و نه تکثیری ماشینی، هنر انقلابی پیشاپیش از کالایی شدن، روزمره شدن و حتی تعریف شدن "کار" رسمی بپزد. در رویه کار/ کالا/ مصرف، اثر هنری همواره به جای کار ماشینی و بیگانه، آفرینش خاص هنرمند را تعریف کرده و بدین ترتیب کالا به اثر هنری مبدل شده و مصرف جای خود را به نمایش و داوری زیبایی شناسانه می دهد. بنابراین اثر هنری در میان کالاها تنها یک تافته جدا بافته است و همواره مجبور است که امری

خاص و در تمایز با منطق تکثیر ماشینی باقی بماند. گالری چیزی نیست جز ویتترین مغازه به علاوه هاله ای مقدس . اثر هنری بدین ترتیب فضای فرهنگی مسلطی را می سازد تا خود را از ارزش مصرف توده ها جدا سازد. تعجبی ندارد که هرگز توان بازنمایی ناعقلانیت های مناسبات کالایی را نداشته است. اثر هنری کالایی است که شکل ابتدایی و بی فرهنگ خود را نفی کرده و از بازگشت به دنیای تکثیر فن آورانه هراسان است . اما راه حل ، بازگرداندن هنر به تکثیر فن آورانه نیست . در مقابل نیز منطق تکثیر ماشینی ، برخلاف ادعای والتر بنیامین ، منجر به تحولی زیبایی شناسانه در زندگی توده ها نخواهد شد چرا که غرق شدن توده ها در کالاهای " زیبایی شناسی شده " به گزینش موقعیت زیستی " زیبایی شناسی شده " نخواهد پیوست. گرچه ارزش تاریخی این تحول را درک می کنیم اما ما متعقد به هنر انقلابی هستیم: هنری که نه نخبه گرایانه است و نه عامیانه . هنری که از دوسویگی شکلی آنها فراتر می رود . یعنی هنری که هنری بودن خود را نه مرهون فراروی از تکثیر ماشینی و کارکردی است و نه مدیون مصرف ماشینی و غیر انتقادی توده ها . همانطور که مارکس قرار داد آزاد و به ظاهر عادلانه کارگر و کارفرما را رها کرد و با آنها به کارگاهشان رفت تا راز بی عدالتی تاریخی را در آنجا بیابد. ما نیز برای درک اثر هنری ، جدال و سازش درونی هنر نخبه گرا و عامه پسند را رها نموده و به سراغ فعالیت و موقعیت زیستی انسانها می رویم و بی شک تحول و انقلاب واقعی در شیوه زندگی را در آنجا خواهیم یافت.

ما اثر هنری را یک فعالیت در یک موقعیت رمزگذاری می کنیم . در این صورت به سینما رفتن توده ها و تماشای یک فیلم اثر هنری است و نه صرفا خود فیلم . اگر این فعالیت بدل به عادت بی ثمر و سرگرمی و تخریب توده ها شود ، ما هیچ زیبایی ، تحول و هر آنچه شایسته یک فعالیت انسانی است در آن نخواهیم یافت حتی اگر فیلم به تمامی تحول و انقلاب را موعظه کند . در اینجا اثر هنری یک فیلم نیست . یک فیلم تنها بخشی از اثر هنری یعنی فعالیتی به نام سینما رفتن است. آنچه ما در سینما می بینیم بی شک حائز اهمیت است، اما ما فقط نمی پرسیم چه فیلمی ؟ بلکه می پرسیم چه فیلمی در چه موقعیتی و با چه فعالیتی ؟ کارخانه تنها محیط کار کارگران نیست بلکه محیط اندیشه و زندگی آنهاست . معارو خیابان ها تنها محیط رفت و آمد شهروندان نیستند ، محیط زندگی ، تجربه و معاشرت آنهاست. ما خواهان انقلاب در کار و فعالیت انسانها در محیط های زیستی آنها هستیم. انقلاب در کالاها و کالاهای زیبایی شناسی شده به چه درد می خورد ؟ ما می خواهیم زندگی و کار روزمره هر انسانی چنان موقعیت و فعالیتی باشد که بتوان آنرا خاص ، منحصر به فرد و زیبا خواند. هیچ فایده ای ندارد که آنها در کالاهای زیبا ، جذاب و دلفریب غرق شوند.

هنر انقلابی ، هنری نیست که انقلاب را بازنمایی کند. چیزی به نام اثر هنری انقلابی به مثابه بازنمایی کالایی وجود ندارد. هنر انقلابی فروپاشی در دو مرحله است . مرحله اول : فروپاشی اثر هنری از جایگاه رفیع اش به کالایی که فقط تولید شده است (ما باید اثر هنری را از صحنه متافیزیکی یک آفرینش خدای گونه دور کنیم) . مرحله دوم : فروپاشی اثر هنری از یک کالای تولید شده به فعالیت انسانی در موقعیتی الزاما اجتماعی. بدین ترتیب هنر را از مصرف به کالا و از کالا به کار انسانها عودت می دهیم و در این سطح است که ما انقلاب در کار و معیشت انسانها را خواستاریم . انقلابی که بدون تجربه کار و معیشت شایسته انسان به منزله یک امر خاص به دست نمی آید. برخی به ما می گویند که در اینجا ، در عرصه اعتراض و مبارزه سیاسی و حزبی، چه کاری از هنر بر می آید ؟ ما به آنها می گوییم که هنر انقلابی ، فعالیت و موقعیت شایسته انسان را اگرچه به صورت امر کلی در جامعه محقق نمی کند اما به صورت امر خاص آنرا تحقق می بخشد و به توده ها تجربه ای متفاوت از یک زندگی متفاوت را خواهد بخشید. می دانیم که اثر هنری تجربه امر کلی در

امر خاص و جزئی است. گرچه هنر کلیت را متحقق نمی‌کند، اما بهترین تصویر از "امکان‌ها" و "آرزوها" را ارائه می‌کند. و آنچه در وهله اول یک "امکان" یک "آرزو" و یک هنر انقلابی می‌نماید دیری نخواهد پایید که به یک "ضرورت" یک "باید" و یک سیاست انقلابی تحول یابد.

در مورد اینکه هنر انقلابی یک برداشت سیاسی و ایدئولوژیک خاص از هنر است، کودن نباشید. هر آنچه غیر سیاسی است محافظه کارانه است و هر آنچه خود را از ایدئولوژی دور می‌پندارد در قلب ایدئولوژی مسلط و کلبی مسلک قرار گرفته است تا با ریاکاری تمام کلیت ساختاری خود را طبیعی و غیرایدئولوژیک جا بزند.

آگاهی در تاریخ شکل می‌گیرد و هرگز جدا از شرایط اجتماعی و تاریخی زمینه پیدایش آن نیست. شناخت، قدرت نیز هست. هدف ما از شناخت به جای توهم کسب حقیقت، رهایی است. رهایی یعنی عقلانی کردن و دگرگون ساختن ایدئولوژی و آگاهی تاریخی خود. هنر انقلابی تعریف "باید‌ها" و محدودیتها در مورد هنر یا یک جریان حاشیه‌ای از هنر نیست که خواهان حذف برداشتهای دیگر باشد. انقلابی شدن هنر تحمل محتوا بر فرم نیست بلکه تحمل فعالیت و موقعیت انسانها بر فرم و محتوای کالای هنری است. ما از هنر انتظار رهایی داریم و اولین چیزی که می‌خواهیم از شر آن رها شویم مناسبات کالایی نظام سرمایه داری است. هنر با اولین ضربه قلم تصویر یک دنیای بهتر و با اولین زمزمه‌هایی از اعتراض، سفیدی و سکوت واقعیت تغییر ناپذیر را محو خواهد ساخت. ما به هنر نیازی داریم نه آنچنان که پرسه زن لوس در گالری به آن نیاز دارد.

۲ / موقعیت

"نادانی جای خود را به نمایش سازمان یافته ندانم کاری داده است. شهرهای جدید، این جمعیت شبه دهقانی تکنولوژیکی، آشکارا گسست خود را از زمان تاریخی زیربنای خود در این زمینه حک می‌کنند، شعارشان می‌تواند چنین باشد: "این جا چیزی رخ نخواهد داد و هرگز چیزی رخ نداده است" (گی دوبور - جامعه‌نمایشی)

هنر تنها در شهر اتفاق می‌افتد. از بیلبوردهای تبلیغاتی تا گرافیتی‌ها، از ویتترین‌ها تا گالری‌ها، له یا علیه بتوارگی روابط کالایی، موقعیت خود را با شهرسازی خواهند یافت. مسئله جنبش هنری آوانگارد، پیشروی و آزادی تجربه هنرمند در موقعیت‌های شهری مدرن بود. پیامد شخصی آن برای هنرمند سرگیجگی، جسارت، مخاطره و نوگرایی است. اما اینک جسارت هنرمند برای درک مدرنیته و ماشینیسم برای اهداف انقلابی ناپسند است. مسئله هنر مترقی برای امروز به جای کشف موقعیت جدید، تسخیر موقعیت هاست. به بیان دیگر تحول در فرم برای گشایش تجربه مدرنیته در محتوا کافی نیست. بوروکراتیزه شدن، تمرکز سرمایه، مهاجرت گرسنگان، این آمایش جدید انسانها در شهر تهران، منجر به فروپاشی این شهر به روستایی عظیم شده است. دیگر نمی‌توان از وجود شهر در این حمل و نقل جمعیتی سخنی راند. قتل عام اجتماعی عظیمی در راه است. واقعیت این است که هنر شهر را به تبلیغات سپرده است و خود در حوزه خصوصی به حیات حقیرانه اش ادامه می‌دهد. پس وقتی می‌گوییم هنر تنها در شهر رخ می‌دهد، این به معنای تسخیر موقعیتی افشاکننده و چالش برانگیز در قلب آمایش نوظهور جمعیت دهقانی است. یک رخداد هرچند کوچک برای افشای مرگ تاریخی نمایش شهری به مثابه دستگاه عظیم حمل و نقل انسانی. اگر آنچه در ذهن دارید به روی بوم و کاغذ و صحنه نیابورید آیا می‌توانید از اثر هنری خود سخنی بگویید. به همین نحو اگر هنر خود را به عرصه اجتماع نیابورید باز هم هنری در کار نخواهد بود. پس هنر بدون تسخیر و تحول یک موقعیت شهری، هنر نیست. و ما مدعی هستیم که

در مناسبات کالایی نظام سرمایه داری، موقعیت هنر، یک نمایش کالایی است در فضایی نیمه خصوصی که با ریاکاری هرچه تمامتر در چارچوب همان فرهنگ مسلطی قرار می‌گیرد که مدعی نقد آن است. دوآلیسم مسخره میان بعد اجتماعی هنر و بعد روان‌شناسانه آنرا دور بریزید. همچنین ارزشگذاری اثر هنری از نظر ما به هیچ روی در تقابل میان بسندگی فرم و تعهد به بازنمایی قرار نمی‌گیرد. اینکه هنر نگاه فرد یا جامعه را بازگو می‌کند وابسته به این پرسش است که در مناسبات مکان‌شناسانه قدرت چه موقعیتی را تسخیر می‌کند؟ روان فردی و دلایل اجتماعی نه در یک تقابل حل‌ناپذیر قرار می‌گیرند و نه در وحدتی خودساخته. ارزش هنر در بازنمایی کلیت اجتماعی در تجربه، روایت یا احساسی شخصی و جزئی نیست. تحلیل اثر هنری از نظر لوکاچ کشف اهمیت این بازنمایی است. اما تمامی این سیستم که در آن کلیت اجتماعی در ساختاری شخصی تعین می‌یابد و دوباره نزد مخاطب به صورت درک و احساس مفاهیم کلی باز می‌گردد، چیزی جز حفظ رویه خطی تولید/کالا/ مصرف نیست. رویه‌ای که هنر انقلابی برخلاف نظر لوکاچ باید آنرا به چالش بکشد و به زمینه‌پیدایش واقعی‌اش یعنی فعالیت و کار انسانها بازگردد. بنابراین درگیری بین اهمیت محتوا و نقش فرم چیزی جز ادامه منازعه فلسفی نقش محسوسات تجربی (به مثابه محتوای آگاهی) و مقولات ذهنی (به مثابه فرم ادراک) نیست. گرچه ما هنر را تعیین امر کلی در امر جزئی می‌دانیم اما این به معنای انتقال ذهنی و شهودی کلیت از جامعه به فرد نیست. نقش محافظه‌کارانه بورژوازی در هنر برخلاف نظر رنالیسم در کالایی کردن هنر و محورزیایی‌شناسی کردن موقعیت‌ها و فعالیت‌های انسانهاست و نه در عدم انتقال بازنمایی کلیت اجتماعی در ساختار اثر هنری. بی‌شک بورژوازی هنر و فرهنگ را توده‌ها سلب می‌کند، اما خام‌دستی است اگر این سلب را صرفاً نفی بازنمایی مفاهیم کلیت اجتماعی در اثر هنری بدانیم. امروز به خوبی می‌بینیم که حربه هنر مسلط بورژوازی هرگز انتزاعی کردن هنر نیست بلکه حفظ موقعیت نمایشی هنر است.

۳/ فعالیت

هنر تنها در مدرنیته اتفاق می‌افتد. تسخیر موقعیت شهری توسط هنر انقلابی یعنی بازگرداندن مفاهیم تاریخ و مدرنیته به آن. یعنی هوشیار کردن شهر از هذیان‌نمایشی و فور کالایی. بدین ترتیب موقعیت و فعالیت هنر انقلابی یک مکان‌شناسی (جنگ موقعیت‌ها) و همزمان یک تبارشناسی (جنگ منطق پیشرونده تولید با منطق دورانی مصرف و نمایش) است. شهر به قول وبرلیو در یک "لحظه کنونی" سرگیجه‌آور گرفتار می‌شود بی‌آنکه توانایی یادآوری تاریخ و تبار خود را داشته باشد. کار انسانها و توسعه فن‌آوری که باید منطق پیشرونده مدرنیته را در پی داشته باشد، تنها شهر را به فور کالا و هذیان‌نمایشی آن مجهز نموده است. از این رو نجات کار و فن‌آوری از دستان طبقه مسلط، نیازمند تاریخی کردن شهر است تا پیوست منطقی کار و معیشت انسانها به یک پروژه پیشرفت تاریخی بییوندد. در این صورت منطق تشکیل شهر، هدف آن، تاریخ آن و روند منطقی پیشرونده آن به صورت کمون فعالیت مشترک برای زندگی مشترک تصویر می‌شود. شهر در اثر منطق‌های دورانی از خانه به محیط کار و از کار به محیط خانه فروپاشیده شده است. یک دستگاه عظیم نقل و انتقال جمعیت تصویر می‌شود که هیچ چیز در این دستگاه مرگبار، پیشرونده، انتقادی و نوگرایانه نیست. به قول دوبور گویی همه چیز فریاد می‌زند: "این‌جا چیزی رخ نخواهد داد و هرگز چیزی رخ نداده است".

کار مشترک رابطه واقعی انسانها و دلیل وجودی شهرسازی است چیزی که تحت گفتار کالاها با یکدیگر به سکوتی مرگبار کشانده می شود. هنر انقلابی به مثابه فعالیت و کار مولد انسانها، کمون حاصل از این فعالیت را به تصویر می کشد تا کار انسانها را به کمک این تصویرگری ها به یک پروژه تاریخی مبدل کند. هدف انسانها از کار چیست؟ رفع نیاز هایشان. منطق اجتماعی نشان می دهد که کار مشترک، نیازها را بهتر رفع خواهد نمود و البته کار اجتماعی با پیشرفت فن آوری ضرورت خود را هرچه بیشتر نشان خواهد داد. هنر به مثابه بخشی از فعالیت انسانها (و نه انسان) کلیت کار تاریخی مشترک را در یک فعالیت جزئی نشان می دهد. هنر با ایماژها، انگاره ها و منطق های پیشرونده و ترقی خواه خود انگاره کار مشترک تاریخی و کمون ملازم آنرا (شهر) در فعالیت شخصی هر کارگر بازنمایی می کند.

پس بازنمایی امر کلی در امر شخصی هرگز به مانند درک زیبایی شناسی کلاسیک مارکسیستی به گونه ای عجولانه بازنمایی کلیت تاریخی و اجتماعی در یک اثر هنری دانسته نمی شود. گرچه ما به بازنمایی معتقدیم اما اینرا انعکاس ساده کل در جزء، کنش جامعه در کنش روانی فردی و... نمی دانیم. هنر انقلابی و مسلح بدون تحلیل موقعیت و فعالیت، فضا و زمانی که هنر در آن رخ می دهد یعنی شهر و مدرنیته، معنایی برای ما ندارد. ضرورت بازنمایی واقعیت کار و زندگی انسانها، ضرورت تسخیر موقعیت نمایشی هنر و تسخیر منطق های دورانی و مصرفی هنر است. در مقابل منتقدین ما باید تمامی انتقادهای پوچ خود را درباره رئالیسم دور بریزند. نزد ما بازنمایی واقعیت و کار انسانها در جامعه، با گزینش و برتری یک سبک، تضمین محتوای خاص ایدئولوژیکی در فرم هنری و مانند آن ارتباطی ندارد. هنر انقلابی هنری است که موقعیت و فعالیت، مکان و زمان، یک دستگاه پیشینی کانتی، را برای تجربه یک انقلاب فراهم می کند.

۴ / هنر مسلح

ما در دو جبهه به مبارزه می پردازیم: یکی مبارزه با هنری که به کالایی نمادین بدل شده است؛ و دوم مبارزه با ساختار اندیشه ای که از انسانها چیزی جز مصرف کنندگان کالای نمادین نمی سازد.

ما تاکید می کنیم که ایجاد « زبان غیر گفتمانی » و « حافظه ی مخالف » فوکویی جز در شهر و موقعیتهای روزمره ی انسانها اتفاق نمی افتد. هنر برای مبارزه با عقلانیت خشن امر نمادین چاره ای جز ایجاد آلودگی در خودش ندارد.

هنر تقابل نیروهای سلطه گر و تحت سلطه است. سلطه ی متن. بورژوازی نه در حضور مولف و یا نه در حضور خداست. بلکه در حضور اندامواره هاست. اندامواره هایی که مدام اندامند. در واقع دیگر آنچه مهم نیست هنر است و آنچه مهم است تقابل این نیروها در موقعیتی ست که ما می خواهیم با آلوده کردن هنر به آن برسیم. به جای نابود کردن بانیان، ابرروایت، باید اندامها را آلوده ساخت. برای همین است که به محل حضور اندامها رجوع می کنیم: شهر. ایجاد موقعیتهایی شهری که تولید کننده ی صور خیالی هستند که اندیشه ی جمعی یک جامعه را می سازد. صوری که به تعبیر فوکو کاملاً واقعی و مادی اند؛ چون حاصل رویدادهای روزمره اند. « کنایه » در شعر تصویری ست که در آن خاصیت یک چیز جای آن چیز را می گیرد. امروز « بی خاصیتی هنر » جای هنر را گرفته است. ما شهر را بر اساس مناسبات سازمان یافته ی شهرنشینی تجربه می کنیم همسویی ما با هنر شهری به معنی آلوده ساختن وحدت و انسجامی ست که زندگی شهری را تشکیل می دهد.

به احمق‌ها اجازه داده می‌شود که هنرمند باشند. این نامی ست که به آنها داده می‌شود. منتها به شرطها و شروطها! اینکه عضو خانواده ای باشند که برایشان تشکیل می‌شود. آنها در این خانواده به دنیا نمی‌آیند، بلکه دنیا به آنها داده می‌شود.

هنر بورژوازی چیزی جز نهادی خانوادگی نیست. وسایل خانه چیده می‌شوند (در گالری، سینما، تئاتر و...) و میهمانان به خانه دعوت می‌شوند. هنر بورژوازی با هنرمند (سوژه‌ی استعلایی) آغاز می‌شود و با مخاطبان پایان می‌گیرد. و سپس آفرینشی دیگر. زایمانی دیگر.

جامعه‌ی ایران عمیقاً جامعه‌ی ای «اندامواره» است. هیچ بدنی در کار نیست. چون هیچ «احساس نیاز»ی وجود ندارد. پس «رویداد» معنایی ندارد. همه چیز رو به راه است. همه چیز باید رو به راه باشد. هنر گالری محور، بازنمود همین قضیه است: آرامش، سکوت، سکون، تابلوهایی که نه در خدمت رویداد، بلکه در خدمت نظم خانواده اند. اینچنین است که هیچ بدنی وجود ندارد، چون هیچ میلی تولید نمی‌شود. آنچه هست «نمایش میل» است. کالای «هنری» شده «اینگونه بوجود می‌آید. هنری که نمایشی است. مخاطبان این هنر اندامهایند. میل نه تنها باید سرکوب شود، بلکه باید کشته شود. امروز با اندامهایی مواجهیم که نه همچون شبح، بلکه همچون تصویر/بازتاب تصویر میل اربابشان به اینسو و آن سو در حرکتند.

سوژه‌ی خانوادگی. بورژوازی به مثابه دال خود بنیاد، تولید ابژه‌هایی می‌کند که بر قدرت خودمختار متوحش مهربانان می‌زنند. از طرفی مخاطب چیزی نیست جز انعکاس قدرت سوژه مدار. اینجاست که میل مخاطبان توسط اثر هنری سرکوب می‌شود. اثری که قبلاً میل در آن کشته شده است.

بدین ترتیب میل توده‌ها چیزی نیست جز انعکاس میل سوژه‌ی خودمختار. بدین ترتیب «اندامهای شهری» با «نداشتن نیاز» است که حضور خود را اعلام می‌کنند. آنها هیچ نیازی ندارند. تنها کاری که می‌کنند «حفاظت از وضع موجود» است.

در واقع هنر بورژوازی «تظاهر به بودن» را به جای «بودن» می‌نشانند. بهترین مکان برای این تظاهر نه تنها گالری که خود هنر است. اینچنین است که هنر به بازی نمودها تقلیل می‌یابد.

بدین ترتیب در هنری که ما نام «مسلح» را بر آن می‌گذاریم، کسی که در حال دیدن موقعیت شهری ست، و آنچه به عنوان موقعیت دیده می‌شود، و آنکه موقعیت را به انجام می‌رساند، هر سه موقعیت خود را از دست می‌دهند. بدین ترتیب بیننده همان کننده‌ی کار است؛ و کار همان دیدن است و کسی که کار را به انجام می‌رساند بیننده‌ی فعالیتی ست که کار دیدن بیننده‌ی آن است.

رمز فرافکنی هنر بورژوازی در همین است: امروز هنر رسمی - بر خلاف آنچه می‌نماید - هنری «جهت گیر» نیست، بلکه «جهت گریز» است جهت‌گریزی به مرکزیت ختم می‌شود. بدین ترتیب مشاهده‌ی اثر هنری موجب تقویت مرکزیت اثر است. در مقابل اثر هنری «جهت گیر» همان هنر «مرکز گریز» است. در حالی که در هنر بورژوازی همه باید به یک چیز چشم بدوزند و آن نمایش اثر هنری «جهت زدایی شده» است.

هیچ چیز تازه ای به وجود نمی آید . تنها موقعیت های جدید رخ می دهند . هنر فعالیت در موقعیتی جدید است . هنر بدون مکان شناسی هیچ چیزی نیست . هنر آفرینش نیست ؛ بلکه تهدیدی برای توهم آفرینش است . هنر در خیابان اتفاق می افتد و هنرمند سگی ست که به عنوان تهدیدی برای نظم عمومی در خیابان پرسه می زند . خدا ما را در خیابان خلق نکرد ، خدا ما را در گالری خلق کرد . به همین دلیل است که گالری یک لامکان است . مکان شناسی و مکان زدایی در گالری هیچ معنایی ندارد . دیوار سفید گالری همان جایی ست که ما در آن خلق شده ایم . همه چیز باید آرام باشد . کسی نباید سر و صدا کند : « آرامش خدا به هم می خورد ! »

ما به خیابان می رویم . خیابان جایی ست که اندامها در آن زیست می کنند . برای غلبه بر مرکزیت . هنر مسلط باید مسلح شد . بیایید ببینیم هنر و ادبیات مسلح چرا خود را مسلح می کند ؟ برای کشتار . وسیع ادبیات مسلط ؟ پاسخ این است که نه ، ما دست به تیرباران ادبیات مسلط نمی زنیم . چون در پی تسلط نیستیم ، بلکه در پی « آلودگی » هستیم . ما تیر و فشنگ نداریم . « وپروس » سلاح اصلی مبارزات ماست . خانواده را نباید سرنگون کرد . خانواده باید خانواده باقی بماند . در خانواده باید نفوذ کرد . در لایه های آن وپروس استهزا را تزییق کرد . تا برسد زمانی که خود را ابژه ی استهزای خود بیابد . ما ادبیات رسمی را به رسمیت می شناسیم ، ولی رسم را نه . ادبیات مسلط را تا وقتی می توان خلع سلاح کرد که ادبیات مسلط باشد .

پس ما خواستار ویرانی یا نابودی هیچ چیز نیستیم ، ما طرفدار آلودگی هر چیزییم . ما طرفدار سکس آزاد نیستیم ، ما طرفدار سکس آلوده ایم .

هر کس دیگری را به وپروسی که خود بدان آلوده است آلوده می کند . دیگر « لینک » به معنای پیوند نیست ، بلکه به معنای آلودگی ست . ما به نوشتار یکدیگر آلوده ایم ؛ نوشتارمان اینگونه قدرت می گیرد . آلودگی به منطق پخش و پلا شدن ، نه به طور منظم ، که به طور هردمبیل تکثر یافتن . تکثیر منظم است که باعث ایجاد فرهنگ همگانی می شود . مفهوم توسعه ، مفهوم تن دادن به امر همگانی نیست ، مفهوم همگانی شدن تن است .

اینجا « رسم » ای در کار نیست ، اینجا کد ها هستند که عمل می کنند و به شان عمل می شود . هزاران کد که تشکیل یک « هیولای هزارپا » را می دهند . هیولایی که هر پایش با پای دیگرش هم پایه است و در عین حال ، هر کدام جهت هر قدم را خود تعریف می کند . دیگر سخن تازه ای در میان نیست :

هین سخن « آلوده » بگو

تا دو جهان لوده شود !

بله ، سخن ما آلوده است به سخن ما ؛ و شما آلوده می شوید به سخنمان .

این چیزی ست که فرهنگ کلینیکی مسلط را از پای در خواهد آورد ؛ وقتی که آلودگی بر پایه ی قدرت مرکز گریز شبکه ای به سرعت گسترش یابد . روزی پرستارها و پزشکان این کلینیک آلوده خواهند شد ؛ آن روز است که می توانیم

ادعا کنیم : ما به زبانی آلوده سخن می گوئیم . « ظهور » در زبان روی خواهد داد و خود زبان را پیش چشم زبان ظاهر خواهد کرد .

زیبایی شناسی . جامعه ی توده ای در دل فاضلاب اتفاق می افتد . در دل کثافت ! هنر گذشته را به یاد آورید : چه چیزی به جز تصاویری عامه پسند می بینید ؟ گذشته همواره عامه پسند است . شعر حافظ جز شعری عامه پسند نیست . نقاشی های بهزاد عامه پسند است . مُنگل نباشید ! مسئله چالش مسخره میان گذشته و حال نیست . مسئله این است که دیگر گذشته به هیچ درد ما نمی خورد ؛ و آینده برای ما چیزی جز تصویری مبهم نیست . « وضعیت موجود » و حفظ آن ، تنها چیزی ست که هنر رسمی به آن فکر می کند . ما نگران آینده ایم ، اما نگرانی کافی نیست : ما به آینده فکر می کنیم ، اما فکر کردن کافی نیست : ما آینده را تسخیر می کنیم . آینده از آن موقعیتهایی ست که هر فرد به عنوان یک هنرمند در آن شرکت می کند .

تابلوها در گالری به شکل افقی چیده می شوند اما به صورت عمودی دیده می شوند ! مضحک نیست ؟ بنیان فکری آنها اندیشه ای عمودی ست . این همان تناقض مسخره است ! آنها چه بدانند چه ندانند می خواهند از واقعیت به حقیقتی مطلق (هگل) برسند . آنها خود حاصل مسخره ی اندیشه ی ایدئالیستی خودند . آنها سوژه ی مطلق را ابتدا انعکاس می کنند و سپس استفراغ می کنند .

هنر نخبه گرا ، چیزی جز هنر عامیانه نیست . چرا که هنر نخبه با عوامگرایی ست که نخبه می شود ! هیچ چیز به جز آنچه موجود است موجود نیست . و هیچ موجودی موجودیت خود را مدیون چیزی به جز آنچه موجود است نیست . تاریخ چیزی به جز ذخیره سازی هنر نیست . ما در تاریخ نیست که راه می رویم . ما در شهر است که می دویم . دویدن انرژی زاست . انرژی شادی آفرین است . هنر شاد هنری ست که روزی باید به آن تن داد . ما موافق آلودگی خانواده ، فرهنگ و هنر هستیم .



تاثیر متقابل معماری و خانواده

کاوه حیدری

Kave.heydari@gmail.com



مقدمه :

شاید تیترا بالا، بیانگر مناسبی از این رابطه نباشد. به این دلیل که تقابل از یک رابطه دو سویی و تا حدی برابر نشأت می گیرد، حال آنکه خانواده و معماری رابطه یکسانی با یکدیگر ندارند. به این جهت که خانواده در مقایسه با معماری از موقعیت زیر بنایی تری برخوردار است و وقتی خود را در مقابل معماری و کلا رو بناهای هنری و

فرهنگی موجود در جامعه می بیند، دقیقا به مثابه یک "ایدئولوژی" وارد می گردد و تاثیر می گذرد. این مقاله قصد دارد به نقش بلامنازع "ایدئولوژی خانواده" و تاثیر بزرگ آن در چیزی که ما آن را منازل مسکونی خویش نام می گذاریم بپردازد. البته که ایدئولوژی خانواده تاثیری عمیق بر تار و پود بسیاری از شئون اجتماعی دارد همانند موقعیت و نقش انسان، روابط انسانی، تولید و بازتولید ایدئولوژی و سنت ها، تا بدیهی ترین مولفه هایی که شاید حتی به نظر ما کوچک بیاید. حتی در پدیده طراحی (design) که معماری بخش کوچکی از آن را در بر می گیرد، حضور قدرتمند ایدئولوژی خانواده به وضوح مشهود است.

بد نیست نظری به این موارد بیاندازید. طراحی خودرو ها به شکل امروزی، طراحی لباس بر مبنای تمایز جنسیتی دوسویه مرد-زن، نقاشی ها و عکس ها، حتی طراحی وسائل مورد نیاز یک زندگی مدرن مثل ماشین لباسشویی، قهوه جوش، جارو برقی و ... هر یک در محیطی خانوادگی اتفاق می افتد و به نوعی تاثیر گیرنده و موید نظام خانواده است. این حضور و این رد پا در پدیداری مانند معماری به مراتب از تاثیر بیشتری برخوردار است. بطور کلی هیچ چیز به اندازه معماری

نمی تواند بازتابنده روابط موجود و ایدئولوژی حاکم در سطح اجتماعی و در اذهان توده های اجتماعی باشد. معماری به این جهت که یک هنر زیبا شناسی صرف نیست و بطور روزمره با توده های وسیع مردم در ارتباط است و نیاز های آنان را مرتفع می سازد، به شکل وحشتناکی موید و با تولید کننده ایدئولوژی و سنن حاکم بر زندگی توده مردم است.

نگاهی به عکس

به نظر می رسد برای پرداختن به رابطه ی خانواده و معماری ارائه ی تحلیل و تفسیری از این عکس موثر باشد. تمهیداتی که عکاس برای جلوه های بصری عکس خود در نظر گرفته به گونه ای آگاهانه سعی دارند نظر مخاطبان خود را به یک مساله ی بنیادین سمت و سوی دهند. در واقع این عکس با اتخاذ رویکردی انتقادی نسبت به رابطه ی تاریخی و فعلا موجودی که مابین دو جنس مخالف در جریان است در صدد القای گونه ای برخورد منفی و انتقادی در ذهن مخاطب خویش است.

انچه در این عکس کاملا واضح و نمایان است شخصیت ها (personage) و نماد های آن هستند. دو میخ یکی با قطری ضخیم تر نسبت به دیگری که در عین حال به عنوان نشیمن گاه و مرکز ثقل میخ نازک تر عمل می کند و به عبارت بهتر او را به تمامی در بر گرفته به روشنی نشان دهنده ی دو جنس مرد و زن هستند. اما به نظر ما، چکش از موقعیتی زیر بنایی تر در برابر دو میخی که اینجا میبینیم بر خوردار است که ما آن را در این مقاله "ایدئولوژی خانواده" می نامیم. در واقع این عکس نشان می دهد که در نظام اجتماعی موجود رابطه زن و مرد (دو میخ) تنها و تنها بر مبنای چهارچوب خانواده (چکش) تعریف می شود. زیرا چکش عامل سرکوب میخ است. و در این عکس میخ ها بر روی دسته چکش نشسته اند. و این حقیقت را نشان می دهد که شاید به نوعی خود عامل سرکوب خویشند.

عکاس با قرار دادن چکش در مرکز عکس از یک سو و محو کردن آن از سوی دیگر پیامی را به طور آگاهانه به مخاطب می دهد. اینکه حضور و وجوب ایدئولوژی خانواده، بسیار قدرتمند تر است از نفس رابطه انسان با انسان که در عین حال محو و غیر قابل رویت است. به نکته دوم در طول مقاله خواهیم پرداخت. همچنین انسان ها با زاده شدن در دل نهاد خانواده از همان ابتدا تابو های جنسی تحمیل شده از سوی نظام سرمایه داری را می پذیرند و این به نوعی بزرگترین سرکوب است. در کنار این در مرکز قرار گرفتن سر فلزی چکش عکاس این تمهید را به کار می برد که میخ ها را در حاشیه چپ قرار دهد و به این وسیله تاکید می مضاعف در نقش انسان ها در نظام خانواده است.

مبنای واقعی آثار هنری

اولین فرض روش شناسانه ما برای بررسی نقش هنر و معماری در حوزه های خصوصی و عمومی، آن است که یک اثر یا بنای هنری حتی در صورتی ترین شکل نمود زیبایی شناسانه خود، باز هم از زمینه اجتماعی و روابط زیربنایی موجود در جامعه نشات می گیرد و از آن تاثیر می پذیرد. بر مبنای این واقعیت که این آگاهی انسان ها نیست که هستی اجتماعی را می سازد، بلکه دقیقا این هستی اجتماعی است که آگاهی انسان ها بر روی دوش آن شکل می بندد؛ باید گفت که فرم و

ساختار هنری بر روی زمینه اجتماعی و تاریخی آن اثر می‌گذارد و برعکس زمینه اجتماعی و تاریخی فرم و ساختار هنری را محدود و مشخص می‌کند. در این میان معماری بهترین نمونه‌ی آن است. و کافی است که سبکهای مختلف معماری را در دوره‌های تاریخی با شیوه معاش، ایدئولوژی حاکم و نحوه تفکر مردم آن دوران مقایسه نماییم. حتی ساده‌ترین مقایسات بر فرض ما صحه می‌گذارد. ماهیت روابط اجتماعی و شیوه معاش و ساز و کاری که در آن جامعه و طبقاتش در هر دوره‌ای در خود دارد بخش بزرگی از ذهنیت و تفکر جامعه را شکل می‌دهد؛ که به آن در هر دوره‌ای ایدئولوژی حاکم می‌گویند. همچنین هنر معماری و کلیت شهرها بر مبنای همین تفکر سامان گرفته از جامعه صورت می‌گیرد. انسانها، خانه‌ها و شهرهای خود را همانگونه که به جهان و به خود می‌اندیشند، می‌سازند.

مثال زیر می‌تواند بحث بالا را بهتر توضیح دهد. دنیای معاصر بر مبنای انباشت ثروت حول کشور های شمال پی ریزی می‌شود. حتی در بعد کشوری (خصوصا کشورهای جهان سومی چون ایران) هم ثروت حول پایتخت‌ها ساماندهی می‌شود. توزیع نا عادلانه ثروت در چه در بعد کشوری و چه در شکل جهانی یکی از عوامل مهاجرت است. مهاجرت، حاشیه نشینی به بار می‌آورد و خانه‌ها را به خوابگاه تبدیل می‌کند. فقر، زاغه‌نشینی ایجاد می‌کند. شهرنشینی، معماری خانه‌ها را یک شکل تر و کارکرد گرا تر (Functional) می‌سازد. در مقابل همین معماری بر روابط میان مهاجرین، فقرا و روان‌شناسی فرودستان و خانواده‌های آنان تاثیر می‌گذارد. این مقاله بیشتر بر این تاثیر گذاری دوم تاکید می‌کند. چگونه نظام خانواده و پدیده روستایی شدن کلان شهرها، معماری را به وجود می‌آورد که انسانها را درون خانواده به جنون و مصیبت می‌کشاند؟

خانواده چیست؟

چه تصویری از خانواده در ذهن ماست؟ نهادی است ضروری که انسان‌ها در آن به دنیا می‌آیند، رشد می‌کنند، آموزش می‌بینند و در پایان نیز خود مبادرت به تشکیل آن می‌دهند. سلولی که درون خود سلول دیگری را تولید می‌کند و پس از رشد به میزان کافی آن را بیرون می‌کند تا آن مستقلا اقدام به تولید سلول جدید کند. اما چنین تصویر ملودراماتیکی که وجود، حضور و حقانیت خانواده را به نهادی "بدیهی" برای حیات انسان تبدیل نموده است، بسیار پوچ و تو خالی است. خانواده مقدس نیست. خانواده به شکل امروزی خود نه ازلی بوده و نه ابدی خواهد بود و همواره تابعی از شرایط اجتماعی است. خانواده در شکل امروزی خود برپایه سلطه، مالکیت و استثمار زنان توسط مردان است. خانواده بر خلاف ظاهرش یک نهاد توافقی نیست که مرد و زن در آن زندگی می‌کنند. بلکه یک کارگاه کوچک است که زن در آن مورد بهره‌کشی قرار می‌گیرد. ریشه خانواده، نه عشق‌هایی است که نمونه آن را در سریال‌های ملال آور تلویزیونی می‌بینیم و نه تغزلی است که در ادبیات ایران از آن یاد شده است. بلکه ریشه‌ای اساسی‌تر و بر مبنایی از منافع زمینی‌تر و واقعی استوار است. خانواده نهادی است ارتجاعی که نظم موجود را تولید و بازتولید می‌کند.

خانواده ریشه اش مهبل است. همان مهبل است که تحت مالکیت مرد در می‌آید. زن به عنوان عنصر و عضوی است که آن را حمل می‌کند و باربری می‌کند. و اگرچه بر روی بدن زن جا خشک کرده است، اما مالک واقعی اش مرد است. مردی که تا قبل از ازدواج و تشکیل خانواده زن، پدر نام دارد و بعد از آن شوهر نام می‌گیرد. ازدواج تماما مراسم معاوضه

و معامله مهبل و تغییر مالکیت آن از مردی به مردی دیگر است. زنی که در این میان مالک مهبل می باشد بر بدن را دارد را از دست بدهد، شیطان و اهریمن به چشم می آید. زنان مطلقه و زنانی که شوهر آنان فوت کرده اند و به بیان بهتر زنانی که مهبل آنان تحت مالکیت مرد خاصی نیست در خانواده ها مورد قبول قرار نمی گیرند. حتی خانه های مسکونی آنان به عنوان یک خانه مسکونی روتین مورد قبول واقع نمی شود. تمامی جامعه به منزلی که زنی تنها در آن زندگی می کنند به چشمی دیگر می نگرند و آن را به عنوان یک خانه به رسمیت نمی شناسند.

به هر رو ایدئولوژی خانواده مبین موارد فوق است و منازل مسکونی ما بر همین منوال طرح ریزی می شود. خانواده و ایدئولوژی آن با قدرتی ماشینی و البته غیر قابل رویت می تواند زن به به وسیله ای برای پیشبرد و برآورده سازی تمامی نیاز های یک انسان (که در خانواده این انسان تنها و تنها مرد است) بدل کند. به مدد نظام مقدس خانواده و بدون پرداخت کوچکترین هزینه ای، مواد اولیه به سادگی به غذای پخته شده، رخت های چرک به لباس های تمیز و اتو شده، خانه نا مرتب به منزلی نظیف و قابل سکونت مبدل می گردد. و در پایان کار روزانه زن باید مسیر همیشگی خویش (مطبخ تا بستر) را خرامان خرامان طی کند و تنها نیاز باقیمانده مرد را نیز برآورده سازد.

در خانواده انسان به عنوان فرد موجود نیست. بلکه نقشی است تحمیلی که به عهده میگیرد. انسان در خانواده، به پدر، مادر، فرزند دختر و فرزند پسر تبدیل می گردد. و این یک تقسیم بندی صرف نیست، بلکه پایه است بنیادین برای سایر اشکال سرکوب. خانواده بر مبنای موقعیت های نابرابر انسان ها و طبقه بندی نقش ها شکل می گیرد. پدر، فرزند ذکور، مادر، فرزند دختر، احشام سلسله مراتب مشخص نهاد خانواده را تشکیل می دهد که هر یک ملزم به اطاعت از پله بالاتر از خود را تعریف می کند. خانواده یک ارتش کوچک است. ارتشی که قرار است در آینده نیروی کار جامعه را تامین کند. نا برابری های موجود در خانواده، به شکلی وسیع تر در سطح جامعه طبقاتی تکثیر و بازتولید می گردد.

سامانه های فضاهای مسکونی

اولین چیزی که در فضاهای مسکونی به نظر می رسد چیست؟ توده مردم، این روز ها "مهارت طراح" را در شکل و فرم شومینه، آشپزخانه های این، کفپوش پارکت یا سرامیک و مدل سرویس های بهداشتی آن می بینند. اما چیزی که این وسط فراموش می شود (یا به بیان بهتر دیده نمی شود.) این نکته است که قبل از هر گونه "هنرنمایی" معمار در این میان، پلان بر مبنای چیز دیگری شکل گرفته است. قبل از اینکه معمار، شکل اتاق های خواب، پذیرایی و حتی شومینه! را طراحی کند، کل کار بر مبنای ایدئولوژی خانواده در ذهن همه ما، به عنوان یک اصل و داده تخطی ناپذیر شکل بسته است.

به اصل کاملاً "بدیهی" فضای «روز و شب» در خانه های مسکونی نگاهی بیاندازید. ظاهراً بر طبق این فرمول پذیرایی، هال و فضاهایی از این دست در فضای روز، و اتاق های خواب و حمام در فضای شب قرار دارند. البته هیچ کس نمی پرسد که در شکل کنونی افراد اکثریت ساعت های روز خود را در اتاق های خوابشان پشت میز تحریر یا میز کامپیوتر به سر می برند و شب ها را نیز تا پاسی از نیمه شب در برابر تلویزیون موجود در پذیرایی چرت می زنند. فضای روز و شب بر خلاف نامش مبنایی در شکل استفاده و حتی ساعات استفاده از این فضاها ندارد. بلکه دقیقاً ریشه ای کاملاً سنتی و

واپسگرا دارد. فضای روز و شب بازتولیدی از همان مولفه های ارتجاعی معماری سنتی ایران است. بحث محرمیت ها، و در دسترس نبودن "نوامیس" توسط بیگانه، سرکوب و درجه دوم بودن زن و ... چیزی است که امروزه در خانه های مسکونی به عنوان فضای روز و شب شناخته می شود. به بیان بهتر فضای شب، فضای محارم است، فضای خانواده است که امکان و اجازه ورود به بارگاه نوامیس را داراست. و فضای روز فضای بیگانه است. فضای کسی که نسبت قابل توضیحی با مهبل موجود در منزل را دارا نیست. مهمان، نا محرم، بیگانه کسی است که تنها در فضای روز می تواند وجود داشته باشد.

بر همین منوال است کلیه به اصطلاح منازل مسکونی ما طراحی می شود. ساماندهی فضایی نیز در خانه های مسکونی، نه حول ایده طراح، بلکه حول ایدئولوژی خانواده و به بیان بهتر حول مهبل صورت میگیرد. مهبل در بستر بارور می شود، بستر در اتاق خواب قرار می گیرد. اتاق خواب عموماً به وسیله راهرویی به سرویس ها و سپس به هال و پذیرایی (فضای روز) منتهی می شود. اتاق خواب قلب خانه های امروزی است. بی دلیل نیست که در اذهان توده ها و در معاملاتی که هر روزه در بین آنها صورت میگیرد، هویت خانه از تعداد اتاق خواب مشخص می شود. اصطلاحات جا افتاده ای چون خانه های دو خوابه، خانه های سه خوابه، ... را در ذهن مرور کنید. این ها شکل طبقه بندی ای است که خانه های مسکونی صورت میگیرد. ما خانه هایمان را از روی اتاق های خوابمان می شناسیم. هیچ کس خانه را بر مبنای داشتن یک تراس ۷۰ متری، یا داشتن یک نورگیر بزرگ در وسط هال، داشتن پنجره سراسری و ... طبقه بندی نمی کند. حتی ترجیحا سعی می کنند از خانه هایی با چنین مشخصاتی فرار کنند. بنابر این حضور ایدئولوژی خانواده، اتاق خواب (محل باروری مهبل) را به قلب خانه مبدل کرده است و انسان را نسبت به دیگر فضاهای مسکونی که می تواند در آن احساس آرامش کند به کلی بیگانه کرده است. پذیرایی را به محل اطراق بیگانگان، تراس را به محل پهن کردن رخت ها، آشپزخانه ها را محل پر کردن شکم و ... تبدیل کرده است. در خانه های مسکونی ما هیچ نقطه ای برای تعامل و رابطه انسانها با یکدیگر، صحبت کردن، معاشرت و غیره نداریم. تنها رابطه تعریف شده که در خانواده پیدا می شود همان اتفاقی است که در اتاق خواب های ما می افتد.

تاثیر خانواده و بازار آزاد در شهرسازی

شهر تهران نمونه تجربی بحث ما خواهد بود. تفکیک زمین بر اساس شکل گیری کوچه هایی صورت گرفته که مجاورت پنجره های خانه ها به یکدیگر را غیرممکن سازد. منازل با دیوارهای بلند از یکدیگر جدا می شوند و هیچ نمایی را به روی کوچه نمی گشایند. کوچه توسط پیکره ای از دیوارهای بلند مسدود می شود. پنجره ها تا حد ممکن بسته و کوچک ساخته می شوند. این نوع سنت زدگی مذهبی در معماری است که تحت تاثیر شهرنشینی قرار گرفته است و بهتر اسم آنرا شهرسازی مذهبی بگذاریم. یک شهرسازی از نوع اسلامی که اصولاً به هیچ نوع رابطه ی اجتماعی میان افراد و شهروندان جز آنچه در نظام خانواده مجاز تلقی شود، قائل نیست. در این جا حتی مرزهای نمادین هم مانند یک نرده، ردیفی از شمشادها و ... خانه ها را از یکدیگر جدا نمی سازد؛ بلکه مرزها کاملاً فیزیکی، خشن و جبهه گیرانه اند.

در واقع در این نوع معماری، یک شهر مد نظر قرار گرفته نمی شود. میان شهروندان رابطه ای طبیعی، انسانی و ملموس تصور نمی شود. شهر با این نوع معماری چیزی جز مجموعه ای از خانواده ها از آب در نمی آید. شهر چیزی نیست جز روستایی که خانواده ها در مقابل یکدیگر سنگر گرفته اند و هر کدام به کمک معماری خود از داشته ها و مالکیت قبیله گی خود مراقبت می کنند. نگاهی کوچک به این نوع معماری تنها نظام قبیله گی و عشیره گی را به خاطر می آورد. انسان کسی است که با تمام هم خویش از قبیله، خون، ناموس و مهبل خود نگاهبانی کند. خانواده های امروزی که شکل زر ورق پیچیده شده قبیله هاست بر همین مبنا رشد و نمو می یابد و چنین تاثیری را بر معماری شهر ها می گذارد.

به راستی چرا اینگونه است؟ خانه برای زندگی، لذت و معاشرت یک یا چند شهروند ساخته نمی شود، بلکه اساسا خانه به عنوان یک سنگر برای کلبیتی به نام خانواده ساخته می شود. سنگری که طی آن خانواده بتواند در مقابل بیگانه از کالاهای جنسی خود و از مالکیت خود مراقبت نماید. برای این خانواده اسلامی دیگر شهروندان به طور پیش فرض بیگانه اند و نه همشهری. این نحوه تفکر، شهرسازی را نابود می کند و امکان ایجاد هنر معماری و تاثیر آن در مدرنیته و شهرنشینی را ناممکن می سازد. به همین سبب شهر یک گام دیگر به سوی روستایی شدن پیش می رود.

گی دوبور متفکر و هنرمند موقعیت گرا از پدیده روستایی شدن کلان شهرها در اثر روابط و مناسبات کالایی سخن می راند. این پدیده به وضوح و به شکل افراطی اش در شهر تهران قابل مشاهده است. شهر به مجموعه محلات، محلات به مجموعه کوچه ها و کوچه ها به مجموعه ای از خانه ها تقلیل داده می شود. و خانه ها فاضلاب خانواده هاست. شهر چیزی نیست جز کلونی از خانه ها و خانواده ها به علاوه یک سیستم حمل و نقل.

خانواده بسته سنتی، شهرنشینی را نابود ساخته و شهرتهران را به یک روستای بزرگ تقلیل داده است. از منظری دیگر نظام سرمایه داری که تنها رابطه مبادله ای میان افراد را به عنوان تنها منطق میان انسانها به رسمیت می شناسد، ارتباط شهروندان را به مناسبات کالایی در بازار آزاد تقلیل می دهد. این مناسبات اصولا بر مبنای رقابت، حذف و به رسمیت شناختن پدیده ای چون منفعت شخصی در برابر منفعت اجتماعی استوار است؛ و دقیقا به همین جهت حوزه خصوصی را به عنوان یکی از شریانات اصلی ائتلاف سرمایه گذارانه تقویت می کند. قبل از این گفتیم که با وجود نظام پدرشاهی و فرهنگ سنتی واپسگرای ما خانه برای خانواده ها در شهر تهران چیزی نیست جز سنگری برای محافظت از مالکیت، زنان به عنوان "خانم خانه" و همچنین دخترانی که به عنوان کالاهای جنسی نگه داری و خرید و فروش می شوند.

از سوی دیگر نظام سرمایه داری نیز با منطق مبادله خود خانه را به یک ائتلاف سرمایه داری تبدیل می کند. معماری مبدل به سنگری برای حفاظت از یک واحد سرمایه می شود. چه سرمایه های جنسی (آنچه زن خوانده می شود) و چه سرمایه های دیگر. این سرمایه چه نمادین باشد و چه واقعی، معماری را نابود ساخته است. نتیجه آن تبدیل گشتن معماری و طراحی محل سکونت انسان به سنگر سازی خواهد بود. شهر در یک روستای بی اندازه بزرگ در خود فرو پاشیده می شود. محلات حاشیه ای دیگر ارتباط شهری با یکدیگر ندارند بلکه تنها خوابگاه های موقتی برای اقبشار فرودست محسوب می گردند. محلات مرفه، با سگ، دزدگیر، دیوارها و سیم خاردارها و... عملا به جایی برای مراقبت از مالکیت تبدیل

گشته است. و به واضح ترین شکلی "بیگانه گریزی" درونی خود را آشکار می سازند. خانواده و بازار آزاد شهر را نابود ساخته و معماری شهری را به ورطه نیستی می کشانند. با این وجود آیا می توان از تحقق معماری به مثابه یک هنر سخنی راند؟

رابطه زیبایی و کارکرد در معماری

مسئله هنر مدرن آن است که آیا زیبایی را می توان با کارکرد آشتی داد؟ برای مثال با وجود ضرورت‌های کارکردی که لازمه شهرسازی مدرن است آیا باز هم می توان سبک و محیط خانه شهروندان را زیبایی شناسانه ساخت؟ مکتب هنری باهاوس به این سؤال پاسخ آری می دهد. به نظر ما هم میان کارکرد و زیبایی اگر نگوئیم تطابقی کامل اما هیچ نوع تضاد حل ناپذیری وجود ندارد. آنچه حل ناپذیر است تضاد میان زندگی شایسته و زیبای انسانی و ساختارهای سرکوبگر پادشاهی خانوادگی در عرصه فرهنگی و نظام سرمایه داری در عرصه اقتصادی است.

پیشتر نشان دادیم که چگونه این منطق های کور و این ساختارهای صلب و خشن، معماری شهری و شهرسازی را نابود می سازد. بسیاری کوهه بیبانه نابودی معماری و زیبایی را به زندگی مدرن، ماشینی شدن انسانها و یا شهرهای مدرن را به کارکردگرایی و عقل ابزاری نسبت می دهند. اما بهتر است به این سخنان کلی و انتزاعی گوش فرا ندهیم. چرا که تنها می توانند برای ما نغمه بازگشت به طبیعت را بسرائند. این نظریات پوسیده از فقری در تفکیک رنج می برند و نمی توانند پوسته این شهر را کمی بخرانند و زیر آن را ببینند. آن ها قادر نیستند میان مدرنیته، پیشرفت صنعتی، تولیدات انبوه، رفاه و شهرنشینی منتج از آن از یکسوی و ساختارهای عقب مانده بازار آزاد و نظام خانواده از سوی دیگر تمیز بگذارند.

از بحث فوق می توان نتیجه گرفت که تا زمانی که مناسبات کالایی، بازار خرید و فروش زنان و نظام مطلق العنان خانواده حکم فرماست؛ زیبایی سازی معماری شهری با هر تفسیری میسر نخواهد بود. اما از منظر دیگر می توانیم نتیجه ای مثر ثمر تر بگیریم و آن اینکه اگر این ساختارها معماری را تحت تاثیر خود قرار می دهند، یک معماری آوانگارد، خلاف جریان و مبتکر نیز می تواند این ساختارها را به چالش بکشاند و امکان ها و آلترناتیو های دیگری برای شهرنشینی را پیش روی ما بگذارد. با این تغییر دیدگاه می توانیم از معماری و به طور کل از هنر، وسیله ای برای نقد و حتی تغییر ساختارهای سرکوبگر بسازیم.

تاثیر متقابل معماری بر روابط اعضای خانواده

با از بین رفتن پدیده کار خانگی در اثر افزایش امکانات و شهرنشینی، خانواده و روابط میان اعضای آن دستخوش تغییرات بنیادین گشته است. در گذشته کار خانگی موجبات تقسیم کار میان اعضای خانواده و همکاری میان ایشان در اداره امور خانه، مزرعه و.. را فراهم می آورد. به همین جهت کار خانگی باعث می شد تا سلسله مراتب و رابطه رئیس/مرئوسی استواری میان والدین و فرزندان برقرار شود. اطاعت فرزندان (به عنوان نیروی کار رایگان) از والدین برای تسهیل کارخانگی ضرورت داشت. امروزه بسیاری گمان می کنند که کمرنگ شدن این سلسله مراتب نتیجه تضعیف

نهاد خانواده است. اما این حرف چرند است. خانواده هرگز ضعیف نگشته است. برعکس با وجود تغییراتی که در شهرسازی و معماری و بازار آزاد به وجود آورده است، توانسته خود را در شکل جدید تری بازتولید نماید و حضور و ثبوتش را بیش از پیش بر کرسی بنشاند. خانواده توانسته است که امر اجتماعی را نابود ساخته و منطق خود را به تمامی سطوح زندگی بسط دهد.

از بین رفتن سلسله مراتب کارخانگی نتیجه ضروری شهرنشینی نیز محسوب می گردد. شهرنشینی مستلزم انبوه سازی است. انبوه سازی هم موجب تراکم شدن بناها و بلند مرتبه سازی می شود. از سوی دیگر کم شدن فضاهای قابل سکونت و پایین بودن قدرت خرید توده های اجتماعی متراژ خانه های مسکونی را به شدت پایین آورده و تا حدی آن را به خوابگاه تبدیل کرده است. در شهری مانند پاریس داشتن یک خانه سی متری برای یک خانواده چهارنفره مانند یک رویاست. پایین آمدن متراژ خانه ها در نتیجه تراکم بالای سکونت در شهر های میلیونی تاثیرات شگرفی در روابط خانوادگی نهاده است. کوچک شدن متراژ خانه ها، فضای سکونت و آرامش انسان را نهایتاً به یک یا چند اتاق خواب به علاوه یک اتاق پذیرایی تقلیل داده است. با وجود این معماری فاصله بین والدین و فرزندان بسیار بیشتر می شود. اعضای خانواده اوقات فراغت را عموماً در اتاقهای شخصی خود سپری می کنند. اگر چه در گذشته فضایی در خانه به منظور فضای برخورد افراد موجود بوده است و حتی در دوره های مدرن اولیه نیز فضای هال این نقش را بازی می کرد. اما با ورود پدیده ای به نام تلویزیون این کارکرد تماماً از بین رفته است.

امروزه تلویزیون به عنوان قلب فضای هال کارکرد گذشته هال و تا حدی میزان روابط اعضای خانواده را بر هم زده است. و تماشای تلویزیون سبب می شود که عملاً ارتباط چندانی میان اعضای خانواده برقرار نگردد. معماری خانه های خانواده شهرنشین به ما نشان می دهد که خانواده تبدیل به یک ائتلاف سرمایه ای گشته است تا یک نهاد شبه ارگانیکی با کارکردی چون تولید مثل. از بین رفتن این کارکرد سبب شده است که خانواده نشانه های اجتماعی فراوانی را در سطح اجتماعی، اقتصادی و سیاسی تکثیر نماید. آپارتمان نشینی، از بین رفتن حیاتهای قدیمی، جایگزینی مطبخ خانه های قدیمی با آشپزخانه های باز، کوچکتر شدن فضای خانه، کم نور تر شدن محیط خانه ها و... خانه را از نهادی با روابط مشخص به پایگاهی صرف، برای سکونت مبدل کرده است.

برای مثال مطبخ خانه های قدیمی با جایگاهی مجزا از دیگر اجزای خانه، زن خانه را در موقعیتی مشخص قرار می داد. و روابط او با دیگر اعضای خانواده را تعریف می کرد. اما امروز او در حالی که در آشپزخانه است می تواند همچنان با دیگر اعضای خانواده و یا میهمانان رابطه برقرار کند. آشپزخانه دیگر از مکان حاشیه ای و زیرزمینی اش جدا گشته است. علنی شدن آشپزخانه، بالا آمدن آن و در دید قرار گرفتن آن توانسته همزمان تا حدودی زن را نیز با خود در انظار بیگانگان مشخص کند. فرزندان (به خصوص دختران نیز) از موقعیت صرف کارگر و کمک دست مادر به موقعیت مصرف کننده مبدل گشته اند. و در چنین دوره ای بطور نسبی نقش و وظایف اعضای خانواده نسبت به یکدیگر مغشوش و مبهم گشته است. شکی نیست که نابودی تقسیم کار ناشی از کارخانگی به تضعیف پدرشاهی درون خانواده منجر گشته است، اما این امر نقش خانواده را مترقی نمی سازد و به سادگی نمی توان گفت که خانواده های شبه مدرن امروزی دیگر سرکوبگر

نیستند. وقتی صحبت از خوبی و بدی خانواده می شود عموماً نهاد خانواده را در رابطه با اعضای آن در نظر می گیرند. اگر از این زاویه نگاه کنیم باید بگوییم که همچنان تسلط مرد بر زن، والدین بر فرزندان اگرچه نه به شکل سنتی، اما باقی مانده است و اشکال جدید تری به خود گرفته است. و معماری خانه ها همچنان که بیان کردیم این را به خوبی نشان می دهد.

اما اگر نقش خانواده را نسبت به دیگر شهروندان بررسی کنیم آنوقت چه؟ وقتی ما می گوییم که خانواده به یک پایگاه و انتلاف سرمایه مبدل شده است، در واقع به همین امر اشاره داریم. خانواده سلسله مراتب سرکوبگر ناشی از کارخانگی را تا حدی تغییر داده است و اشکال جدیدی از سرکوب را بازتولید نموده است. اما موقعیت خانواده به عنوان یک واحد و انتلاف سرمایه در مقابل دیگر واحدهای سرمایه یک موقعیت کاملاً تهاجمی، تعرضی و حتی تبه کارانه است. خانواده های کنونی برای حفظ وضعیت اقتصادی خود مجبور به معارضة و مقابله کامل با یکدیگر شده اند و هر مردی برای حفظ خانواده خود مجبور است که تمامی اصول انسانی را زیر پا بگذارد.

خانواده شهرنشین امروزی با وجود کوچکی و حقارت و صمیمیت ظاهری اش یک دژ است. دژ و سنگر و قلعه ای بر علیه هر آنچه دیگری و بیگانه نام نهاده می شود. والدین بر روی فرزندان خود سرمایه گذاری می کنند تا به عنوان یک نیروی کاری و یا یک سرمایه دار مناسب بازتولید شوند. رقابت میان فرزندان برای ورود به دانشگاه از آن جمله است. نگاهی دقیق به معماری خانه ها به ما از وجود نوعی پایگاه سرمایه دارانه خبر می دهد. حتی والدین بر روی فرزندان سرمایه گذاری فرهنگی می کنند و از جمله این امر در خانه پدری بر روی دختران انجام می گیرد. اگر این واحد سرمایه سالارانه موفق به باروری و تولید سود نگردد، انتلاف از هم می پاشد و زن به خانه پدری اش فراخوانده می شود. متأسفانه باید اذعان کرد که افزایش طلاق ها در جامعه ما نتیجه افزایش سطح فکر ایرانی ها نیست، بلکه بیشتر به خصوصیت خانواده به مثابه یک انتلاف سرمایه دارانه و یک ماشین جنگی مربوط می شود. ماشینی که اعضای آن برای چپاول دیگران به هر قیمتی انتلاف نموده اند. خانواده اگر اینک نسبت به اعضای خود چندان سرکوبگر نیست در مقابل بیگانگان، مجردها، مهاجرین، همجنسگرایان و... کاملاً سرکوبگر است. اگر معماری بسته خانه های شهری را بررسی کنیم به این نکته پی می بریم.

به همین خاطر این معماری بسیار فقیر، عبوس و تهاجمی به نظر می رسد. آپارتمان ها با مصالح ارزان و با اشکال کاملاً ساده ی هندسی ساخته می شوند. این معماری هیچ پیچیدگی ندارد. در گذشته حیاط و یا مزرعه برای کارخانگی ضرورت داشت. حیاط قسمتهای بهداشتی و آشپزخانه را از محیط خانه جدا می کرد. حیاط مکانی برای فعالیت زنان و یا فراغت مردان بود. نابودی حیاط را باید نتیجه از بین رفتن کار خانگی بدانیم. حیاط آپارتمان ها امروزه چیزی جز پارکینگ نیستند. جالب اینجاست که حتی مسکونی یا تجاری بودن آپارتمان ها در شهر تهران نیز کاملاً مغشوش گشته است. پلان های مسکونی تفاوت چندانی با پلانهای اداری شرکت های خصوصی ای که امروزه دیگر تعداد زیادی از آنها را سر هر کوچه ای می بینیم، ندارند. اصلاً در ایران مطالعه ای بر روی مکان های مسکونی که پاسخگوی نیازهای روحی و روانی انسان

ها باشد وجود نداشته است. دیگر تفاوت چندانی میان خانواده و یک شرکت تجاری نمی توان قائل شد چرا که هر دو یک واحد انتلافی برای سرمایه گذاری هستند.

حتی می توان زوج هایی را دید که محیط خانه خود را به شرکت مبدل کرده اند و یا شرکت هایی هستند که محل سکونت صاحبین شرکت می باشد. نکته جالب دیگر آنکه بهای خانه ها بیشتر از آنکه به حد و توان طراحی معماری و کیفیت مصالح به کار رفته در آن مرتبط باشد، به موقعیت خانه در شهر مرتبط است. این نشان می دهد که خانه و معماری آن برای خانواده ها صرفاً یک موقعیت یابی ممتاز در شهر است. هر قدر خانواده ای بتواند در موقعیت مناسب تری در شهر سکنی گزیند از اقبال بیشتری برای کسب در آمد برخوردار خواهد بود. به همین خاطر ارزش زیبایی شناسی معماری خانه ها تا این حد بی ارزش گشته است.

موقعیت شهری خانه از معماری خانه ارزش بیشتری می یابد. بنابر این اگر می بینیم خانواده خود را در خانه های کوچک جمع و جور کرده است بدین خاطر نیست که خانواده ضعیف شده است، بلکه کاملاً برعکس تهاجمی و متعرض گشته است. خانواده ها رو به سمت جامعه می کنند و به هر قیمتی شده دوام و بقای خود را از آن می طلبند. آنها یک خانه کوچک در حومه شهر تهران را به یک خانه بزرگ در شهرستان ترجیح می دهند. هنگامی که تهران به مرکز تجمع سرمایه مبدل می شود، این امر گریز ناپذیر به نظر می رسد.

نتیجه گیری :

در این مقاله نشان دادیم که معماری تا چه حد می تواند ما را به شناخت اندیشه، سبک زندگی و تحولات اجتماعی انسانها رهنمون سازد. از معماری و هنر می توان به زمینه اجتماعی که موجد آن است رسید و آنرا بازشناخت. همچنین با استفاده از تغییرات در معماری و یا اصلاح قوانین حاکم بر شهرسازی می توان بر نحوه زندگی و ادراکات مردم تاثیر مثبت نهاد. البته این تاثیر پذیری بدون تغییر بنیادین در ساختارهای حاکم بر زمینه اجتماعی نتیجه بخش نخواهد بود. در هر صورت تحول در معماری شهری منوط به تحولات در زمینه اجتماعی و ساختارهای آن است و همچنین برعکس تحول و تطور زمینه اجتماعی می بایست در معماری شهری و شهرسازی مدرن نمود یابد.

ما به یک معماری و شهر سازی مدرن و کاملاً تحول خواه نیازمندیم. یعنی آن شهرسازی که تجربه انسانها در شهر را دگرگون ساخته و آنها را از روابط کور، تعرضی و غیرانسانی که سرمایه داری و نهاد خانواده بر آنها تحمیل می کند، نجات دهد. آن نوع شهرسازی که فقط معابر و خیابان و مجاری ارتباط مناطق محدود نگشته باشد، بلکه طبیعت انسان و روح و روان آن را به بخشی جدا ناپذیر از یک محیط شهری مبدل کند و محیط های آموزشی و تفریحی و مسکونی بی نهایت متنوعی فراهم آورد که روابط اجتماعی میان انسانها را بهبود بخشد. چرا باید هر کس از کار روزانه مرخص شد بلافاصله پشت اتومبیل خود بنشیند، مداوماً در ترافیک شهری بوق بزند و در خانه خود بچپد و تلویزیون تماشا کند؟ آیا این است تمامی زندگی شهری ما؟ آیا این است تمامی فراغت ما؟ با وجود اینکه میلیون ها انسان در این شهر زندگی می کند هرکدام از آنها تنها با چند نفر ارتباط صمیمانه و انسانی دارد. شما به چند نفر در این شهر اعتماد دارید؟ ما برای یکدیگر

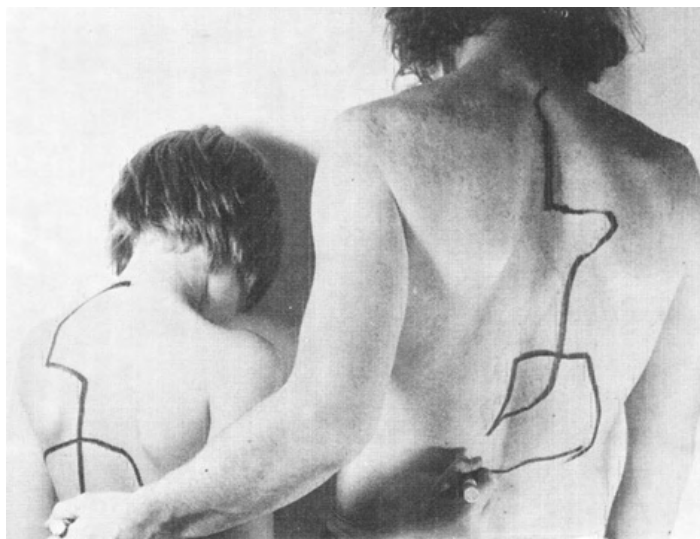
چیزی جز چهره هایی بیگانه نیستیم. این بیگانه سازی از یکدیگر نتیجه منطق های مبادله نظام سرمایه داری و منطق های تعرضی ماشین خانواده است.

می دانیم که معماری تنها فن و تکنیک طراحی نیست، اما در مقابل چند زیبایی شناسانه و یک هنر نخبه گرا هم نیست. معماری مستقیماً در روان و زندگی ما تاثیر می گذارد. ما فقط مکان اشغال نمی کنیم، بلکه به مفهوم هایدگری اش سکونت می کنیم. پس معماری بخشی از اندیشه و وجود ماست. پس اگر معماری در زندگی ما تاثیر دارد پس باید هدف معماری و به طور کل هنر را باید تغییر و تحول در زندگی انسانها بدانیم. پس ما باید معماری شایسته را از روی زندگی شایسته ای که برای انسانها به ارمغان می آورد، بازشناسیم.



آدمها ادامه های همد

بابک سلیمی زاده



می خواهیم از « مرزهای احساس بشری » صحبت کنیم . می خواهیم بدانیم آنچه احساس بشری می نامیم ، تا چه حد احساسی ، و تا چه اندازه بشری ست ؟ اندیشه مان را از لابه لای حرکتی اجرایی توسط « دنیس اینهایم » (Dennis Oppenheim) آغاز می کنیم تا خطوطی که بر احساسی بداهه پردازانه دلالت دارد را لایه برداری . - نه باستان شناسانه ! - که هستی شناسانه کرده باشیم .

۱

احساس بشر هیچ ربطی به بشر و احساساتش ندارد . اینجا تنها یک « انرژی » در میان است . انرژی ای در فضا . بیانید اندیشه مان را با این گزاره آغاز کنیم که : « بازی . خط کشیدن ، خلق فضا ست . »
ما کجا خلق فضا می کنیم ؟

- روی بدن یکدیگر .

جنسیت چه نقشی دارد ؟

- هیچ . چون انرژی و فضا جنسیت ندارند .

نقطه ی حرکت ما « واقعیت » است . کدام واقعیت ؟ سلطه ی امر . واقع که دست ساز . تاریخ و قدرت است ؟ یا واقعیتی که خود سازنده ی جریانی گردشی در بدنه ی اجتماع است ؟

تکرار می کنم : پایه ی حرکت ما واقعیت است ؛ اما این به معنی حرکت بر پایه ی قراردادهای واقعی نیست . امروزه هنرمندی که برای بازنمود قلمرو « دیگر » - در مقابل گفتمان « همانی » - تنها بدنی عریان را به تصویر می کشد تا به حوزه ی ناخودآگاه و جنبه های لیبیدویی قدم نهاده باشد ، نه تخیل دارد و نه استعداد .
مرزهای این واقعیت کجاست ؟ و ادامه های آن کجایند ؟

چرا من بدن صرفاً عریان را در نهایت سازنده ی همان گفتمان . همانی و واقعیت دست ساز . قدرت می دانم ؟ به این دلیل ساده که بدن صرفاً عریان ، چندان هم عریان نیست . چرا که این آشکار کردن . ناخودآگاهی ست که واقعیت . همانی ساخته است .

تاکید بر نشان دادن . واقعیت ، در هنر به چیزی غیر واقعی و کسل کننده بدل می شود (مثل فیلمهای جشنواره ای ایرانی) . برای رسیدن به خودآگاهی باید روی واقعیت « کار » کرد ، نه اینکه آن را نشان داد .

پس ما از کدام واقعیت صحبت می کنیم ؟ و چگونه می خواهیم از آن به واقعیت احساس بشری برسیم ؟ این احساس چگونه واقعیت دارد ؟ یا تا چه حد واقعیت دارد ؟ قلمرو واقعیت اش تا کجاست ؟ و تا کجا نیست ؟
واقعیتی که مدّ نظر ماست به معنای بر هم ریختن ساختار یکدست . واقعیت منفرد . واقعیت است . غلبه بر سلطه ی واقعیت با دست به یکی کردن . سوژه و ابژه . به نوعی اتحاد . سوژه و ابژه جهت ایجاد « جریانی چند صدایی در احساس » به جای مرجعیت یکدست . امر نمادین . اگر به واقعیتی که توسط مرجعیت یکدست ساخته می شود اعتراض دارید ، پس خود واقعیتی بسازید ! واقعیتی که توسط قراردادهای واقعی شناخته نشود ، شناخته شود .

۲

خطوط از کجا سرازیر می شوند ؟ از دست . هر انسانی داستانی دارد به اندازه ی دستانش . واقعیتی که می سازیم ساخته ی دست ماست . ما همه در داستان خود دست داریم . اینچنین است که یک قاتل همواره صاحب « دستهای آلوده » یا « دستهای خونین » است . و یا یک هنرمند صاحب « دستهای هنرمند » است . به هر حال دست « مجاز » از آن چیزی ست که در واقعیت ما دست دارد .

دست خودم نبود دستی که داشتم

در کاری که از آن دست بر نداشتم

دست اندر کار نبودم

از همان اولش انگار نبودم

این « خطوط » واقعیات نیستند ، بلکه واقعیتی اند که ما در صدد ساخت آنیم . « رندی مارتین » (Randy Martin) همواره بدن را درگیر مقاومت با امر نمادین می یافت . به اعتقاد او امر نمادین کنش را محدود می سازد و بدن را محدود به جریانی از پیش تعیین شده می گرداند .

اما اگر بدن خود چیزی از پیش تعیین شده باشد چه ؟ اینجا جنگ بر سر واقعی و ناواقعی ، یا حتی خودآگاه و ناخودآگاه نیست ؛ چرا که هر دوی اینها به تسخیر امر رسانه ای در آمده اند و در ناخودآگاه ما هم دیگر چیزی جز اخبار و سریالها و

تبلیغات رسانه ای اکران نمی شود ! اینجا « مقاومت » به ایجاد بازی، تقابل، انرژی ها و رد و بدل کردن، کنش، خلاقانه ی آنها تغییر ماهیت می دهد . برای رسیدن به خودآگاهی مجدد . بله ، درست است « امر نمادین کنش را محدود می سازد » ؛ ولی اگر اصلا کنشی در کار نباشد چه ؟ اگر تمام آنچه انجام می دهیم تنها « واکنش » ای باشد به امر رسانه ای چه ؟

- باید آن را ساخت . توسط « دست » .

اینجا دست است که به کار، داستان، ما می آید . پس چاره ای نیست جز ایجاد بازی ای مبتنی بر جابه جایی، مداوم سوژه و ابژه :

اینجا روی جسم سوژه ای که دارد روی جسمی خط می کشد ، خط کشیده می شود .

تاکید بر جابجایی سوژه و ابژه تا حضور احساس، انسانی و توانایی، دست، او در « خلق فضا » ادامه دارد . چنانچه می بینیم وقتی کاغذ یا دیواری به میان می آید ، فاعلیت از میان می رود ؛ و دیوار - کاغذ محمل ابژه باقی می ماند .



اینجا سوژه همان سوژه ی تکراری و تاریخی ست : دست ؛ با این تفاوت که انرژی اش را در فضا ، آن هم به صورتی بداهه پردازانه - نمی نگارد ، بلکه - پخش و پلا می کند .

ابژه در اینجا از حالت بدن به حالت سطح در می آید . در واقع از حضوری انسانی به حضوری جسمانی می رسد (آن هم در سطح) . پس درست است که این « سطح » با تفاوت سنی، سطوح کوچکتر یا بزرگتر می شود ، اما با ارزش تر یا بی ارزش تر نمی شود . اینجا برابری سوژه و ابژه ، برابری « مایل » و « میل » است . آن هم در حالتی که تحت تاثیر همین بازی ، خود می توانند به ابژه ی میل خود بدل شوند . نوعی جابجایی، نقشها . (قابل تعویض بودن نقش ها یکی از ویژگی های تناثر یونان بود .)

دست از آنچه هست نمی گوید ؛ بلکه با افزودن خیال به « هست » ، آن را بالاتر از آنچه هست نشان می دهد . این خطوط انتزاع نیستند . خطوطی هستند در تقدیس . واقعیت . روزمره ی تن . ایجاد نوعی رسم . خود انگیزه بر پایه ی بداهه

دست نمی خواهد به آنچه هست معنا دهد . هویت تن آنجا به سخن در می آید که خطوط « حضور » دارند . خطوط با حضور خود از هیچ هویتی نمی گویند . هویت اینجا واگویی است حاصل واژگون سازی . حضور خیالی . خط . خطوطی که روی تن یکدیگر رسم می کنیم نقاط تمرکز انرژی را تعیین می کنند ، اما تعریف نمی کنند .

رابطه در این چرخش سوژه به ابژه تنها مخصوص انسانها نیست . تخته ، دیوار ، بلبورد و هر چیزی که می توان روی آن تاثیر گذاشت ، در کنار انسانها می ایستند . بهتر بگویم : ابژه استعلایی نیست . ابژه ی مورد نظر در کنار سایر اجزا تنها « حضور » دارد .

در گذشته این دست بود که همه چیز را هست می کرد . امروز دست چیزی نمی آفریند ، بلکه آفریده را پست می کند . دیگر هیچ چیز آفریده نمی شود و هیچ آفریده ای و الایش نمی یابد . همه چیز به امر . باسمة ای فروکاسته می شود . اگر روزگاری از نیست هست می آفریدند ، امروز همان هست باید پست شود (به واسطه ی دست) . این خطوط بازنمایی . فضولات . رویای آفرینشگری ست .

در واقع با تعیین مواضع انرژی در پیچ و تاب عضله به نفی فضای انرژی می پردازیم . هیچ احساس والا و آفرینشگری وجود ندارد . آنچه بر عضله ی یکدیگر می نگاریم وانمودی از احساسات . باسمة ای ، سطحی ، شوخ طبعانه و مسخره است . به همین دلیل است که به بازی ای مبتنی بر بداهه دست می زنیم . ما طرفدار سطحی نگری ، بداهه روی سطح ، رقصندگی بر سطوح . مسطحی که بدن های هر کدام از ماست هستیم . اینجاست که احساس سطحی مبتنی بر امر « دیزنی لندی » (ژان بودریار) به کار ما می آید . ما طرفدار « احساسات شدید » (در مقابل احساسات والا و امر شهودی) هستیم . احساسات مرکز گریز در مقابل مرکزیت احساسات عمیق توده ها و احساسات عقلانی بورژوازی . شخصی بر بدن شخص دیگر خط می کشد و او بر بدن تخته - دیوار - بلبورد - کاغذ خط می کشد . تخته بر بدن دیوار خط می کشد و دیوار بر.....

این تنها مرگ نمادین سوژه نیست . اینبار این سوژه است که به نماد مرگ خود تبدیل می شود . ابژه ی استعلایی (نماینده ی سوژه) اینگونه حذف می شود .

اینجاست که احساسات شدید دیگر احساس نیست بلکه وارونه ی بداهه پردازانه ی یک حس است . شدت پس زدن سلطه ی واقعیت . خودآگاهی . مجدد تنها با پس زدن امر واقعی حاصل می شود . تاکید بر اینکه واقعیت تنها یک وانمود است (ژان بودریار) . خودآگاهی مجدد تنها در این صورت قابل درک است . ما تاکید می کنیم که احساسات ما تنها یادگاری ست از شرکت باستانی . ما در آداب و رسوم قبیله ای . حس ما چیزی در گذشته دارد . آیینی که به صورتی سطحی و باسمة ای ، آن را بر پایه ی بداهه بازآفرینی می کنیم . ما در احساساتی که از آن آیین ها به ما رسیده اغراق می کنیم . خطوطی که رسم می کنیم مشارکت گذشته و درگذشته در یک آیین است که نمایانگر هیچ چیزی نیست مگر تاکید ما بر منس . ضد آفرینشگر . دست ما .

« احساسات شدید » که بر پایه ی سطح و مساحت عمل می کند نه بر پایه ی عمق ، لذتی شرورانه به وسعت میل ایجاد می کند . هیچ نیرنگ و ترفندی در کار نیست . همه چیز عیان است . همه چیز « به شدت » عیان است ؛ و به شدت « محقق شده » است . همینجاست که واقعیت منحرف می شود . دیگر دروغ به معنای پنهانکاری نیست . ما با بیش از حد عیان بودن . هر چیز است که دروغ پردازی می کنیم . رویای سادومازوخیستی . این خطوط اینجاست که نمایان می شود .

« اینهایم » در حرکت . اجرایی . دیگری با نام « وضعیت . خواندن » با کتابی روی شکمش به مدت پنج ساعت زیر نور مستقیم آفتاب دراز می کشد . پس از پایان مدت زمان اجرا ، تمام بدنش سوخته است به استثنای شکم (محل کتاب) . نوعی تقابل انرژی نور خورشید و کتاب در مازوخیسمی افراطی .

اما در اجرایی که مدّ نظر ماست عربانی . بداهه پردازانه ی یک بازی در میان است . سوژه و ابژه یکدیگر را منحرف می کنند و با توافق یکدیگر است که به این حرکت . سادومازوخیستی دست می زنند . در واقع باید گفت که احساس بشر چیزی از رویای سادومازوخیستی اش دارد ؛ و احساسات شدید تحقق و عریان نمودن . این رویاست . دیگر فکر می کنم توافق داشته باشیم که « ارتباط انسانی » اثری از سادومازوخیسم دارد . هر انسان یک سادومازوخیست است که به دنبال همبازی اش می گردد . در بازی ای که جامعه ی انسانی در آن شرکت می کند ، کسی که آزار می بیند می آزارد . مفهوم « آزار » به مفهوم « ارتباط » تغییر ماهیت می دهد .



پس هر آدمی ادامه ی یک آزار است . رابطه ای که ضابطه اش نه بر پایه ی جنسیت ، که بر پایه ی جسمیت است . بیلبوردها نیز خط می کشند . آنها بر اذهان عموم خط می کشند . این خطوط آزارنده نیست . چون دیگر هیچ گونه « آزاری » در کار نیست . تنها « ارتباط » است که وجود دارد . هر آدم جسمی ست که کسی روی آن چیزی می نویسد . آدمها ادامه ی رویای سادومازوخیستی . یکدیگرند .

بیاپید نوشته مان را با شعری از محمد مهدی نجفی به پایان ببریم :

بنی آدم اعضای هم نیستند

بلکه اضلاع همدند

سانتورهای ماشینی

مهدی سلیمی

"انسان امروز خود را مبدل به کالایی ساخته و خدا نیز به صورت مدیر عامل بی نام و نشان شرکت تعاونی جهان در آمده است"

مارتین بوبر " کسوف خداوند"

مدیر عاملان تاریخ همواره خواسته اند؛ کالاها چیده شوند تا بر آنها چیره شوند. استیلائی مدیر عاملان با استقرار کالاها در کنار یکدیگر. کالاها در کنار یکدیگر قرار می گیرند تا قدرت صاحبان خود را به نمایش بگذارند. همچون اتفاقی که در نمایشگاهها، موزه ها و فروشگاهها و ... می افتد.

مدیر عامل سوژه ای است که کالاها را کنار همدیگر می خواهد. مدیر عامل هیچ نام و نشانی ندارد. سوژه تنها بر آمده از ترکیب کالاهاست. چیزی که کالاها خود در روابط عملیشان با یکدیگر آنرا ساخته اند. کالای بزرگتر در نمایش قدرتش دست به یک فرآوری می زند. کالای بزرگتر فریبده نیست؛ بلکه تنها قدرت ایستادگی اش را در زودتر رسیدن به سوژه والاتر به رخ کالای دیگر (محروم از قدرت) می کشد. کالاها بزرگتر مبلغان قدرتنند و کالاها کوچکتر (آنهایی که در سطح پائینی در چیدمان کالاهایند) میل رسیدن به آن. کالاها کوچکتر از طریق نمایش تفایشان تنها تماشاگران واقعی قدرتنند. این اختلاف اندازه و ابعاد کالاهاست که وجود مبلغان (واسطه های تعیین شده از سوی قدرت بالاتر) را اجباری می سازد.

مدیر عاملان بی نام و نشانند؛ پس تفاوت ابعاد کالاها را باید از بین برد. و باید با هم طراز قراردادن آنها فاصله های طبقاتیشان را بین برد. چرا که فاصله یعنی زایش تصویری از محور قدرت. در این صورت مجبور خواهیم شد تا از قدرتی نهایی که در انتهای محور ایستاده است، تعریفی ارائه کنیم. با برداشتن فاصله کالاها، ما در حقیقت محور را حذف می کنیم.

چرا که در غیر اینصورت مدیر عامل باید نامگذاری شود. ما مدیر عامل را بی نام و نشان می‌خواهیم. مدیر عامل را نخواهیم گشت؛ چرا که آنچه می‌میرد از توان بسیار خاصی برخوردار خواهد شد.

هم اندازه بودن کالاهای، مصرف کنندگان را از انتخاب بی‌نیاز می‌سازد. دیگر هیچ تبلیغی برای کالاهای مجاز نخواهد بود. این یعنی حذف واسطه‌ها، حذف دست‌فروشان و منابع غیر تولیدی دیگر. حذف پیامبران قدرت، مبلغان، لیدرها و موزه‌داران که از طرف مدیر عاملان گماشته شده‌اند.

در اینگونه مجموعه‌ای بودن کالاهای (کالاهای بدون مارک و اتیکت) نمایش قدرت تنها از طریق نمایش خود کالاهای اتفاق می‌افتد. قدرتشان فریبنده است. چیزی درونی که در زاده‌ی میل است. آنها برای نمایششان تنها از خود مایه می‌گیرند.

حال سنوالی که اینجاست این است که:

چگونه کالاهای را به این شکل کنار یکدیگر قرار دهیم؟

همسان‌سازی کالاهای به صورت ماشینی منجر به تکثیر خواهد شد (تولید انبوه). یکسانی در تکثیر فرآوری نمایش قدرت در کالاهای را محو می‌کند. محو شدن میل، یعنی محو تدریجی قدرت. تکثیر شدن به طریق ماشینی قدرت را در جایی دیگر به ودیعه می‌گذارد. نمایش قدرت در بیرون از کالاهای و در چرخ‌دنده‌ها و قدرت برآمده از تسمه‌های ماشینی، شکل خواهد گرفت. قدرت ماشینی کشنده است. و این کشندگی در روابط ارگانیکی کالاهای رخ خواهد داد. (میرایی کالاهای). در حقیقت هستنده‌ها (دازاین‌هایدگری) از مدار خود خارج می‌شوند. که این نیز همچنان قدرت فریبندگی را از کالا خواهد ربود. کالاهای از بین خواهند رفت؛ چرا که در تولید انبوه، کالا به راحتی مصرف خواهد شد. کالا چیزی برای نمایش نخواهد داشت. یا مناسبتر است بگوئیم آنها خورده می‌شوند؛ توسط ماشینهایی که در آن سوی خط تولید قرار گرفته‌اند. ("ماشینها مصرفی"). خورده‌شدگی از طرف مصرف‌کنندگان، بازدید کنندگان به مرگ سوژه منجر خواهد شد. این اتفاق وحشتناکی است. چرا که گفتیم: آنچه می‌میرد از توان بیشتری برخوردار می‌شود.

اجازه دهید سوژه در باورها شکل بگیرد؛ و قدرت در هر جایی که فرصتش را پیدا کرد، همچنان به نمایشش ادامه دهد. این بسیار مناسبتر از نمایش مصرف‌کنندگان بی‌خاصیت است.

آنگاه که سوژه در باورها شکل بگیرد؛ در ایمان آوردن به قدرت که من نام آنین را بر آن مناسب می‌دانم؛ مفهوم بازگشت به میان خواهد آمد. بازگشتی که نمایشش فریبنده است. آن همه را به سوی خود فرا می‌خواند. بازدیدکنندگان این نمایش تبدیل به سانتورهایی خواهند شد. سانتورهای که مانند سانتورهای دکارتی نیمه انسانند ولی نیمه بعدی آنها دیگر حیوان نیست؛ نیمه‌ی دیگر سانتورهای مفروض ماشین است. سانتورهای دکارتی آدمیان ذی‌شعورند و بر خوردار از قدرت و سرعت اسبان نیز رو. اینجا نیز تنها شاخصه‌ی انسانی اندیشه است (ذی‌شعور بودن). چیزی که در بالاتر یا وجه‌ی انسانی این موجودات شکل می‌گیرد (قدرت). و میل به همزاد پنداری و یکی شدن با قدرت، در پائین‌تنه شکل خواهد گرفت. در وجه‌ی ماشینی. مهارناشدنی و افسارگسیخته. (غریزه)

در بازی حذف سوژه، سوژه از دو راه نا پدید می شود: بخار شدن و فلج شدن بخار شدن یعنی؛ محو سوژه بدون اثر گذاشتن از خود. فلج شدن یعنی حالتی که سوژه در تلاش برای پیدا کردن هویت خود است. که این در فضای سراسیمه و هراسانی رخ می دهد. موجود فرضی یا همان سانتور مورد نظر بخار نمی شود. او با فریبندگی تمام در بازی قدرت شرکت می کند. بالا تنه اش او را به اندیشه وا می دارد. او قدرت را می بیند و میلش در نیمه ماشینی اتفاق می افتد. پراکسیس ماشینی یعنی تکثیر. تکثیری که از تکرار زاده می شود. تکثیر ابژه ها را یکسان می کند. چیرگی و استیلا در آن راه به جایی نمی برد. میل در تکثیر به تعویق می افتد. مصرف کنندگان تنها به مصرف می اندیشند. آنها مصرف کنندگان میل تکثیر شده اند. میل تکثیر شه، همان میلی که در هر یک از کالاها قرار گرفته شده است. و برای رسیدن به این میل تنها باید در بازی شرکت کرد. در این بازی برد و باخت ارزش فرو کاهیده است. چرا که قاعده ی بازی از نوع کام گرایی است؛ نه هرزه گرایی. مرکزیتی در آن نیست. قاعده تکثیر شده است. نتیجتا نمایش قدرت محو شده است. تنها در باورهاست که شکل گرفته است. برای ارضای میل باید در بازی شرکت کرد. در کنار دیگر کالاها قرار گرفت. همچون بازی که بازیکنانش قواعد بازی را از یاد برده اند.

ما کالاهایی هستیم که هیچگاه چیده نخواهیم شد. ما کالاهایی هستیم که مدیر عامل خود را بی نام و نشان به حال خود رها کرده ایم.



بازار مکاره

همایون عسکری سیریزی

« این زمانه، زمانه‌ی وارفتگی است. من به رنگ زمانه اشاره دارم. از هر گوشه به ما اصرار می‌کنند که از نوآوری - چه در زمینه‌ی هنر و چه در زمینه‌های دیگر - دست برداریم ... »^۱ "زمانه‌ی" مورد اشاره سالهای پایانی دهه‌ی ۱۹۷۰ در فرانسه به هنگام نگارش کتاب دوران ساز "وضعیت پست مدرن: گزارشی درباره‌ی دانش" اثر ژان فرانسوا لیوتار است. اکنون با دانستن مختصات زمانی و جغرافیایی این زمانه، آیا می‌توانیم آن را همچون "وصف الحال" خویش تعبیر کنیم؟ تسری این پرسش به تمامیت احساس‌های هم ذات‌پندارانه‌ی سیاسی، فرهنگی و اجتماعی ما با غرب، چالش اساسی هویت اکنون ما را رقم می‌زند. هویتی چندپاره و التقاطی که (فارغ از هرگونه ارزش‌گذاری) همواره به گذشته و حال غرب می‌نگرد، گاه از آن‌گرفته برداری می‌کند و گاه به استناد نتایج حاصل شده در آن بستر از تجربه‌ی برخی فرایندها و پروژه‌ها اجتناب می‌کند. هویتی که خود را "در حال توسعه" می‌نامد و خوش‌بینانه و شاید توأم با خود فریفتگی از نامیده شدن به مترادف "عقب مانده" دوری می‌جوید.

"در حال توسعه"، مسلماً واژه‌ای امیدوارکننده و عاری از مرزبندی‌های جغرافیایی و هویتی است. اما "عقب مانده" فارغ از بار منفی نهفته در آن، عقب ماندگی و دورافتادگی از کسی یا چیزی را یادآور می‌شود که ما سعی در پنهان کردن آن داریم: عقب ماندگی از "غرب" در افق جغرافیایی و از "مدرنیته" در ابعاد ایدئولوژیک و تاریخی آن. چالشی که با لفاظی و جایگزینی نام "در حال توسعه" سعی در نادیده انگاشتن آن داریم.

بر این گمان ایم که غرب در دوران "وارفتگی" است و ما در حال توسعه و پیشرفت. هرچند که برخی با توجیهاتی تحت عنوان انتقادهای پسامدرن توسعه‌ی اخیر را به سمت همان "وارفتگی" که غرب آن را اکنون تجربه می‌کند، می‌دانند: بهانه‌هایی ارتجاعی برای بومی کردن پروژه‌ی مدرنیته و عقیم‌گذاردن نهادهای زیربنایی و بنیادین فلسفی و اجتماعی آن. ما پسا مدرنیسم را همچون آینه‌ای می‌دانیم که می‌توان در آن خیره شد، اما تصویری از آینده‌ی خود را در آن دید و به فرآیند زشتی و زیبایی‌سیمای آتی خود، از هم اکنون دست به تیغ و قیچی برد. از همین رو نسبت به جنبش‌های دانشجویی ۱۹۶۸، مبارزات چریکی سوسیالیستی، و هیپی‌گری دجار نوستالژی می‌شویم: نوستالژی دورانی که هرگز نه آن را تجربه کرده‌ایم و نه تجربه پذیر خواهد بود. این نوستالژی‌ی کاذب حاصل توهمات جامعه‌ای است که همواره وانمود به همذات‌پنداری با غرب، بحران‌ها، ناکامی‌ها و موفقیت‌هایش می‌کند. بودریار می‌نویسد: «پنهان‌کاری یعنی تظاهر به نداشتن آنچه داریم. وانمودن یعنی تظاهر به داشتن آنچه نداریم. ولی مسئله از این پیچیده‌تر است، چرا که وانمودن (to simulate) به سادگی برابر با تظاهر کردن (to feign) نیست: «کسی که "تظاهر" به بیمار بودن می‌کند، در بسترش می‌خوابد و تمارض می‌کند. کسی که "وانمود" به بیمار بودن می‌کند، بعضی از علائم بیماری را در خود تولید می‌کند.»^۲

چنین است که وانمودن به همدردی (پسامدرنیسم) با غرب، برخی از علائم این درد را در ما تولید می‌کند اما همین درد به ظاهر مشترک، تمایز ما از غرب را آشکار می‌سازد. غرب همواره با بحران پیش‌رفته (هم تباری واژه‌های بحران و نقد در افق زبانی آن نیز جالب توجه است) و ما با بحران از پیشرفت و حرکت بازایستاده ایم. پسا مدرنیسم با همه‌ی پیامدهایش

در عرصه‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی وارث گفتمان انتقادی مدرنیته بوده است. اما نسخه‌ی بومی و بالتبع جعلی آن گفتمانی انفعالی خواهد بود زیرا در بستری راكد كه هرگز در سنت فلسفی خود از فرط لختی و سکون "پیشا" و "پسا" را به خود ندیده است، مطرح می‌شود.

سویه‌ی جالب‌تر این دردمندی، خشنودی ما از این موقعیت کاذب و مزورانه است زیرا خود را ناظر و آگاه بر تحولات غرب دانسته و هرآینه مترصد ارزش‌یابی و قضاوت این فرآیندها هستیم. محکومیت غیابی مدرنیته در جوامع "در حال توسعه" به جرم ارتکاب یا دامن زدن به جنایاتی همچون آشویتس، هیروشیما، ظهور نخله‌های فاشیستی، تخریب محیط زیست و ... منتها در "غرب" مضحك و مسخره می‌نماید. قصاص قبل از جنایت، جنایاتی است که داوران دادگاه مدرنیته مرتکب آن می‌شوند.

بودریار می‌نویسد: «به هر رو، در غیاب يك انقلاب سياسي و صنعتي عمقي، اغلب تكنيكي ترين و صادراتي ترين وجوه مدرنیته است که جوامع در حال توسعه را تحت تأثیر قرار می‌دهد: اشیاء تولید شده‌ی صنعتی و مصرفی و وسایل ارتباط جمعی. در واقع مدرنیته در مادیت فنی اش از همان ابتدا به سان نمایشی به این جوامع عرضه می‌شود و بر آنها تأثیر می‌گذارد. به جایی آنکه از طریق روندی طولانی از خردمندی اقتصادی و سیاسی غرب عمل کند...»^۲

من در این نوشتار مدافع یا آرزومند تحقق مدرنیته در جوامع دیگر نیستم، هدف از طرح این موضوع انتقاد از گزینش‌های دلخواهی از فرآیندهای مستمر و پیوسته‌ی اندیشه فلسفی و اجتماعی غرب در جوامعی نظیر ما است. از انواع چنین گزینش‌های دلخواهی و نابهنگام از اندیشه‌ی غربی، موضوع "هنرهای معاصر" است. پسوند "معاصر" در این ترکیب واژگانی نه تنها به شناخت گسترده‌ها و مرزهای این موضوع کمکی نمی‌کند، بلکه به ابهامات و پیچیدگی‌های آن نیز می‌افزاید. پسوند معاصر تنها يك بازه‌ی زمانی را تعریف می‌کند، فارغ از دوره‌ی بندي‌ها و یا روش‌های بیانی مسلط يك دوران. و در عین حال در تضاد با دیگر تعاریف رایج از هنرها قرار می‌گیرد: تعاریفی که بیشتر با توجه به تسلط يك سبک یا ژانر هنری و نه براساس دوره‌ی تاریخی آن پایه‌ریزی می‌شوند. این ترکیب جدید (هنرهای معاصر) گویای تمرکز زدایی از يك سبک مسلط و تكثر انواع روش‌های بیانی در يك دوره‌ی تاریخی است. وجه دیگر این تكثر، آشکارسازی فقدان جریان هنر آوانگارد در بستر اجتماعی غرب است. "آوانگارد" واژه‌ای با تبار نظامی است. به معنای خط مقدم جبهه یا سربازان پیشرو که خطوط دفاعی پیش روی خود را در هم می‌شکنند. این واژه که بیش از هر جا در سخن هنری به کار رفته است، امروزه در گستره‌ی هنر غرب مصداقی ندارد. بحث پیرامون دلایل این رخداد، دغدغه‌ی اصلی من در این نوشتار نیست. غرض از اشاره به افول آوانگاردیسم در تاریخ هنر غرب، آشکارسازی عدم باور پسامدرنیسم به "پیشرفت" در سیر خطی تاریخ اندیشه و هنر غرب است.

«مدرنیته در همهی سطوح، به زیبایی‌شناسی گسست، خلاقیت فردی و نوآوری رقم خورده در دست پدیده‌های جامعه شناختی آوانگارد پر و بال می‌دهد. نشانه‌ی دیگر آن انهدام هرچه گسترده‌تر اشکال سنتی است (سبک‌های ادبی، قوانین هارمونی در موسیقی، قوانین پرسپکتیو و بازنمایی در نقاشی، آکادمیسم و به طور کلی‌تر، اقتدار و مشروعیت الگوهای دریافت شده در حوزه‌ی مد، روابط جنسی و رفتار اجتماعی)...»^۳ اما پسامدرنیسم رویه‌ای دیگر (هرچند ناهمگون در حوزه‌های مختلف) در پیش گرفته است. برخورد غیر ایدئولوژیک و فارغ از تعهد سیاسی با سنت و جامعه و با ارزش‌های فرهنگی جوامع دیگر همراه با بی‌اعتقادی به کلان‌روایت‌های جهانشمول و معتبر پیشین، به بی‌اعتباری جنبش‌های آوانگارد انجامیده است. رویکردهای التقاطی و گزینشی در حوزه‌ی موسیقی و هنرهای تجسمی، برخوردهای بینامتنی با اثر

ادبی و ظهور آثار هنری چند رسانه‌ای شواهد گویایی از تحولات مذکور در بستر فرهنگی غرب هستند. از این رو امکان تدوین و تعریف یک شیوه‌ی بیانی مسلط در چنین زمانه‌ی ناممکن و محال بوده و بسنده کردن به پسوند "معاصر" خود گویای چنین تکاپوی نافرجامی است.

اکنون می‌توان کالبد بیمار هنر در جوامع غیر غربی را به استناد وضعیت کنونی هنر در غرب آسان‌تر تشریح کرد. فقدان الگوی غربی توسعه در چنین جوامعی (نظیر جامعه‌ی ما) پیامدهای بحرانی به همراه داشته است و از طرفی تکثرگرایی مسالمت‌جویانه‌ی پسامدرنیسم بقای بیمارگونه‌ی این اشکال هنری را با غیر ضروری جلوه دادن تحقق ارزش‌های مدرنیستی میسر می‌سازد.

اخلاق نوظهور پسامدرن که مبتنی بر احترام گذاشتن به ارزش‌ها و اصول فرهنگ‌های غیر غربی و گرانبها شمردن زیست-مکان‌های بدوی و قومی و قبیله‌ای است، منجر به هم‌نشینی طیف عظیمی از آثار هنری فرهنگ‌های مختلف در ذیل نام هنر معاصر می‌گردد. اما واقعیت آن است که این "هم‌زمانی" تنها ناشی از باور به یک‌گانه‌ی شماري موهوم است. واقعیت آن است که ما در قرن چهاردهم هجری شمسی از تاریخ خود به سر می‌بریم و غرب در بیست و یکمین قرن میلادی تاریخ خود و صرف هم‌زمانی کنونی ما، هرگز مبدأ تکوینی یکسانی را برای "هنر" در نزد ما و غرب رقم نمی‌زند. لذا می‌توان با بدبینی (اما واقع‌گرایانه) مدعی شد که حفظ خرده فرهنگ‌ها و ارزش‌های سنتی در برخی جوامع با تمسک جستن به مشروعیت تکثرگرایی، چیزی نیست جز ماحصل اخلاق ریاکارانه‌ی پسامدرنیسم برای حفظ مناظر بدوی در جهان پیشامدرن.

اخلاق اخیر همانند نمونه‌ی متقدم آن (اخلاق پروتستانی) همبستگی لاینفکی با روح سرمایه‌داری دارد و از این بابت انتقادات زیادی از جانب متفکران مارکسیست بدان وارد شده است. حتی برخی همچون فردریک جیمسون ترجیح می‌دهند تا عنوان "سرمایه‌داری متأخر" را به جای پسامدرنیسم به کار برند. در راستای تبیین پیوند میان این دو (پسا مدرنیسم و سرمایه‌داری) می‌توان از توریسم به عنوان بدیهی‌ترین و ملموس‌ترین صنعت - فرهنگ نام برد. تمدن‌های بدوی و اقلیم‌های ناشناختنی فرهنگی، امروزه مهم‌ترین جاذبه‌های توریستی مشرق زمین به حساب می‌آیند. وگرنه نهادهای خدماتی و دستاوردهای تکنولوژیک جهان سوم هرگز در حد و اندازه‌های معیارهای مقبولیت توریست غربی قرار نمی‌گیرد. وضعیت اخیر شکلی دوگانه دارد. مسلماً توریستی از جهان سوم به قصد مشاهده و خرید صنایع دستی منطقه‌ی باواریا به آلمان سفر نمی‌کند. آنچه برای او جذابیت دارد، دستاوردهای علمی، صنعتی و رفاهی مدرن خواهد بود که او در کشور خود از آن بی بهره است. در طرف مقابل، روابط و نهادهای سنتی، تولیدات عمدتاً دست‌ساز و کاراکترهای سنتی این جوامع برای توریست غربی جذابیت دارد. در حین این مبادلات فرهنگی و اقتصادی آثار هنری نیز در انباشتن سبب اقتصادی یک توریست غربی نقش به‌سزایی ایفا می‌کنند. در نهایت آن‌که از کلیت عملکردهای اقتصادی مطابق با منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر، آنچه به عنوان مهم‌ترین معضل فرهنگی جهان سوم آشکار می‌شود، مقوله‌ی "بازاریابی قومی" است.

بازارهای قومی همانطور که از نام‌شان پیدا است، به واسطه‌ی بکارت و دست‌نوردگی اقلیم‌های فرهنگی‌شان، واجد نوعی اصالت و یگانگی هستند. اصالت و یگانگی محصولات این حوزه‌های فرهنگی درست در مقابل ماهیت تکثیرپذیر (به‌روش مکانیکی یا الکترونیکی) دستاوردهای فرهنگی و هنری غرب قرار می‌گیرد. مقاله‌ی مهم والتر بینامین "اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی آن" در اینجا در تعیین علل گرایش غرب به بازارهای قومی موضوعیت دارد. بینامین معتقد است دوران مدرن، با اتکا به استفاده از ابزارهای پیشرفته که امکان تکثیر بی‌شمار نسخه‌های آثار هنری و ادبی را محقق نموده

اند، زوال ارزشهای آیینی و قدسی آثار هنری را سرعت بخشیده است. او اصالت و یگانگی را مهمترین مؤلفه‌ی مقوم ارزش آیینی و هاله‌ی اثر هنری می‌داند. او در عین حال معتقد است تعلق يك اثر هنری به يك مكان ویژه و يکه، به فراخور امکان یا عدم دسترسی به آن، پیوند جدایی ناپذیری با استقرار آن در چارچوب يك "سنت" برقرار می‌کند. او می‌نویسد: «... این زوال حاصل دو وضعیتی است که هر دو با اهمیت یابی فزاینده‌ی توده‌ها در زندگی معاصر مرتبطاند: اشتیاق توده‌های امروزی به " نزدیک تر" ساختن همه چیز به لحاظ فضایی / مکانی و به لحاظ انسانی، که اشتیاقی به شدت تمایل توده‌ها به غلبه بر یکتایی هر واقعیتی از راه پذیرش نسخه‌های تکثیر شده‌ی آن است.»^۶ اما به نظر می‌آید اشتیاقی که بنیامین از آن نام می‌برد جای خود را به دلزدگی مفرطی داده باشد که امروزه عطش یگانگی و اصالت را در بازارهای قومی فرو می‌نشانند. او در ادامه می‌نویسد: «... همه روزه، هرچه بیش تر بر این خواست اصرار می‌شود که هر چیزی را از راه شبیه سازی و تکثیر آن به گونه‌ی هرچه نزدیک‌تر درک کنیم»^۷. تنودور آدورنو برآیند اشتیاق و عملکرد توده‌ها در حوزه های فرهنگ و اقتصاد را با عنوان "صنعت فرهنگ سازی" معرفی می‌کند. او برخلاف بنیامین نگاه بدبینانه‌ی این مقوله دارد. صنعت فرهنگ سازی به زعم او هنر مستقل را به فرهنگ عامه پسند، به فرهنگ توده‌ای، به رسانه‌های همگانی مبدل کرده است. صنعت فرهنگ سازی هنر را از «تجربه‌ی» هنری تهی کرده است. صنعت فرهنگ سازی «شیئی شدن» هنر را رقم زده، از فرهنگ يك شبیه فرهنگ ساخته است. آدورنو در جریان بحث های خود با بنیامین پیرامون "صنعت فرهنگ سازی" به نکته‌ی مهمی اشاره می‌کند: «با توجه به برداشت بنیامین که شاخصه‌ی اثر هنری را در مفهوم هاله، حضور آن چه حاضر نیست، دانسته باید گفت که صنعت فرهنگ سازی ابداع دیگری را در برابر اصل هاله نگذاشته، بل این هاله‌ی رو به زوال را همچون بخاری مه آلوده حفظ می‌کند.»^۸

این بخار مه آلود اتمسفر فضایی هنری شرق را انباشته است. اشتیاق روزافزون توده‌ها و نهادهای هنری غرب به آثار و محصولات هنری جوامع دیگر، به گمان من، گویای نوستالژی‌ای ناخودآگاه این جوامع به همان مؤلفه‌های یکتایی، اصالت و هاله‌ی اثر هنری است. رویکردی که ظاهراً نمونه‌ی مشابه آن در اوآن مدرنیسم هنری در اروپا نیز به چشم می‌خورد، منتها در آن دوران، این نقاشان و هنرمندان آوانگارد (پیکاسو، ماتیس، برانکوزی و ...) بودند که با الهام گرفتن از هنرهای شرقی و آفریقایی به توسعه‌ی گستره‌ی هنر غربی و خلق زبانی نو و بدیع در عرصه‌ی زیباشناسی نائل آمدند. گرایش‌های نخبه‌گرایانه‌ی مدرن به حوزه‌های فرهنگی مذکور اکنون جای خود را به ذوق زدگی‌های پوپولیستی پسامدرن داده است و بالتبع آن چه در این میان از دست می‌رود، آگاهی به ارزشهای زیباشناختی و فرهنگی این آثار است. از طرفی مدرنیته با منش توتالیتر و آرمان‌های فراگیر و جهانشمول خود اصالت اولیه و دست‌نخورده‌ی شیوه‌های بیانی بومی این جوامع را دستخوش تحول و زوال نموده است. همان گونه که در عرصه‌ی معماری شاهد ظهور و اجرای سبک بین‌المللی بوده‌ایم، در دیگر هنرها نیز پروژه‌ی جهانی سازی بسته به مقاومت‌های سنتی در هر جغرافیای فرهنگی تغییر و تحولاتی را پدید آورده است. بنابراین آن اصالتی که در آثار سنتی جوامع شرقی توده‌های غربی را مجذوب و شیفته‌ی خود می‌کند جز توهمی ساخته و پرداخته‌ی پسا مدرنیسم و سرمایه‌داری نیست. "هنری" بودن این آثار هم براساس معیارهای همین مقولات تبیین می‌شود.

لیوتار به نقل از تیری دودو می‌نویسد: «پرسش زیبایی‌شناسانه‌ی مدرن این نیست که "چه چیزی زیباست" بلکه چه چیز را می‌توان هنر یا ادبیات نام داد؟»^۹ اما پرسش فوق به گمان من عبارت گم‌شده‌ای به این مضمون دارد که: چه چیز یا چه

کسانی، چیزها را به عنوان هنر یا ادبیات نامگذاری می‌کنند؟ پاسخ آن واضح و مبرهن است. نهادهای اقتصادی هنر که با لفاظی‌ها و ژست‌های پسمادرنیستی معرف و مبین "هنری" بودن چیزها هستند.

پيامد عملکرد این نهادها در جذب، معرفي و شناساندن آثار هنري جوامع غیرغربي، موجب دگرديسي این حوزه‌هاي فرهنگي به بازارهاي اقتصادي مي‌شود. "بازاريابي قومي" مترادف اقتصادي "کشف هنرهاي بومي و زنده نگه داشتن خرده فرهنگ‌ها" در دنياي پسامدرن است.

جيمسون مي‌نويسد: «اتفاقي که روي داده است، این است که توليد زيباشناختي امروز در توليد کالايي به طور عام ادغام شده است. الزام اقتصادي جنون آميز به توليد امواج تازه‌اي از کالاهاي به ظاهر جديدتر با نرخ‌هاي فزاينده‌ي برگشت سرمايه، اکنون نقش و موقعيت ساختاري هرچه اساسي‌تري براي نوآوري و تجربه‌ي زيباشناختي قائل مي‌شود. بنابراین، این گونه ضرورت‌هاي اقتصادي به صورت انواع مختلف حمايت نهادي از هنرهاي جديدتر از سوي بنيادها و اعطاي کمک و هدايا به موزه‌ها و ساير حمايت‌ها مورد تصديق قرار مي‌گيرد.»^۱ بخشي از آن چیزها که جيمسون از آنها به عنوان کالاهاي جديدتر، هنرهاي جديدتر و نوآوري و تجربه زيباشناختي نام برده است، صنايع دستي چشم نواز شرقي، تجربه‌هاي بدوي (گاه جديد) و سنتي هنرهاي بومي فرهنگ‌هاي غير غربي را نيز در بر مي‌گيرد.

"بازاريابي قومي" عنواني است که تيرداد نوالقدر براي نمايشگاهي متشکل از آثار هنرمنداني از کشورهاي مختلف در تهران و ژنو برگزيده است. دغدغهي اصلي او _ بنا بر آنچه در کاتالوگ نمايشگاه آمده است _ نقد جريان رايج در انتخاب، خريد و فروش و به نمايش گذاشتن آثار هنري کشورهاي شرقي (عمدتاً خاورميانه) در محافل و نهادهاي هنري غرب بوده و ترجيح داده است تا مخالفت و اعتراض خود و هم فکرائش را از پرتو ارائه آثاري انتقادي و هجوگونه، از طريق همان رسانه‌ي محل مناقشه (هنر) ابراز نمايد.

لحن کلي آثار موجود در این نمايشگاه، هجوگونه، توأم با انزجار و استيصال از سليقه ي حاکم بر بازار هنر غرب است. برخي از این هنرمندان مدعي احقاق حقوق پايمال شده‌ي هنردر جوامع خود بوده و برخي ديگر از تحميل سلايق پوپوليستي



جوامع غربی به کیفیت و چگونگی کار هنرمندان شرقی شکایت دارند. بررسی موردی برخی از این آثار بازگویی لحن کلی این نمایشگاه خواهد بود. در بدو ورود به گالری شماره ۱۳ در خیابان ونک، با اثر ویدئویی با عنوان "راهی که به تبت مدرن منتهی می شود" مواجه می شویم. در این اثر دو روستایی ترک در کوره راه های ناهموار یکی از مناطق ترکیه یکی سوار بر اسب و دیگری بر الاغ از مسافران و رهگذران هم ولایتی خود، سراغ موزهی تبت مدرن را می گیرند و از آنجا که پاسخ درستی در کار نیست، سرگردان و گم گشته به سفر عبث خود ادامه می دهند. متأسفانه طنز پوچی که در این کار موج می زند با خواندن توضیحات آن، به کلیت این اثر تسری می یابد. هنرمندان خالق این اثر (ارکان اوزت و سه نر اوزمن) مدعی اند که انتخاب شخصیت های سوار بر اسب و دیگری بر الاغ ترفندی است برای بازنمایی سرگردانی دن کیشوت وار این دو و لذا مخاطب باید از بستر این بینامتنیت، شخصیت سنتی و متوهم دن کیشوت را با مرد سواره بر اسب و سانچو پانزای غرغرو را با مرد الاغ سوار همذات پنداری نموده و از این منظر به رابطه ی میان نهادهای هنری غرب و خرده فرهنگ های بومی جوامع جهان سوم واقف شود.

این نکته، یعنی استفاده از نشانه های ادبی و فرهنگی غرب در حوزه های که هیچ دلالت و موضوعیتی در آن ندارند، ناقص اصالت اعتراضی است که این اثر مدعی آن است. مسلماً مشهورترین خرسوار ترک، ملانصرالدین است و نه سانچوپانزا. اما هنرمندان ترک، برای برقراری ارتباطی مفهومی میان اثر خود و مخاطب غربی، ناگزیر از چنین انتخابی بوده اند. در واقع آن روستایی بدوی مورد نظر آن ها که باید از پریشانی که مطرح می کند، متعجب شویم، هویتی جعلی و التقاطی دارد. بدیل واقعی این هویت نمایشی، خود "هنرمند" شرقی و به خصوص جهان سوم است که برای قرار گرفتن در گستره ی هنر، ناگزیر از تکلم به زبان هنری غرب یا حداقل استفاده از ایما و اشاره هایی مفهوم و قابل درک برای مخاطب و نهادهای هنری غربی است. یکی دیگر از آثار همین نمایشگاه درست به همین موضوع اشاره دارد: اثر ویدئویی با عنوان "هنرمندی که به زبان انگلیسی سخن نمی گوید، اصلاً هنرمند نیست." اما این اثر نیز گرفتار همان چالشی است که از آن یاد شد. مفهوم کلی و مورد نظر این اثر ویدئویی که در آن هنرمند رو به دوربین به زبان انگلیسی جملاتی مبهم و نادرست ادا می کند جز با خواندن عنوان آن فهمیده نمی شود. گویی کلید درک این اثر عبارتی است که آن نیز به زبان انگلیسی نوشته شده است و هنرمند امکان و توانایی ارائه ی مفهوم فوق را جز به همین وسیله نداشته است. استفاده از واژگان زبانی و نشانه های بصری عاریت گرفته شده از غرب، به مثابه تناقضات درونی این آثار، لحن انتقادی آنها را کمرنگ و بی اثر نموده و بیش از هر چیز ناتوانی این هنرمندان در تکلم به زبان و ارزشهای فرهنگی ایشان را نشان می دهد.

در مقابل این آثار، اثر فوق العاده بینس هانینگ هنرمند دانمارکی را شاهدیم که در جریان یک پروژه ی بلندمدت، پوسترهایی را به زبان عربی با رنگ های به کار رفته در پرچم های این کشورها (سیاه و سفید و قرمز و سبز) در معابر و خیابانهای ژنو نصب کرده است. این پوسترها حاوی یک لطفه اند که بدین مضمون است:

"یک روز مردی تصور کرد که یک دانه ی ارزن است و می ترسید که توسط مرغ ها بلعیده شود. همسر وی، او را برای درمان نزد پزشک برد. بعد از مداوا و ترخیص، هنگامی که با همسر خود قصد داشت وارد خانه شود مرغی را دید و هراسان شد. همسر او که گمان می برد او درمان شده است پرسید: مگر هنوز فکر می کنی که یک دانه ی ارزن هستی؟ مرد در پاسخ گفت من می دانم که دانه ارزن نیستم اما مرغ که این موضوع را نمی داند."

چالش هویتی هنرمند جهان سوم در مواجهه با غرب و توهمات همذات پندارانه او با انسان غربی در این اثر بازنمایی شده است. او در عین حال، بازی زیرکانه‌ای با اهالی بومی ژنو کرده است. پوسترهایی او فارغ از محتوای نوشته‌های مندرج، تنها وانموده‌ای از خوشنویسی عربی (و زیباییشناسی مترتب بر آن) فراسوی نگاه مخاطب غربی هستند.

این اثر با تشبیه نهادهای هنری غرب به مرغ (که همه چیز را می‌بلعد) و انسان جهان سومی به ارزن (موجودی پارانوید) انتقاد گزنده‌ای به مقوله‌ی "هویت" در نزد هنرمندان جهان سوم دارد. اثر او تنها به اتکا به تاپیوگرافی عربی در نزد مخاطبان غربی، اثری هنری و در مقابل خوانندگان عربی یک لطفه و عاری از ارزش‌های زیباییشناختی و هنری قلمداد خواهد شد. نیش گزنده‌ی این اثر در عین حال متوجه نسل جدیدی از هنرمندان غربی است که موفقیت و شهرت را در ارایه‌ی جلوه‌هایی از هنر و فرهنگ جهان سوم جستجو می‌کنند.

اما ویدئوی راهی که به تیت مدرن ... فارغ از آنچه خالق آن بدان اشاره دارد، به تعبیر من گویای نکته‌ی بسیار مهمی است. به راستی این روزها یک روستایی عامی در یکی از ممالک جهان سوم، شایستگی افزون‌تری نسبت به هنرمندان سرزمین خود، برای حضور در نمایشگاه‌ها و جشنواره‌های هنر غربی دارد. آثاری که این افراد فارغ از رویکرد آگاهانه به ارزشهای هنری، و صرفاً به واسطه‌ی ارزشهای عملکردی و اقتصادی به عنوان "صنایع دستی" می‌آفرینند، با اقبال بیشتری در بین توده‌ها و بازارهای هنری و اقتصادی غرب نسبت به آثار به اصطلاح هنری، روشنفکرانه و نخبه‌گرایانه‌ی هنرمندان هموطن خود، مواجه شده است. (گبه مثال ملموسی است)

ترقیع شان و رتبه‌ی "صنایع دستی" (عمدتاً محصولات عشایری و روستایی) در جهان سوم به آثار "هنری" در غرب گویای تأثیر انکارناشدنی سلیقه و معیارهای اقتصادی سرمایه‌داری بر این جوامع است. همین نکته هنرمندان جهان سوم را بر آن می‌دارد تا با استفاده از موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های موجود در صنایع دستی بومی سرزمین خود و تلفیق آن‌ها با روش‌های بیانی شناخته‌شده‌ی هنر غربی به این بازارها راه یابند. نمونه‌ی ملموس چنین رویکردی در ایران مکتب سفاخانه است که هنرمندان آن از آمیزش بیان مدرنیستی با موضوعات سنتی (به عنوان مثال هیچ و بلبل و فرهاد و شاعر در آثار تناولی) و موتیف‌های بصری بومی (کلید و قفل و دست بریده و ضریح و نقش و نگارهای تعزیه ... و حتی تا خوشنویسی) آثاری به ظاهر متفاوت و جذاب آفریده‌اند.

اما امروزه در فقدان یک روش بیانی مسلط (مدرنیسم - آوانگارد) تنها با موجی از آثار به اصطلاح Exotic مواجهیم که حتی فاقد ارزش‌های زیباییشناختی (چه غربی و چه شرقی) پیشین هستند. این آثار تنها از این جهت مورد توجه قرار می‌گیرد که مناظر و چشم‌اندازهایی عجیب و باور نکردنی از بدویت و سنت را عرضه می‌کنند و از طرفی عطش صنعت _ فرهنگ پسامدرن به دیدن و تصاحب کردن «تفاوت‌ها» و «تکثرها» را سیراب می‌کنند. این مقوله در اثر درخشانی از فرهاد مشیری و شیرین علی‌آبادی، در قالب یک هجویه، تجسم یافته است. این هنرمندان در راستای یک پروژه‌ی مشترک، آثار باستانی، عمدتاً مهرها و نشان‌ها، ظروف و مجسمه‌ها را با دقتی خیره‌کننده تکثیر می‌کنند. فرغ‌های لرستان، جام‌های هخامنشی و مهرهای ساسانی از جمله آثاری هستند که این هنرمندان آنها را در اندازه و مواد اصلی تکثیر کرده و به اصطلاح نسخه‌ی جعلی آن را آفریده‌اند. آن چه به شکل زیرکانه‌ی مورد توجه این هنرمندان قرار گرفته است، شوخی با بازارهای هنری عرضه‌ی این آثار است. اما در خلال این فرآیند نه فقط بازارها که تقدس و اهمیت "موزه‌ها" به عنوان یگانه مکان‌های نمایشگر این آثار، دستخوش بحران می‌شود.

بنیامین می‌نویسد: «برخی از تندیس‌های خدایان تنها در دست رهبانان معابد قرار دارند، برخی از تابلوهای نقاشی از مریم مقدس تقریباً در تمام طول سال با پرده‌ای پوشیده می‌شوند و...»^۱ و البته بسیاری از آثار باستانی و هنری تنها در سالن‌های موزه‌هایی نظیر لوور، متروپولیتن و... قرار دارند و مشاهده‌ی آنها جز با مراجعه به چنین مکان‌هایی میسر نیست. اما در راستای پروژه‌ی اخیر می‌توان با هزینه‌ای اندک نه تنها از لذت مشاهده که از تملک این آثار بهره‌مند شد. این اثر با زیرکی و هوشمندی حیرت‌انگیزی اعتبار "موزه‌ها" را به مثابه مهم‌ترین نهادهای تعیین‌کننده "هنری بودن" چیزها به چالش می‌کشانند. این تنها یک وجه از پروژه‌ی علی‌آبادی و مشیری است. این دو در ادامه‌ی تکثیر آثار باستانی، آدم‌آهنی‌هایی به شکل اسباب‌بازی‌های موجود، منتها با مفرغ و سنگ، با همان پرداخت‌ها و تکنیک‌های بدوی ساخته‌اند. یک شی به غایت شگفت‌انگیز که باور و پذیرش آن در این شکل و شمایل بسیار دشوار است. انگار که این مجسمه یک اسباب‌بازی پارینه‌سنگی است. "فوتوریسم باستانی" عنوان طنزآلودی است که من برای این آثار پیشنهاد می‌کنم. کنایه‌ای از بحران سنت، مدرنیته و پسامدرنیسم در ذهن هنرمند جهان‌سومی.



مشیری در اثر دیگر خود "ایستگاه فضایی" رابطه‌ی میان سلیقه‌های حاکم بر بازارهای هنری غرب و هنرمند جهان سومی را در قالب یک نقاشی سفارشی به تصویر در آورده است. او به یک قلاب دوز، بافتن یک نقاشی با موضوع "اتاق فرمان" را براساس تصورات خود او از این موضوع، سفارش داده و نتیجه نهایی را با ذکر فرآیند خلق اثر به عنوان یک

نقاشي در نمايشگاه بازاريابي قومي عرضه نموده است. ريزه كاري ها، دقت در بازنمايي واقع گرايانهي جزئيات و حجم قلاب دوزي در اين اثر مافوق تصور است. در عين حال تصور فرد قلاب دوز از يك " اتاق فرمان" نيز به جذابيت اين اثر افزوده است. مشيري از يك تكنيك تزئيني در محصولات دست بافت به مثابه يك ابزار نقاشي استفاده نموده است. درخواست غيرمتعارف او از يك قلاب دوز براي نقاشي و واداشتن او به ارائه مهارت ها و تكنيكهاي بافندگي در قالب يك اثر هنري مشابه تحميل سلايق بازارهاي هنري غرب به هنرمند جهان سومي براي خلق آثاري التقاطي از موتيف هاي بصري بومي و موضوعات اگزوتيك است. انتخاب موضوع " اتاق فرمان" نيز مؤيد چنين رابطهي اقتصادي و فرهنگي ميان هنرمند و بازارهاي اقتصادي است.

علاوه بر هنرهاي بومي و صنايع دستي، شرايط اجتماعي و سياسي جوامع جهان سوم نيز مشمول "بازاريابي قومي" قرار ميگيرد. نحوه ي برخورد هنرمند جهان سومي با وضعيت زنان، روابط حاكم بر اقتصاد و فرهنگ، نهادهاي سنتي و اشكال سياسي دولتها و جايشگاه ارزشهاي غربي نظير دموكراسي، حقوق بشر و ... در نمايشگاه ها و جشنوارههاي هنري غرب اهميت به سزايي دارد. گويي غرب از اتاق فرمان خود، در پي كنترل و نظاره ي اجراي فرآيندهاي مورد نظر خود (دموكراسي، ليبراليسم، حقوق بشر و ...) در جهان سوم توسط هنرمندان اين كشورها است. هر اندازه كه هنرمند در بازنمايي بدويت، محروميت، تبعيض جنسيتي و فقر و عقب ماندگي كوشا باشد، بالتبع با اقبال بيشتري روبرو خواهد شد. ارائه ي موضوعاتي نظير پوشش زنان ، مرد سالاري، تجدد و غرب گراني در بين جوانان، ابنيه ي سنتي و روابط حاكم در آن (حمامهاي عمومي، مكتب خانه ها، زورخانه ها و...) و كاراكترهاي ويژه ي اجتماعي (روحانيون) در قالب عكس،



فیلم، ویدئو آرت و اینستالیشن، دنیای هنر غرب را در نور دیده است.

تا بدانجا که بزودی این موضوعات از شکل اگزوتیک فعلی به مقولاتی کلیشه‌ای بدل خواهند شد. غرب به عنوان مهم‌ترین کانون صدور دموکراسی، لیبرالیسم و حقوق بشر مشتاقانه میزبان و نمایش‌گر جلوه‌های متعارض خشونت، تبعیض، دیکتاتوری در فضای هنری پاریس، لندن و نیویورک است. مسلماً نمایش نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی جوامع بسته و خفقان‌آور جهان سوم جدای از کارکرد رسانه‌ای، نتایج روشنگری در پی خواهد داشت، اما اقتصاد حاکم بر بازار هنر که تنها اخلاق سرمایه‌داری را به رسمیت می‌شناسد (در بطن ظاهر به شدت انسان‌دوستانه‌ی آن) از آثار فوق‌الذکر به سبب نقش مهم آن‌ها در تبیین تفاوت‌های موجود فی‌مابین غرب و دیگر حوزه‌های سیاسی و فرهنگی جهان، به شدت استقبال می‌کند که این خود منجر به خلق مکانیسم‌های تعریف‌شده برای هنرمند جهان‌سومی برای کار و فعالیت می‌شود. شهاب فتوحی این مکانیسم مبادلاتی (اقتصادی - هنری) را با بیانی بدیع و با استفاده از عناصر و نشانه‌های شناخته‌شده ی هنری گفتمان زیباشناختی ایرانی - اسلامی آشکار نموده است. او با اثر خود با نام "عشق، امنیت و دموکراسی (مخصوص صادرات)" آشکارا، مقولات مذکور در عنوان اثر را با پسوند "مخصوص صادرات" به چالش طلبیده است. این اثر متشکل از یک ستون کاشی‌کاری شده ی معرق، دو دایناسور پلاستیکی اسمبل شده و یک حجم مخروطی مقرنس کاری شده با تزئینات آینه کاری و چراغ‌های قرمز و سبز است. یکی از دایناسورها روی ستون و دیگری دایناسور پرنده‌ای معلق در فضای میان مقرنس‌ها و ستون کاشی‌کاری شده است. فتوحی در این اثر تماماً از کاشی معرق به عنوان مهم‌ترین و خلاقانه‌ترین تکنیک کاشی‌کاری استفاده کرده است. این تکنیک در دوران صفویه (اوج هنر اسلامی ایران)، به اوج تعالی



خود رسید و به عنوان مهمترین و مشهورترین شاخصه‌ی هنری و تزئینی معماری ایران در جهان شناخته شده است. منتها این ستون منقوش به کاشی های معرق، به پایه‌ی يك دایناسور پلاستیکی محقر تبدیل شده است. دایناسوری که علیرغم کوچکی‌اش ظاهری ترسناک دارد. به تأویل من، این دایناسور، استعاره‌ای از یک قدرت با شکوه عظیم و باستانی است که اکنون فروپاشیده و تنها شمایی محقر و کوچک از آن به جای مانده است. گویای دوران تسلطی بی چون و چرا بر جهان که دیگر از آن خبری نیست.

امنیت منتشر از این دایناسور بیشتر به يك توهم شباهت دارد. توهمی که با مرور تاریخ پر اقتدار اما ناموجود اکنون بیهوده وار تقویت می‌شود. این امنیت منتج از حفاظتی است که غرب بدان همت گماشته است: همان طور که سنگواره ها و فسیل‌های دایناسورها از نظر علمی ارزشمند قلمداد می‌شوند. هنر و میراث فرهنگی جوامع جهان سوم نیز چنین وضعیتی دارند: مخصوص صادرات، جهت حفظ و نگهداری و نکوداشت.

فتوحی "عشق" اشراقی نهفته در آثار معماری و هنر شرق را (که همواره در تقابل با "زیبایی آکادمیک" هنر غرب قرار دارد) با تعلیق يك مقرنس آینه کاری شده در فضای گالری به هجو کشانده است. لامپ‌های رنگی (تکنولوژی در مقیاس خرد آن که عرصه را بر تلالو رنگ و لعاب کاشی های معرق تنگ کرده است) و درخشش آن ها در آینه ها به همراه دایناسور پرنده‌ای که زیر آنها در پرواز است، به هذیان‌های يك فرهنگ تب زده ی در حال زوال می‌ماند.

در زیر آسمانی که فتوحی ساخته است، هرکس هزار تصویر هزار تکه از خود خواهد دید. گویی تکثیر شده است. هزار چشم و گوش و دهان دارد و خود به تنهایی به "اکثریتی" بدل می‌شود که دموکراسی قرار است از حقوق او دفاع کند. این روز ها دموکراسی بی توجه به شکل‌گیری و قوام "فردیت" در بین توده های جهان سوم تبلیغ می‌شود. در جوامعی که "فردیت" در قوانین نانوشته ی اجتماعی آنها امری ممنوع و مکروه است. فتوحی این ذهنیت تجسم یافته را در آینه کاری های رایج اماکن مقدس و مذهبی یافته است. جایی که هزاران آینه ی کوچک و بزرگ، همه چیز و هیچ چیز را باز می‌تابانند.

نقد او بر مفهوم دموکراسی از مرز هجو فراتر می‌رود و همسان با وضعیت مضحک دموکراسی در عرصه‌ی اجتماعی جهان سوم به بیانی هزل آلود منتهی می‌شود. واقعیت آن است که امنیت و دموکراسی در جهان سوم مستلزم واردات هستند و نه صادرات. اما فتوحی عنوان وارونه را ترجیح داده است: "مخصوص صادرات"

عیبی هم ندارد، زیرا پسا مدرنیسم جعل کردن و معنازدایی هر شکلی از اندیشه را به ما آموخته است. فراروی ما، از ضرورت توسعه‌ی سیستماتیک فرآیندهای تدریجی مدرنیته اعتبارزدایی کرده است. سکوی جهش‌های بلند فکری فلسفی و هنری را نشانمان داده است و از همه مهم تر حضور ما را در کنار خود در دهکده‌ی جهانی پذیرفته است. پس بازیگوشی و گستاخی ما در مصادره کردن این چیزها (دموکراسی، امنیت و ...) را نیز نادیده می‌انگارد.

نمایشگاه بازاریابی قومی با همه‌ی آثار موفق و ناموفق، گویا و الکن خود تلاش بیهوده‌ای است. از آن رو که واقع‌گرایانه مقتضیات حاکم بر بازارهای غرب را نمی‌پذیرد. نوستالژی توده‌های غربی به آثار بومی و سنتی را به رسمیت نمی‌شناسد و جذابیت فرهنگ های اقوام بدوی و چشم‌اندازهای بی نصیب از تکنولوژی در نظر توده‌ها و نهادهای هنری غرب را به سختی باور می‌کند و از همه مهم تر برای سلیقه‌ی انسان غربی (چه درست و نادرست) احترامی قائل نمی‌شود.

واقعیت آن است که اعتبار آوانگاردیسم و شیوه‌های بیانی نو و بدیع در جوامع فرهنگی جهان سوم تنها منوط به شدت مقاومت‌های سنتی بوده و ماهیتی انضمامی پیدا کرده است، اما در غرب هیچ دلالت ایدئولوژیکی بر آن یافت نمی‌شود. سخن گفتن به این زبان آن هم با تأخیری ۴۰ یا ۵۰ ساله مسلماً شنونده‌ای نخواهد داشت از آن رو که تکرار مکررات است.

لیوتار در مقاله‌ی "پاسخ به پرسش پسامدرنیسم چیست؟" نوشته است: «التقاط، مدار صفر درجه‌ی فرهنگی عمومی معاصر است. ما به موسیقی رگه گوش می‌کنیم، فیلم‌های وسترن تماشا می‌کنیم، برای نهار همبرگر مک دونالد و برای شام غذای محلی می‌خوریم، در توکیو، به خود عطر پاریس می‌زنیم، و در هنگ‌کنگ لباسهای رترو می‌پوشیم.»^{۱۱}

ادامه‌ی این جمله می‌تواند این باشد :

"در نیویورک عکسهای شیرین نشاط را بر دیوار خانه آویزان می‌کنیم."

یا شاید هم این :

"در تهران به نمایشگاه بازاریابی قومی می‌رویم."

1. مقاله‌ی "پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟"، ژان فرانسوا لیوتار، ترجمه‌ی مانی حقیقی، از کتاب "سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن"، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، نشر مرکز، ۱۳۷۸، ص ۳۵
2. مقاله‌ی "وانموده‌ها"، ژان بودریار، ترجمه‌ی مانی حقیقی، از کتاب "سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن"، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، نشر مرکز، ۱۳۷۸، ص ۸۷
3. مقاله‌ی "مدرنیته"، ژان بودریار، ترجمه‌ی ترانه یلدا، از کتاب "سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن"، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، نشر مرکز، ۱۳۷۴، ص ۲۸
4. همان، ص ۲۹
5. مقاله‌ی "اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی آن"، والتر بنیامین، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، از کتاب "اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه سینما"، پیام یزدانجو، نشر مرکز، ۱۳۸۳، ص ۴۳
6. همان، ص ۴۳
7. اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه سینما، پیام یزدانجو، نشر مرکز، ۱۳۸۳، ص ۹۲
8. مقاله‌ی "پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟"، ژان فرانسوا لیوتار، ترجمه‌ی مانی حقیقی، از کتاب "سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن"، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، نشر مرکز، ۱۳۷۸، ص ۴۰
9. مقاله‌ی "منطق فرهنگی سرمایه‌داری متاخر"، فردریک جیمسون، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، از کتاب "متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم"، لارنس کهن، ویراستار فارسی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، ۱۳۸۱، ص ۵۸۵
10. مقاله‌ی "اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی آن"، والتر بنیامین، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، از کتاب "اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه سینما"، پیام یزدانجو، نشر مرکز، ۱۳۸۳، ص ۴۶
11. مقاله‌ی "پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟"، ژان فرانسوا لیوتار، ترجمه‌ی مانی حقیقی، از کتاب "سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن"، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، نشر مرکز، ۱۳۷۸، ص ۴۲