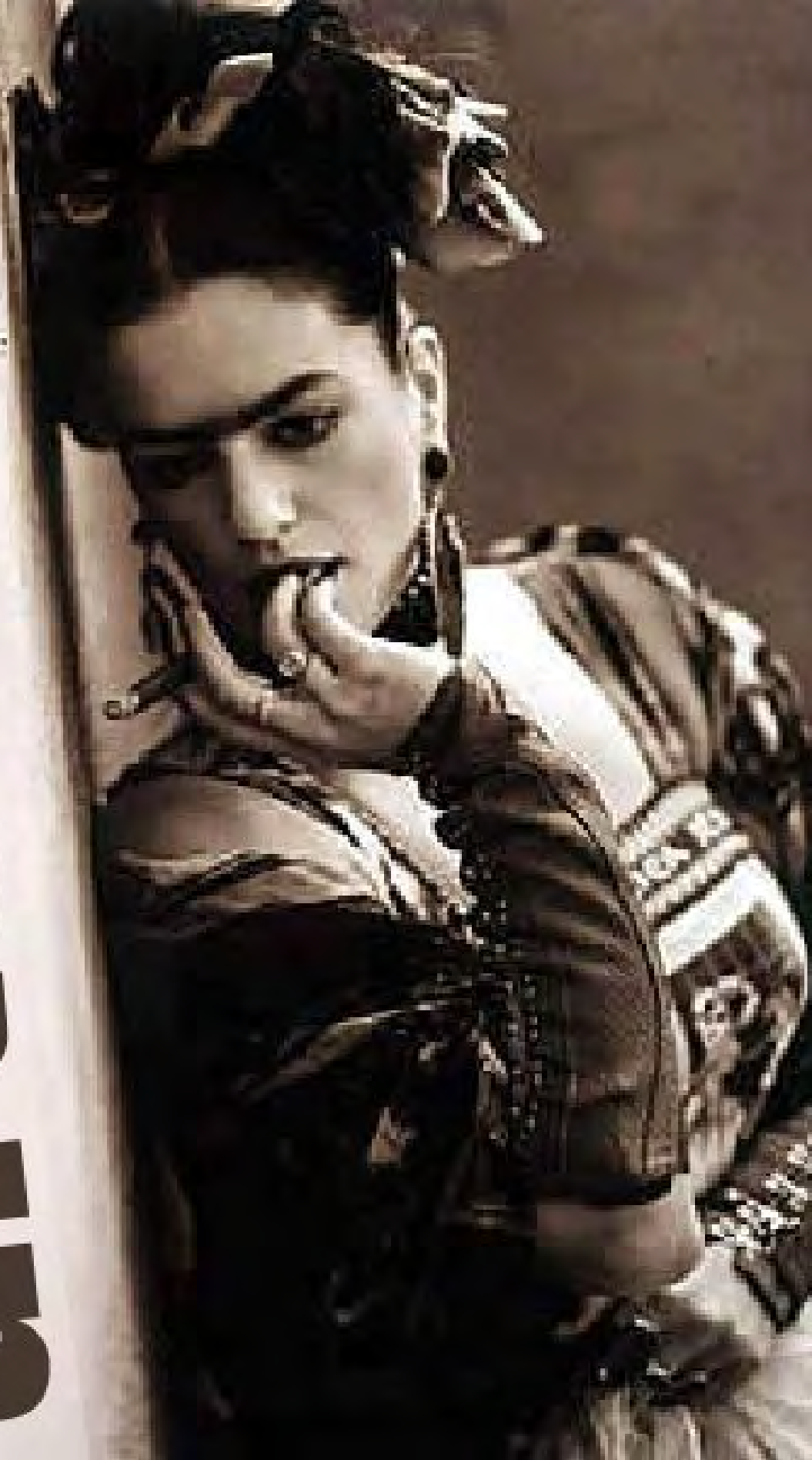


14 No

E- Magazine

artcoulit



شرح تصویر جلد : " هنرمند فمینیست در لباس فریدا کالو "

فهرست مقالات

-
-
- تنها بازی با کلمات است که هست / بابک سلیمی زاده
 - سایبر سدوم / امین قضایی
 - خرچنگ قورباغه / همایون عسگری سیریزی
 - \$\$\$ / مهدی سلیمی
 - زنانگی به مثابه مرز / محمد امین امام و امین قضایی
 - میخ / بابک سلیمی زاده
-
-

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.eshterak.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.

تنها بازی با کلمات است که هست

بابک سلیمی زاده



فیلم « بلوار مالهند » ساخته ی « دیوید لینچ » ، بازگشتی ست به اسطوره ی تسخیر موقعیت های کلامی. میل . و این نوشته قدم زدن ست در چنین موقعیتی . نگارنده ی این سطور به هیچ وجه قصد تحلیل و یا هر مسخره بازی. دیگری درباره ی این فیلم را نداشته و ندارد . چرا که هیچ موقعیتی برای تحلیل وجود ندارد . تنها می توان در موقعیتها حضور یافت و شرکت کرد . این نوشته نیز رانندگی. کوتاهی ست در بلوار مالهند .

1

من چیزی می نویسم و می اندیشم که لازم نیست آنچه می نویسم چیزی باشد بیش از آنچه در لحظه ی نوشتن نوشته ام . سکوت . ارکستری نیست . گروهی نیست . این فقط يك نوار کاست است . در این جمله استعاره ای هست . چون نشانه و تصویری هست . پس زبان هست . به زبان آوردن. کلمه گفتن. چیست ؟ آیا ما با به زبان آوردن. کلمه چیزی را به کسی می گوئیم ؟ آنگاه اگر این کلمه استعاره ای باشد از آنچه نیست (گروه ، ارکستر) ما از آنچه گفته ایم چه منظوری داشته ایم ؟ نیست ؟ یا تنها يك « خطای دید » ؟

ارکستری نیست گروهی نیست . . . این فقط يك خطای دید است . . .

اما چیزی در میان است : يك جعبه ی بچگانه و مسخره که باید پیدا شود . کجا ؟ جایی که هیچ چیز نیست . جایی که همه چیز يك خطای دید است .

زبان يك خطای دید است ؛ وقتی که در يك موقعیت قرار گیرد . واقعیت ما را چیزی جز موقعیت ما نمی سازد . يك بانوی خواننده ی شهر به روی سن می آید . اما این او نیست که آواز می خواند . این آواز است که خود را می خواند . و این سکوت است که حکمفرماست . (سکوت ابژه ها یا سوژه ها ؟)

آنچه آنها (باشگاه سکوت) اجرا می کنند ، برای من که روی صندلی . سالن نمایش نشستہ ام ، سازنده ی صورتی ذهنی ست که طبق يك فرایند استعاره ی به يك جعبه تبدیل می شود که حالا توی دست من است !
و به همین سادگی جعبه پیدا می شود . پیدا شدن جعبه پیدا شدن چیست ؟ این جعبه بی شك جعبه ی تصورات ذهنی من است . همان تصوراتی که باعث شد در انزوای خود دست به تفنگ برده و مغزم را هدف قرار بدهم . اما اشتباه نکنید . محتوای این جعبه ، سرگذشت من نیست . محتوای این جعبه « میل » من است . آنگاه که دوباره به خود باز می گردد . من وقتی این جعبه را باز کرده باشم همان زمان است که از میل خود سخن گفته ام :

این همون دختره ! (this is the girl)

و اینگونه استعاره در سخن من حضور می یابد : من (آدام کشیر) از دختری که نشان می دهم منظوری جز دختری که نشان نمی دهم ندارم : کاملیا روتس .
و از سوی دیگر دایان بازی با کلمات را از یاد برده . او به قاتل می گوید : این همون دختره . و منظورش دقیقا همان دختری ست که عکسش را نشان می دهد . قاتل به او کلیدی را نشان می دهد و می گوید پس از انجام ماموریت این را به تو می دهم . این کلید متعلق به کجاست ؟ کلید مرگ ؟ مرگ دایان ؟! تحقق میل او ؟ یا مرگ میل او ؟

وقتی که در جعبه (جایگاه میل) باز می شود ، زبان آغاز می شود . صدای میل دایان از درون جعبه اش/ قفسش/ خانه اش شنیده می شود . دایان با شلیک اسلحه ، با مرگ ، از زبان خارج می شود . و آن کلید (کلیدی که قاتل به او داده) کلید خروج او از زبان است .
دایان دارد قهوه دم می کند . برمی گردد . کاملیا را می بیند : « کاملیا تو برگشتی ؟ »
او صورت ذهنی کاملیا را فرامی خواند . اما یکجای کار می لنگد . توانایی ابداع یا دستکم تقلید آن تصویر دیگر برای دایان وجود ندارد . این یعنی زوال زبان در دایان و افول میل (دایان به مرگ نزدیک می شود) .
او انتظار می کشد . پس آنچه می بیند چیزی جز انتظاری که می کشد نیست . تصویر ذهنی انتظار با کشیدن انتظار بازتولید می شود . من نمی خواهم آنچه را که نشان داده می شود ببینم . می خواهم آنچه دیده می شود را نشان بدهم (آغاز تصویر) . معنا يك حقه بازی ست . آنچنان که تمامی این فیلم يك حقه بازی ست . و مگر نقاب معنا را جز با دوز و کلک می توان برداشت ؟

آنگاه که بی معنایی ظاهر می شود ، معنایی ظاهر می شود و آن معنا منم (دایان) . لحظه های آخر من . من پس از نهیلیست . و در نهایت من پسا ارزش مصرف .
هالیوود (جایی که من قرار بود در آن بازیگر شوم) ماشین تکثیر زیبایی ست و البته نابودی آن . دیگر زیبایی وجود ندارد و آنچه هست تنها اغفال شدن است . هالیوود : ماشین اغفال ؟ وانمود به زیبایی و در نهایت اغفال کردن . وانمود به اغفال شدن . و وانمود به شرکت در يك بازی در جایی که هیچ ترفندی به جز تن وجود ندارد .

تن من برای من تنها در دو شکل وجود دارد : مرگ و همجنسگرایی .

2

من بلوار مالهند را نه به عنوان يك فیلم بلکه به عنوان يك کلیپ ، يك موسیقی بارها و بارها می توانم تماشا کنم بی آنکه رابطه ی میان فنان ابتدای فیلم در رستوران و فنان خانه ی دایان و همچنین رستوران آخر فیلم ، یا نور آبی پشت سر کاملیا در اتومبیل ابتدای فیلم و نور آبی پشت سر دایان در اتومبیل انتهای فیلم برابم ذره ای اهمیت داشته باشد . من به آنچه سوزان سانتاگ « شهوانیت هنر » می نامد (در مقابل هرمنوتیک هنر) نظر دارم . آنچه بیش از هر چیز عیان است این است

که من با فیلمی بر پایه ی ناخودآگاه (یا بهتر بگویم رویایی که از ناخودآگاه می آید) مواجهم . اما این ناخودآگاه بر خلاف نظر لکان همانند يك زبان ساخت نمی یابد . شاید باید با لیوتار همراه بود و بر چگونگی ساخت نیافتن ناخودآگاه همانند زبان تاکید کرد . در واقع ناخودآگاه من آنگونه که من آنرا درك می کنم نیست . چرا که تصاویر دال هایی هستند که به کلی با دال های زبان تفاوت دارند .

سرکوب نیروهای دایان در تقابل با نظام هالیوودی برای او منشا تولید تصاویری ست که بر عکس تصاویر فروید و دال های لکانی ، کاملا واقعی هستند . در درون او میل از میان حجم نیروهای فروخورده سربرمی آورد . میل او در تخت خوابش شکل می گیرد . و مرگش نیز . آنگونه که نیچه در تبارشناسی اخلاق می نویسد میل به تسکین درد با هیجان نیرومند عاطفی انگیزه ی روانی راستین در پس تمام تجلیات کینه توزی ست . و دایان يك کینه توز است .

او در خانه اش با نیروهای خود مواجه است . خود ارضایی ، گریه ، و خواب واکنشهای بدن او هستند که برای مقابله با نیروهای خارجی به آنها دست می زند . خودارضایی او شاید نوعی شکنجه باشد . این شکنجه محل تلاقی تمام نیروهایی ست که بدن او را تشکیل می دهند . او بدنی تك افتاده ، منزوی ، خوابیده و به شدت منفعل دارد . بدنی که نیروها بر آن اثر می کنند .

تمامی نیروهای دایان تحت گفتمان « دیگر » تولید می شوند . خود ارضایی ، خواب ، مرگ و سکوت متعلق به گفتمان تبعید شده ی « دیگر » هستند . این نیروها نه در روانکاو ی ناخودآگاه ، بلکه در بازی ها شکل می گیرند . بی شك در نمایش «باشگاه سکوت» ، سکوت تولید نمی شود . صدا هم تولید نمی شود . آنچه هست صدایی در گذشته است . در واقع این گفتمان دیگر است که از تمایز دوتایی صدا و سکوت دست برمی دارد و همچون صدایی که هیچ صدایی ندارد به صدا درمی آید . اینجا این سکوت نیست که خود را به نمایش در می آورد . این نمایش است که به نمایش درمی آید . و این نمایش درست درجایی سربرمی آورد که من به رمزگان زدایی تن دست زده ام . و در اینجا بازتولید همجنسگرایی تحت گفتمان « دیگر » به سکوت و در نهایت مرگ تعلق دارد . دایان به اتاق خودش تبعید می شود . چرا که گفتمان دیگر يك گفتمان تبعید شده است . تبعید به محل مرکزگریزی ها : سکوت . و محل میل : تخت خوابش . و باید پذیرفت که نقیضه ی سکوت باز هم خود سکوت است .



اما لزبین در این فیلم جزیی از مناسبات کالایی ست ؛ و نمی تواند هم جدا از این باشد . این مناسبات کالایی به تحقق میل دایان نمی انجامد . چون کاملیا برای وجود داشتن باید نمایش داده شود . و خانواده يك سالن نمایش است که راهش از هالیوود می گذرد . کاملیا به نمایش درمی آید و دایان تبعید می شود . (تبعیدگاه همواره جایی مبهم و تاریک را تداعی می کند : خانه ی دایان)

در تبعیدگاه است که تصاویر دایان را احاطه می کنند . میل دایان در انتها به تخت خواب او بازمی گردد (مرگ دایان) همانجا که تصاویر از آن می آیند . و دایان به يك تصویر بدل می شود : دختری خوابیده . شبیه به يك تابلوی نقاشی . تحقق میل دایان منطبق با مرگ صورت می گیرد . چنانچه پس از خودکشی . او ، بهشتی پساعیاشانه را می بینیم که گویی میل دایان به ارزش مصرف خود رسیده است . در این بهشت از خانواده خبری نیست . این بهشت بهشتی خودارضاکر است . بهشتی تبعید شده . همچون سکوت که خانه ی دیگر . خودارضایی و مرگ است .



دایان در نظام تکثیر زیبایی هالیوودی به عنوان کالایی رها شده روی تختش خوابیده و در خواب دختری مو طلایی (بتی) را تولید می کند که همراه با پدر و مادر پیرش از کانادا به هالیوود می آیند تا برای شرکت در تکثیر فن آورانه ی زیبایی در نظام دگرجنسگرای هالیوودی تست بازیگری بدهد .

بهشت هالیوودی . ابتدای فیلم آن چیزی ست که بتی و مادر و پدر پیر و وحشتناکش با دهانی باز خیال آن را در سر می پروراند . آنچه رسوا کننده است پایکوبی در تقابل هایی دوتایی و رقص مازوخیستی (و به عقیده ی من سادومازوخیستی) دگرجنسگرایی . مناسک هالیوودی با پس زمینه ای مسطح نیست . آنچه رسواکننده است دهان کف کرده و فرتوت و بی صبر خانواده ی بتی ست برای پیوستن او به چنین ماشینی . در واقع تغذیه کننده ی نظام سرمایه داری خانواده است و تغذیه کننده ی خانواده نظام سرمایه داری ست . خانواده چاره ای ندارد جز اینکه به آنچه از درونش می جوشد سرسختانه بچسبد . آرزوهای يك خانواده تنها در دلش ساخته می شود ؛ و البته در هالیوود . هالیوود آرزوی دل آنها را برآورده می کند و آنها هالیوود را به آرزوی خود بدل می کنند .

خدای هالیوودی توی اتاقش تنها نشسته است و از طریق يك گوشی تلفن با بیرون ارتباط دارد و دستور صادر می کند . می توان پیامبران را در حکم تلفن و خطوط مخابراتی دانست برای این خدای تنها . اما مگر خدای تنها همان خطرناکترین خدا نیست ؟ با نوری موضعی که با تاکیدش بر کسالتباری . او می افزاید .

او دستور نمی دهد ، فقط اعلام می دارد . او لم نمی دهد . با تاکید می نشیند . و حرکاتش بیش از حد برایش معنادار است . ما در هالیوود زندگی می کنیم . حتی وقتی که دیگر در هالیوود نیستیم . حتی آنگاه که هالیوود ما را از خودش می راند . وقتی که در تست بازیگری قبول نشویم ، «بازیگری» هستیم که در تست بازیگری قبول نشده ، اما همیشه در کنار کاملیا به عنوان يك رقیب باقی خواهد ماند .

هالیوود در محیط خود محصور است . یا به عبارتی همه در محیط هالیوود محصورند . در حصار قواعد بازی . شاید بهتر باشد بگویم در حصار بازی با کلمات . قدرت چیزی جز بازی با کلمات نیست و سلطه در کلمه شکل می گیرد . برای همین است که در ابتدا کلمه بود . چون در ابتدا سلطه بود . اما امروز ، در انتها ، اینجا که من هستم ، تنها بازی با کلمات است که هست . آنچه سلطه را امکان پذیر می کند توانایی . یکی و از طرفی عدم توانایی . دیگری در بازی با کلمات است . کلمات

قواعد بازی نیستند . قواعد بازی را می توان با چگونگی بازی با کلمات بازی کرد . بازی با قواعد بازی بازی کردن در قواعد بازی نیست . در واقع ما با کلمات نیست که بازی می کنیم . با بازی با کلمات است که بازی می کنیم .



اما اگر قدرت چیزی به جز بازی های کلامی خودش نیست ، مرگ او هم چیزی جز بازی های کلامی نمی تواند باشد . در واقع تا وقتی که کلمه هست ، بازی با آن هست و تا وقتی همه ی اینها هست قدرت هم هست . برای دور زدن فریبندگی قدرت ، برای انحراف بازی های کلامی اش باید به بازی های کلامی مجهز شد . کاری که آدم کشیر می کند : این همون دختره ! او از دختری که نشان می دهد منظوری به جز دختری که نشان نمی دهد ندارد .

تنها در این بازی هاست که می توان از میل خود سخن گفت و در عین حال چیزی به جز میل خود نبود . تصویر میل خود را به نمایش گذاشت و در عین حال نمایش تصویر میل خود بود .

بنابراین بازی با کلمات به نظر من نه از طریق زبان ، بلکه از طریق تصاویر شکل می گیرد . بر خلاف آنچه به نظر می رسد ، از طریق روانکاوی ذهن به هیچ وجه نمی توان به خوانشی مناسب از تصاویری که دایان را فرا گرفته است رسید . هیچ چیز برای روانکاوی وجود ندارد . تنها قواعد بازی و توانایی استفاده از این قواعد ، تنها تصادف و حادثه ، تنها رویداد و موقعیتهای آن است که وجود دارد .

هالیوود يك غيرممکن است . و همین است که آن را ممکن می کند . هالیوود حقیقت دارد ، به همان روشنی که هیچ حقیقتی وجود ندارد . حقیقت مثل پفک است . باید آن را تولید کرد . باید بازتولید کرد . هیچ پفکی از پفک دیگر خوشمزه تر نیست . مثل هیچ حقیقتی که حقیقی تر نیست از حقیقت دیگر . آغاز حقیقت مثل آغاز خط تولید کارخانه ی پفک است . وقتی خالی بندی آغاز می شود : « این پفک خوشمزه است . این پفک بامزه است ! » . در واقع این پفک وقتی خوشمزه است که ما به آن مزه ای بدهیم . مثل حقیقت که از وقتی آن را اعلام می داریم وجود دارد (بازی با کلمات) . پس وجود چیزی جز اعلام وجود نیست . هیچ چیز تا وقتی که به نمایش در نیاید وجود ندارد .

موجودیت هر موجودی به هیچ وجه پرده از وجود او بر نمی دارد . هیچ اصلاتی وجود ندارد . موجود به آنچه دیده می شود ، آنچه نمایش داده می شود تقلیل می یابد . چیزی به نام وجود چگونه می تواند وجود داشته باشد ؟ موجود به نمایش درمی آید ؛ کلمه جای وجود و بازی با کلمات جای موجود را می گیرد . و نمایش جای کلمه را .

اکنون دایان به آن کلید آبی نگاه می کند . این کلید کلید هیچ کجا نیست . کلیدی برای باز کردن نیست . کلیدی برای باز شدن نیست . کلیدی ست که به هیچ دری نمی خورد . به هیچ دردی نمی خورد . و دایان ناکام در تحقق ارزش مصرف میل اش ، مشغول خودارضایی ست .

زمان مرگ دایان فرا رسیده است . او باید به جایگاه میل اش ، به تخت خوابش برگردد . و تصویر دوباره بازتولید شود : دختری خوابیده . دختری مرده .

و سکوت .

سایبر سدوم

امین قضایی

Amin.ghazaei@gmail.com

آنچه روان کاوی کشف کرد چه بود؟ آیا جز این که تمدن عظیم ما از ویرانه ها و خاکسترهای عذاب سدوم و گومرا ساخته شدند؟ شهر گناهی که فیلم "شهرگناه" به تصویر می کشد یک سایبر سدوم است. جایی که کشیش ها آدم خواراند، پلیس ها تبه کار، روسپیان ناجی و همین جاست که هم آغوشی میل و مرگ رخ میدهد. این هم آغوشی در همان صحنه اول فیلم مانیفستی است برای جامعه سایبرگ. وقتی میل و مرگ همسان می شود سوژه اودیپی و تمامی تمدن اش فرو می باشد. اگر تمدن اودیپی بر خاکسترهای سدوم استوار شد، روسپیان سایبر سدوم نیز در شهر قدیمی لانه می کنند، یعنی درست بر خاکسترهای تمدن اودیپی.

این سؤال ما باید باشد: آیا چیزی در درون ما هست که از خود ما فراتر برود؟ ما انسان های طبقاتی، میل و مرگ را با هم جایگزین می کنیم و چه لذتی است این در هم تنیدگی. انسان طبقاتی، انسان ساخته شده از سرکوب، میل را به بهشت و به بعد از مرگ منتقل می کند و به "مبادله مرگ" تن می دهد. اما این فرض، فرض آرمانشهر سدومی نبود. ارزش ها در جامعه سدوم تنها بر مبنای میل توزیع نمی شوند. در سدوم، مبادله ای با خدا انجام نمی شود. گناه و بخشایش خرید و فروش نمی شود. میل و مرگ با هم مبادله نمی شوند: "من خودم را قربانی می کنم و میل خودم را پس می گیرم." برعکس: در اینجا میل و مرگ هم آغوش می شوند و از یکدیگر غیر قابل تمیز. زمانی که قهرمان فیلم با معشوقه خود همبستر می شود پس از ناهشیاری در بستر میل با بستر مرگ معشوقه اش مواجه می شود. همین هم آغوشی میل و مرگ در چشمان او پس از اعدام هم دیده می شود. قهرمان دو داستان (از سه داستان فیلم) از مبادله میل و مرگ ناتوان اند. آنها

به خاطر نوستالوژی خودشان از مبادله میل و مرگ می میرند. آنها تنها بازماندگان جامعه اودیپی هستند. آنها می میرند تا نماینده آخرین "مبادله مرگ" باشند.

وقتی لوط به سراغ اهالی سدوم رفت و از آنها خواست برای رهایی از مرگ (عذاب الهی - خشم پدر به سبب میل انسان به زنا با محارم و همجنسگرایی) میل خود را قربانی کنند، سدومی ها اصلاً نفهمیدند لوط چه می گوید. شاید آنها پرسیدند مگر بین میل و مرگ تفاوتی هم هست؟ وقتی فرشته ها پایین آمدند تا سدومی ها را از مرگ بترسانند برعکس شد: این فرشتگان بودند که از میل همجنسگرایی سدومی ها ترسیدند. سکس مرگبار است. مرگ سکس آلوده است. اما این همسانی میل و مرگ را در چه چیز باید جست؟ در آدم خواری.

این آدم خواری است که نماد همسانی میل و مرگ است. انسان توتمی و طبقاتی با نفی آدم خواری، میان میل و مرگ تفاوت گذارد. و بدین ترتیب با ممنوعیت از میل، از ارزش مصرف خود آگاه شد. پس ارزش مصرف به وجود آمد. با نفی آدم خواری، انسان میان میل و مرگ تفاوت می گذارد و با سرکوب میل، امر اجتماعی و نمادین را می سازد. "مبادله مرگ" آنجا رخ می دهد که این سرکوب میل به بهای مرگ و این فرافکندن میل به بعد از مرگ، تجدید بیعتی می شود با خداوند - پدر جامعه طبقاتی. بیابید به فیلم بازگردیم. قهرمان نتواند فیلم به خاطر هم آغوش کردن میل و مرگ (کشتن معشوقه اش در بستر لذت) می خواهد از



بنیان های جامعه سایبرسدوم انتقام بگیرد پس در جریان این انتقام او با چه چیز روبرو می شود؟ او دلیل وجودی هم آغوشی میل و مرگ را در چه می بیند؟ در آدم خواری. این شگرف است. آیا فکر می کنید عقل کسی در کل ایالات متحده به این مسئله می رسد؟ نه. پس چگونه چنین رهیافتی ممکن شده است؟ چون من هستم که انسان طبقاتی را می شناسم و به شما می گویم که این هیولای بی خاصیت چگونه فکر می کند. قهرمان داستان فلسفه اصلی سدوم یعنی همسانی میل و مرگ و فروپاشی سوژه اودیپی را در آدم خواری می یابد. ضدقهرمان زنان را می دزدد که بخورد. قهرمان داستان به کشیش می گوید " اما اینو می دونم که آدم خواری چیزی عجیب و غریبه ". همه ما با او موافقیم. اما اصلا عجیب نیست. آدم خواری، بنای جامعه طبقاتی است.

جامعه طبقاتی با درونی کردن (هزار بار درونی کردن) آدم خواری به وجود آمده است ابتدا در جامعه بدوی با تبدیل آدم خواری به یک مراسم. با تبدیل آدم خواری به یک مراسم، آدم خواری شناخته می شود. سپس با منع خوردن گوشت توتم و اعضای آن. در اینجا نیز مراسم به یک قانون مشخص مبدل می شود. سپس در جامعه طبقاتی با "مبادله مرگ". اما در این فراخیزی از آدم خواری، آدم خواری از بین نرفته است بلکه هر مرحله درونی تر شده است. در سایبر سدوم وقتی قهرمان نوستالوژیک و بازمانده اودیپی با آدم خواری روبرو می شود در واقع با هسته اصلی جامعه طبقاتی روبرو می شود که اینک عریان گشته است.

توجه کنید در داستان مسیح نیز قبل از مبادله مرگ در شام آخر یک آدم خواری رخ می دهد آنجا که خون و شراب در گلولی حواریون به گوشت و خون مسیح مبدل می شود. من اینجا وقت و حوصله ندارم که برای شما جزئیات کژدیسی و در هم تنیدگی ارزش مصرف را از اولین مرحله یعنی آدم خواری (درجه صفر ارزش مصرف چیزها) تا آخرین مرحله (تحقق ارزش مصرف در جامعه پسا طبقاتی) توضیح بدهم اما یک چیز را بدانید: تمدن اودیپی ما در میانه ی دو سدوم واقع شده است. از خاک به خاک. از خاکستر به خاکستر. از خاکستر سدوم به خاکستر تمدن اودیپی.

انسان های فیلم شهرگناه اساسا و عامدانه سایبرگ هستند. آنها دیر تر از آنچه که ما فکر کنیم می میرند. آنها به نظر تنها قطعات سوار شده بر روی هم هستند. خشونت و سکس به سطح آمده، فراتر از هر دلالتی، در این فیلم به مفهومی عمیق تر اشاره می کند یعنی به همسانی میل و مرگ و ترس جامعه اودیپی و مردانه از فروپاشی سوژه اش. تصویرها فراتر از بازنمایی و بیش حد مسطح اند. اما ما در این کمیک استریپ، در این "ترومیه لویل"، در این وانمایی، با واقعه ای مهلک تر روبرو می شویم: همان واقعه ای که بودریار نقل می کند. زدها در یک فروشگاه به تمامی مشتریان اجازه می دهند که هرچه می خواهند بردارند. اما کسی از جایش تکان نمی خورد. بودریار تحلیل می کند که با نابودی ارزش مصرف، پوچی نمایان می شود و این پوچی فرجام جامعه مدرن و تولیدی است. بودریار چیزی را دیده است: آنچه او دیده مرگی است که در پس میل و مصرف ظاهر می شود. آنچه او دید پوچی از نوع نیچه ای اش بود اما چرند است. بودریار فکر می کند که چون پس از تحقق ارزش مصرف پوچی فرامی رسد پس نباید ارزش مصرف تحقق یابد (یعنی کمونیسم تحقق یابد) اما آنچه بودریار امر void یا پوچ می نامد در واقع همان مرگ آگاهی است. همان چیزی که انسان پسا طبقاتی از آن ساخته خواهد شد و دلالتهایش را هدایت خواهد نمود. وقتی ارزش مصرف تحقق یابد میل و مرگ دوباره همانند آدم خواری همسان می شوند. جامعه که بر مبنای توزیع ارزش ها استوار است را این بار ارزش مصرف چیزها و میل به آنها کنترل نمی کند بلکه ارزش بر مبنای مرگ آگاهی توزیع می شود. اگر آگاهی از مرگ سبب تولید و توزیع ارزش شود پس نمی توان میان ارزشی که میل تولید می کند و ارزشی که مرگ تولید می کند در چنین جامعه ای تفاوت قائل شد. همسانی میل و مرگ به همین دلیل است.

آن نوع آدم خواری که انسان اودیپی نشسته در هالیوود در جامعه سایبرگ می بیند در واقع همان وحشت از فروپاشی سوژه اودیپی است. میل و مرگ دیگر غرایز متضادی نیستند که والایش شوند. آندو دیگر از هم جدا نیستند تا با "سرکوب میل به مادر"، "غریزه خشونت به پدر" جای خود را به "تعیین هویت با پدر" بدهد. (همان جایگزینی و مبادله میل با مرگ) . در اینجا ما با یک سایبرگ روبرویم. موجودی که ارزش چیزها (و آگاهی از چیزها که همیشه خود را به صورت ارزش نشان می دهد) نزد او همان مرگ آنهاست.

خرچنگ قورباغه

همایون عسکری سیریزی

Gesamtkunstwerk . 1

آرزوی بزرگ ریشارد واگنر (Gesamtkunstwerk) هرگز در دوران حیات او محقق نشد . او آرزوی دستیابی به رسانه ای را در سر داشت که تمامی اشکال و رسانه های هنر آن دوران (نقاشی، مجسمه سازی، ادبیات و موسیقی) را در بر گرفته و از فراشد این امتزاج « وحدت بیان هنری » حاصل آید (که او معتقد بود تنها در یونان باستان چنین بوده است). واگنر به انحای مختلف و در اپراهای عظیم خود (پارسیفال و زیگفیرید) سودای مذکور را آزموده بود، اما هرگز رسانه ی استعلایی خود را درنیافت . آن چه او در آرزوی تحقق آن بود، عینیت یافتگی نظام نشانه شناختی واحد و یگانه ای بود که ادراک و احساس محتوا و فحوای آن نه از بستر حوزه های ارتباطی متمایز و تفکیک شده ی تصویر و واژگان و صدا؛ بلکه از پرتو تاویل بیانی واحد اما متشکله از تمامی نشانه ها ی مذکور محقق گردد

. در نگاه نخست، شاید رهیافت چنین رویکردی تلقی گردد اما در هنرهای چند رسانه ای همان گونه Multimedia Art که از نام آن ها پیدا است، " چند " رسانه برای بیان ایده، مفهوم یا تصویر، گرد هم آورده شده اند و هر يك به مدد نظام نشانه شناختی مترتب بر آن بخشی از کلیت ارتباط را رقم می زند . نظام های ارتباطی منبعث از شکل های دلالت در نظام یا گفتمان نشانه شناختی ویژه ای هستند که فراشد تاویل را در گستره ی امکانات دلالتی آن نشانه ها محدود می نماید . از این سبب رسانه های نوظهور Video Art ، Visual Music و ... تبلور آرزوی واگنر نخواهند بود. در اثری از فواد ترشیزی تحقق یافته است . در اثر او نه از نشانه های تصویری خبری هست، نه از Gesamtkunstwerk واژگان و عناصر مفهومی و نه حتی صدایی از آن به گوش می رسد . مادیت این آثار نیز بازنمایی يك عینیت مجازی است که تنها تکنولوژی آن را « وانمود » می کند . گویی اثر ترشیزی « اساسی » و نه « بازسازی » آرزوی واگنر است، با این وجود اهمیت آثار او، کشف و آشکاري این واقعیت است که اکنون فروکاستن تمامی نظام های مذکور به يك رمزگان واحد نه تنها میسر گشته حتی به مثابه مهم ترین راهکار تولید و تکثیر آثار هنری نیز قلمداد می شود . اثر او می تواند يك قطعه ی موسیقی باشد یا يك عکس، یا يك متن ادبی و یا هیچ چیز . این ویژگی ناشی از فرآیند فروکاهش تمام این نشانه ها به يك رمزگان و قاعده ی دلالت است که در نتیجه تمایز آن ها را بی اعتبار جلوه می دهد . اما این رمزگان جدید (ASCII Code) ماهیتی غیر انسانی دارد، زیرا فهم و رمزگشایی آن نیازمند واسطه ای است که آن را به چیزی مجازا خواندنی، شنیدنی یا دیدنی تبدیل نماید . بی تردید این ابزار واسطه يك کامپیوتر است

. در بدو امر، چنین به نظر می آید که این واسطه، تنها هم چون يك مترجم یا مبدل عمل می کند اما نمی توان از پی کنکاشی عمیق تر منکر نقش تاویلی آن شد زیرا تبدیل یا ترجمه ی نشانه ها از بستر دگردیسی رمزگانی حادث می شود که صرفا و همواره يك الگوریتم ریاضی است و سنجیت ماهوی با تصویر و مفهوم و آوا ندارد . لذا باید به تاویل ثانویه ی مخاطب (انسان) از تاویل ماشین و نه تاویل مستقیم و بی واسطه ی او از متن اولیه اعتراف کرد.

2. هوش مصنوعی

در آینده ی نزدیک از نتیجه ی فعالیت ها و تحقیقات دانشمندان و نهاد های علمی مرتبط با شاخه های علوم جدیدی نظیر نانوتکنولوژی، بیو تکنولوژی سایبرنتیک و هوش مصنوعی شاهد نوعی ربات هوشمند خواهیم بود که از تماشای آثار هنری در موزه ها و گالری ها لذت برده و قادر به نقد و تشخیص سبک ها و ژانرهای هنری باشد. اگرچه این رویا هنوز جامه ی عمل نپوشیده است اما هم ورد کنونی آن کابوس درماندگی انسان از وابستگی بی حد و حصر او به رمزگان یا بیانی ماشینی است. این درماندگی و ناتوانی هنگامی پدیدار می شود که مقابل یکی از آثار فواد ترشیزی ایستاده باشیم و حیران و عاجز از درک و فهم آن چه او عرضه نموده است، تنها شاهد عنوانی باشیم که هیجان و کنجگویی ی مان را در عین ناتوانی، دو چندان می نماید. می دانیم که با عکسی از اد وارد وستون روبرویم اما واقعیت تلخ این است که نه عکسی می بینیم و نه تصویری که موید این باور باشد. حضور چیزهایی شبیه به حروف در کنار هم به قامت یک نوشتار نمی انجامد و شکل و شمایل ظاهری آن ها تجلی یک تصویر نیست.

پس با چه چیز روبرویم؟ آیا مخاطب ایده آل این آثار همان ربات هوشمندی نیست که از نظاره ی این متن همان اندازه لذت می برد که ما آن را با ورق زدن کتاب هاب عکاسی ادوارد وستون تجربه می کنیم؟ برآستی رویای واگنر محقق شده است، اما نه برای انسان، که برای انسانی مصنوعی که قادر به تأویل و ادراک هر نظامی از نشانه ها اعم از موسیقی و ادبیات و تصویر در قالب یک رمزگان واحد است **Gesamtkunstwerk**. رویای مردمان دورانی بود که به ابرانسان می اندیشیدند (، نیچه واگنر و ...) و اکنون این رویا نه برای یک ابر انسان و حتی نه برای انسانی از آن دست که ماییم، بلکه برای یک ماشین با اندکی هوشمندی مصنوعی عینیت یافته است. زوال سوپژکتیویته ی انسان از منظر آثار ترشیزی پیش درآمد بحرانی قریب الوقوع است که شاید به واسطه ی قرارگیری ما در آستانه ی (و نه در) این بحران چندان ملموس و آشکار نباشد لیکن هنگامی که او از عبارت برای نامگذاری اثر خود بهره جسته است، آشکارا می توان به بحرانی که **"My perception of history of photography"** او در آن " خود " را در چالشی هستی شناختی متصور شده است، پی برد. او از چه کسی سخن می گوید که تأویل او از تاریخ عکاسی این چنین است؟ تعمیم هویت جدید او به عنوان مخاطب به کلیت سوپژکتیویته ی انسانی موجد هراس ما از آینده است. از آینده ای که در آن سوپژکتیویته تابعی از روابط پیشرفته ی الکترونیکی است.

3. Aura; Digitally Yours

یادآوری نقد والتر بنیامین در مقاله ی معروف « اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی » تکرار مکررات است، اما اشاره به آن از این حیث ضرورت دارد که او در جستار درخشان خود معضل دامن گیر هنر معاصر را پیش گویی نموده بود. بنیامین تکثیر و بازتولید اثر هنری را به عنوان یک پروبلماتیک فلسفی مطرح می کند. اکنون روشنگری او از چالش فی مابین " هاله (Aura)" و نسخه ی ثانویه ی اثر هنری دستاویز مناسبی برای اشاره به وجه ناپیدای رابطه ی بحرانی مذکور است. تحلیل بنیامین مشخصاً متوجه شناسایی مخاطرات هستی شناختی نسخه ی اولیه و به تبع آن بیان گر اضمحلال هاله " ی آن اثر بوده و کم تر معطوف به ماهیت رونوشت یا نسخه ی ثانویه است. اما اکنون رونوشت خود گرفتار بحرانی ماهوی است زیرا با ساز و کار های نوین تولید اثر هنری دیگر نمی توان به حضور آن قائل بود. که بنیامین در نظر داشت وجود ندارد که فرآیند تکثیر از آن هاله زدایی نماید. فرآیند تولید و دیگر الگویی به آن تعبیر عرضه ی آثار هنری دیجیتال (اعم از عکس، موسیقی، ویدئو و ...) چنان است که رونوشت (نسخه ی ثانویه) واژه های بی معنا است. زیرا هیچ تمایزی به لحاظ جنس، بافت، رنگ، اندازه و ... میان الگو و رونوشت وجود ندارد. شرح دقیق تر این

وضعیت مستلزم به کاربردن عبارتی جایگزین واژه ی تکثیر است . زیرا این واژه اشاره به حضور الگو یا سرنمونی دارد که مفعول عمل تکثیر واقع گردیده است عنوان جایگزین شبیه سازی است؛ از فرهنگ واژگان گفتمان تکنولوژی. شبیه سازی همان گونه که از نام آن پیدا است، دوباره سازی یک نمونه با تمامی خصوصیات و کیفیات اولیه است . لذا نمونه ی شبیه سازی شده هیچ تفاوت ذاتی با نمونه ی اولیه نخواهد داشت . در آثار هنری دیجیتال فرایند تکثیر در واقع یک عملیات شبیه سازی است . چگونگی تحقق شبیه سازی تمام عیار این آثار مدیون ماهیت « غیر مادی » آن ها است . از این رو رنگ و اندازه و جنس و بافت و همه ی خصوصیات مادی یک اثر هنری که هر کدام بسته به عمر اثر و مدت زمان حضور آن در دنیای مادی دستخوش دگرگونی و تغییرات فیزیکی واقع می شوند، در شکل های دیجیتالی مصون از تغییر و تحول با زوال و فرسودگی خواهند بود . عدم تأثیرات مادی ی. زمان بر این آثار موجب می شود تا تمایزاتی که در گذشته مابین یک نقاشی اصیل با رونوشتی از آن (تمایزاتی نظیر : جنس رنگ ها، پوشیدگی و ترک خوردگی ها، بافت های ویژه و ضرب قلم های نقاش با نمونه ی کپی شده) مرئی و قابل تشخیص بود، اکنون در بین چند نمونه از یک نقاشی دیجیتال مطلقاً پدیدار نشود .

مادیت این آثار دیجیتالی وانموده ای از یک رمزگان مجازی تکنولوژیک است که تنها ماشین ارسطویی ما قادر به بالفعل نمودن این ظواهر مجازی از دل رمزگانی به ظاهر خرنجنگ و قورباغه اما بالذات هنری است هاله دیگر بار به قامت اثر هنری باز می گردد زیرا از این پس رونوشت به مثابه یک مخاطره ی جدی از فرآیند شبیه سازی سر بر نمی آورد . هاله ی اثر هنری شاکله ای از یگانگی، اصالت و حضور تاریخی آن است، بنابر این شاید اطلاق این عنوان به آثار دیجیتال ناممکن فرض شود، اما واقعیت آن است که هاله ی اخیر به اندازه ی گذشته همبسته ی یگانگی و اصالت و حضور تاریخی است . هاله ی دیجیتال، متشکله از ماهیت غیر تاریخی اثر هنری، یگانگی دیگرگونه ی آن (متاثر از شبیه سازی و نبود رونوشت) و اصالت غیر مادی آن است.

4. چگونه می توانی از روی سایه ات بپری وقتی دیگر سایه ای نداری؟

بحران، طنین هراسناک آثار ترشیزی است : بحران تاویل، بحران تولید و شبیه سازی، بحران نظام های نشانه شناسی، بحران سوپرکتیویسم و در آخر طنین بحران مرگ است که بیش از همه به گوش می رسد . ژان بودریار در مقاله ی چگونه می توانی از روی سایه ات بپری وقتی دیگر سایه ای نداری؟¹ می نویسد ... « : مرگ و پیری با تکنولوژی ریشه کن شده اند . لوح فشرده، که مستهک نمی شود، حتی اگر مورد استفاده قرار بگیرد . و این هولناک است . گویی هرگز از آن استفاده نکرده ای . گویی وجود نداری . شما باید مرده باشید، اگر اشیا در تماس با شما دیگر کهنه نمی شوند عکس های فواد ترشیزی (و تمامی آثار هنری دیجیتال) همانند آن چیزها که بودریار از آن ها نام برده است، نه دچار رنگ پدیدگی می شوند، نه کاغذ هایشان زرد و فاسد می شود و نه حتی لکه ای از سر انگشتان دست کسی بر آن ها نقش می بندد گویی نه نور و نه کسی وجود دارد که از او بر قاب عکسی که رویاروی آن ایستاده است، سایه ای نقش بندد .



5. عکاسی : نوشتار نور 2

عکس های او نه هم چون نوشتار که به مثابه فریفتاری از نور بر صفحه ی نورانی یک کامپیوتر قابل مشاهده خواهند بود؛ وانموده هایی از عکس های ادوارد ، وستون انسل آدامز و...

5ماخذ

1. ژان بودریار ، چگونه می توانی از روی سایه ات ببری وقتی دیگر سایه ای نداری؟، ترجمه ی افشین جهاندیده، فصلنامه ی

ارغنون، شماره 27/26 ، ص 457

2. عنوان نوشته بر گرفته از مقاله ی:

ژان بودریار، عکاسی : نوشتار نور، ترجمه ی محمدرضا فرزاد، نیم سالانه ی زیبانشاغت، شماره 7



"\$\$\$"

مهدی سلیمی

" تجاوز به اوج لذت جنسی نمی رسد. تجاوز نوعی استمناهی سریع در بدن دیگری ست. تجاوز رابطه ی جنسی نیست؛ بلکه جراحت است"

فوکومی گوید:

تجاوز جنسی همان خشونت جسمی است. مجازات آن دو از یک قماش باید باشد. "

آیا تنبیه بدنی اعمال شده بر فردی، تنبیه کننده را در جایگاه قدرت قرار می دهد؟

با تعریف بالا، باید جواب منفی بر سؤال ارائه شده بدهیم. چرا که آنرا همسان با میل جنسی پیشنهاد کردیم که هیچ گاه به اوج خود نخواهد رسید. در ساختار بالا روابط نشانه ها از نوع تقابل های دوتایی نیست. آنها ما را به چیزی بیرون از خود سوق نمی دهند. چرخه ی روابط نشانه ها در آن نا متناهی نیست؛ پایان پذیر است. در رابطه ی جنسی یک طرفه ما با ساختاری طرف هستیم که روابط بین نشانه ها در آن به یک قدرت متناهی ختم می شود و همه ی عناصر به یک قطب سوق پیدا می کنند (بازی یک طرفه). دیگر نمی توان با نشانه های درون متنی که در لابه لای متن کاشته شده باشند؛ مواجه شد. نشانه ها در این متن نمایی نمی رقصند؛ رژه می روند. مولف در این متن حضور تام دارد. مخاطب فقط خون جاری شده از این خود ارضایی وحشیانه قدرت را می بیند؛ نه اوج لذت جنسی را. چرا که قدرت خود از آن بی بهره است. شخص متجاوز خویشتن دار است و تجاوز دقیقا برای اثبات خویشتن داری است. او بدن دیگری را به کار می گیرد. او بدن را وسیله می نامد. او لذت جنسی را در خودش تجربه می کند.

در این صورت باید بگوئیم :

نمایش قدرت برای بدنهای متقابلش جذاب نیست. زخم زننده است."

این قدرت قابل شناسایی است. لذت جنسی اش از نوع هرزه گرایی است. سکس اش در کانون حوادث است. یعنی در نقطه ی طلایی کادر تصویری که از خود ارائه می دهد. و مخاطبانش نیز به استمناهی احمقانه بسنده می کنند. و این است رمز ساده شناسایی آنها: "توجه به کانون تصویر".

بر قدرتی که قابل شناسایی است باید شورید. در ساختار قدرت تعریف شده، سوژه به معنای پدیدار شناختی آن و به منزله ی سوژه ایی معنا بخش دخالت می کند. باید با لاکان همراه شد و این سوژه ی پدیدار شناختی را که نظریه ی زبان شناسی آن را بی اعتبار کرده است، برای بار دوم توسط روان کاوی بی اعتبار کرد.

قدرت هرزه حاکم ایران نیز قدرتش را به این شکل اعمال می کند. قدرت اعمال شده مانند تجاوزی است که آنرا استمناهی سریع در بدن دیگری نامیدیم. در این تجاوز دولت به خودش بسنده نکرده و می خواهد استدلال خود را از لذت جنسی به

عموم تزریق کند. قدرت حاکم می خواهد با فراگیر ساختن تجاوز، برتری خود را به نمایش بگذارد. قدرت این نوع لذت جنسی را تبلیغ می کند تا همه به این باور برسند که لذت همان تجاوز و آنگاه که اجزا یک همچین تعریفی از لذت جنسی داشته باشند نه تنها تبدیل به بدنی خواهند شد که در آنها استمنا می شود بلکه خودشان در تسلای رسیدن به همچین تجاوزی خواهند بود. بهتر بگویم تن خواهند داد. واحمقانه تر آنکه: "از این تن دادن لذت وافر می خواهند برد." قدرت بالاتر نیز با دیدن میل اجزا برای رسیدن به قدرتی که در حقیقت به معنای وسیعش تصرف کرده اند؛ به یک باور پیامبر گونه ای می رسند!

قدرت بالا تر عاشق تمامی عناصر فرو دست است و این را با وقاحت تمام تبلیغ می کند. می خواهد تمامی نشانه ها را در اختیار گیرد. چرا که ماهیت اش سرکوب گری است، تجاوز است. او نشانه ها را مانند بدن افراد برای خود ارضایی می خواهد.

قدرت ناشران را پرورش می دهد. ساختمان موزه ها را به دست خویش بر پا می کند؛ تا مقام شناسایی خود را تثبیت کند. رسانه را برای تبلیغ می خواهد. البته واژه ی **تقطیر** را پسندیده تر می داند. یعنی **باز یافتی تحت نظارت و کنترل!**

ما تمامی نشانه هایی را که از طریق آنها **تعقیب** خواهیم شد را از بین خواهیم برد. چرا که اساسا **تنبیه** را دوست نداریم. ما کدهای خود را بیرون از دایره ی کد گذاری کنترل شده می کاریم. چرا که تن داده به سانسور خود تجاوز گر است و ستاینده ی تجاوزگران قدرتمند. آنها می دانند حذف نشانه هایشان تأثیری در روند کاریشان نخواهد گذاشت. آنها اساسا معتقد به ساختاری هستند که هیچ تناقضی با ساختار حکومتی ندارد.

اگر آنها نشانه هایشان را چیزی بالاتر از یک شئی کد گذاری شده می دانند و برایش ساختاری جامع قائلند ما اصلا معتقد به ساختاری کنترل شده نیستیم که بخواهیم نشانه ها را نیز کنترل شده درونش بچینیم.

تولیدات ما از میل به تجاوز به دور ایستاده اند. نمایش ما دور از تمامی خواسته های قدرت است. تولیدات ما به درد استمنانگران نمی خورد. تولیدات ما خودشان در لحظه ی انزال شکل گرفته اند. آنها وعده ی انزال زود رس را نوید نمی دهند؛ لذت را تبلیغ نمی کنند؛ کما اینکه خود لذتند. آنها شما را به یک تجربه ی مشترک دعوت می کنند. تجربه ی فراگیر با شرکت کنندگان نامحدود. بالطبع مکان این کدها نیز روی دیوارهای فضای شهری ست؛ نه روی دیوارهای موزه ها. آنها تنها در توالت های عمومی شکل می گیرند؛ نه عموم توالت ها!

"عشق جنسی در شکل **فعالش** میل به **تحمل** را به وجود می آورد و در شکل **انفعالش** میل به **تحمل**، میل به درد و رنج را"

ما نه خواستار تحمیلیم نه خواستار تحمل. ما تنها در صورتی به این مناسبات تن خواهیم داد که در روابط جنسی ایجاد شده، قاعده ی بازی ارزش فروکاهیده باشد.

ما خواستار آن تن هانیم که از نمایش بدنشان برای تسهیل و تسریع استمنای نگاه کنندگان گریزانند. نه آن تنهایی که در انزوایشان در مخفیگاهها به سر می برند.

مخفیگاهها همیشه بیشتر از جاهای دیگر در تیر رس دیگران قرار می گیرند.

زنانگی به مثابه مرز

(چرا هنوز فریدا ؟)

محمد امین امام – امین قضایی

فریدا در نقاشی صفحه بعد در مرز میان آمریکای مدرن و مکزیکی دوره آرتک ها قرار گرفته است. این تقابل براحتی تقابل سنت و مدرنیته یا تقابل بدوی و متمدن جلوه می کند. فریدا با دبه گو ریورا برای نقاشی به سان فرانسیسکو و نیویورک مسافرت می کنند. ظاهرا این نقاشی اشاره ای است به این سفر. فریدا خود را در مرز مکزیکی و ایالات متحده به تصویر می کشد. دنیای بدوی آرتک ها و دنیای مدرن ایالات متحده براحتی با تقابل های طبیعت / تصنع ، معبد/کارخانه ، ابر/دود و مانند آن به تصویر کشیده شده است. اما فریدا ملبس به لباس زنانه با یک پرچم کوچک مکزیکی در دست به کدام یک تعلق دارد؟ فریدا که در اینجا خود را با لباسی صورتی رنگ ، کاملا رسمی و زنانه به تصویر می کشد ظاهرا نمادی از زنانگی است . یکی از مسائل اصلی فمینیسم این است که آیا رهایی زنان در تاکید بر فاکتورهای مردانه از زنان به مثابه بدویت و طبیعت است و یا تاکید بر تصنع و استقبال از دستاوردهای خود جامعه پدرسالار ؟ در واقع امر زنانه همواره در کنار امر طبیعی قرار داده شده و در کنار آنها سرکوب شده است. برای مثال می توان به نقش زبان دهانی و عدم هویت مادری در مقابل زبان پدری در نظریه لکان (یا کریستوا) و یا با امر شفاهی بدویان در مقابل کتابت و نوشتار تمدن در نظریه لوی استروس اشاره نمود. در نقاشی فریدا زنانگی به هیچ کدام از این دو قلمرو تعلق ندارد . زنانگی فریدا هویت خود را نه در قلمرو بلکه در قرار گرفتن در سرحدات می یابد. زنانگی به مثابه مرز. در اینجا دیگر فریدا هویت خود را از سرزمین اخذ نمی کند بلکه در مرزها و سرحدات بازنمایی می شود. شکستن مرزها یکی دیگر از راهبردهای فمینیسم موج سوم است که بار دیگر نقاشی های فریدا را به پیشگویی شگرف این راهبردهای متاخر مبدل می کند.



پرچمی که فریدا در دست خود قرار داده است را می توان تعلقات خاطر فریدا به سرزمین مادری مکزیک دانست. اما سرزمین دوره آرتک را هیچ کس تجربه نکرده است. برای فریدا این سرزمین بدوی از لحاظ برتره شخصی در مرز بین مکزیک و ایالات متحده (self-portrait on the bonderline between mexico and the united states 1932-)

ساختاری هیچ تفاوتی با سرزمین مدرن ایالات متحده ندارد. همان اسطوره ها و خدایانی که بر سرزمین سرخپوستان حکمفرمایی می کند در پرچم آمریکا در میان دودهای کارخانجات بازتولید می شود. دود تصنعی کارخانه کارگران آمریکایی، هویت آمریکایی و ایدئولوژی طبقه مسلط را می سازد. برای جامعه سرخپوستان نیز خدایان خورشید و ماه نیز با ثنوتی باستانی همین ایدئولوژی جامعه طبقاتی را بازنمایی می کنند. ساختار همچنان یک جامعه طبقاتی باقی مانده است. جای معبد را کارخانه و جای بت را ابزار گرفته است. به جای آنکه ریشه های گیاهان در خاک فرو روند، سیم های ادوات فنی والکتریکی در خاک فرو رفته اند. به زبان ساختارگرایی، ساختار یکسان باقی مانده است و تنها واحد های ساختار تغییر یافته اند. (1) با این جایگزینی ساده فریدا به جامعه طبقاتی تعلق ندارد. حداقل تعلق خاطر یک ناسیونالیست را ندارد. او هویت خود را در قلمرو و سرزمین ها قرار نمی دهد. هویت او در مرزبندی ها معین می شود. این نکته حساسی برای فمینیسم محسوب می شود که بیهوده در جستجوی جامعه مدرسالار پیشا طبقاتی گذشته خود نباشد. یا بیهوده مرزبندی های زنانه و اجتماع زنان را به تصویر نکشند. انسانها هیچ نیازی ندارند که در مرزهای زنانه و مردانه یا در وطن ها و قبیله ها و خانواده ها سکونت کنند. (2) شاید باید در مرزها زیست. اگر به دنبال بازنمایی تجربه زنان هستیم بهتر است یک بازنمایی فرانسیتی از زنانگی ارائه دهیم. ترجیح فمینیسم موج سوم آن است که از مرزبندی های مشخص جنسیتی میان زن و مرد فراتر رود. از این منظر مرز دیگر خط جدا کننده دو قلمرو نیست بلکه خود فضایی است که از دوگانگی و سرزمین های خود فراتر رفته و در آن فضایی فرا جنسیتی را تجربه می کنیم. انسان برای فراروی از جامعه طبقاتی باید مرزها را وطن خود قرار دهد.

قرار دادن زنانگی در نقاشی فریدا در مرز میان دو سرزمین مدرن و بدوی نکته جالب توجهی را نیز در مورد هویت چیکانو یا مکزیکی های ایالات متحده بیان می کند. چیکانو ها جمعیت بسیار قابل توجهی را ایالات متحده شامل می شوند با این حال اکثریت آنها کارگران غیر قانونی هستند که بدون داشتن هیچ هویتی به عنوان یک کارگر ارزان مشغول کار اند و یا اگر قانونی هستند هر آن در خطر اخراج از ایالات متحده قرار دارند. یک چیکانو حتی اگر در ایالات متحده به دنیا آمده باشد نتوانسته است هویت خود را در آن سرزمین بنیان گذارد. اما مکزیکی نیز برای او هیچ آینده ای ندارد. این موقعیت فراسرزمینی اغلب پناهندگان و مهاجران قانونی و غیر قانونی است. چیکانو هویت خود را در مرزها بنا می نهد. در مرز میان دو نژاد. در میان مردمان جهان سومی و جهان اولی. در میان شمال و جنوب. راه حل تعیین هویت چیکانو هرگز نه پذیرش موقعیت فرودست خود در سرزمین دیگری است و نه خیال پردازی در مورد سرزمین بدوی و مادری اش. همچنان که بسیاری آمریکایی های آفریقایی تبار که در مورد سرزمین مادری خود یعنی آفریقا خیال پردازی می کردند در حالی که هرگز آن سرزمین را تجربه نکرده اند. در مورد زنان نیز وضع به همین منوال است. آنها نمی توانند در سرزمین مردسالار کنونی خود سکنی بگزینند جز آنکه بپذیرند که سرکوب شوند. در عین حال هیچ تجربه ای نیز از هرگونه قلمروی زنانه و جامعه مدرسالار و یا مانند آنها ندارد. راه حل در پذیرش کامل این یا آن قلمرو نیست. راه حل رهایی از خود قلمروی های جنسیتی و نژادی است.

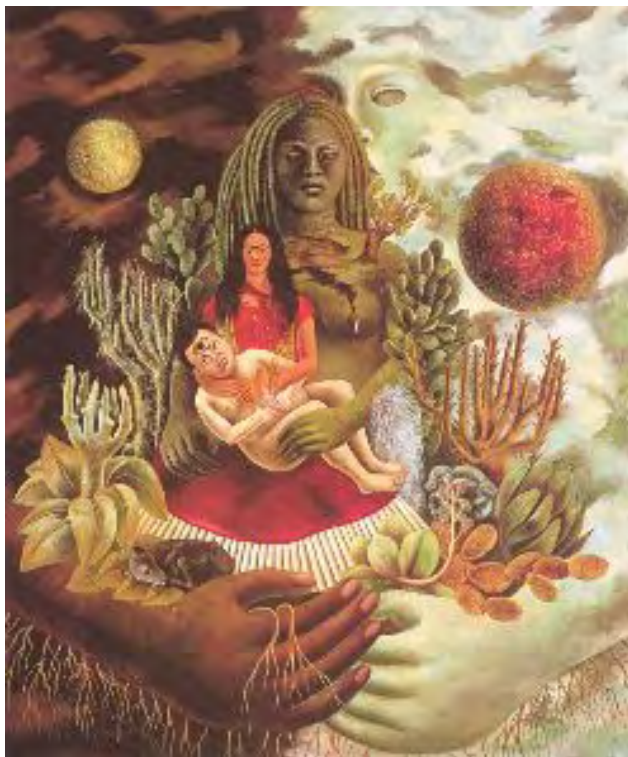
یکی از روش های متافیزیکی مردانه برای ایجاد هویت و منیت تعیین مرزهاست. انسانها با تعیین مرزبندی میان خود و دیگری برای خویشترن سرزمینی تعریف می کنند. این سرزمین می تواند یک کشور یک ایالت یک قوم یک قبیله یک خانواده و یا یک جنسیت خاص باشد. هویت چیزی است که در این سرزمین تعریف می شود. اما زنانگی در نظر فریدا برای تعیین هویت خود از مرز برای ایجاد سرزمین و هویت یابی استفاده نمی کند بلکه مرزها و سرحدات را خانه و

ماوای زنانگی خود می‌کند. یکی از مسائل و مشکلات نظری فمینیست‌های موج سوم مسئله هویت زنان است. هویت زنان را چگونه می‌توان مفصل بندی نمود؟ آیا تعیین هویت یا *indentification* خود موجب ایجاد برخی دیگر از محدودیتها و محرومیت‌ها نخواهد شد؟ (3) برای ایجاد هویت می‌بایست میان خود و دیگری مرزی ایجاد کنیم. تاکید بر مرزها و تعصب ورزی بر سرزمین‌ها و خودیت‌ها به طور بالقوه امکان ایجاد محرومیت و ستم را در درون خود می‌پرورد. هرکدام از نظریه پردازان فمینیست به طرق مختلف به مسئله تعیین هویت یا *indentification* پاسخ گفته‌اند. برای مثال می‌توان به دانا هاروا اشاره نمود که پیشنهاد می‌کند به جای تعیین هویت باید بر زنانگی به مثابه موجودی تاکید ورزید که مرزها را می‌شکند و همواره خطری برای تمامی مرزهای انسان / حیوان، انسان / ماشین و فیزیکی / غیرفیزیکی محسوب می‌شود. (4) نقاشی‌های فریدا پاسخ پیشگویانه‌ای به مسئله تعیین هویت است. تعیین هویت برای فریدا یعنی قرار گرفتن در مرزها و سرحدات بدون تکییدی محرومیت‌زا بر هر یک از قلمروها. این راهکار را می‌توان با نظریه قلمروزدایی یا سرزمین زدایی در نزد دولوز و گتاری نیز مقایسه نمود.

تعیین هویت از لحاظ دیگری نیز برای فمینیسم و به طور کل دانش‌رهای بخش مسئله زاست. اگر اتحاد زنان را با مشخص نمودن هنجارها و مرزبندی‌های مشخصی برای یک زن مبارز فمینیست متحقق کنیم این سؤال پیش می‌آید که چه کسی مشروعیت ارزشگذاری برای تعیین هویت را در اختیار خواهد گرفت. برای مثال اگر به طور ساده فمینیسم را زنی با هویت، رفتارها و سلاقی مشخص تعریف کنیم آیا به دست خود بسیاری از زنانی را که نمی‌توانند در این قلمروی تعیین هویت جای گیرند از اتحاد محروم نکرده ایم؟ آیا باز هم همین سلسله مراتب موجود در جامعه پدرسالار را بازتولید نکرده ایم؟ هیچ قلمرویی برای ایجاد یک هویت زنانه نمی‌توان تعریف نمود. در مقابل ستم زنان هرگز نمی‌توان به یک زنانگی ناب رجوع نمود. چرا که اصلاً چنین زنانگی وجود ندارد. هیچ سرزمین و هویت مشخصی که ما در آن از سرکوب و ستم جنسیتی رها باشیم وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته باشد. این سرزمین اگر یک اتوپیا نباشد بی شک نسخه دیگری از همان سرزمین جامعه طبقاتی است. همچنان که در نقاشی فریدا تفاوت ساختاری میان مکزیکی بدوی و آمریکای مدرن وجود ندارد. میان اجتماع زنانی که بر مبنای زنانگی ناب تعیین هویت یافته‌اند با خود جامعه پدرسالار هیچ تفاوت ساختاری وجود ندارد. در واقع راه حل فریدا تا حدی بسیار پاسااختارگرایانه است. برای شکستن یک ساختار نمی‌توان واحدهای آن را تغییر داد چرا که در نهایت خود ساختارها حفظ می‌شوند. بهترین راه برای برون رفت از یک ساختار سلسله مراتبی، بازی در میان مرزها و مبهم ساختن مرزبندی با نقیضه و کنایه است. (5) بیهوده نیست که نقیضه و کنایه جز لایفک ادبیات فمینیستی به شمار می‌رود. یک مثال مشخص از این راه حل پاسااختارگرایانه را در سیاست می‌توان پی گرفت. برای مثال لیبرالیسم ما را و می‌دارد که به دموکراسی پارلمانی خود مانند یک نهاد بنیادین تغییر و اصلاح جامعه بنگریم که می‌تواند مسائل بنیادین مانند فقر، عدم آزادی و نابرابری و تبعیض‌های جنسیتی، نژادی و طبقاتی را به مرور اصلاح نماید. اما تمامی این ستم‌ها و تبعیض‌های طبقاتی در بازار آزاد بازتولید می‌شوند. وظیفه دولت لیبرال هرگز دخالت در بازار آزاد نیست بلکه حفظ قوانین بازار آزاد و تغییر عاملین آن و سیاستهای کنترل بر بازار آزاد و نیروی کار می‌باشد. در نهایت با دموکراسی پارلمانی هیچ تغییری در خود بازار آزاد که مبادله فردی عامل اصلی تضاد طبقاتی است به وجود نمی‌آید. بنابراین راه حل نهایی نه جابجایی درون ساختار سرمایه داری بلکه نابودی و شکستن کل این نظام است. در عرصه جنسیت نیز می‌توان همین بحث را پیش گرفت. براحتی می‌توان زنان را در ساختار جامعه پدشاهی دخیل نمود و در انتخاب عاملین کنترل بر این نظام، تبعیض جنسیتی روا نداشت. اما این به معنای نابودی ساختار جنسیتی که بر انسانها تحمیل می‌شود نخواهد بود. حتی در جامعه پدرسالار می‌توان زن را از آشپزخانه بیرون آورد و وارد کارخانه و محیط کار نمود اما این تغییری در خود ساختار جامعه پدرسالار نمی‌دهد. بلکه تنها شکل محرومیت و سرکوب تغییر می‌کند. زن از کارگر بی جیره و مواجهیب شوهر خود به کارگر ارزان و بی دست و پای کارفرما مبدل می‌شود. حتی ساختار ستم ممکن است به صورت ستم زنان بر زنان در یک الگوی مشخص از اتحاد زنان بازتولید شود.

رهایی واقعی در دخیل ساختن اقلیت در یک ساختار سرکوبگر نیست بلکه در نابودی کل این ساختار است. در نقاشی فریدا نیز نباید به دنبال زنانگی ناب و اصیلی جست که فریدا سعی در بازنمایی آن دارد. هیچ خبری از زنانگی اصیل نیست. زنانگی چیزی جز بازی در میان مرزها نیست. این تنها یک استراتژی جنسیتی برای شکستن ساختارهای جنسیتی است. ما نباید قلمروها و سرزمینها را به رسمیت بشناسیم.

در نقاشی مقابل جهان و یا نظام عالم وجود زنی تصور شده است که در مرز میان روشنایی و تاریکی یا روز و شب قرار گرفته و طبیعت و انسان را در آغوش خود گرفته است. این نقاشی نیز به مانند نقاشی قبل کاملاً نمادین و حتی بدوی گرایانه است. اما آنچه این نقاشی را شگرف می سازد تصویر سه زن در این نقاشی است که کل نقاشی را از وسط به دو نیم تقسیم می کند. تصویر زن در پس زمینه، تصویر کیهان به مثابه زنانگی است که در مرز تاریکی و روشنایی قرار گرفته است. در اینجا هیچ خبری از خدایی که در روشناییها سکنی گزیده و شیطان و شرارتی که مظهر تاریکی باشد نیست. کیهان مرز تاریکی و روشنایی است و نه روشنایی که با تاریکی می ستیزد و همواره سعی در غلبه یکی بر دیگری دارد. در اسطوره نگاری انتقادی فریدا cosmos یا کیهان زنی است در مرز تاریکی و روشنایی و نه هیچ یک از آندو. زن دوم



نیز نمادی از مادر طبیعت، زمین یا گایا است. طبیعت در اندیشه مردانه همواره زن و مادر و منبع زایش قلمداد می شده است. اما این زن بدون وجود خداوند = مرد اخته ای بیش نبوده و امکان و توانایی زایش ندارد. در نقاشی فریدا در پشت تصویر زن = طبیعت تصویر زن = کیهان قرار دارد. این سلسله خطی مادر/ دختر نوعی اسطوره نگاری دوباره از اسطوره های کهن است. اسطوره نگاری زندگی نامه ای یا بیومیوگرافی یکی از راهبردهای فمینیستی متاخر برای آشکارسازی امکان های محرومیت زای نهفته در اندیشه بشری محسوب می گردد. در واقع اندیشه ما بیشتر از آنکه در واقعیت ریشه دوانده باشد از اسطوره های کهنی که حتی به ظاهر آنها را قبول نداریم، ریشه گرفته است. مادر = طبیعت فریدا با همان آیکون ها و نمادهای مردانه و بدوی و حتی سرخپوستی به تصویر کشیده شده است. زنی که جوشش چشمه هایش به بخشندگی سینه مادران تشبیه می شود. طبیعت همچون مادری بخشنده و منبع زایش. تصویر زن سوم تصویر فریدا است که روبرو را مانند یک نوزاد به تصویر کشیده است. تصویر سه زن به

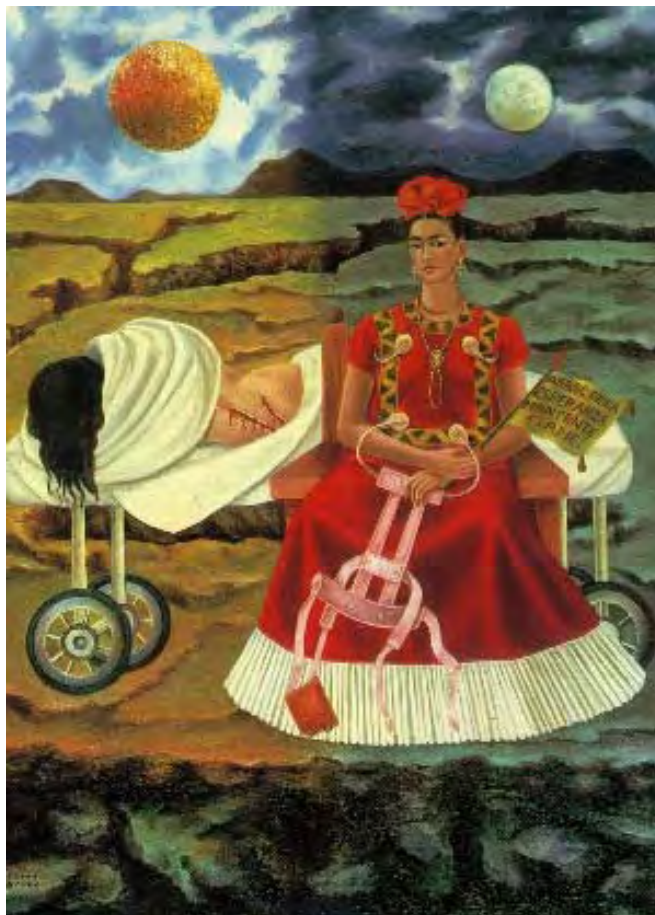
The Love Embrace of the Universe, the Earth, Myself,) دیه گو ، زمین ، خودم و دیه گو (Diego-1949

مثابه مرز هستی شناسانه ی هستی / نیستی یا روشنایی / تاریکی و طبیعت / تمدن . فریدا فرزندش یا شوهرش ریورا را در آغوش گرفته است و مادر طبیعت آندو را و زن= کیهان همه را. آغوش گرفتن در مرزها و سرحدات. جهان همچون زنانگی که انسان را در آغوش خود گرفته است.

این نقاشی حاوی فلسفه بسیار مهمی است . در این فلسفه تنانه ، هستی قلمرویی از روشنایی در مقابل تاریکی و نیستی رمزگذاری نمی شود. آنچه وجود دارد مرز میان آندوست . هم روشنایی و هم تاریکی هر دو به یک موجود تعلق دارند. هر دو بخشی لاینفک از نظام عالم وجود اند. امکان ندارد که بتوان یکی را بر دیگری ترجیح داد. اندیشه متافیزیکی همواره یک سویه از دوگانگی ها را بر سویه دیگر برتری می بخشد . انسان پیشا تمدن برای اولین بار از تضاد های موجود در طبیعت آگاه شد. (6) این تضاد ها را در اسطوره های سومری و بابلی می توان پی گرفت. تضادهایی مانند ماه و خورشید ، روز و شب و گرما و سرما که با یکدیگر در ستیزاند. نمایش ها و عبادات کهن ایشان نیز مملو از اجرای این تضادها بود. مبارزه میان دو کشتی گیر نیز در واقع مظهري از این نوع تفکر است . حتی در جامعه امروزی نیز می توان در رقابت های ورزشی آن را پی گرفت. دو برادر که از یک خانواده ، یک نژاد و یک محل بر می خیزند یکی طرفدار یک تیم می شود و دیگری طرفدار تیم مقابل . ناگهان در هنگامه برگزاری یک مسابقه توده ها با یکدیگر به جدلها و کرکری های سرگرم کننده می پردازند. این نمایش برای انسان اسطوره ای نیز یک بازی و تقلید از طبیعت است. در نظام متافیزیکی تلاش می شود تا یکسویه از دوتایی بر سویه دیگر برتری یابد. هدف از ایجاد این برتری آن است که بتوان از این برتری ها برای توجیه برتری طبقاتی و جنسی و نژادی بهره گرفت. برای مثال جامعه پدرسالار با برتری بخشیدن بر وضعیت باطنی بر وضعیت ظاهری ، توجیهی برای برتری مردان بر زنان می سازد. فلسفه کیهان شناسانه این نقاشی با قرار دادن دوگانگی در یک بدن و یک موجود ، هویت را در مرز میان این دوگانگی قرار می دهد. این فلسفه برتری های متافیزیکی و بنیادین را به چالش می کشاند. شب و روز در جدال با یکدیگر به تصویر کشیده نمی شود بلکه در یک هماهنگی و در یک هم آغوشی به سر می برند.

مادر طبیعت یا گایا نیز که انسان را در آغوش گرفته است از همان دوگانگی برخوردار است . دوگانگی انسان/ طبیعت . انسان در آغوش طبیعت است و نه موجودی فراطبیعی تا زمین را ماوای هبوط خود به حساب آورد . هرچند که تفکر متافیزیکی طبیعت را مادر به حساب می آورد اما نظام عالم را به مردانگی منتسب می کند. در اینجا هم کیهان و هم طبیعت زنانه اند. اما نه زنانگی که بتوان آنرا در مقابل مردانگی قرار داد ، بلکه آن زنانگی که در مرزها سکنی گزیده است . زنانگی که ابهام سرزمین ها و قلمروهاست . زن سوم خود فریداست که ریورا را در آغوش خود گرفته است . چشم در پیشانی ریورا نماد عقلانیت انسانی است اما این عقلانیت در

آغوش جهان قرار گرفته است. فریدا با بهره‌گیری از همان نظام رمزگان متافیزیکی این نظام را به چالش می‌کشد. در اینجا خبری از جهان بنیادا خیالی و ضدا کارکردگرای دالی و یا خوان میرو نیست. موجودات و اشیای خوان میرو از تمام فرمهای شناخته شده جهان موجود فراتر می‌روند. موجودات کژدیسه شده دالی با وجود حفظ فرم و ظاهر جزئیات، ساختار میان آنها را به هم می‌ریزد. اما در اینجا نه فرم متفاوت است و نه ساختار. در واقع نقاشی های فریدا را نباید از



درخت امید (tree of hope)-1946

این لحاظ سوررئالیسم دانست که از تجربه آگاه بشری به ضمیر ناخودآگاه آن رجعت می‌کنند. فرم چنین سرنوشتی را پیدا نمی‌کند. هم فرم و هم ساختار جهان واقعی حفظ می‌شود اما با آنها بازی می‌شود. این بازی یک دگرگونی و کژدیسگی فرم اشیا یا تناسبات میان آنها نیست بلکه بازی است آگاهانه تر که در جهت مبهم کردن و بازسازی آن گام بر می‌دارند.

در پشت وفاداری ظاهری به واقعیت ، نظام رمزگان واقعیت به تصویر کشیده شده ، مبهم شده و رسوا می شود. اگر نقاشی های ریورا ، ماتریالیسم تاریخی و جامعه طبقاتی موجود را به تصویر می کشد تا زندگی و واقعیت روزمره در بستر ماتریالیسم تاریخی معنا پیدا کند در نقاشی های فریدا آنچه رسوا می شود نظام متافیزیکی واقعیت است و آنچه بیان می شود رنج و تجربه و تنانگی است که در این نظام امکان بروز نمی یابد. ریورا انسانهای تولید کننده را وارد نقاشی می کند . انسانهایی که واقعا هیچ گاه به تصویر کشیده نمی شدند. انسانهای بروگل (7) دهقان های کوتاه فکر و ساده اندیش بودند. انسانهای هیرونیموس بوش ، (8) موجودات دیوانه ، سادیستی و کژریختی هستند که نقاب انسانی خود را برداشته اند. اما انسانهای ریورا یک طبقه اند. یک پرولتاریا که تاریخ را پیمایش می کنند و در حال تدارک به سوی جامعه بی طبقه اند. این فقط یک شور انقلابی یک کمونیست نیست بلکه نمایش انسانها (به جای تصویر انتزاعی انسان) خود یک نوع نبوغ و استراتژی خاص می طلبد. جز این سه نقاشی که ذکر کردم (البته نباید دومیه را نادیده گرفت) نقاش دیگری را سراغ ندارم که توانسته باشد زندگی انسانها و نه موجودیت خیالی و انتزاعی انسان را به تصویر بکشد. سراسر نقاشی رنسانس انباشته از انسان های اسطوره یونانی و مذهبی مسیحی است . به تصویر کشیدن انسانها بدون برخورداری از ایده انتزاعی انسان بسیار دشوار است . از این جهت می توان نقاشی های ریورا را علی رغم سادگی و معصومیت ظاهری شان ستود. در مورد فریدا نیز همین مسئله صدق می کند. فریدا نه ایده و موجودیت انتزاعی و متافیزیکی زن بلکه زنان را به تصویر می کشد. ریورا برای به تصویر کشیدن انسانها و نه "انسان" از نقاشی های دیواری با ابعاد بزرگ بهره می برد. فریدا در عوض تابلوهای کوچک را ترجیح می دهد . فریدا و ریورا مستقیما قلب نظام سرکوبگر جنسیتی و طبقاتی را نشانه می روند.

قرار گرفتن در سرحدات و مرزها به معنی عدم تعلق به سرزمین و هویت هاست . دستان کیهان = زن یکی سیاه و دیگری سفید مسئله ای هستی شناسانه را مطرح می کند. در اندیشه متافیزیکی روشنایی بر تاریکی برتری داشته است. خدایان به روشنایی تعلق دارند و با تاریکی ها می ستیزند. در دوگانگی روشنایی/ تاریکی همواره یکسوی بر سویه دیگر برتری داشته است. برتری سفید بر سیاه . برتری من بر دیگری . متمدن بر بدوی و مانند آن . اما اگر کیهان زنی باشد با دستانی سفید و سیاه ، اگر نظام جهان مرزی باشد بدون تقدم یکسویه بر سویه دیگر آنوقت چه؟ من این نقاشی فریدا را تثلیث فمینیستی فریدا در مقابل تثلیث مسیحی می نامم. در تثلیث مسیحی انسان (مرد یا مسیح) با واسطه ای به نام روح القدس با پدر خود یعنی خداوند همانی می یابد. در تثلیث فریدایی انسان (زن یا فریدا) با واسطه ای به نام طبیعت با کیهان = زن رابطه برقرار می کند. مسیح رنج کشید . فریدا هم رنج کشید.



cloning از نمایشگاهی با نام تکثیر Janieta Eyre-

در نقاشی سوم فریدا در تخت بیمارستان آر미ده است در حالیکه از زخمهای او همچنان خون جاری است. خونی که درد و رنج فریدا را نشان می دهد اما خود او بر بستر خویش نشسته است. ثنویت در اندیشه متافیزیک مردانه همواره نشانه زنانگی است. زنانگی یعنی داشتن دوگانگی بدون انتخاب یکسویه بر سویه دیگر (بی تفاوتی درست به معنای دولوزی اش)



در مقابل مردانگی با وحدانیت گره خورده است. از لحاظ نظام رمزگان متافیزیکی در طبیعت همواره نیروهای متضاد در جدال با یکدیگر اند. اما متافیزیک مردانه در پس این ثنویت ظاهری طبیعت، قائل به وجود وحدانیتی ازلی و ابدی است. وحدانیتی که تضادهای طبیعی را رفع نموده و اندیشه را با واقعیت پیوند زده است. برای عرفا دیدن وحدانیت از پس کثرت ظاهری دنیا نوعی روشن بینی محسوب می گردد. در این نقاشی فریدا ثنویت هم در طبیعت و هم در انسان دیده می شود. اما برخلاف تفکر متافیزیکی این ثنویت هرگز تضادی نیست که در امری والاتر رفع شود. میان دوگانگی ها و تضادهای طبیعی نوعی هم آغوشی وجود دارد. میان فریدا و خود او. میان زمین و آسمان. میان درون زمین و برون آن،

میان شب و روز و ماه و خورشید. تاکید بر کثرت و ثنویت یکی از مفاد اصلی اندیشه فمینیستی برای به چالش کشاندن ایده وحدانیت متافیزیکی اند. برای مثال می توان به عکس های جاننا آیر (9) رجوع نمود. او نیز خویشتن را موضوع عکاسی قرار داده است.

خویشتنی که به مانند فریدا دو پاره و متکثر شده است. (نقاشی های پایین) . در این نقاشی هیچ خبری از درگیری های نیروهای متضاد طبیعی نیست . این ثنویت آرامش خاصی دارد و هرگز به دنبال رفع تضادهای خود در یک موقعیت کیهان شناسانه متعالی نیستند. سوژه زنانه با متکثر نمودن خود ، ایده طبیعت متضاد را به چالش می کشاند. طبیعت از نظر فریدا محل هم آغوشی متقابل هاست و نه نزاع خدایان و قربانی بندگان . بهتر است برای لحظه ای نقاشی فریدا را با تصویر جاننا آیر مقایسه نماییم. در نقاشی فریدا ، فریدا خود را هم در خواب به تصویر می کشد و هم در حالت نشسته و بیدار. آیر نیز خود را در موقعیت های متقابل نشسته و ایستاده به طور همزمان در یک تصویر نمایش می دهد . این امکان ناپذیری موجودیت انسان در دو حالت متفاوت و در یک لحظه ، ایده وحدانیت و قرین منطقی آن یعنی اصل عدم تناقض را به چالش می کشاند. هرچند ممکن است اعتراض شود که نمی توان مدعی مردانه و متافیزیکی بودن اصول بدیهی و منطقی مانند اصل عدم تناقض شد ، اما ما نیازی نداریم که در رویاها و خیال های خود متکی به این اصل باشیم . به محض اینکه یک نظام اندیشه از آنچه از جهان خود می آموزد قانونی تغییر ناپذیر برای جوامع خود بسازد رویاها و خیالات انسانها را از آنها می گیرد. تصویر کیهانی وحدت تغییر ناپذیر ، خود یک تصویر خیالی است که با گزاره های همانگویانه خویشتن را منطقی و با معنا جلوه می دهد. اندیشه و خیال قرار نیست در مرزهای قوانین طبیعی باقی بماند . آیر دوگانگی های دیگری را نیز به سطح تصویر خود می آورد : دوگانگی پوشش / برهنگی که در یک لباس به طور همزمان نمایش داده می شود. دوگانگی ابره های تصادفی اتو و قفس پرنده در مقابل آراستگی منطقی اتاق و کفپوش آن. آیر به تمامی در مواجهه با اشیا خود را در موقعیت های کاملا تصادفی قرار می دهد. (10) موقعیت های امکان ناپذیر مسطح کردن دوگانگی در نقاشی فریدا نیز مشهود است. مانند قرار گرفتن ماه و خورشید و روز و شب در یک چشم انداز . قرار گرفتن یک انسان در دو موقعیت و همچنین قرار گرفتن خورشید در جلوی ابرها.

ثنویت فریدا با ثنویت منظره متناظر است. جهان در نزد فریدا نیز از همین ثنویت پیروی می کند. ثنویت روزمرگی و گذران شب و روز با ثنویت خود فریدا نشانه ای از همسانی است که فریدا میان زنانگی خود و زنانگی طبیعت برقرار می کند. هر دوی آنها از وحدانیت ها و سرزمین ها در می گذرند و بر ثنویت ها و مرزها تاکید می کنند. کار این ثنویت آن است که دیگری را در آغوش بگیرد همچنانکه در نقاشی قبلی فریدا برای ما به تصویر کشید. هیچ جایی برای حذف و محرومیت وجود ندارد. کل جهان توسط کیهان به آغوش کشیده می شود. کل انسان توسط طبیعت به آغوش کشیده می شود. در این نقاشی نیز میان ثنویت فریدا و ثنویت جهان همسانی برقرار می شود. زخمهای بدن فریدا را با شکاف و گسل موجود در زمین مقایسه کنید. همچنین رفتار واژگونه فریدا که روزها می خوابد و شبها بیدار است. زخم گایا زمین در مقابل زخم بدن فریدا بازنمایی رنج به صورت تصویری کیهان شناسانه است. این دو نقاشی فریدا تصویری از فلسفه رنجی فراتر از فلسفه رنج مسیحیت است. فلسفه رنجی کاملا زنانه و مبتنی بر زبان بدن.

دوگانگی های آسمان / زمین ، شب / روز ، ماه / خورشید در تناظر با دوگانگی خواب / بیداری و رنج / آسایش فریدا قرار می گیرد. بدین ترتیب طبیعت زنانه می شود اما نه به عنوان آغوشی که از آن مرد برمی خیزد . نه همچون ناسوتی برای فراروی از آن و حرکت به سوی دنیای لاهوتی . شب و روز دو قرینه کاملا متقارن اند که بوم نقاشی فریدا را از وسط به دو قسمت تقسیم می کند. به صورت افقی نیز می توان نقاشی را به دو قسمت تقسیم نمود. بخش پایینی که دو تصویر از فریدا در حالت خواب و بیداری ترسیم می شود و بخش بالایی که دو تصویر از طبیعت در حالت تاریکی و روشنایی ترسیم می گردد. دوگانگی های طبیعت و انسان سطوحی هستند در یک سطح که هیچ یک بر دیگری برتری نداشته و هیچ یک جدا از دیگری نیست. بدین ترتیب مرز میان روشنایی و تاریکی یا شب و روز یک مرز شفاف است و خورشید و ماه هر دو در یک چشم انداز مسطح قرار می گیرند. همچنانکه فریدا نشسته در مقابل فریدای آرمیده در یک منظره ظاهر می شود. این تقابلی است که سویه های آن در یک سطح ظاهر می شود و هیچ سویه سویه دیگر را حذف نمی کند. سینه بند مخصوص فریدا در دستان اوست و در عین همان سینه بند بر بدن او بسته شده است. زمین نیز خورشید و ماه را در یک چشم انداز گرد آورده است. فریدا در این نقاشی بازی شفاف و پارادوکسیکالی میان دوگانگی ها انجام می

دهد. یکی از استراتژی های فمینیستی برای حذف تقابل های متافیزیکی مردانه مانند فعل/ انفعال، طبیعت/ انسان ، عمق/ سطح ، صورت/ ماده، مرد/ زن در هم شکستن آنها و محو نمودن مرزبندی های دقیقی است که غالباً میان آنها ترسیم می شود. قرار دادن دوگانگی ها در یک سطح یکی از سیاست های متنی نظریه فمینیستی است . در این سیاست مرز کاملاً نفوذ پذیر است و می توان از یک سطح به سطح دیگر لغزید . می توان از زوایای گوناگون و حتی متناقض به یک مسئله نگریست . این نگاه زنانه ژرفا را از دوگانگی ها می زداید و آنها را در یک سطح گرد می آورد . نقیضه یکی از این روشها برای نفوذ پذیر تر کردن مرزبندی های میان امرشویی / جدی ، اصلی/ فرعی، حقیقی / جعلی و ... است. نقاشی فریدا نیز تثویت های طبیعی و انسانی را در یک سطح با مرزی نفوذپذیر گرد می آورد

دانا هاروی در مانیفست سایبرگ می نویسد :

کنایه تناقضی است که نمی توان آنرا در کلیتی بزرگتر حتی به صورت دیالکتیکی رفع نمود، نگاه داشتن چیزهای ناسازگار با یکدیگر است چرا که هر دو یا تمامی سویه ها ضروری و معتبر اند. کنایه بازی شوخی و جدی است . به همین یک استراتژی بلاغی و روشی سیاسی است که مایلم در فمینیسم سوسیالیستی بیشتر بدان بها داده شود.

...

استوره سایبرگ من درباره سرپیچی از مرزبندی ها ، امتزاج های نیرومند و احتمالات خطرناکی است که ترقی خواهان باید به عنوان بخشی از کار سیاسی ضروری در نظر گیرند. یکی از فروض بحث من این است که اغلب فمینیستها و سوسیالیستهای آمریکایی ، دوتایی های تعمیق شده ذهن و بدن ، حیوان و ماشین ، ایدئالیسم و ماتریالیسم را در کنش های اجتماعی ، قاعده سازی های نمادین و مصنوعات مادی « فن آوری پیشرفته» و فرهنگ علمی می نگرند

" (11) .

تمامی ساختارهای اجتماعی با استفاده از مشخص نمودن مرزها و قلمروها ساخته شده اند. مانند مرزهای مشخص و متمایز حوزه خصوصی و عمومی . مرز نظام های آموزشی و بازار آزاد . مرزبندی میان جنسیت ها و موقعیت های اجتماعی که بر اساس سلسله مراتب جنسی بنیان نهاده شده اند. بنابراین ایجاد مرز ، به معنی ایجاد معنا نیز می باشد . یک راه موثر برای از بین رفتن یک ساختار سرکوبگر و معنای مسلط متافیزیکی که حامی چنین ساختاری است ، ایجاد ابهام در میان مرزهاست . مرزهای غیر قابل نفوذ میان حوزه های تفکر ، امکان آزادی اندیشه را از فرد می گیرند . مرزهای متمایز حوزه خصوصی و عمومی امکان اتحاد میان نیروهای فرودست جامعه را از بین می برد. مرزبندی میان جنسیت ها و نژادها ، سرنوشت انسانها را پیش از هر انتخابی از پیش تعیین می کنند. بنابراین نیازی نیست که در قلمرو و سرزمین خاصی به دنبال هویت انسانی خود باشیم . پیشنهاد نقاشی " درخت امید " فریدا و فمینیست هایی مانند دانا هاروی سکونت در مرزهاست.

زنانگی مرزی است میان دوگانگی های که سطحی شده است و از عمق و ژرفای خود عاری گشته است . بر طبق نظر ژاک دریدا یکی از راهکارهای متافیزیک برای ایجاد معنا در متن آحاله دوگانگی ژرفا/ سطح بر یک تفاوت است . بدین ترتیب تفاوت بدن ها از لحاظ اندامهای جنسی مبدل به تفاوتی وجود شناسانه می شود و مرد و زن به عنوان دو ماهیت کاملاً متباین و غیرقابل نفوذ ارائه می شوند. متافیزیک قادر می شود که مردان را موجوداتی عمیق و ژرف نگر بخواند و زنان را موجوداتی از لحاظ وجود شناسانه سطحی و ظاهرپسند. در واقع یک واژگونی ساده رخ داده است : آنچه تحمیل نقش های اجتماعی و ساختگی جنسی بر انسانهاست ماهیت و خاصیت وجود شناسانه جنسیت ها قلمداد می شود. منظره ای که فریدا ترسیم می کند منظره ای متناقض نماست چراکه امکان ندارد روز و شب در یک چشم انداز گرد آیند اما فریدا با این چشم انداز خیالی و سوررئالیستی خود یک دوگانگی طبیعی را به سطح آورده و نفوذ پذیری آنرا نشان می دهد. مرز

میان روشنایی و تاریکی بسیار مبهم است . ابهام این مرز آیا همان ابهام و رازآمیزی نیست که مردانگی همواره در زنانگی مشاهده کرده است ؟

اگر به نقاشی اول فریدا بازگردیم از میان بردن دوگانگی عمق / سطح و درون / بیرون را با راهبرد مسطح کردن این دوگانگی ها مشاهده خواهیم نمود. در قسمت پایینی نقاشی قیاسی نمادینی میان کارکرد ابزارهای فن اورانه و گیاهان وجود دارد. در این قیاس سیم های ابزارالات فن اورانه با ریشه گیاهان مقایسه شده است یکی از منبعی تصنعی و دیگری از خاک انرژی می گیرد. این قسمت از نقاشی بیشتر شبیه پروفایل (نیم رخهای) موجود در تصاویر علمی است که سعی در تجزیه کردن و نمایش درون و بیرون دارد تا جزئیات بیشتری را با کوچکترین تصاویر ممکن نشان دهد. همه ما تصویر گیاهان را در کتب علمی مختلف دیده ایم که برای راحتی کار هم تصویر ریشه گیاهان و هم تصویر بیرونی اندام گیاهی در یک نیم رخ به تصویر کشیده می شود. برای فریدا ایجاد این پروفایل راهبردی برای نمایش درون و بیرون و یا سطح و عمق در یک چشم انداز است . بار دیگر مرز زنانه نقاشی های فریدا دوگانگی ها را در یک سطح گرد آورده است .در بسیاری از نقاشی های فریدا تجزیه کالبد ها اشیا و منظره ها را مشاهده می کنیم . ریشه گیاهان مانند اندامهای بیرونی آنها به وضوح دیده می شوند. در هر سه نقاشی فوق شما می توانید ریشه گیاهان و درون زمین را مشاهده کنید. در بسیاری از نقاشی ها اعما و احشای بدن از پوست بیرون زده اند و با جزئیات بسیار دقیق ترسیم گشته اند. این تصویرگری ها که بیشتر یادآور تصاویر علمی و پزشکی هستند خاصیت متفاوتی به مرزبندی ها می دهد. مرزبندی ها شفاف و مبهم می گردند به گونه ای که دوگانگی ها به سطح آمده و برتری های متافیزیکی خود را از دست می دهند. نقاشی های فریدا به حدی در این کار افراط می کنند که گویی اهداف آموزشی دارند. همانطور که دانا هاروی می گوید : "چرا بدنهای ما باید در پوست خود به پایان برسند؟"

میخ
بابک سلیمی زاده

ببین
تمام اتفاق در تو روی می دهد
به جز آن یکی که در اتاق من هرگز نمی افتد !

بگو
باید شیر بدوشم
یا لباس شیر بپوشم
وقتی که تمام گاوها ماده اند ؟
در هر دو حالت به گا می رویم پسر !
چون جفتمان را لو داده اند !

(آیا پس از آنکه لو رفتم دوباره برگشتم ؟)

بجنب !
باید فرار کنیم
با سرعت 250 اسب بخار
اگر اسبمان توی راه بخار نشود
شاید که عبور کنیم از بشود .

چیزی عوض نمی شود
باید سوار کنم
این کاندوم را
روی آلتی که روزی گانگستری بود
که با 20 کیلو هروئین
توی قطار شیکاگو - واشنگتن
توسط نیروهای پلیس دستگیر شد

ما هیچ آینده ای نداریم
هیچ آینده ای ما ندارد



ما را رنده خواهند کرد
کونمان پاره است !

حلالم کن !

هیچ اتفاقی در هیچ اتفاقی نمی افتد نمی گفتی ؟
صدام اعدام شد
و بوش صدام شد !
و مرگ بر انگلیس به خطر نستعلیق
هیچ فرقی نمی کند با شعر حافظ
نمی افتی ؟!

از گوشه ی کلاه تبهکاری ام
هزاران گاو صندوق
مثل دسته ی پرستوها
کوچ می کنند به سیاهی دندان کرم خورده ام
چه خوب ،
پرستوها کرم دوست دارند
مثل من که خودم را داشتم !

حالا تو
هم این گاوصندوق پُر از کرم را ببر
هم از گوشه ی کلاه تبهکاری ام ببر
فقط من را از این هلفدونی نجات بده !
من را به کرم نده !
من گوشه ام چه ام
چه را نجات بده !

هیچ آینده ای من ندارد
کونمان پارچه است
با نقشمایه هایی که در آن
گلهای زرد و صورتی
توی تلویزیون



دارند سرود ملی میخ میخوانند !

تنها میخ می داند
که فرو در کجا باید رفت شاید نرفت !
و چرا من را کنار همین یخچال چال نکنم
وقتی که از پنیر کاله صبحانه تر نمی شود بود ؟
چرا حلال نکنم !؟

حالا که دندان درد دارم ،
قندان درد دارم !
بیست روز است که به قند باید نباید دست بزنم
و بیست و سه روز است که می آید تا نمی آید روز بیست و دومی که از من گذشته است
شاید یک روز مانده از وقتی که به حبه های قند
مثل بچه های زخم نگاه خواهم کرد
(با اینکه هر کدام در گوشه ای از بزرگ این آژیر
دارند آب خنک می خورند !)

حالا چقدر همه چیز به دو قسمت نامساوی مساوی می شود !
و چقدر هیچ چیز برای این همه قند دندان نمی شود
و هیچ فرقی نیست میان گردن و گردنبند
وقتی که من دندانی ندارم برای تو برای قند برای لبخند چرا

من وقتی دستگیر شدم
تمام گاوصندوق ها
از اقصا نقاط جهان
برای رمز چهار رقمی کیف دستی ام
بوسه های پنج رقمی فرستادند !

از من چند رقم مانده تا مبلغی که باید بدهم به دندانپزشک ؟
و آیا این شماره با کنترلی که از تلویزیون به یادگار گرفته ام گرفتاری ست ؟

تنها زین الدین زیدان می داند
که زنده ی این ضربه ی کاشته
همان کسی ست که کلانتر را به ضرب گلوله گشته



- از من چند رقم مونده ؟
- هه ! قند رقم مونده !

اگر دندان عقم نمی افتاد دیوانه نمی شدم !
دندانپزشک ها هم می افتند
با من که هنوز فرق می کنم با خودم
و چرا باید از شکلات مغزدار پرهیز کرد
و از جاده ای که شیرین نیست نرفت برگرد !

من تمام گاو صندوق های شیرین و مغز گردویی را با اسانس توت فرنگی سرقت کردم
می خواهی از این گردی با چه مزه ای برگردم ؟
یا چه بدمزه ای ؟!

- هی ، بچه ها ! اون تبهکاره رو !! داره قند می شه !

...

همسرایان :

میخ میخواست
ولی چکش نبود
رفته بود از چه
چون آدمکش نبود
داشت برمی گشت با چند رقمی که از آخرین سرقت ته جیبش هنوز
داشت. تلویزیون را چه خاموش کرد ! چه حالش خوش نبود !

میخ میخواست
ولی میخ بود !

