MANIFEST

ghalmag.com

مجله زغال / دوره جدید/ شماره ۳/ ویژه مانیفست/ می ۲۰۱۱

۱

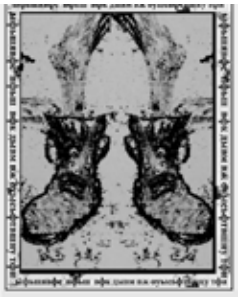
فهرست

سردبیری/ سامیزدات، گامی در مسیر یک ژستمندی ناب/ مهدی سلیمی
تاریخ بی سروته یا تاریخ بی بدن/ روزبه گیلاسیان
سایه های ادبیات/بابک سلیمی زاده
موتورسواری در گالری/ امین قضایی
خشونت نظری/مهدی سلیمی
به سوی هنر مسلّح/ امین قضایی و بابک سلیمی زاده

۲

سردبیر: مهدی سلیمی
تصویر وگرافیک: مجتبی حق جو
نظارت چاپ: بابک شاه سیاه

مانیفست دادائیست/تریستان تزارا و دوستان/ ترجمه علی صیامی
مانیفست سورئالیست/آندره برتون/ترجمه ت. عبدالهی و ک. میرزاده
مانیفست فوتوریست/ف.م.مارینتّی/ترجمه بیژن صباغ
مانیفست استاکیست ها/بیلی چایدیش و چارلز تامسون/ترجمه بابک شاه سیاه
مانیفست بین الملل موقعیت گرایان/گی دبور/ترجمه بابک شاه سیاه
مانیفست به سوی هنر آزاد انقلابی/آندره برتون و لئوتروتسکی/ترجمه سهیل هادیان



۳

ژستهای ما/مهدی سلیمی ۲۰۱۱

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

زغال از همکاری صمیمانه و بی دریغ خانه کلاژ تهران، بیژن صباغ و سعید آقامعلی قدردانی می کند.

ыфьшявфе пфьш вфк дывм вж оуыеьфтвшну тфи

سامیزدات

گامی در مسیر یک«ژستمندی»ناب

مقاله سردبیری/مهدی سلیمی

ыфьшявфе пфьш вфк дывм вж оуыеьфтвшну тфи

رفقا! شاید همه بدانید «سامیزدات» چیست. پس از ممنوعیّت‌های پی‌درپی که در نتیجه‌ی سلطه‌ی کمونیست‌های روس در چک برای اهل قلم پیش آمد، آنها تصمیم گرفتند نوشته‌هایشان را به صورت «خود- نشر» به دست خواننده‌ها برسانند: در قالب سامیزداتهای زیرزمینی. نویسندگان چک، در نبود اینترنت سامیزدات را برگزیدند. سامیزدات اساساً بستر شکل گرفتن اندیشه‌ی ناهمسان است، و وفاداری به رادیکال بودنش او را به اعماق زیرزمین چاپخانه‌های قدیمی واپس می راند. سامیزدات یک انتقاد است، انتقادی بنیادین به وضعیت موجود. رفقا! سامیزدات ابزار بیان یک مارکسیست است. تاریخ ابداعِ سامیزدات، شاید نشان از خودانتقادی نهفته در دل مارکسیسم باشد، -البته شکی در بلاهت و جزم‌اندیشی آن دوره از کمونیست‌های روسی نیست(۱) -. گاه حتی می‌توان یک سامیزدات را تنها و تنها به خاطر خودانتشاریش تحسین کرد. به خاطر ژستی که در مقابل نیروی مخالف از خود نشان می‌دهد. رفقا! مجله‌ی الکترونیکی زغال اینبار می‌خواهد در قالب «خودنشر» و یک سامیزدات درآید، سامیزداتی ارتدوکس‌تر از هر مجله‌ی رسمی در باب هنر انقلابی. سامیزدات ما در فرمِ محض‌اش، برآمده از سلطه‌ی «نشر کلریک»(منظور از کلر همان ماده ی تصفیه کننده ایست که به آب افزوده می شود تا از ناپاکی اش بیالاید) ایرانی است. و در محتوایش، آرزوی گام برداشتن به سوی جنبش هنری را در سر می‌پروراند...

نویسندگان چک در نبود اینترنت سامیزدات را برگزیدند. اما مجله‌ی الکترونیکی زغال برآمده از خودِ فضای سایبراسپیس بود و همزمان وفادار به طرز عملکرد آن. این فضای مجازی، تنها مدیوم بیانِ ایده‌های زغالی بود سیاه‌تر از جامعه‌ای که در آن منتشر می‌شد. زغال یک خانه‌ی زیرزمینی سیاه است. این خانه‌ی سیاه را در دل فضای مجازی برپا کردیم، و در آن هنر اقلیّتی را نظریه پردازی کردیم که هنر را در بستر اجتماعی می‌دید و مسئله‌ی اجتماعی را ناگریز از نظریه‌پردازی. پس این خانه ترکیبی از نوشته‌های تاریک و تصویرسازی‌های دهشت‌ناک سیاه شد. این خانه نه گالری، نه انتشاراتی و نه تریبون و نه محفل ادبیات مسلط بود، چرا که همه‌ی اینها در یک چیز به هم شباهت دارند، آدمها همیشه شوق رفتن به گالری و محفل دارند اما وقتی به بیرون می‌آیند چیزی در دستشان نمی‌یابند. این حقیقت را برشت درمورد سالنهای بزرگ تئاتر با اجراهای پرطمطراق بی‌تاثیر افشاء کرد. پاشنه‌ی در گالری تنها به درون می‌چرخد، کسی چیزی از آن به بیرون نمی‌آورد. پس خانه‌ی سیاه‌مان تبدیل به سامیزداتی مجازی در برابر یک گالری، انتشاراتی یا دکه روزنامه فروشی گردید. زغال غاری شد به ظلمتِ اعماق یک چاپخانه‌ی قدیمی که نظریه‌پردازی یک هنر جدید را در سر می‌پروراند. در همین زیر زمین بود که ما دریافتیم گالری‌ها شعار انتزاع سر می‌دهند و شعارِ آوانگارد بودن در هنری بدور افکنده‌شان از جامعه‌ی خویش. ما دریافتیم این «فکل کراواتی‌ها ملبس به کلاه گیس‌های آهار زده و مشتهر به فضل فروشی حقیرانه» از تجربه‌ی زیسته چیزی نمی‌دانند، یا در خوشبینانه‌ترین حالت ما چیزی از نحوه‌ی زیست‌شان درک نمی‌کنیم. هنرشان برای ما «بی‌معنا» بود اما نه آن «نامعنایی» که اتفاقاً برای ما نشانه ی حیات است. برخلاف شعار تمامی این نظریه‌پردازان در رساله‌های کلفت -اما در باب مسائلی ناچیزو خرد- که اغلب همچون یک ویروس عمومی کل خلاقیّت جامعه آرتیست‌ها را نابود می‌کرد، و هنر مارکسیست را کهنه می‌خواند، ما تناقضی بین هنر آوانگارد و نظریه‌ی مارکسیسم انتقادی نیافتیم. پس خانه‌ی سیاهِ زغال، آرزوی هنر انقلابی را در سر پرواند از جنس خودش، از جنس هیچ. این خانه سیاه است بی‌شک، اما حکایتی در خود محبوس دارد. در ابتدا نوشتیم:

«ما معتقدیم اگر تولیدی در کار باشد حاصل گفتگوهای گروهی است. اینجا محل نمایش تولیدات ماست. محل ضبط

صدای دیالوگهای جمعی مان. تصاویرمان چیزی جز گفتمان بدنهایمان و زبانمان فراتر از آواهایمان نیست. ما از اندیشه های اقلیّتی- و نه از استادان سخنور- یاد گرفته ایم زبان اقلیّت زبان آوایی است. زبانی که تصویر را با سخنوری مبادله نمی‌کند. در زبان اقلیّت همه چیز ارزش جمعی و اشتراکی می یابد. ما معترفیم که هیچ کدام از ما آدمهای با استعدادی نیستیم چرا که استعداد شیوه ی بیان فردی است. استعداد مربوط به «ادبیات استادی»، «ادبیات مولف» است. «هنر استادان» را نه یاد می‌گیریم ونه می‌فهمیم‌شان و به این خاطر است که یاد نخواهیم داد بلکه خود را به دستخوش تجربه‌گرایی خواهیم راند»...

این خانه برایمان محل بسط‌نشینی جمعی نبود. پس آن اندک خواسته‌مان چه بود؟ ما تنها به دنبال تکثیر در بدنهای مشابه خود بودیم. ما همراه با بکت یاد گرفته بودیم که مونولوگها را فراموش کنیم و پارتنر«ها»یمان را بیشتر از پیش دوست بداریم. پارتنرهای ما معشوقه هایمان هستند، از آن زمان که جنسیّت را از بدنها به کلام منتقل کرده‌ایم؛ زبان ما را تنها همجنسانمان خواهند فهمید. خواستیم به اندیشه‌ی اقلیّتی خود وفادار بمانیم و روی سخن‌مان با بدنهای فروپاشیده در زندگی اندام‌وار امروزی باشد. آرزوی بلندپروازانه‌مان بر فراز ایجاد یک جنش هنری به پرواز درآمد اما نه با بالنی پر از سرنیشنانِ محفلیِ لیبرالِ آهارزده. آنجا نوشتیم: «ما هیچ کدام از شما را دوست نداریم بلکه نهایت تلاشمان در به دام اندختن شماست. بیشتر از آنکه با شما در آمیزیم، گرفتارتان می کنیم. اگر حوّا، آدم را دوست می دارد و با او در می‌آمیزد، در مقابل «لیلیث»(اسطوره‌ی شرارت) شرورانه به جلد دختران می رود و آنها را اغفال می کند.«چرا که قبل از حوّا لیلیث بود». شرارت لیلیث را می ستاییم و به شما میوه‌ی ممنوعه تعارف می کنیم».

همه‌ی این ایده‌ها ما را از جریان رسمی دور کرد و اینترنت را به تنها ابزار بیانمان بدل ساخت. سرسختی در وفاداریمان به اقلیّت ماندن ما را از موج پوپولیستی ایران بعد از انتخابات به دور نگه داشت، چون اقلیّت‌ها را به هیچ روی در پیوند با جریان پوپولیتسی نمی‌یافتیم. در این بین رادیکالترین‌ها الله‌بختکی یا از بختِ نیک‌شان پوپولیست شدند ولیکن از آن طرف سامیزدات معنای واقعی خودش را بار دیگر بازیافت. و ما باز به این ایمان آوردیم که تاریخ محل رویداد ناهمسانی‌هاست، و ناهمسانی هیچگاه به اتمام نمی‌رسد. رفقا! بحث در باب تمایز «بی رای ما کو؟» و «رای آنها کو» بحثی ست که بعد از یک سال و اندی که از انتخابات گذشت فهمیدیم اساساً بی‌فایده است و توضیح‌اش در این وجیزه‌ی سرمقاله نمی گنجد.

در بالا نوشتم: گاه فرم خالی یک سامیزداتِ زیرزمینی بدان مشروعیّت می‌بخشد. اما از بخت‌یاریشان در «صدای آمریکا» بود شاید که هژمونی مردمی که خواستار رایشان بودند در اینترنت چنان قدرت گرفت که هیچ سامیزداتی نتوانست بگوید: «پس بی رای من کو؟». در این بحبوحه زغال از رو سیاهیش نهراسید، حتی اگر شده تنها به فرم خالیش وفادار بماند. خانه سیاه‌تر شدیم، اما از دام کُشنده و شتاب‌زده‌ی جامعه بیمار آن روزها گریختیم. در چنین حالتی سامیزدات گام به سوی «معناباختگی» برداشت، سکوت کرد، از «نامعنایی» نوشت، اما با این حال سامیزدات ماند، شاید به همان اندازه رادیکال. وقتی سکوت یک ژست سیاسی‌ست پس ما ژستمندان را بیشتر از هرکسی می توانست اغوا کند، ما سکوت را برگزیدیم، سکوتی با یک ژست «نامعنا». اما رفقا! در اکنونِ ایران چه شوقی دارد بازگشت به یک سامیزدات واقعی، به یک فرم ناب، به نشریه‌ی کاغذی با جلد چاپ دستی، به زغالی کمی سیاه‌تر از قبل.

دوستان اکنون «از بخت یاری ماست شاید» که می‌توانیم به ایده‌های اولیه بازگردیم: «درشرایطی که همه‌جا پر است از کتابها، متن سخنرانی‌ها، دست نوشته‌ها و یادداشتهای سیاسی جریانات «هنجارمند» و پرطمطراق راست‌اندیشان، هنوز

در گوشه کناره‌ها همهمه‌های «ناهنجار» کسانی که می‌خواهند جنبش‌های مستقلی پایه‌ریزی کنند به گوش می‌رسد. همهمه‌هایی که دیگر محتوای آوایی‌شان در هیچ ظرف موسیقیایی خوش‌آهنگ و عمومیّت‌یافته‌ای نمی‌گنجد. همهمه‌ای شبیه همهمه‌ی دانش‌آموزان در رمان «قصر» که صدای معلم‌شان را محو می‌کنند. صداهای ناهنجاری که محتوایشان چیزی جز فرم بیانشان نیست. فرم بیانی که دائم در هر حال کوچ و گریز است. صداهایی که در پشت تمامی معناهای هنجارمند و تاویل برانگیز پنهان شده‌اند تا از طریق آواهای جمعی‌شان از آنها معنازدایی کنند. جنبش‌های مستقلی که نام اقلیّت را به عنوان بهترین نام برگزیده‌اند و پتانسیل سیاسی عدول از هنجار را در خود دارند. اما در میان این جنبشهای مستقل(جنبش زنان، جنبش کوئیر، جنبش کارگری و الخ) هیچ گاه اسمی از «جنبش هنری» به میان نیامده است». اکنون در شرایطی که سیاست ایران تنها دو قطب دارد باید از جنبش‌های اقلیّتی دفاع کرد که با عمومیّت شاید «سرهم بندی» شوند اما قطعاً «هم ارز» نمی‌گردند. اکنون وقت دفاع از یک جنبش هنری انقلابی است و هیچ جنبشی بدون مانیفست بوجود نمی‌آید. مانیفست‌نویسی به قول برتون از مانیفست حزب کمونیست سنت می‌یابد و اتفاقاً هوشمندی برتون در همان دیدن هنر در بطن هستی اجتماعی‌اش بود. حال که همان سیاست دوسویه ایرانْ ماجرای «تراژیک اسب تروا» را نتوانست اجرا کند، ما به دنبال اصیل‌ترین اندیشه‌ها می‌گردیم، ما بر زین «اسب کمیک دون کیشوت» چهار نعل می‌تازیم. چنانکه راستگویی گفته بود «تاریخ دوبار تکرار می‌شود»: بازگشتِ سرخوشانه و کمیک مآبانه به بازیافتن هنر آوانگارد انقلابی در وضعیت معاصر ایران.

تاریخ را نوابغ نوشته‌اند. نوابغی شوریده و به بلوغ رسیده. ما از هدایت-آن جغد شومی که در شب تیره‌ی ادبیات‌اش بیدار ماند- به عنوان یک نابغه‌ی ادبی یاد می‌کنیم اما اکنون بیشتر از هر چیز به هنرمندان بالغ نیاز داریم. نبوغْ هنرمند را به سمت یک انتزاع/انزوا می‌برد ما به بلوغ یک جنبش هنری معتقدیم. مانیفست نویسیْ دخالت در امر اجتماعی هنر است و به ما یاد می‌دهد اگر نبوغ یک تصادف است، بلوغ یک ضرورت است. سامیزدات ما اینبار به اتخاذ یک موضع سیاسی در هنر روی آورده است. چنانکه اروپای نیمه اول قرن بیستم ضرورتش را درک کرد و بخش ترجمه‌ی این مجله را به مانیفستهای آنها اختصاص داده‌ایم..

ما در این نشریه ابتدا نظریات خود را راجع به هنر می‌نویسیم. نظریاتی‌که در نامعنائیشانْ چندگانه‌اند اما انگار از ریشه‌ای مشترک برمی‌خیزند، از بدنهای شتابان در/بر هستی.... ما با ادای احترام به مانیفست «خروس جنگی» و سایر مانیفستهای ایرانی و نشریات آوانگارد انقلابی مثل «آرت کالت» که تلاشی در راستای ضرورت مانیفست نویسی در ایران زمان خویش کرده‌اند، به ترجمه و انتشار چندین مانیفست معروف غربی از جمله مانیفست دادئیست‌ها، سورئالیست‌ها، فوتوریست‌ها، موقعیت‌گرایان و استاکیست‌ها و غیره می‌پردازیم.

مجموعه‌ای از مانیفست‌های هنری که در این شماره ترجمه می‌شوند به نوعی در ارتباط با نظریات خودمان راجع به هنر انتخاب شده‌اند.گرچه این موضوع در فرایند خواندن برای مخاطب کاملاً مشخص خواهد شد. و دست آخر من سعی می‌کنم تمام چیزهایی را که در مقالاتمان در باب مانیفست نوشتیم و تمام نقدهایمان به مانیفست‌های ترجمه‌شده را، در قالب چند بند تحت عنوان «ژستهای ما» در آخر مجله خلاصه کنم.

اما توضیح اینکه، پیش از هر چیز باید یادآور شوم که این بندها بیشتر از آنکه «مانیفست زغال» تلقی شوند، ژستی هستند در راستای بسط نظریه‌یِ ضرورت مانیفست نویسی در ایر ان معاصر...

پانویس

۱- .... در ابتدا هنرمندانی با گرایش های مختلف مشتاقانه صحت اظهارات متملقانه استالین را که هنرمندان و نویسندگان را مهندسین روح می دانست تصدیق کردند...اما بعدها در قطعنامه سازمان بین الملل کمونیست در سال ۱۹۳۲ با تزهای خارکف آمد که: مهمترین وظیفه، آموزش کمونیستی توده هاست، بنابراین هنرمندان می بایست از تعهد خود نسبت پرولتاریا آگاه می شدند...(از نشریه آرت کالت/سورئالیست‌هااستالینیست ها و تروتسکیست‌ها/هلنا لویس/ترجمه گراناز موسوی)

تاریخِ بی سر و ته یا تاریخ بی بدن

ـ امتناع مانیفست نویسی در تاریخ ما

تاریخِ بی سر و ته یا تاریخ بی بدن :

امتناع مانیفست نویسی در تاریخ ما

روزبه گیلاسیان

۱-در میان بودگی مانیفست

ما نیفست در میانه است. نمی توان با نوشتن مانیفست تاریخ را شروع کرد ؛ بلکه نوشتن مانیفست خود وسیله ای برای دو شقه کردن تاریخ است. مانیفست با ایجاد شکاف در همگنی تاریخ خود را به عنوان ممیز امروز از دیروز تعریف می کند. تاریخ ما فاقد میانه است. میانه تاریخ ما از میان رفته است.

۲-رو به سوی آینده داشتن مانیفست

مانیفست رو به سوی آینده دارد. مانیفست هم چون کتاب مقدس ادیان چیزی و حرفی برای آیندگان است. مانیفست بهشت و جهنم پیش رو را به تصویر می کشد. مانیفست از آینده می گوید تا تاریخ را به معنای چیزی ساختنی و نه چیزی موروثی به تصویر کشد. درک ما از تاریخ درکی مابعدی است. ما به واقع تاریخ را به معنای آنچه گذشته است درک می کنیم.

۳-میانجیگری مانیفست

تاریخ ما تاریخ بی سر و ته نیست ؛ آنچه تاریخ ما فاقد آن است بدنی است که سر و ته را به هم مربوط سازد. به واسطه این میانجی گری مانیفست است که تاریخ از امری بی سر و ته به امری معنادار تبدیل می شود. مانیفست میانجی تاریخ سپری شده و تاریخ پیش روست. مانیفست به واسطه میانجی قرار دادن حال حاضر و بحران های آن سعی می کند تاریخ گذشته را در آینده به رستگاری رساند. از این طریق مانیفست منجی گذشته است.

۴-نوشتار بودن مانیفست

هر مانیفستی فارغ از موضوعش مجبور است خود را در قالب یک نوشتار بیان سازد. نوشتار همان کالبدی است که یک سر (یا ایده) را به ته (یا انجام) می رساند. مانیفست با حک کردن خود بر کاغذ ، تاریخ را از امری شفاهی و بی بدن به امر جسمانی بدل می سازد. نوشتار در برابر شفاهی بودن نوعی تعهد مدرن به ابراز خویش از طریق امر مکتوب است. نوشتار در اینجا نه امری سرکوب شده و مغفول مانده در برابر امر شفاهی بلکه صرفاً ترفندی مدرن است که می خواهد تعهدی کتبی از موضوع خویش بگیرد. نوشتار چیزی جز این اعتراف کتبی و محکمه پسند نیست. باید نوشت و پای نوشته را امضا کرد. باید این اولویت بر نوشتن را به عنوان یک روش پلیسی درک کرد که قصد دارد با نوشتن خود را به دیگران و به خود معرفی و گزارش نماید.

۵-بیانیه نبودن مانیفست

آنچه در تاریخ ما به بیانیه ترجمه شده است ، ریشه در همان درک وقوع یافته از تاریخ دارد ؛ نه تاریخ در حال وقوع. ما بیانیه می نویسیم تا در آن تاریخ اتفاق افتاده را محکوم کنیم. با این نوشتن می خواهیم گناه تاریخ خویش را بشوییم. در اینجا نوشتار نوعی توبه نامه نویسی تلافی جویانه است. مانیفست اما می خواهد بیان کند که تاریخ ما در امروز و در حال حاضر واجد چه خصیصه ای است که آن را از تاریخ جدا کرده و به آن این شانس را می دهد که خود تاریخ خویش را بنویسد. این نوشتن رو به سوی آینده دارد.

۶-امتناع مانیفست در تاریخ ما

امتناع در اینجا نه به معنای عدم امکان بل به معنای رویگردانی است. آنکه از کاری امتناع می کند نه به این سبب که ناتوان از انجام آن باشد بل به این دلیل است که از آن رویگردان است. رویگردانی خود حکایت از نوعی غفلت دارد. رویگردانی پشت کردن است.

تز اصلی این است : از لحظه ای به خصوص ما تاریخ خویش را از دست داده ایم ؛ تاریخ ما دیگر متعلق به خود ما نیست. مفاهیم تاریخ ما معنای خویش را در فتح ها و شکست های تاریخ دیگری جستجو می کند. ما در دل تاریخ دیگری می اندیشیم ، چیزی که تنها نمایشی از اندیشیدن می تواند باشد. از این لحظه ی بخصوص ما با از دست دادن تاریخ خود منقضی شده ایم.

ما در سیر تحولات تاریخ دیگری در ایستگاه هایی مشخص بی خبر در انتظار قطارهای رد شده هستیم. ما چون کودک حریصی سیر تحولات را دنبال کرده و سعی می کنیم با کوشش بسیار خود را با آخرین مدهای روز در اندیشیدن تطبیق

دهیم. تاریخ ما محکوم به فنا شدن در دیگری است. ما تاریخ خویش را قربانی کرده ایم. در این تاریخ قربانی چگونه می توانیم فراز یا فرودی را به نام خویش ثبت نماییم. این تاریخ عقیم مانده که تنها می تواند تخم خویش را در جایی بیرون رحم خویش پرورش داده و تولید مثل کند چگونه می تواند به نوشتن مانیفست دست یازد؟

مانیفست درمیانگی است نه درماندگی. تاریخ ما میانه ندارد. تاریخی که شرحه شرحه شده است را نمی توان به دو شقه کرد. تاریخ ما رو به آینده ندارد ، تاریخ ما رو به گذشته سپری شده ی تاریخ دیگری دارد ، آینده ی ما آینده ی انتظار تاریخ دیگری است ، انتظار خلق و ابداعی جدید در تاریخ دیگری تا حریصانه آن را به چنگ آورده و چون شاخ گاوی بر سر بیاویزیم. از این رو تنها می توان با تاریخ اتفاق افتاده و با مانیفست نوشته شده توسط دیگری مواجه شد. هیچ مفهوم در خودی نداریم که معنای آن را از تاریخ دیگری نگرفته باشیم. این حاصل غفلت ما از تاریخ خویش و تجربه کردن مسایل خویش با واژگان و فهم و تفکر دیگری است. ما نمی توانیم تاریخ خود را با واژگانی غیر از آنچه تاریخ دیگری ساخته است تعریف و توصیف نماییم. این دعوایی بر سر استفاده از واژگان یا داشتن بده و بستان نیست بلکه خلع سلاحی اصیل است که با تکرار آن هرچه بیشتر تعفن آن عادی می شود.

(من مخالف سر سخت ترجمه هستم ، اشتباه نکنید نمی گویم نباید متن های اصلی را خواند اتفاقن چنین خواندنی را اصلی ترین نیاز می دانم. اما سخت معتقدم ترجمه کردن و اصرار به اندیشیدن از خلال ترجمه کردن سبب می شود ما هرچه بیش تر از اندیشیدن فاصله بگیریم. این نوعی فساد تدریجی زبان فارسی است که از ما مصرف کنندگان سیری ناپذیری از انواع پزها و حرف های بی سر و ته نوین را می سازد. ما با ترجمه کردن زبان خویش را از دست می دهیم. ما به جای ایده پردازی ، تماشاچی ایده ها می شویم. نمی دانم این پرانتز بی جهت را چرا اکنون و در اینجا باز کردم اما معتقدم که کسی باید در جایی و زمانی این پرانتز گشوده را ببندد.
هم اکنون می توانم شهوت یک تقلید دیگر را متصور شوم : بیایید مانیفست بنویسیم. بیایید به واسطه مانیفست حرف بزنیم. اما در یک تاریخ بی میانه این مانیفست چیزی جز شبیه سازی تاریخ دیگری از آب در نخواهد آمد. این چیزی که ما می خواهیم نام مانیفست را بر آن بگذاریم چیزی نمی شود جز نامی برای آلبوم جدید گوگوش با نام مانیفست یا مانیفست جمهوری خواهی اکبر گنجی. بی آنکه بخواهم برای نوشتن مانیفست آداب و مناسکی خاص قائل شوم زیر بار این مشغولیت جاهلانه نمی روم که لازمه نوشتن مانیفست را اراده ای برای نوشتن و نوشته شدن قلم داد کنم.

۷-امکان مانیفست نویسی در تاریخ ما

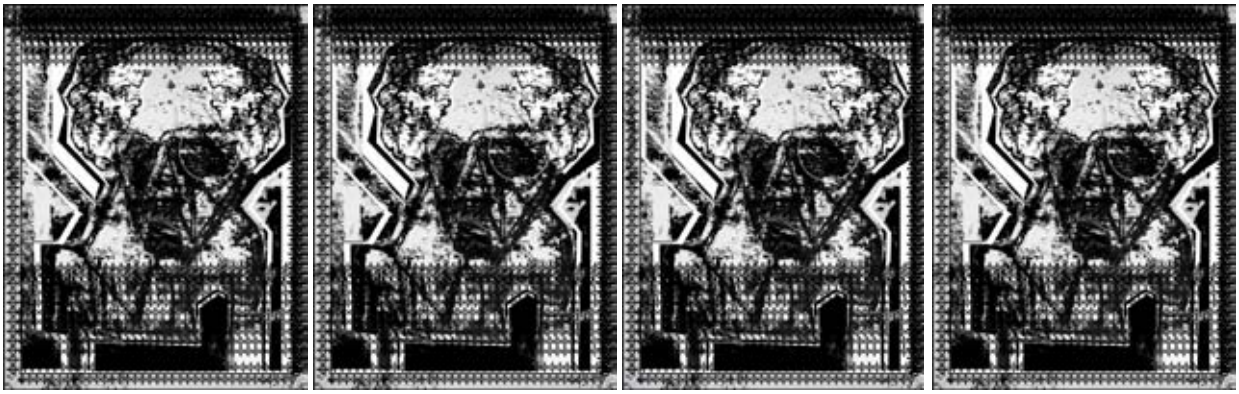
باید میانه تاریخ خویش را به سر و ته آن بدوزیم ، از لای پای این بدن خود را بیرون کشیده و با نفرت از گذشته ، آینده را تهدید نماییم. میان دار کردن تاریخ حاصل تلاشی گذرنده از چرخه تولیدی مشخص (ادبیات – نقاشی- موسیقی- سیاست) است که می تواند برای تولیدات خویش تاریخی را برسازد. این تاریخ برساختنی اولین ملاتی است که آجرهای مانیفست را می توان بر آن برافراشت. مانیفست با نشانه رفتن این تن است که می تواند چون پیکانی از آن عبور کرده و آن را به دو نیم تقسیم کند. مانیفست به تجربه خویش اشاره می کند به تضاد این تجربه با واقعیت و تخیل آینده ای که واقعیت چیزی جز تجربه گذرانده نباشد.

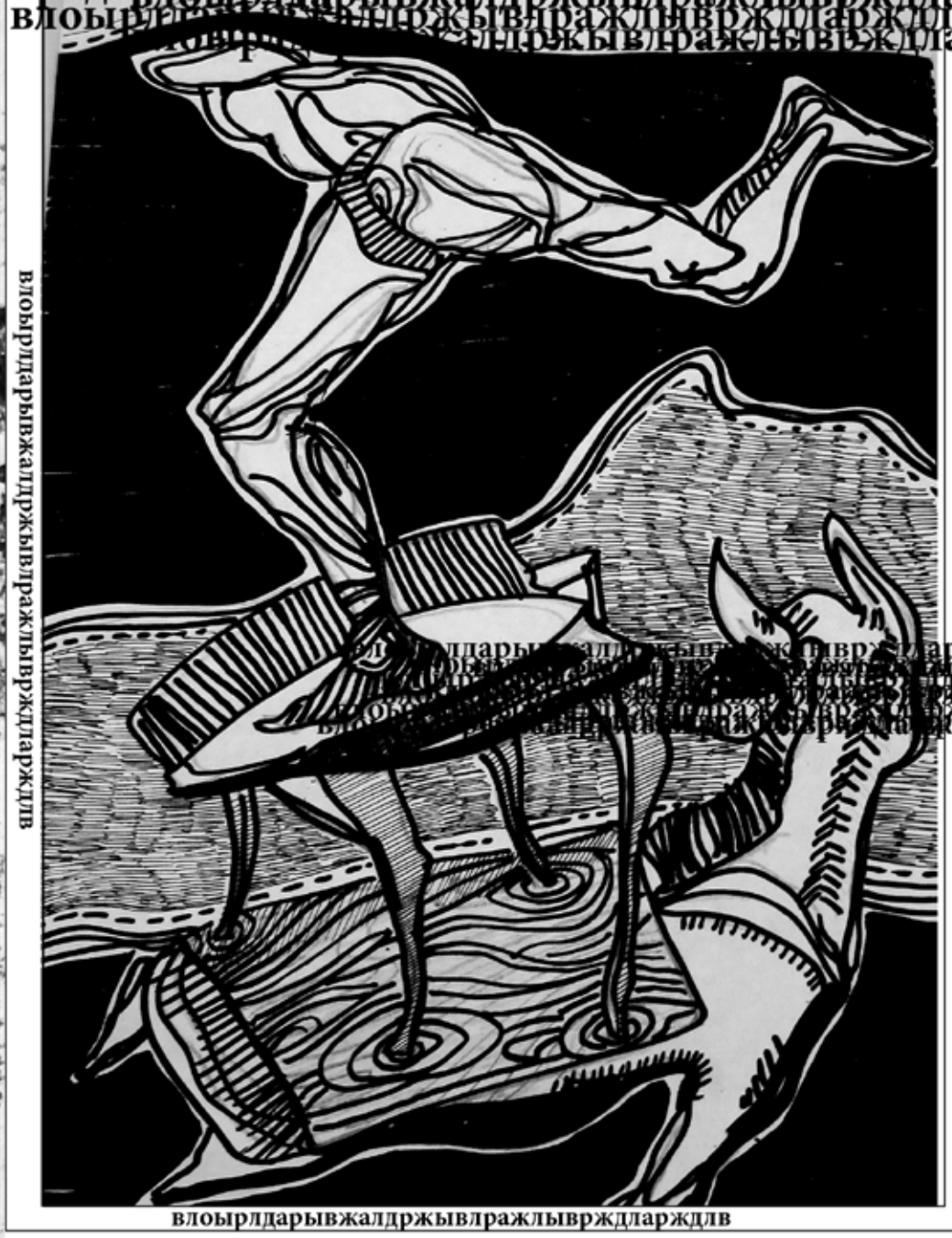
مانیفست نویسی عملی جمعی است که توسط کارگران آن عرصه های تولیدی خلق می شود. آنان به واسطه ادغام کردن خویش در کار و تولیدات خویش موفق می شوند به راز تولید مستمر خویش و مصرف بی انتهای خویش فائق آمده و طریقه مصرف شدن خویش را خود تعیین نمایند. اگر که منطق خشک زمانه تقدیر هر چیز و هر کس را در مصرف شدن آن بنیان نهاده است اگر که مجبور هستیم مصرف شویم بیایید به عنوان یک سیانور مصرف شویم. مصرف شدن به عنوان سیانور نه شکلات قندی است که منطق تولید–مصرف را به انهدام می کشد.

وقتی محسن نامجو بر سر زبان ها افتاد ، انتظار داشتم مانیفستی بنویسد تا بر تاریخ میان دار شده خویش بشورد. اما این اتفاق نیفتاد. در سفری که به گرگان داشت شبه مانیفستی برایش نوشتم و به دستش رساندم. بین او و دوستانش گردید و مورد رضایتشان واقع شد. اما چرا هیچ کس تن به این مکتوب کردن خویش نمی داد ، او ترجیح می دهد خود را در موسیقی اش نشان دهد و نه در آنچه درباره موسیقی اش است. اگر این طور بود که امتناع از مانیفست نویسی دلیلش عدم تن دادن به چارچوب های الزام آور مانیفست بوده باشد باز هم می شد در مانیفستی به این مانیفست گریزی خود خواسته اشاره کرد. این مکتوب کردن ایده ها و نوشتن تاریخ آینده پیش از آنکه اتفاق بیافتد سبب می شود تا تاریخ میان دار گردد. در واقع این مانیفست است که به تاریخ میانه می دهد تا امکان مانیفست های دیگر و شوریدن های دیگر را مهیا سازد.

ما از خلال این اشاره ها به خود است که می توانیم خود را باز شناسیم. همان طور که کودک زبان را با اشاره به اعضایش در می یابد نوشتن ایده ها در قالب مانیفست سبب ایجاد بستری معرفتی می شود که می توان آن را در هم کوفت و پیش رفت. درست چون جنگ های قدیم که حمله و پیش روی نه به سوی مقصد خاصی بلکه صرفا پیش رفتن در یک محیط ناشناخته و بیگانه بود. اما آنچه باعث می شود جنگ و پیش روی معنا بیابد همان مقاومت دشمن است. ما بدون مانیفست در خلائی از تاریخ بی میانه درست مانند لشکری هستیم که در برهوت گیر کرده ایم نمی دانیم به کدام سمت حمله کرده و به کدام سمت پیش برویم. از این رو خود را مشغول به درگیری ها و بحث های نظری تاریخ دیگری می کنیم. ما در این بازی ناچار طرفداری کسی یا ایده ای را می کنیم تا دیدن و دنبال کردن بازی برای مان جذاب تر شود اما سر آخر این جز یک تماشای سرگرم کننده نیست.

ما محتاجیم با جعل تاریخ خویش سنگرهای پناه گرفتن و حمله ور شدن خویش را عیان سازیم. تا زمانی که از این بیان خویش سرباز می زنیم و از روبرویی با تاریخ از دست رفته خود گریزانیم جز این که هستیم چیزی نخواهیم شد.





سایه های ادبیات

بابک سلیمی زاده

«سخن» دوباره آن روی ستمگرش را نشان داده است. امروز ستم مُشت آهنین خود را قبل از هر چیز در آنچه می بینیم، آنچه می شنویم، آنچه می خوانیم نشان می دهد. با خوانده ها چه کنیم؟ با آنچه می بینیم، با آنچه می شنویم؟ ادبیاتِ مردم ستمدیده چنین می پرسد...

این اتفاق در برهه هایی از تاریخ ایران همواره افتاده است. و در آن برهه ها ادبیات سعی می کرد صدای مردم ستمدیده باشد. نیما با تحول در موضوع شعر و به هم ریختن نظم ابیات، نظم و قواعدی را به هم ریخت، که در پس آن مردمی نظم و قواعد خود را می جستند. هدایت بی اهمیت ترین انسان ها (و حتی حیوان ها) را به گونه ای به ادبیات وارد کرد، که قطره های خون و عرقِ مردمی در آن نهان باشد. شاملو مردم را یک لبخند دانست که دریغا نمی خندد (بگذار برخیزد مردمِ بی لبخند)، آثار رئالیستیِ ساعدی هر یک مردمی را رویت پذیر می کرد که پیش از آن رویت ناپذیر بود. و «ظل الله» رضا براهنی با فراروی از «ادبیات زندانِ» عصر خود، حکایت بدن هایی را سرداد که بی هیچ تعالی از مادیت شان، در شکنجه و انزوای سلول خود، نمایان گرِ گوشت و خونِ کلمات بودند. این «قانونِ غیراساسیِ» ادبیاتِ ماست. به عبارتی می توان گفت در برابر نظم و «قانون» مسلط، حتی یک «قانون اساسی»، ادبیات آن فرم بیانی ست که «قانون غیراساسی» خود را می جوید.

تاریخ دهه های اخیر ایران، این امید را از بین برد که ادبیات می تواند به هنری انقلابی یا دموکراتیک بدل شود، گونه ای از هنر که توده ها را به یک سوژه ی حقیقی و اصیل بدل کند. پس از گرایش توده ها به جمهوری اسلامی، «مردمِ» ادبیاتِ ایران از میان رفت. مردم در ادبیات ایران دیگر وجود ندارد، حتی اگر تمام مردم ایران این ادبیات را بخوانند. مردمِ ادبیات، نه به صورت بازنماییِ اتفاقاتی که بر آنها می گذرد، بل به صورت آن رویداد تکینی که هر گونه نظام بازنمایی (در سیاست و در بوطیقا) را به چالش می کشد، دیگر وجود ندارد. ادبیاتی که نه در پی وصف بداهت ذهن مولف، بل به دنبال ابداع جمعیتی بود که هر زمان از خودش کوچکتر می شود. وظیفه ی ادبیات امروز، اگر وظیفه ای داشته باشد، نه بازتاب صدای مردم، بل ابداع مردم است.

امروزه تقریباً همگان به این نتیجه رسیده اند که شعر هیچ اهمیتی ندارد. البته نه شعری که از گذشتگان به ارث رسیده است (شعر موزه ای) بل شعری که «ابداع می شود». «شعرِ اکنون»، این شعر هیچ اهمیتی ندارد. از یک سو، می توان به بی اهمیتی شعر در جامعه ی امروز بی توجه بود و همچنان به شعر گفتن ادامه داد (از آنجایی که می گویند شاعر باید کار خودش را بکند و قضاوت را به زمان بسپارد!)، اما از دیگر سو، می توان از همین بی اهمیتی آغاز کرد. می توان برای لحظه ای شعر گفتن را متوقف کرد و این پرسش را پیشِ روی خود گذاشت: چرا امروز همچنان باید شعر گفت، به جای آنکه نگفت؟

در برابر این پرسش، می توان همچون «واپسین انسان» نیچه دیگر هیچ نخواست؛ و بی توجه به موقعیت منحط کنونی، در شبِ بی خدا به خواب خوش ادامه داد. و یا به سیاق هایدگر شاعران مدرن را از خواب برخاستگانِ ویرانیِ امروز دانست. هایدگر سوگ مقدس هولدرین را به دور از هر حس نوستالژیک نسبت به گذشته و حضور خدایان می دانست. نزد وی، این یک سوگ مولّد و آفرینش گر بود که هستیِ تاریخیِ یک قوم را بنیان می نهاد. اما این خوشبینی هایدگر

به توانایی بنای رخداد حقیقت توسط شاعران، امروز به هیچ وجه صادق نیست. چراکه شاعرانِ امروز خود به خواب عمیقی فرورفته اند.

تلاش برای طرح یک «بوطیقا»ی تازه در قالب مانیفست، امروزه خود به امری کهنه و کلیشه ای تبدیل شده است. در این سالها کم نبوده اند جریانهایی که با عناوین مختلف آمده اند و رفته اند و هر یک بنا به تاثیری که از ترجمه های بابِ روز در ایران گرفته اند اصطلاحاتی را در هوا پراکنده اند و خود نیز همراه با آن اصطلاحات در آسمان تیره ی ادبیات فارسی دود شده اند و به هوا رفته اند. در واقع سالهای جوانی ما در ادبیات، به نوعی همزمان بود با قارچ های «آوانگاردیسمِ محافظه کار» که در هر سو سبز شدند و بعد بدون هیچ دلیلی که پایه ی اجتماعی مشخصی داشته باشد محو گردیدند. آوانگاردیسمی که آوانگارد بود ولی نمی خواست به کسی بربخورد. بنابراین رفته رفته راهش به ستون روزنامه های کثیرالانتشار باز شد. چراکه هر مانیفست نویسی در دوران ما، دست آخر به ستون نویسی در روزنامه ی اصطلاح طلب تبدیل خواهد شد. برای افول هر یک از جنبش های «آوانگارد» غربی می توان دلایل جامعه شناختی، نظری، یا فلسفی آورد، حتی می توان افول آوانگاردهای ادبی و هنری دهه ی سی، چهل، و پنجاه ایران را هم به لحاظ اجتماعی بررسی کرد، اما دهه ی هشتاد آمد و رفت و هیچ کس ندانست که آن همه مانیفست و شعر فلان و بهمان چرا آمدند و مهمتر از همه، چرا رفتند؟ پاسخی نمی توان به این پرسش داد، فقط می توان از شرایط و قرائن اینطور برداشت کرد که ادبیات آن خاصیت سوبژکتیو خود را به طرز غریبی در این دهه از دست داد.

در دهه ی چهل و پنجاه ایران، حتی «ژورنالیسم» و مجلات نیز اثری از «مانیفست» را بر خود داشت. پس از پایان این دوران، در دهه ی هفتاد و هشتاد، مانیفست ها جای خود را به «نقد و بررسی» های روزنامه ای دادند. منتقدِ امروز وجود دارد تا از آنچه وجود دارد بنویسد، نویسنده ی دهه ی چهل و پنجاه می نوشت تا امر ناموجود را بجوید. آنچه روزگاری «عجیب و غریب» می نمود، امروز به امری عادی و بدیهی تبدیل شده است، برخلاف آرمانِ برشت که می خواست آنچه عادی پنداشته شده است را غریب نشان دهد. نشست های نقد و بررسی یا افتتاح کتاب شاعران و داستان نویسان، با آن دک و پزها و با آن «دعوت به عمل آوردن ها»، کار روتین و البته «حرفه ای» منتقدان هنری که از این گالری به آن گالری پرسه می زنند تا خوراک هفته نامه ها و ماه نامه های مربوطه را بو بکشند ـ و آنجا نیز خود بازار مکاره ای ست ـ، تمام اینها امور عادی ای هستند که روزگاری «غریب» و «بورژوامآبانه» تلقی می شدند، و امروز جزئی از «آداب فرهنگی» اند.

اما چه باید کرد؟ بی شک نباید همچون فوتوریست ها ندای تخریب گالری ها را سر داد، باید گالری ها را تسخیر کرد. بی شک نباید ندای تخریب «نشست های» نقد و بررسی و افتتاح کتاب و آن «دعوت به عمل آوردن ها» را سرداد، بلکه باید در آن جلسات ایستاد و مسیر آن را بسوی قهقرا هدایت کرد. اگر آنجا یکی از مراکز سخن پراکنی ست، چه باک اگر سخن پراکنان پراکنده شوند! باید از گالری ها و «نشست ها» یک تریبون ساخت، یک بیلبورد تبلیغاتی که توسط حرامزادگانِ ادبیات تسخیر می شود. باید موقعیتِ یک سخنگو را تسخیر کرد.

چه بدن ها که در دخمه ها منقبض گشته اند. چه ملحفه ها که بعد از محو بدن، نقش یک چروک را به خود گرفته اند. چه دهان ها که باز می شود در خفا، برای لبخند. چه مقعدها که گشوده می شود در انزوا، برای زائیدن! چه کارکردها دارد دهان، برای جیغ. چه توان ها دارد، نَفَسی که از سینه بر می آید، بخاطر دریغ. ادبیات چرا یک فریاد نباشد؟ نه فقط

در شکستن نحو، بل در شکستن سکوت. صدور صوت، بی هیچ آهنگی. جیغی از حنجره ی یک نوزاد، گوزی از مقعدی تنها، شیهه ای از حنجره ی اسب، گریزی از پوزه ی گرگ. ادبیات چرا اینها نباشد؟ باید از «نشست ها» قلمروزدایی کرد و خوابیده ها و افتاده ها را صدایی بخشید. باید سایه ی ادبیات را شناخت. سایه ای که دیگر بدنی ندارد. ادبیات مردم ستمدیده هرگز مرزی به نام «ادبیات» نمی شناسد. شاید بتوان گفت یک سایه است. سایه ای که دیگریِ ادبیاتِ موجود است. سایه ای که از بدنِ ارگانیکِ آن رها گشته است. نه دشمن آن است و نه آن را «نفی» می کند. بلکه اساساً از دایره ی فراگرفت، معنابخشی و تملّک آن بیرون است. بی شک نباید از «یک» سایه سخن گفت. سایه جمعیتِ خاموشی و تاریکی است. جمعیتِ شب است. ما از سایه های ادبیات سخن می گوئیم. از چندگانگی ای که به «یک» فروکاسته نمی شود. همچون چندگانگیِ جانوران و حشراتِ فیلم naked lunch که حروفِ ماشین تحریر را حین نوشتنِ «گزارش» به چندگانگی های دسته ای پیوند می دهد. خارجیتِ دیگریِ ادبیات، که «خارج تر از هر فاصله ی مکانی» است، حاکی از آن است که نمی توان دیگری را در دل تمامیتی که بنا به تعریف «خارج» ندارد جای داد. دیگری حلقه ی بسته ی تمامیت را می شکند. مثل لکه ای که ناگاه چشم انداز زیبایی که از پنجره می بینیم را آلوده می کند. دید را مختل می کند. از خواندنی قلمرو زدایی می کند، و بی صداییِ درونِ صدا را می شنواند، و در عین حال هیچ نیست.

«ادبیات» همچون قصر تسخیرناپذیری ست که به شدت حصاربندی شده است و از خود جز تائید خود نمی زاید، حتی اگر در قالب یک نفی جلوه گر شود که دست آخر با خودش «همان» می شود. ادبیات به عنوان نهادی که مملو از اتاق ها و دفترهای اداری مختص به خود است (ناشر، منتقد، روزنامه، معرفی کتاب، نشست نقد و بررسی، که هر کدام برای خود ماجرای ملال آوری دارد) دقیقا بر خودش منطبق است، از هیچ حاشیه ای فراتر نمی رود، و خطرِ هر انحرافی را دفع می کند، چون قرار نیست چیزی بگوید، غیر از این واقعیت که «سخن» می گوید. سخن گفتنِ «ادبیات» در واقع به گفتمانی ارجاع می دهد که مبنا و پایه ی انتخاب موضوع این سخن است.

این ادبیات، که خود ساز و برگی ایدئولوژیک است، در بهترین حالتِ ممکن می تواند خواهان «آزادی بیان» باشد. یعنی آرزو دارد بتواند ساز و برگ ایدئولوژیکش را بدون ممنوعیت دولتی به کار اندازد. حال آنکه خود نهادی ست که ایدئولوژی دولت سرمایه دار را بازتولید می کند. در این میان ادبیاتِ مردم ستمدیده نه خواهان آزادی ست و نه خواهان به رسمیت شناخته شدن. تنها در پی گریز است. از هر حفره و هر راه ممکن. نقبی در زیرزمین های شهر. در سردترین شبها، تاریک ترین شبها. همانطور که کافکا در «گزارشی به فرهنگستان» به خوبی می نویسد:

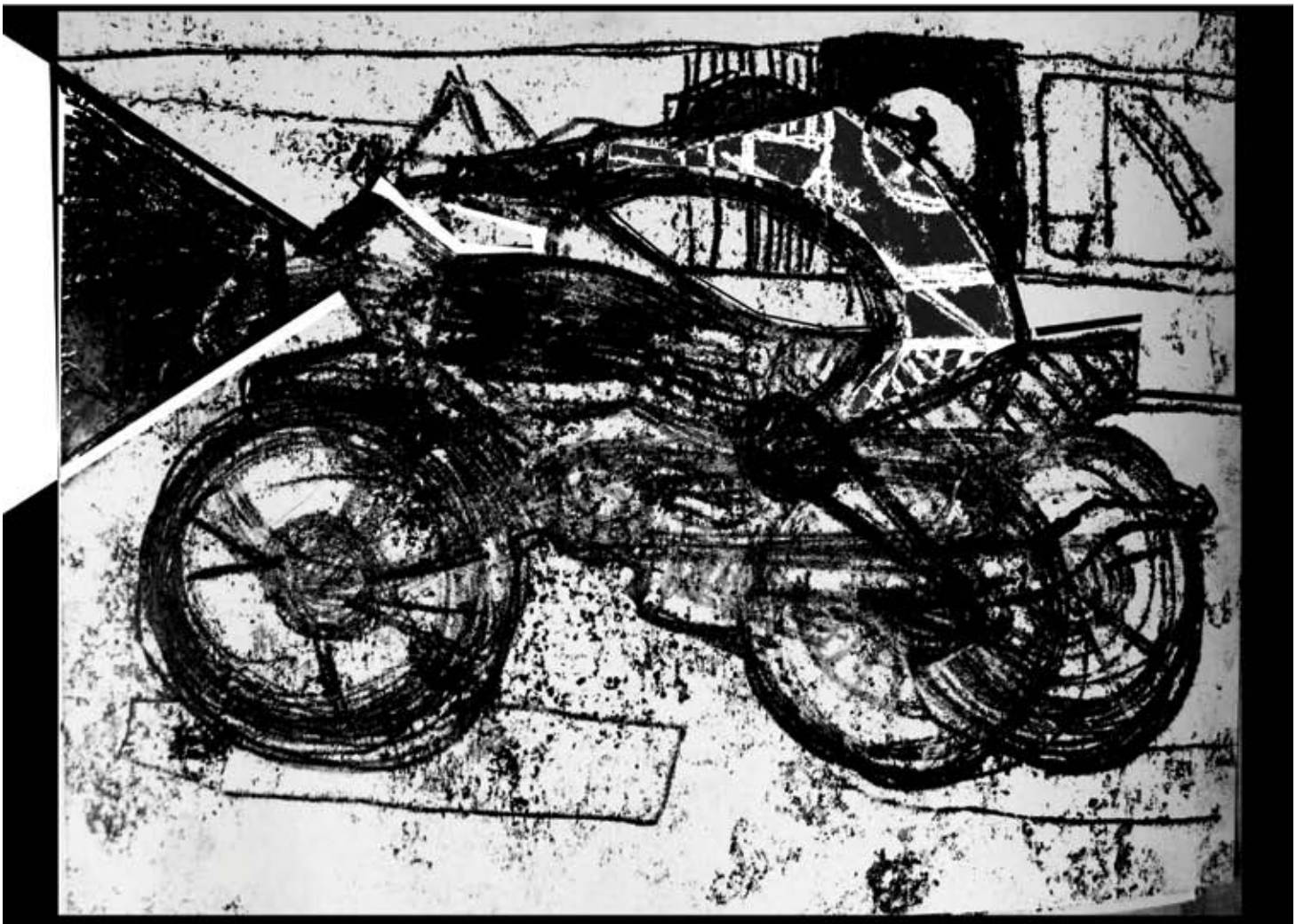
«نه، من خواهان آزادی نبودم. فقط در جستجوی راه گریز بودم، به راست، به چپ، به هر طرف ممکن. جز این خواسته ای نداشتم، حتی اگر این راه گریز فریب از آب در می آمد. خواسته ی من کوچک بود، پس نمی توانست به فریب بزرگی منجر شود. پیش رفتن، پیش رفتن! چیزی جز این ساکت نشستن، آن هم با دستهای بالاگرفته و تحمل فشار دیواره ی جعبه.»(گزارشی به فرهنگستان)

کسانی که هیچ اند، ادبیات شان یک زمزمه است، یک ناله، یک جیغ، یک صدای نامفهوم، یک «گزارش» که به میانجی آن، نویسنده از انسان بودن دست می کشد تا یک میمون یا یک سوسک، یک سگ یا موش شود، چرا که عملا از طریق صدا و از طریق صوت و یک ژست است که حیوان می شود، و حرف ها را همچون چندگانگی آواهای حیوانی تجربه

می کند. ما این اثر را به عنوان «سایه های ادبیات» می شناسیم.

ادبیاتِ مردمِ ستمدیده نه در قالب نهادها و اتاق های اداریِ ادبیات، بل در قالب جاذبه و اغوا عمل می کند. همچون آواز سیرن ها که هیچ نیست اما کسی را یارای آن نیست که صدایش را نشنود. چون از مکانی خارج از اتاق های اداری می آید. بی توجه و یکسر متفاوت از تلاش اولیس، که دستگاه پروپاگاندای خود را فعال کرد تا ملوان ها و کارگران آن صدای وسوسه آمیز را نشنوند. وسوسه ای که فوکو به خوبی توضیحش میداد وقتی که میگفت «درونگی را به نزدیک شدن به یک درونگیِ دیگر فرانمی خواند، بلکه با تحکم آشکار می کند که خارج آنجاست، گشوده، بدون خلوت، بدون حمایت یا ملاحظه کاری.»(فوکو/اندیشه ی خارج)

تجربه کردن حضور خارج، تهی بودن بیان و تهی دستی در زیستی هرروزه. «با دستهای بالاگرفته و تحمل فشار دیواره ی جعبه.» این است ادبیات ما. بدین معنی، اگر «مکان» شعر، جلسات نقد و بررسی و محفل های ادبی است، «زمانِ» آن فراغت و بداهت ذهن شاعر است. تبدیل زمانِ شعر به زمان فعالیت و کار طاقت فرسا، به آن جمعیتی خواهد بخشید که دیگر در قالب زمان فراغت و بداهت ذهن شاعر نمی گنجد، همان طور که مکانِ آن می تواند هر دخمه ای باشد که جمعیتِ شعر را روی خط خارج قرار می دهد. چه با اجرای شعر در نقب هایی که زیر شهر می زنیم، چه در قالب تصاویر سرهم بندی شده ی یک ویدئو که پایان هرگونه تصویرپردازی در بلاغت شاعرانه را اعلام کرده، شعر را همچون زبانی مستمند در پیوند با دیدنی ها و داده های حسیِ اجتماع قرار می دهد. چه در قالب یک سی دی صوتی محتوی جیغ و دادهای جمعیتی که در زیر پوست زبان صامت است. این صوتِ صامت، نقطه ی التهابِ هر آن چیزی ست که مجبوریم بشنویم و از ما خواسته می شود که «همان» را صادر کنیم. این جمعیت، که هرچه کوچک تر از شمار کمّیِ خود است، نه در پی «آزادی»، که در پی گریز است. به راست، به چپ، به هر جایی جز «درون» ادبیات. این سایه ی تکین، همچون ترشحی کثیف که از بدنه ی اجتماع بیرون زده، چیزی برای عرضه کردن ندارد. مگر هیچی که تا همه چیز گشوده می شود. تمام صداها، تمام فشارهای بدن همانطور که آرتو می خواست؛ ترمز اتوبوس ها، سوتِ عبور قطار مترو، تلفیق صدای ماشین ها، همانطور که فوتوریست ها می خواستند؛ تکه های روزنامه، بلیط های پاره ی مترو، همانطور که دادائیستها می خواستند، تمام اینها را ما برای گریز می خواهیم و نه برای شرکت در نمایشِ خدایانِ هنر. هنرهای اجراگرانه نظیر پرفورمنس، ویدئو، و غیره که از همین ایده های پیشرو نشات گرفتند، امروز به زیوری برای گالری ها، تزئینی جذاب و «چندرسانه» ای برای ضیافت بورژوازی تبدیل شده اند. هنرهایی که در بدو امر می خواستند یک تجربه ی چندحسی را برای زندگی روزمره ی مردم بوجود آورند، دست آخر عنصر «همان»، همان بداهتِ ذهن هنرمند، همان نمایش فراغت بورژوازی بدانها راه یافت. ما از این مکان پریشی و زمان پریشی در تجربه های حسی در زیست روزمره دفاع می کنیم. به شرطی که از آنها به عنوان «ابزاری عملی» برای گریز استفاده کنیم. ما معتقدیم مردم در این پریشانیِ حسی راه گریز خود را می جوید. به شرطِ پیش رفتن، پیش رفتن، و هرگز توقف نکردن در عنصر همان، در ذهنیت، در بداهت، . . . مصرّانه پیش رفتن، نه به سمت «درون»(محافل ادبی، نقد و بررسی، نشست های ادبی) بل حرکت روی خط خارج (زیرزمین ها، دخمه ها، جیغ ها، اجراها، تنهایی ها). مصرّانه، مصرّانه، بیش از آنکه بتوان به تفسیرِ آن نشست، یا در برابرش مقاومت کرد.



موتورسواری در گالری

موتورسواری در گالری
موتورسواری در گالری

موتورسواری در گالری

امین قضایی

گالری در یک فضای خانگی شریک است. این شراکت فضای ایده آلی است برای دختران هنرمند و نوظهور بورژوازی تا در یک فضای خانگی زیر نظر پدری نیمه مهربان اما مراقب، امر اجتماعی را تجربه کنند. چیزی به نام عرضه اثر هنری به جامعه وجود ندارد. آنچه هست عرضه اثر هنری بورژوازی در فضای خانگی و خصوصی گالری است. شما باید آدرس‌ها را کامل بنویسید. چون برای رسیدن به ایدئولوژی مانند لینکها باید مسیرها را کامل نوشت. دراینجا به جای آنکه زنان اجتماعی بشوند، خود امر اجتماعی به فضای خانوادگی و دوستانه گالری تقلیل می‌یابد. در نشانه شناسی ایدئولوژی گالری زنانه است چون معادل بیرونی آن یعنی بازار مردانه است. گالری زنانه (به معنی ظرافت)، نخبه گرایی، هنرمندانه، خصوصی و خانوادگی است. بازار ، مردانه (به معنی جدیت) ، توده ای ، صنعت گرایانه ، عمومی و اجتماعی است. توده ها در بازار از کنار ویترین‌ها رد می‌شوند. همه چیز در پیاده رو شلوغ و پر سر و صدا است. هر کالایی با اتیکت مشخص می‌شود. آنچه بر داوری توده ها حاکم است ارزش مصرف است. کالاها هیچ یکتایی ندارند. کالاهای موجود در ویترین تنها یکی از آن رونوشت‌هاست و از این رونوشت‌ها نسخه های فراوانی در انبار موجود است. ویترین مغازه ها یک جهان محسوسات افلاطونی کاملاً آلوده به رونوشت‌هایی بی ارزش است. اما در گالری ما با خود مثال ها و با چیزهای یکتا و منحصر به فرد طرفیم. آنها صرفا ارزش مصرف ندارند. ارزش مصرف آنها (هر چند که از اهمیت فراوانی برخوردار باشد) برای حفظ ظاهر هم که شده باید در حاشیه قرار گیرند. به جای اتیکت امضای هنرمند به چشم می‌خورد. اثر هنری در دیوارهای گالری دقیقا نشانه ی استعلایی است برای کالا در ویترین مغازه ها.

کسانی که برای دفعات اول به گالری می‌آیند از جلوی تابلوها به سرعت رد می‌شوند. مشتریان در مقابل ویترین به این طرف و آن طرف می‌روند و مداوما سر می‌چرخانند. اما هنرمندان با آرامش و سکوتی غریب در جلوی هر تابلو میخکوب می‌شوند. وقتی چیزی توجه توده ها را جلب می‌کند به سرعت به درون مغازه می‌روند. اگر نشئه اثر هنری مخاطب اثر هنری را بگیرد او بیشتر سر جای خود ثابت باقی می‌ماند. آنها تعمق بر انگیزتر می‌شوند. همه اینها چیزی نیست جز یک تقلید مضحک از فلسفه افلاطون. آخرین سنگر.

سقر اط در مکالمه با پارمیندس، فیلسوف را کسی می‌داند که با دیدن امر زیبا به جای یورش برای تصاحب آن، در خود زیبایی تعمق می‌کند. همین رفتار را مخاطب اثر هنری در گالری از خود نشان می‌دهد. او وانمود می‌کند که در جهان ایده آل‌ها قرار گرفته است و ایده آل‌ها او را تنها به تامل بیشتر وا می‌دارند. هیچ چیزی برای تصاحب نیست. عطش برآوردگی ارزش مصرف و مالکیت از بین رفته و تنها خود ارزش استعلایی باقی مانده است. گالری خود را از مالکیت، پول و ارزش مصرف پالوده می‌سازد تا در جهان استعلایی آثار هنری یکتا همان منطق‌های بازار آزاد (همان نشانه، همان انفعال و همان شکاف گریز ناپذیر عقلانیت مصرف و تولید) را بازتولید کند. یک اثر هنری هر قدر هم انقلابی با قرار گرفتن در گالری هیچ حرفی برای گفتن نخواهد داشت. برای شناخت ایدئولوژی و برای رسوایی سرکوب نهفته در نشانه‌ها ما به مکان شناسی نیازمندیم.

مکان شناسی تنها به رابطه علت و معلول‌ها نمی پردازد. اینک ایدئولوژی را باید در پس زمینه ها جست. نظام سرکوبگر زمینه ها را به شما نشان می‌دهد. شما زمینه‌ها را نقد می‌کنید در حالی که پس زمینه در خاموشی و سکوت نادیده گرفته می‌شود. سرکوب در طبیعی انگاشتن پس زمینه است. رابطه زمینه / پس زمینه مکانیسم پیچیده ای است برای سرکوب. در مورد گالری آنچه طبیعی می‌شود دیوار خود گالری است. مکان ارائه اثر هنری بخشی از خود اثر هنری است. اما

زمینه ای به نام اثر هنری، دیوار سفید و آرام گالری و فضای خصوصی و سرکوبگر آن را بدیهی می گرداند. تابلو بر روی دیوار آویزان شده است و مقابل شما قرار می گیرد. اما در مورد بازار، کالاها در و یترین‌ها قرار می گیرند و این در حالی است که مغازه پشت ویترین قرار دارد. جایی برای به درون رفتن وجود دارد. سفیدی دیوار گالری رمزی است برای فضای خالی انتزاعی و ذهنی که این اثر در آن خلق شده است. خداوند نیز به همین طریق جهان را آفرید و بر روی دیوار سفیدِ نیستی، جهان را در شش روز به وجود آورد و بعد بر عرش نشست و هنگامی که شاهکارش را برانداز می کرد به خود آفرین گفت. آفرینش اثر هنری همواره آرزوی شدن از نیستی به هستی را دارد. در حالیکه تولید برخلاف آفرینش همواره از چیزی به چیز دیگری می‌شود. دوگانه‌های زیر را در نظر بگیرید:

خلاقیت هنری / اثر هنری

ماد ه خام / کالا

مسلماً هنر می‌خواهد از کالا فراتر برود اما نزد بورژوازی هنر می‌خواهد از تولید فراتر برود و به آفرینش برسد. هنر انقلابی می‌خواهد از تولید مسلسل‌وار کالاها فراتر برود و خودِ عقلانیت تولید را بیشینه کند. در حالیکه هنر ارتجاعی می‌خواهد عقلانیت تولید را پس بزند و دلایل وجودی اثر هنری را به ذهن مولف/ هنرمند و نقطه شروع آفرینشگری وی ربط دهد. تمامی این موارد نشان می دهد که هنر ارتجاعی به سبک افلاطونی از رونوشت‌ها به ایده آل‌ها عقب نشینی می کند و اثر هنری در این میان مانند بحث شوپنهاور واسطه ای برای تامل در جهان ایده‌آل‌ها می‌باشد. دیوار سفید ، خصوصی و آرامش برانگیز گالری که تضمین می کند همه چیز همانطور که هست باقی خواهد ماند سازنده فضایی از نیستی است تا اثر هنری همچون آفرینه ای به نظر آید که از نیستی به سوی هستی پر کشیده است.

از میان پیاده‌روهای بازار گهگاه موتور سوارهای قانون شکنی نیز رد می‌شوند. شاید لازم باشد ما نیز از گالری ها با سرعت و بی توجهی یک موتور سوار رد شویم . ما از کنار هنر ارتجاعی نیز علی رغم تمامی شکوه و جلالی که می‌تواند برای پر کردن مغزهایمان از ایدئولوژی داشته باشد نیز به همان سرعت رد می شویم. مسئله این نیست که اگر گالری نباشد پس چه؟ مسئله این است که ما با گالری خانوادگی و خصوصی بورژوازی نخبه گرا و ارتجاعی طرفیم. چیزی به نام گالری به تنهایی وجود ندارد. هنر همواره یک فعالیت جمعی (با تمامی فاکتورهای اجتماعی مانند طبقاتی ، جنسی و نژادی و سنی و ...) است که هیچ هنرمندی آغاز آن نیست و هیچ مخاطبی هم پایان آن نمی‌تواند باشد. هنر انقلابی مرزبندی‌های ایدئولوژیکی مشخص میان هنرها را نمی‌پذیرد. این هنر به چند رسانه ای معتقد است. هنر انقلابی ، ایدئولوژی هنر را همراه با مکان شناسی ارائه اثر هنری و قدرت ایجاد یک فعالیت جمعی ذهنی و یدی می‌سنجد. هنر انقلابی، هنر موتور یعنی هنری متعهد به پیشبرد عقلانیت تولید و از این رو هنری سیاسی است. هنر انقلابی قادر است حتی خویشتن را کنار بگذارد و اگر لازم باشد از خود در گذرد، هیچ ارزشی برای باقی ماندن و ابدی شدن وجود ندارد. مسئله تنها پیشرو بودن است. هر اثر ادبی تا حدی هم یک مانیفست است و هر تصویری در جای خودیک پوستر تبلیغاتی ایست. هنرِ موتور از آنجا که نقاشی چیزی است که باید آویزان شود ، آویز ان نمی‌شود بلکه همچون تصاویر گرافیکی دیجیتالی در سراسر جهان به گردش در می‌آید. او منتظر خوانش و خوانده شدن باقی نمی‌ماند بلکه همچون ویروس در تمامی بدنها، ذهن ها، حس‌ها و فرهنگها بازنویسی می‌شود.

خشونت نظری

مهدی سلیمی

خشونت نظری

«اگر هیچ چیز برای ما باقی نمانده است تا همه چیز را بر آن بنا کنیم. همه‌ی آنچه برای ما به جا مانده، خشونت نظری است. کاری که ما باید اینجا انجام دهیم: نظرورزی معطوف به مرگ است که تنها روش‌اش رادیکال سازی فرضیات می‌باشد.»(ژان بودریار)

بیائید برای یکبار هم که شده، هنر را از برجسته‌نمایی‌ها، پرسپکتیو و عمق(چه فضایی و چه روانی) خالی کنیم، بگذارید اینبار بجای عمق، سطح را به منزله‌ی نقطه‌ی عزیمت خود برگزینیم. نقد تفسیرگر مدام به ما گوش‌زد می‌کند که در پسِ پشت هر چیز به ظاهر آشنا و ساده، معانی بسیار عمیقی به کمین نشسته است. اماسطح مکان رخ‌داد هرگونه کنش هنری ناب است، آنجا که هنر از دست هر تفسیر و دلالتی در امان می‌ماند. برای روشن شدن بحث بهتر است مفهوم آینه از دیدگاه «بودریار» را در نظر مجسم کنیم. بودریار آینه را ابژه‌ی شفاف‌نمایی می‌داند که هرگز ژرفایی به درون خود نمی‌گشاید؛ آینه سطحی نمادین است. انسان در آینه تنها تصویرِ لایه بیرونی صورتش را می‌بیند نه اعماق وجودش را. نویسنده‌ی این سطور با قرار دادن هنر در سطح، در حقیقت بر این باور است که هنر همچون «شئی بزک‌شده» یا سطحی است که بین زن و آینه قرار می‌گیرد؛ بین مولف و مخاطب؛ بین دیدن و دیده‌شده، بین سوژه‌ی گفتن(subject of the enunciating) و سوژه‌ی گزاره(subject of the statement) . نظریه‌ی «درجه‌ی صفر نوشتار» ما را به سمت حذف زن(مرگ مولف) سوق داه و از این راه در صدد اثبات این نکته است که هر مخاطبی با دوباره خواندن متن در جایگاه مولف قرار خواهد گرفت. آیا این همان اعتقاد به برجسته نمایی، پرسپکتیو و عمق در هنر به شیوه‌ای دیگر نیست؟ این نظریه نیز خواهان درنوردیدن سطوح و رسیدن به عمق هنر است با اعتقاد به اینکه هیچ سطح پوشاننده‌ای بین زن و آینه وجود ندارد. چنین نظریه‌ای به اشتباه مخاطب را همان تصویر واقعی و عمیق زن در آینه متصور شده و معتقد است که تصویر، همان مولف واقعی است. ولی آنجا که می‌گوییم دیگر هیچ معنایی وجود ندارد؛ این اطمینان وجود دارد که سیر انکشافی در اعماق هنر، سیر قهقرائی است که به «هیچ» منتهی خواهد شد. در اینصورت باید نظریه‌ی مرگ مخاطب را برابر با مرگ مولف بدانیم. بارت همان اشتباهی را تکرار می‌کند که «نقد تکوینی گلدمن» دچارش شده بود: کنار زدن تمام سطوح یا شکستن آینه‌ها تا دستیابی به هنرمند واقعی! درجه صفر نوشتار و نقد تکوینی، هر دو با خیمه زدن بر سطوح و به زیر کشاندنشان، با تلاشی مذبوحانه برای ایجاد عمق پیش می‌روند. من اما، در اینجا برای نوشتن در مورد سطوح هنری، نظریه‌ی «خشونت نظری» را پیشنهاد می‌کنم. حال «خشونت نظری» چیست؟ خشونت نظری اثر، مولف، مخاطب را به نفع یک سطح آرایش شده‌ی هنری، کنار می‌گذارد. خشونت نظری اعلام می‌کند هنر در یک سطح نمایشی و اغواگرانه رخ داده و به جای از میان برداشتن این سطوح سعی در هرچه نمایشی‌تر کردن آنها دارد. این نظریه همچون ابزار و لوازم آرایشی است که آن سطح بزک‌شده(هنر) را نه تنها نابود نکرده بلکه بر فریبنده‌گی‌اش می‌افزاید. خشونت نظری چون نظریه‌های دیگر، هنر را در بیرون از خود و یک دیگری(The other) برای خود نمی‌بیند که در تمنای رسیدن به آن، خود را در در دام روانکاوی گرفتار سازد. چنین نقد اغواگرایانه‌ای به ما می‌آموزد: هیچ فقدانی در کار نیست. و همچون میلی کامل درکنار هنر/ابژه‌اش قد برافراخته و چشم‌نوازی می‌کند. خشونت نظری خوب می‌داند نقدی که هنر را به مثابه‌ی یک دیگری معرفی می‌کند در حقیقت خود را در دام تفسیر روانکاوانه گرفتار می‌سازد. فروید معتقد

بود بچه‌ای که مادرش صرفا برای رفع تکلیف به او شیر می‌دهد، در غیاب دیگران شروع به نشخوار کردن شیر می‌کند تا جای خالی مادر را پر کند. با این تفاسیر آیا نقد تفسیری در مورد هنر(به مثابه‌ی یک دیگری یا همان ابژه‌ی مطلوب) دست به نشخوار هنر نمی زند؟ بی دلیل نیست که منتقدان را همیشه هنرمندان شکست خورده معرفی می‌کنند. آنگاه که مفسر از دیگری (هنر) دور می‌افتد؛ برای پر کردن این شکاف مدام سعی در تکرار حضور دیگری (هرچند مجازی) دارد تا بتواند با فعالیت رانشی خود، فقدان تمنای دیگری را جبران کند. ولی خشونت نظری در غیاب هیچ چیزی رخ نمی‌دهد. اتفاقاً زبان آن زبان قدرتمند میل است که ابژه‌ی ارضاگر خود را به همراه دارد، بدون هیچ فعالیت رانشگری برای ارضای میل فقدان‌مندش. این نظریه هنر را نشخوار نمی‌کند چرا که می‌داند هیچ معنای استعاری در هنر نهفته نیست. خشونت نظری زبان کاشفان فروتن نیست چرا که می‌داند هیچ حرفی به جز خود هنر برای گفتن باقی نمانده است...

با این وجود چرا خشونت نظری برای حرف زدن زبان می‌گشاید وقتی که خود هنر معنا را به نفع اجراگری و نمایش سطوح دور می‌ریزد؟ گفتیم که خشونت نظری به همراه هنر یک میل کامل است. حرف زدن این میل به خاطر فقدان نیست. مسبب آن گونه‌ای انقباض حاصل از انباشت میل است(میل دلوزی). این میل در تقلای رهایی است. رهایی از طریق یک سوراخ. اینجا سوراخ مورد نظر همان دهان باز است . رها شدن از طریق مکالمه.

مسئله‌ای که اینجا هست: خشونت نظری کدام هنر را می‌تواند به مکالمه با خودش برانگیزد؟ هنر عاری از معنا. هنری که خودش از استعاره سازی گریزان است. هنر مربوط به سطوح از ریخت افتاده و غیر قابل شناسایی. هنری که در سطوح رویداده و از این طریق مثل ویروس تکثیر شده و با اشغال سطوح و موقعیت‌های دیگر خود را به نمایش می‌گذارد.

وقتی خاطر نشان می‌شویم که مکالمه در خشونت نظری حاصل انباشت میل است در حقیقت به این امر صحه می‌گذاریم که در این نوشته، آموزشی در زمینه‌ی هنر در کار نیست. نه آموزش، نه تفسیر، چرا که خشونت نظری یک سطح بدون ریخت است که هنر را در خودش حمل می‌کند. هرچه هست اجراگری مجددی است به منظور برجسته کردن قدرت نمایشی هنر. خشونت نظری رستاخیز جادوگری است! حافظه تاریخی ندارد؛ از تمدن و فرهنگ چیزی به یاد نمی‌آورد، این است که نه آموزشی در کار خواهد بود و نه شناسایی. خشونت نظری ورد دخول به دنیای جادوست. همچون اوراد مخلوقات دنیای جادوزده‌ی بکت. برای مثال در مکالمه‌ی بین ولادیمیر و استراگون می‌خوانیم:

- ما همیشه چیزی را پیدا می کنیم که برساند هنوز زنده ایم، مگه نه دی دی؟
- بله بله، ما جادوگریم.(از نمایشنامه‌ی «در انتظار گودو» نوشته‌ی ساموئل بکت)

خشونت نظری این مکالمه را تفسیر نمی‌کند. وقتی قدم به دنیای جادوگری می‌گذاریم تنها با زبان جادوگری است که می‌توان سخن گفت. دلیل زنده بودن این شخصیتها چیست؟ «زنده بودن». آنها زنده‌اند؛ چون زنده‌اند. همچون گل سرخ «آنجلیوس سیلسیوس»(شاعر سحرآمیز) که شکوفا می‌شود چون شکوفا می‌شود. غایت میل این گل در ماهیت خودش نهفته است نه در دیگری و از اینروست که غیر قابل شناسایی می‌نماید. اینجا نیز ابژه‌ی زندگی در خود میل به زندگی نهفته است. برای فهمیدن این مکالمه، به جای تفسیر باید همراه شخصیت‌ها بود. شخصیتهایی که با دانش جادوگری

شان به جهان دانایی و آگاهی خیانت می‌کنند. مکالمه‌ای که حضور دیگری را نفی می کند. سحر کلام مثل یک هنر نام ناپذیر و غیر آوایی بنیامینی نیست که می‌گفت: «زبان هنر فقط می تواند در ژرف ترین نسبتش با آئین نشانه ها شناخته شود». اتفاقاً مکالمه هنگامی که در سطح اتفاق می‌افتد نظم نشانه ها را فرو می‌پاشد. هیچ نشانه‌ای در کار نیست. سطح همیشه اغواگر است و هر چیز اغواگری از معنی و تفسیر می‌گریزد. به‌عنوان مثال در نمایش نامه‌های بکت، شخصیت‌ها به سلاحی به نام مکالمه مجهز شده‌اند. ولادیمیر و استراگون استعاره‌های سیال در سطح هستند که با گفت و گویشان ما را به دالهای زنجیروار رهنمون می‌کنند پیش از آنکه در اعماق فروریم. در جریان خوانش متن صداها را شنیده و با آنها همراه می‌شویم و بدین شکل گفتگو آغاز می‌شود، بی‌آنکه در ذهنیت شخصیتها عمیق شده‌باشیم. ما از روانکاوی گریزانیم! و به جای تفسیر، دیالوگهای نمایشنامه را همراه با شخصیتهای نمایش، در سطوح فریاد می‌زنیم :

با ما حرف بزنید، از ما حرف نزنید!

خشونت نظری به گونه‌ای اجرای مجدد آثار هنری است و از تمامی نظریه‌پردازانی که سعی در نمادینه‌کردن اعمال نمایش را دارند، بیزار است. اینجا کار نقد پرورش استعاره‌ها نیست؛ اینکار را باید به روانکاوان محول کرد.
ژیژک فیلم و رمان را نتیجه‌ی علت مجازیشان یعنی خیال می‌داند که اندیشه با نیاندیشیدنش تولیدشان می‌کند. او هنر را با این پیشفرض، نتیجه‌ی منطقی خیال می‌داند. با این استدلال می‌توان در لابه‌لای مکالمه‌ی خیالین دنبال استعاره‌ها گشت. یا در حقیقت درمانگری کرد. ولی خشونت نظری اعلام می‌کند: هنرمند در لحظه‌ی خلق اثر حضور کامل و خودآگاه دارد. آیا می توان لحظه‌ی خلق اثر را پیش بینی کرد که کدام لحظه آغاز شده است؟ مگر نه این است که اثر در لحظه‌ی دیده شدن سطوح مذکور آغاز می‌شود؟ خشونت نظری سطوح را آرایش می‌کند تا به دیده شدن آن کمک کند. در پی هیچ تفسیری نیست. در هیچ ساختاری نمی‌گنجد. بیمار لاعلاج است. با این بیمار تنها می توان مکالمه کرد؛ مثل مکالمه‌ای که شخص با تصویر خود در آینه انجام می‌دهد ولی خوب می‌داند که آنچه در آینه می‌بیند تصویر عمیق و ژرفاهای ذهنی او نیست؛ سطحی پوشاننده است در جلوی چشمانش؛ خوب می‌داند که دست بردن به ژرفاها یعنی یکی شدن با تصویر خود در آینه؛ یعنی قطع مکالمه. همچنانکه نزدیک شدن بیش از حد به ابژه‌ی مطلوب، شیفتگی اروتیک را بدل به نفرت از امر واقع جسم می‌سازد. ما مخاطبان به جای آنکه خود را در جایگاه مولف قرار دهیم؛ در همان سطح مذکور با مولف به مکالمه خواهیم نشست. آیا مگر «آنتونن آرتو» همین کنش‌مندی مخاطبان را غایت هنر نمی‌دانست؟ بیائید این مکالمه‌ی جمعی در سطح متن را این‌بار «سوسیو ارگاسم» بنامیم. سوسیو ارگاسم به جای منتقدان هنری به اعضای «سوسیو پات» نیاز دارد. سوسیو پات‌ها شخصیتهای ضد اجتماعی هستند که ناتوان از درک احساس شرم، گناه و اخلاق‌اند. غوطه‌ور شدن در ژرفاهای متن برای دست پیدا کردن به جهان رمز و اشارات منجر به درک متن و همراه آن درک احساسها(شرم و گناه) و اخلاق خواهد شد. کما اینکه همه می‌دانیم مثلا شخصیتهای بکت خود عاری از این احساساتند. کشف رمز و اشارات (جهان دانایی) در نقطه‌ی مقابل جادوگری می‌ایستد. در این صورت در مقابل پرسش استراگون که می‌پرسد:

-ما همیشه چیزی را پیدا می کنیم که برساند هنوز زنده ایم، مگه نه دی دی؟

...-

اینبار ولادیمیر به جای اشاره به قدرت جادوگریشان، با سکوت استعاره‌وارش ما را به یک سفید خوانی احمقانه سوق خواهد داد. و آن چیزی نیست جز نشانه سازی. شکاف میان ذهن‌هایی که مدلول را می‌پذیرند اما از آن برداشتی همسان ندارند. این شکاف همیشه مخاطبان را به یک انزوا و در لابه‌لای متن پناه گرفتن، وادار می‌کند. گفتیم که ما طرفدار سوسیو ارگاسم‌ایم. ما سوسیوپات‌های هستیم که با جمع شدنمان در سطوح، ضد اجتماعی بودنمان را نفی می‌کنیم. ما به همدیگر آلوده شده‌ایم، دوخته شده‌ایم، آمیخته شده‌ایم و در نهایت در هم گره خورده‌ایم. جنس مکالماتمان یکی است بدون آنکه جنسیت‌مان مشترک باشد. ما همجنسگرایانی هستیم که تنها از راه مکالمه ارضا می‌شویم نه از راه سکس و یا دخول خدای‌گونه در حوالی کون مریم. ما طرفدار سحر کلامیم: جادوگری...

در اندیشه‌ی توراتی (در قصه‌های تلمود) پس از هبوط، کلام مقدس از یاد آدم رفت. میان نام و او، میان نام و چیزها، میان دال و مدلول فاصله افتاد. و موقعیت زمینی با فراموشی آغاز شد. فرهنگ همیشه ما را وادار به پر کردن شکاف‌ها می‌کند. شکاف بین دال و مدلول، بین نام و چیزها. ولی هنر یک نام ناپذیری‌ست؛ شکل از ریخت افتاده‌ی فرهنگ. و بدین طریق ارگانیسم فرهنگی را نقد کرده و به چالش می‌کشاند. بیلاخی‌ست به فرهنگ. عملی‌ست که شناسایی نخواهد شد. همانقدر که فرهنگ دنبال یک زبان منطقی است؛ همانقدر که زبان/ دلالتگری در راستای میل دیگری می‌کوشد؛ در مقابل اینها «زبان ارضا شده/ زبان بی‌ناجی» خودش را دور از تفاسیر نگه خواهد داشت. این زبان تفسیر نمی‌شود بلکه همه چیز را در خودش حل می‌کند. یک محلول سوسپانسیون کثیف در مقابل فرهنگ. هنر و به دنبال آن خشونت نظری، پیچ‌های اضافی در بزرگراه فرهنگی‌اند که به هیچ چیزی دلالت نمی‌کنند مگر به خودشان. سلاح دریافتن و رسیدن به این پیچ اضافی خشونت نظری است. دیگر چیزی/ معنایی باقی نمانده است که همه چیز را برآن بنا کنیم. تنها راه ممکن رادیکال سازی فرضیات است. کژدیسه کردن نظریات. ویروسی کردن آنها. خشونت نظری ادعاهای بزرگ و تو خالی را زیر پا می‌نهد؛ راستگوترین شکل ممکن برای بیان است. در مقابل فرهنگ که همیشه دروغ گفته است؛ چیزی است مستقل، ناتمام، ناکامل، آغاز گر و گاه ادامه دهنده و نه هرگز پایان. (چیزی شبیه قطعه‌نویسی‌های پیشاسقراطی)

حال چه چیزی ما را به قدم نهادن در این پیچ‌های اضافی علاقه‌مند می‌کند؟ قدرت اغواگری هنر. خشونت نظری مثل چراغ چشمک زنی بر سر مسیرهای منحرف در شاهراه فرهنگی اند، چراغ هایی که ما را به خود فرا می خوانند و مسیرمان را کژدیسه خواهند کرد.

اگر هنر را مثل یک سطح بزک‌شده(اشاره به ویژگی زنانگی و اغواکننده‌گی هنر) متصور شویم، خشونت نظری نوعی دید زدن همین وجهه‌ی زنانگی زندگی است. وجهه‌ی زنانگی با زندگیِ زنانه فرق دارد. مانند فروید اشتباه نکنید! فروید نوشته است که ما هیچ اطلاعی از زندگی جنسی دختر بچه ها نداریم. چرا که تاکید او کلاً بر آلت جنسی مردانه است. در این مورد باید همراه بودریار بود تا اثبات کرد وجهه‌ی زنانگی فراتر از جنسیّت واقعی زن و مرد است. و آن می‌تواند در مردها نیز رخ بنماید. فروید کشف‌نشدنی بودن زندگی جنسی زنانه را به قاره‌ی سیاه تشبیه می‌کند. نوعی نماد گرایی. شهوانی بودن زن، زن را به جاذبه‌های سرزمینهای بدوی پیوند می‌زند. که این دو مفهوم در نهایت به مفهوم واحد بدل می‌شوند و افسونی مرگ آور و مقاومت‌ناپذیر به هر دو نسبت داده می‌شود. از دیدگاه روانکاوی، جنسیت قلمروی‌ست

که در آن میل و ترس، نزدیکترین پیوند را می‌یابند. و مفهوم بیگانه بودن، غریب و شهوانی بودن کاملا در هم می‌آمیزد. و البته فرانتس فانون همراه فروید در این قول متفق است که روانکاوی در جوامع متمدن شکل می‌گیرد. و برای بدوی‌ها جایی ندارد. آنها غیر قابل دسترس بودن زندگی جنسی زنانه را به بدویت نسبت می‌دهند. به مناطق دور از دسترسی که روانکاوی از درک آن عاجز است. در عوض خشونت نظری دقیقا به همین خاطر است که هنر را با وجهه‌ی زنانگی انسانها مرتبط می‌داند. جایی که تمامی عناصر فرهنگ/تمدن/ پدر/مردانگی/ استعاره از بین می‌رود. خشونت نظری سخنوری بلد نیست. در بالا اشاره کردیم که مکالمه (دهان باز) برای او حکم سوراخی را دارد که از طریق آن خواستار رهایی است. مکالمه در اینجا مکالمه در عمل است. برای این مکالمه نهایتی نیست. صحنه های «در انتظار گودو» تا بینهایت تکرار خواهند شد و حاصل آنها فقط تکثیر پسربچه‌هاست. ارگاسم نهایی وجود ندارد. ارگاسم در این مکالمه با تفسیرهای مکرر، پریدن از یک دال به دالی دیگر به صورت مداوم و لاینقطع رخ خواهد داد. این زبان نوید هیچ پایانی را نمی‌دهد. زبان بی‌ناجی است. اما این زبان مربوط به چه کسانی است؟ **مقعد زاده‌گان**. آنها کسانی هستند که از بدنهای منقبض‌شده به خاطر انباشت میل به بیرون خزیده‌اند. مقعد برای آنها همچون سوراخی‌ست برای رهایی؛ دستگاه مولد آنها از هیچ لقاحی بارور نشده است؛ آنها حاصل یک لقاح بدون دخول یا زاده‌ی میل‌اند. آنها می‌دانند که هیچ فقدانی در کار نیست که ما را وادار به مکالمه کند. می‌دانند که زاده‌ی یک سکس در مکالمه‌اند بدون هیچ دخول واقعی. ما به جای منتقدان هنری هویت دار به این شخصیتهای بی‌نام و نشان نیاز داریم. تنها مقعدزاده‌ی واقعی می‌داند که لذت مکالمه به ناخودآگاه رجوع نمی‌کند. او اشتباه نمی‌کند! میل پنهان نمی‌شود. میل همیشه رخنه ایجاد می‌کند؛ رخنه یعنی ایجاد شکاف؛ تقسیم کردن. فلسفه‌ای که خشونت نظری به آن ارج می‌نهد فلسفه‌ی همین مقعدزادگان است. فلسفه‌ی شکافتن‌ها. هر شکافی دو لبه دارد. فلسفه، زنانه است. آلت تناسلی زنانه است در هنگام راه رفتن. خودارضاگر است. اصطکاک ذهنی است مثل ساییده شدن دو لبه‌ی آلت زنانه به همدیگر. برای همین است که خشونت نظری خواستار رخنه ایجاد کردن در تمامی نظریات پیشین است. این فلسفه دستی برای استمنا نیست یا یک آلت بیرونی برای خودارضایی. کاری که یک مفسر از بیرون با هنر انجام می‌دهد؛ تجاوز است. تجاوز استمنای سریع در بدن دیگری است . ولی در مقابل آن خودارضاگری ایجاد شکاف است در هر دیگری. برخلاف نظریات فرهنگی که از برای پر کردن شکاف بین نام و چیزها/ دال و مدلول ها بکار می‌رود؛ ابزار خشونت نظری برای مکالمه همان فلسفه‌ی مقعده‌زادگان است. در بالا اشاره کردیم که خشونت نظری به هیچ وجه آموزش نمی‌دهد. نظریه‌ایست آغازگر و ادامه‌دهنده و نه پایان. نقش آن تکثیر شدن در سطوح و برجسته کردن قدرت نمایشی و اغواگری هنر است. همه می‌دانیم جادو نیز همچون علم هدفی را دنبال می‌کند. ولی جادو می‌کوشد از طریق میمسیس(تقلید/محاکات) این عمل را انجام دهد نه با فاصله گرفتن فزاینده از موضوع. خشونت نظری در دل هنرها قرار می‌گیرد نه با فاصله از آنها. خشونت نظری به تمامی روانکاوان و مفسران و نقادان اعلام می‌کند که کار هنر جادوگریست و جادوگری مسلما متکی بر «قدرت مطلق اندیشه» است. و آنجا که بحث از خودآگاهی در هنر به میان آید دیگر جایی برای تفسیر باقی نخواهد ماند. فلسفه، هنر و همینطور نظریه‌ی مقعدزاده‌گان مازاد فرهنگ‌اند. چیزی که از دل فرهنگ بیرون جهیده و در مقابل آن می‌ایستد. آنها در مسیرهای انحرافی جاده‌ی اصلی فرهنگ کمین کرده‌اند. کار فرهنگ افسون‌زدایی از جهان، انحلال اسطوره‌ها و واژگونی خیالبافی بدست معرفت است. ولی هنر همچون سیرسه‌ی هومر با سحر و جادو قربانیان خود را افسون می‌کند.

پس آیا فرهنگ و به دنبال آن دولت به اینگونه نقد، صلاحیت خواهند داد؟ نیازی به فکر کردن نیست. جواب آنها روشن

است. آنها همیشه فرزندان سربراه می‌خواهند. آنها خودشان را به مثابه‌ی یک دیگری معرفی می‌کنند که فرزند باید در راستای ارضای میل این دیگری بکوشد. فرق یک مقعدزاده با حرام زاده اینجا مشخص خواهد شد. در برخوردشان با مسئله‌ی سانسور و آزادی بیان. حرام‌زاده‌گان کسانی هستند که بر علیه نام پدر شورش می‌کنند. آنها خواستار آزادی بیانند. اشتباه محض این حرام زاده‌گان همین است. آنها با درخواستشان از دولت به نوعی به پدر مشروعیت می‌دهند. پدری که در فرایند تولید و زاده شدنشان حضور واقعی داشته است اما در نقطه‌ای از چرخه‌ی زندگیشان پنهان شده است. حرام زاده‌گی، بی‌پدری نیست. در اصل برای آنها پدر به مثابه‌ی چیزی است که گم شده است. دیگری آنها وجود حقیقی دارد. آنها حاصل یک سکس واقعی‌اند. راه مبارزه‌ی دولت با حرام زاده‌گان چیست؟ پاسخ مارکس به این سئوال «آزادی مطبوعات» است. ما از وی یاد می‌گیریم که آزادی مطبوعات بهانه‌یست در دست دولت تا به تجاوزگری وسیع‌تری دست بزند. دولت در حقیقت در پشت آزادی مطبوعات حضور دارد. مثل یک فالوس برای حرام زاده‌گان که به ظاهر نابود شده‌است. دستگاه دولتی نویسندگان مطبوعات را در اختیار می‌گیرد و از آن طرف برای عموم اعلام می‌کند که ما مطبوعات را آزاد گذاشته‌ایم. این بدترین نوع و در عین حال زیرکانه‌ترین نوع شیوه برای اخته گریست. توده از سلطه‌ی پدر بی‌خبر خواهد ماند و این منجر به سکون محض خواهد شد. اما دولت چگونه نویسندگان را در اختیار می گیرد؟ هنگامی که برانژه شاعر فرانسوی؛ می نویسد:

عالی جناب! من تنها برای سرودن زندگی می کنم؛ اگر زندگیم را بگیری؛ آن وقت... برای زندگی کردن ترانه خواهم سرود.

دولت زندگی را از نویسندگان سلب می‌کند و از این پس نویسندگان برای زندگی کردن خواهند سرود. یا در حقیقت برای ارضای میل دیگری بزرگتر و جالب آنکه در سرودن آزادند. خشونت نظری هم سانسور و هم آزادی بیان را زیر پا می‌گذارد. خشونت نظری دنبال هیچ صلاحیتی نیست. و با زبان مارکس نویسنده‌گان صلاحیت‌دار را اینگونه توصیف می‌کند: دانشوران حرفه‌ای دارای مجوز و امتیاز، دکترها و مشتی الاغ دیگر، نویسندگان با کلاه گیس‌های آهار زده، مشتهربه فضل فروشی، با رساله‌های حقیرانه و نفرت‌انگیزشان در مسائل خرد و ناچیز و پیش پا افتاده خود را چون حایلی بین زندگی و علم قرار می‌دهند.

هیچ نظام آموزشی توان آموزش فلسفه‌ی کثیف مقعدزاده‌گان را ندارد. این فلسفه را باید زندگی کرد آنگاه که مایل بودید تا در پیچ‌های انحرافی قدم بگذارید. آنجا که میل و مرگ حکم فرمایی می‌کنند. خشونت نظری، نظرورزی معطوف به مرگ است که تنها راهش رادیکال سازی فرضیات می‌باشد. این نظریه سعی دارد با کژدیسه کردن نظریات و با آشنایی‌زدایی از ذهنیات، نقد آثار هنری را به سمتی سوق دهد که به جای بیرون بودن و تفسیر کردن صرف آثار هنری، نمادینه کردن و قرار دادن‌اش در ساختار فرهنگی، همراه هنر بایستد. خشونت نظری منتقدان را به نفع اجراگران و معنا و ژرفاهای هنری را به نفع سطوح نمایشی آن رها کرده و خواستار شرکت دسته جمعی در اجرای موقعیت‌های نمایشی است.

به سوی هنر مسلّح

امین قضایی و بابک سلیمی زاده

به سوی هنر مسلّح

توضیح: آنچه می خوانید مقدمه کتاب «هنر مسلّح» نوشته ی امین قضایی و بابک سلیمی زاده است. این کتاب در سال ۱۳۸۶ به صورت زیرزمینی منتشر شد.

هنر مسلّح به شما خواهد گفت: هیچ جای امنی در جنگِ موقعیتهای نمایشی وجود ندارد. اگر تمامی تعاریف هنر را جمع کنید، همه ی آنها در یک نقطه مشترک خواهند بود، کالای هنری کارکردی ورای کارکرد مصرفی دارد، کارکردهایی از قبیل بیانگری و نمایش. به عبارت دیگر کالای هنر خواهان فراروی از ارزش مصرفِ کالاییِ خویشتن است. یک کتاب شعر مانند یک دستمال کاغذی مصرف نمی شود. یک تابلوی نقاشی شاید مانند پرده ی اتاق خواب شما به دیوار آویزان باشد، اما این کار جهت نمایش و نه مصرف صورت می گیرد. به نظر می آید هدف کالای هنری ارائه ی نظامی از نشانه ها و ایماژها برای بیانگری و نمایش است. اما کالای هنری این خصلت فراکالایی را به لطف نفیِ کارکرد مصرفی اش بدست می آورد. از اینرو اثر هنری همواره آرزوی بقا و ماندگاری خویشتن را دارد. اثر هنری وارد تاریخ می شود. در موزه ها و گالری ها نگهداری می شود. در کتابخانه ها و آرشیوها حفظ و جمع آوری می شود و نهایتا بازخوانی و بازنموده می گردد. کالا مصرف می شود و سپس به یک زباله تبدیل می شود. اما مرگ اثر هنری نفیِ ارزش هنری اوست ونه پایان عمر مفید آن در پروسه مصرف. گویی کالاهای هنری مائده ی بهشتی را نوشیده اند و به خدایانی نامیرا مبدل گشته اند. کالاهایی که بر فراز ارزش مصرف کالایی خود زیست می کنند. اما همچنان که هر الهه ای مقام خدایی اش را از پرستش بندگان به چنگ می آورد، باید گفت که مقام خدایگونه ی هنر بر فراز جهان تولیدو تکثیرو مصرف کالاهای میرا از نفی متافیزیکی زیست مصرفی کالا بدست آمده است. هیچ خصلت ذاتی در خودِ اثر هنری وجود ندارد که آنرا از کارکردهای مصرفی اش فراتر ببرد. تمامی بُعد استعلایی کالای هنری مرهون ساختِ موقعیتهای متافیزیکی برای اثر هنری است.

هر کالایی اگر مصرف نشود می تواند تا ابد کارکرد نمایشی داشته باشد، هر نوشتاری می تواند کارکرد بیانگری داشته باشد. هیچ کالایی نیست که به نظامی از نشانه ها مجهز نباشد، پس تفاوت کالای هنری و کالای مصرفی را نباید در کیفیات ذاتی و جوانب استعلایی اثر هنری جست. به همین خاطر تعریف اثر هنری و مرزبندی آن با تولید غیرهنری برای فیلسوفان هنر بسیار دشوار بوده است. آنها در مقابله با این دشواری به ساختِ موقعیتهای متافیزیکی برای اثر هنری دست زده اند. اگر زندگی خدایان تنها آرزوهای تحقق نیافته ی بندگان است، حیات هنر نیز تنها با نفی جزم اندیشانه ی محدودیتهای مصرفی کالاها بدست می آید. اختصاص مفهوم «خلق» به اثر هنری در مقابل تولید و زایش کالاهای عادی از آن جمله کوشش هاست. گویی قوه ی تخیل وتامل در درون ذهن هنرمند، و با استفاده از ناخودآگاه، بداهت و نیروهای خلق الساعه آفرینش روح، اثری برجای می گذارد که هیچ الگوی از پیش تعیین شده ی تولیدِ کالایی توان دستیابی بدان را ندارد. فضای ذهنی هنرمند مانند کارگاه آفرینش خداوند ترسیم می شود که در تاریکی همه چیز را از ورطه ی نیستی به هستی می آورد. در مقابل، کالای مصرفی بر طبق نقشه و الگوی از پیش تعیین شده توسط ماشین و مهارت دستی کارگران تولید می شود. کالای هنری آفرینشی یگانه دارد در حالیکه کالای مصرفی تکثیر می شود. اولی نامیرا و جاودانه و دومی میرا و مصرفشدنی است. اولی بازنماینده ی کلیت و مفاهیم والای بشری است دومی صرفا ترکیبی از اجزای خود و بازنماینده انگیزههای مصرفی و بوالهوسیهای خریداران است. سیاهه ی مرزبندهای لاهوتی/

ناسوتی برای انفکاک هنر از کالای مصرفی را می توان تا چند رساله ی دیگر ادامه داد.

اما چه کسی گفته است که استفاده از بداهت به جای تمهیدات ذهنی و پیشینی، کارکردهای نمایشی و بیانگری بهتری خواهد داشت؟ می توان استدلال کرد که یک کالای مصرفی در فرآیند تکثیر تنها نسخه ای از هزاران کالای مصرفی دیگر است اما اثر هنری از کیفیات منحصر به فردی برخوردار است که آنرا واجد یگانگی و ابتکاری کاملا انسانی و فراماشینی می کند. اما این بدان معنا نیست که کیفیاتِ منحصر به فرد یک کالا خصایصی بدان می بخشد که شایسته مصرف و تکثیر نیست. چه مانعی وجود دارد که سبب میشود در فرآیند تولید کالای مصرفی ابتکار کمتری نسبت به فرآیند خلق اثر هنری خرج شود؟ به آسانی می توان تمامی این مغلطه ها را رسوا نمود.

اما ابداع این موقعیت متافیزیکی و فرامصرفی برای اثر هنری صرفا تلاشی خام دستانه برای تمیز هنر از کالاها و کنشهای عادی و یا تعریف هنر برای آغاز پژوهش هنری نیست. در واقع تعریف اثر هنری به مثابه ی کالایی که خواهان فراروی از ارزش مصرف کالایی خویشتن است، بیانگر این واقعیت است که هنر هیچگاه وجود نداشته است مگر «هنر در جامعه طبقاتی». هنر در جامعه طبقاتی، کژدیسگی ِیک کالا از ارزش مصرف خویشتن است و تنها همین هنر است که وجود داشته است. این حرکت استعلایی و فراروی از ارزش مصرف کالایی، جهان هنر را در موضع خاصی قرار داده است: هنر به عنوان یک روبنا خواهان فراروی از جهان پست و فرومایه ی روابط اقتصادی کالاهاست اما این فراروی به سبب خیالی بودن خویش، محکوم به شکست است. بنابراین هنر مانند ایکاروس دقیقا به خاطر فراروی خیالی به سوی خورشید مانای خویش، همواره فرجامی جز سقوط به جهان کالایی و محدودیتهای اقتصادی نداشته است. بنابراین ما با یک چرخه ی فراروی و سقوط مواجهیم که دوگانه ی هنر «نخبه گرا» و «عامه پسند» را ایجاد می کند و تمامی هنرمندان را میان این دو سویه بازی می دهد.

با نابودی ساختِ موقعیتهای متافیزیکی اثر هنری، از تاریخ هنر و ساختار گرفته تا ذهن آفریننده هنرمند، ما با موقعیتهای واقعی در تولید اثر هنری روبرو می شویم: عرصه ای از جنگ موقعیتها بر ما گشوده می شود و در اینجا کارکرد استعلایی نمایش جای خود را به تسخیر موقعیتهای نمایشی می دهد. در همین جاست که ما «هنر مسلّح» را نظریه پردازی می کنیم : هنر مسلّح در شهر رخ می دهد و مسلّح است به «موقعیت»هایی که تسخیر می کند و نشانه هایی که خود را با آن تکثیر می کند. فضای شهری فضای واقعی موقعیتهای نمایشی است، کارگاهها، کارخانه ها، خانه ها، اداره ها فضای واقعی موقعیتهای تولیدی است. مسئله ی ما تسخیر موقعیت نمایشی همگام با تسخیر ابزارآلات تولید است. پس کارکرد نمایشی هنر، کارکردی ورای کارکرد مصرفی نیست بلکه یک موقعیت نمایشی است. فضای تولیدی هنرموجود، عرصه انتزاعی ذهن هنرمند یا تاریخ هنر نیست بلکه تاریخ تولید و مکان تولیدی موجود یعنی سرمایه داری است. همچنین کارکرد بیانگری از نظر ما چیزی نیست جز تکثیر نشانه ها به سوی موقعیت های بیشتر که آنرا «فعالیت» می نامیم. تکثیر دیگر حرکت غیرانسانی جعل و تقلید نیست بلکه تکثیر نشانه های آلوده کننده و مُسری است. «سرایت» جای خود را به بیانگری می دهد و موقعیتِ شهریِ نمایشی جای خود را به فضای نمایشی خدای گونه ی آثار هنری در گالری ها و دیگر حوزه های خصوصی.

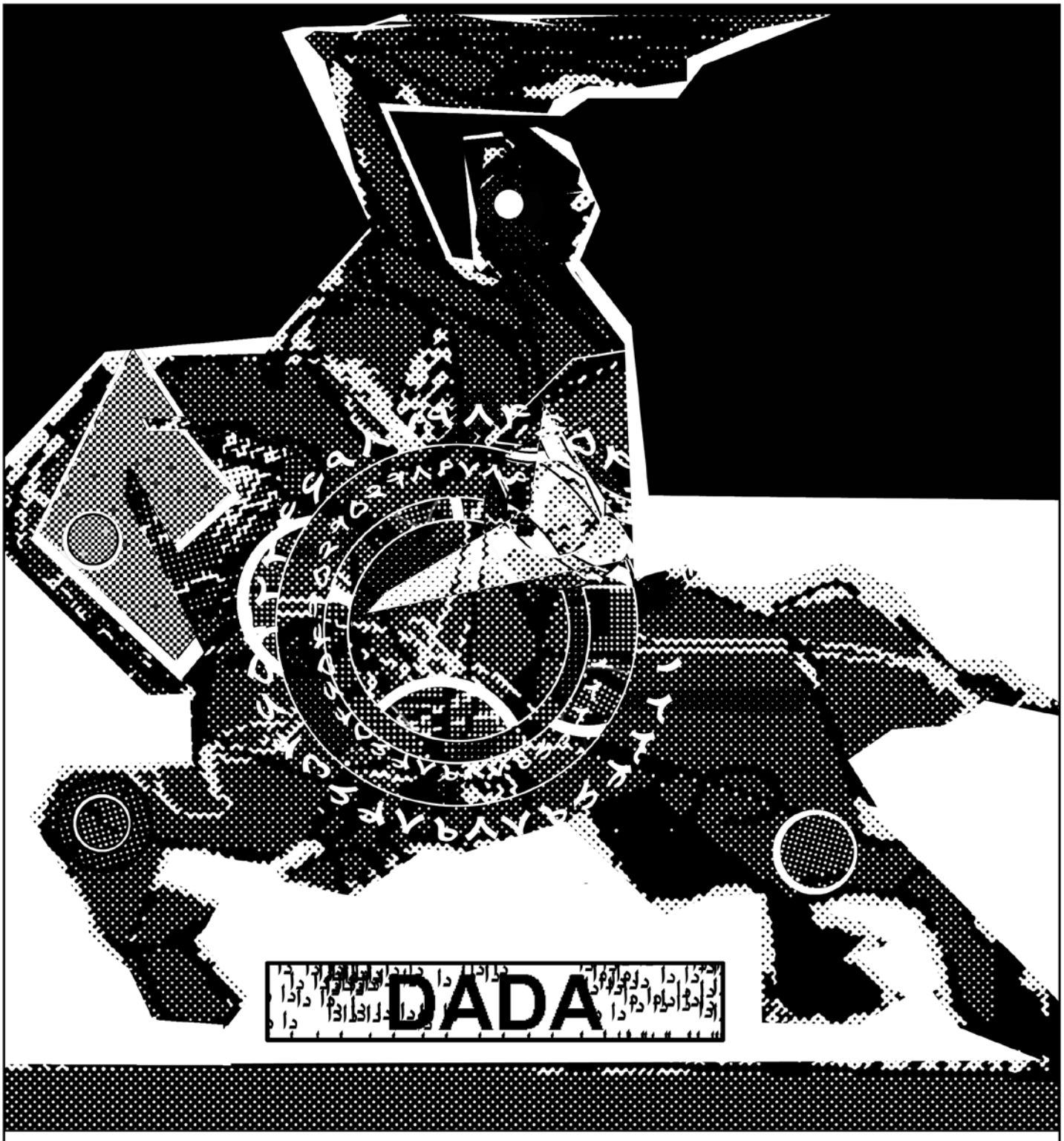
پس هیچ دلیلی وجود ندارد که هنر بخواهد با فراروی از ارزش مصرف کالایی خود تعریف شود. توان نمایشی و بیانگری هنر، توان تسخیر موقعیت های نمایشی و فعالیت های تکثیری و سرایتی است و نه عرصه ای جاودانه بر فراز جهان کالایی. هنر گرفتار جنگ موقعیت های نمایشی است که یا باید آنرا تسخیر کند و کنشی رهایی بخش برای

کارگران جهان باشد و یا با فرورفتن در موقعیتهای خصوصی، برتری را به موقعیتهای تبلیغاتی و ایدئولوژیک بورژوازی بسپارد.

هنر مسلّح با به رسمیت شناختن یک جنگ در تسخیر موقعیتها، معتقد است که هر جلوه از فرهنگ واجد «آلودگیِ» خویش است. بدین ترتیب این ویروسها هستند که با هر فعالیت به هر موقعیت سرایت میکنند. ما با پیش کشیدن چنین سنتزی، سرایت را جایگزین دلالت میکنیم. جمعیت ابژه های آلوده نه تنها هر کدام یکدیگر را بی وقفه به ویروسی آلوده میکنند، بلکه ابژه های هر موقعیت را به ویروسهای فعالیتی مختص به همان موقعیت آلوده میکنند. از اینرو آلودگی فعالیتی خودآگاه، هوشمندانه و با سیاست است. هنر مسلّح در هر موقعیت با هنر مسلّح در موقعیتی دیگر متفاوت است. هیچ فعالیت یکّه ای ندارد و هر فعالیت اش بسته به ویروسهایی ست که باید به یک موقعیت خاص سرایت دهد. تفاوت بنیادین هنر مسلّح با هنر مسلّط و رسمی در همین است. در هنر مسلط هر هنر (تئاتر، نقاشی، فیلم) چیزی بجز خودش نیست. فیلم تنها آن چیزی ست که شما تماشاگران بر روی پرده میبینید. نقاشی همان است که آمده اید تا در این گالری ببینید. فیلم عبارت از بغل دستیِهای شما، جمعیتِ شما، نقاشی عبارت از کونِ قلمبه ی مردی نیست که بیشتر از تابلوی پیشِ رو خیره تان میکند! اما هر هنر مسلّح هزاران هنر مسلّح در خود دارد که این هزاران، تشکیل شده اند از جمعیت ابژه های آلوده. هر هنر مسلّح بخشی از فعالیت و هنر مسلّحی بزرگتر و عظیمتر است. به عنوان مثال، اگر بیلبوردهای تبلیغاتی دارای ویروسهایی هستند که به زندگی شهروانداان سرایت میکنند و فعالیت بدنهای آنها را تحت تاثیر قرار میدهند، هنر مسلّح نیز میتواند به شکل یک بیلبورد تبلیغاتی در آید، میتواند به شکل تسخیر یک بیلبورد در آید، میتواند به شکل ویرانی و تخریب یک بیلبورد باشد، میتواند به شکل دستکاری در یک بیلبورد باشد، میتواند به شکل لب گرفتن از دختر یا پسری باشد که توی بیلبورد تبلیغ پفک میکند. میتواند به شکل تبدیل پفکها به سلاح باشد. و همه ی اینها در نهایت میتوانند جزء کوچکی از فعالیتی بزرگتر باشند: سرایتِ ویروسها در خیابان، حرکت جنبش آلودگی، راهپیمایی جمعیت ابژه های آلوده، دانشجویان، همجنسگرایان، کارگران و . . . این یک آلودگی دستجمعیست. هنر مسلّح لحظه به لحظه آلوده میکند و آلوده میشود.

مانیفست هایی که اینجا می آیند چندگانه اند

اما شباهت شان در این است که این چندین مانیفست ارزش چندین بار خواندن را دارند



مانیفست دادا

مانیفست دادائیست (برلین)

تریستان تزارا ، فرانز یانگ، گئورگ گروز، مارسل یانکو، ریچارد هولسنبیک، گرهارد پریز، رائول هاوسمن

آوریل ۱۹۱۸

ترجمه : علی صیامی

ا مضا کنندگان این مانیفست در زیر جنگ و نبرد فریاد می زنند : **دادا !**

وگرد هم جمع شده اند تا هنر تازه ای را مطرح کنند که تحقق ایده های تازه را از طریق آن امکان پذیر می دانند. خب پس دادائیسم چیست؟

کلمه ی دادا بیان کننده ی بدوی ترین رابطه است با واقعیت اطراف؛ با دادائیسم، واقعیت تازه به تصرف خودش درمی آید. زندگی همزمانی درهم ِ نویزها، رنگها، و ریتمهای روحانی فهمیده می شود که در هنر دادائیست بطور بیواسطه توسط فریادها و هیجانات روان گستاخ هر روزه اش، و در سراسر واقعیت وحشی اش تسخیر شده است. این وجه تمایز و جدایی دادائیسم از سایر گرایشات هنری بخصوص فوتوریسم است که احمق ها آن را بعنوان گونه ی تازه ای از امپرسیونیسم تفسیر کرده اند.

در ابتدا، دادائیسم از نگرشی زیبایی شناسیک نسبت به زندگی سر باز زد. و تمام کلمات باشکوه چون اخلاق، فرهنگ و باطن که تنها به درد عضلات و نیروهای ضعیف می خورند را متلاشی کرد.

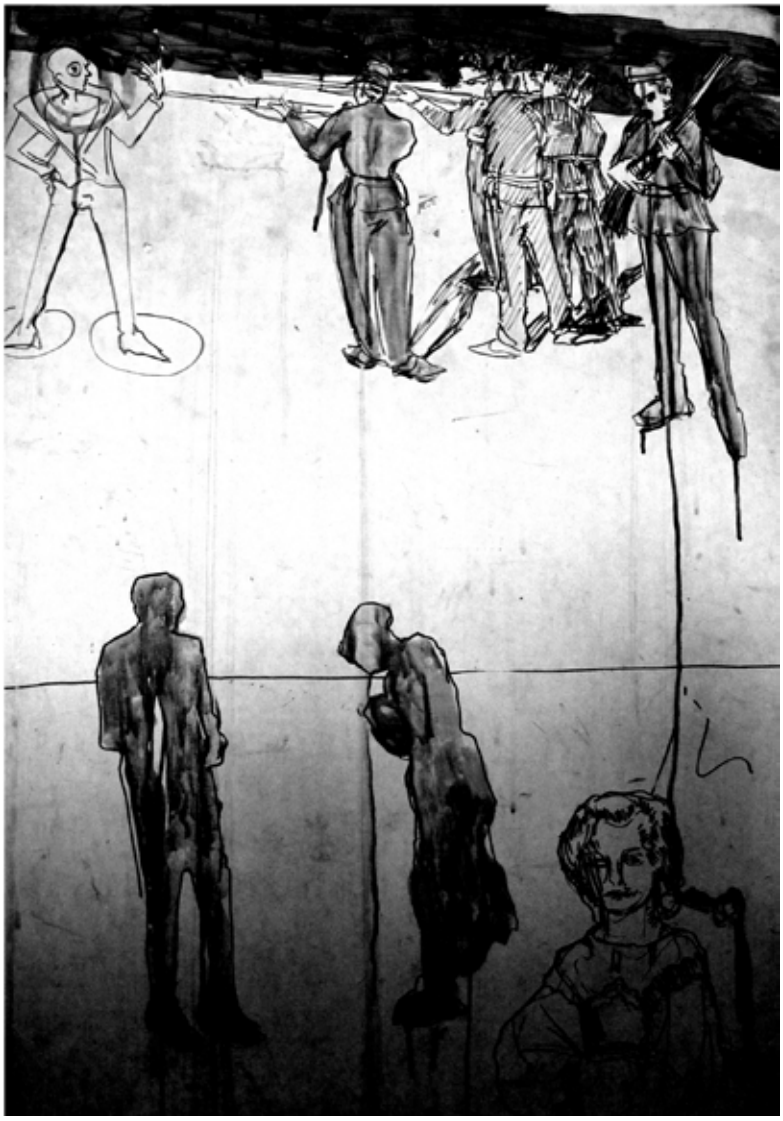
شعر سروصدا، تراموا را درست همانگونه که هست شرح می دهد، ذات یک تراموا بهمراه خمیازه ی آقای اسمیت و صدای جیغ ترمزها.

شعر همزمان رابطه ی متقابل چیزها را آموزش می دهد، در حالیکه آقای اسمیت روزنامه اش را می خواند، قطار سریع السیر بالکان از پل NISCH عبور می کند و یک خوک در زیرزمین آقای بونز ِ قصاب جیغ می کشد.

شعر ایستا کلمه ها را به درون افراد می کشاند. حروف کلمه ی "چوب" خودش جنگلی را بهمراه انبوهی درختانش، و یونیفرم جنگلبانان و گراز وحشی اش می آفریند. حتی می تواند مهمانخانه ی BELLEVUE و چشم انداز BELLA را نیز بیافریند. دادائیسم ما را به سوی امکانات فوق العاده تازه ای در شکل بیان در تمام هنرها سوق می دهد. دادائیسم، کوبیسم را به رقصی بر روی صحنه داخل کرد، موسیقی سر و صدابازی فوتوریست را در سراسر اروپا گسترش داد (چرا که مایل نبود آن را بطور کامل در بافت ایتالیایی اش حفظ کند). کلمه ی دادا نشان دهنده ی طبیعت بین المللی جنبشی ست که با هیچ حد و مرز، مذهب یا حرفه ای محدود نمی شود. دادا بیان بین المللی زمان ماست، طغیان عظیم جنبش های هنری ست، بازتاب هنری تمام آن حملات و تاخت و تازها، کنگره های صلح، دعوا در سبزی فروشی ها، با هم بودن های اجتماعی و الخ است.

دادا خواستار **مواد و مصالح جدید در نقاشی** ست.

دادا باشگاهی ست که در برلین تاسیس شده است و شما در آن می توانید بدون هیچ تعهدی خوش باشید، اینجا هر انسانی رئیس جمهور است و هر کسی در امور هنری دارای یک رای است. دادا بهانه ای نیست تا فخر و مباهات انسانهای ادبی را تقویت کنیم. دادا جایگاه فکر است که می تواند در هر مکالمه ای آشکار شود بطوریکه شخص مجبور می شود بگوید : "این مرد یک دادائیست است، و آن یکی نیست." به این دلایل، باشگاه دادا در سرتاسر دنیا عضو دارد.



در HONOLULU به همان میزان که در NEW ORLEANS و MESERITZ. اینکه دادائیست باشید گاهی اوقات به این معناست که تاجر یا سیاست پیشه باشید تا یک هنرمند. دادائیست بودن یعنی با رویدادها به اطراف پرتاب شدن، یعنی مخالفت با ته نشین شدن؛ یعنی برای لحظه ای کوتاه بر صندلی راحتی نشستن، و در عین حال زندگی خود را به خطر انداختن (M. WENG هفت تیرش را از جیب شلوارش بیرون گذاشته بود) . . . با زخمی در زیر دست، می گوید بله یک زندگی که می خواهد با انکار به پیش برود. بگو بله، بگو نه؛ آشوب هستی زمین تمرین خوبی ست برای یک دادائیست واقعی. در این زمین او دراز کشیده است، جستجو می کند، دوچرخه می راند، نیمی PANTAGRUEL، نیمی ST FRANCIS، می خندد و می خندد. مرگ بر گرایشات زیبایی شناسیک ـ اخلاقی ! مرگ بر انتزاع کم خونِ اکسپرسیونیسم ! مرگ بر ادبی های کلّه پوک و مرگ بر نظریاتشان برای بهبود جهان !

زنده باد دادائیسم در کلام و تصویر ! زنده باد رویدادهای دادای این جهان !

مخالفت با این مانیفست هم به معنای دادائیست بودن است !

برلین. آوریل ۱۹۱۸

تریستان تزارا ، فرانز یانگ، گئورگ گروز، مارسل یانکو، ریچارد هولسنبیک، گرهارد پریز، رائول هاوسمن

آندره برتون
Surrealist

مانیفست سورئالیسم

آندره برتون(۱۹۲۴)

ترجمه: ت. عبدالهی و ک.میرزاده

در زندگی آن قدر به شکننده‌ترین وجوه زندگی ایمان پیدا می شود که سرانجام این ایمان از بین می رود. انسان، این موجود خیالباف سرسخت که هر روز بیشتر از پیش از سرنوشت خویش ناراضی است، در تشخیص ابژه هایی که به سمت استفاده از آنها رانده می شود دچار زحمت می گردد. ابژه هایی که سهل انگاریِ خود انسان، آنها را بر سر راهش نهاده یا به واسطه ی تلاشهای خویش آنها را به دست آورده است. تقریباً همیشه تلاشهای اوست که این ابژه‌ها را برایش به ارمغان می آورد. چون او پذیرفته است تا عمل کند و دست کم برای آزمودن بخت‌اش از آن امتناع نمیکند(یا آنچه که او بخت اش می نامد). این جاست که او شدیداً احساس میکند که جا مانده است: [در این نقطه است که] اودرمی یابد چه زنی داشته، در می یابد چه عشق بازی‌های احمقانه ای از سر گذرانده است. نشانی از توانگری یا تنگدستی اش در او نیست. به این خاطر اینک او همانند یک کودک تازه متولد شده است. آن چنان که وجدانش نیز تائیدش میکند. اعتراف می کنم که بدون آن وضعیت بهتری خواهد داشت. اما اگر هنوز بر روی یک وضوح مطلق پافشاری میکند، تمام کاری که میتواند انجام دهد این است که گام به سوی دوران کودکی خویش بردارد. گرچه باید ها و نبایدها و خطوط زندگی اش ممکن است آن را از شکل بیاندازد، اما هنوز به شکل فریبنده ای او را تحت تاثیر قرار می دهد. اینجاست که فقدان هر گونه محدودیت به او اجازه می دهد تا چشم اندازی از چندین زندگی در آن واحد داشته باشد. این توهم عمیقاً در او ریشه دار می شود، حال او فقط علاقه مند به عبور کردن است. علاقه مند به سهل انجام شدن هر کاری. کودکان بدون هیچ نگرانی روز خود را سپری می کنند. همه چیز دم دست است. اشیاء سفید یا سیاه اند. فرد دیگر نمی خوابد.

ولی حقیقت این است که ما بیش از این شهامت ماجراجویی را نداریم. بحث فقط سر مسئله فاصله نیست، تهدیدها پشت سر هم می آیند و شخص تسلیم می شود، و قسمتی از سرزمین تسخیر کرده را از دست می دهد. این تصور که بعد از این هیچ محدودیتی وجود ندارد فقط به او این اجازه را می دهد که در تطابق با یک سری قانون خودسرانه آن را به کار بگیرد. او از تصور کاربست این قانون بی ارزش برای دوره های طولانی عاجز است و در حوالی بیست سالگی ترجیح می دهد از این تقدیر پر زرق و برق چشم بپوشد.

با این حال ممکن است بعداً تلاش کند تا خود را به موقعیت مناسب برساند. با این احساس که او به آهستگی در حالِ از دست دادن انگیزه‌های زندگی است، عاجز است از این که دوباره برخیزد و به برخی موقعیت‌های خاص –مانند عشق ورزیدن– دست یازد. او به سختی موفق خواهد شد. به دلیل این که او از این پس جسم و روحش به یک الزام عملی تعلق دارد و همیشه توجه او را میطلبد. هیچ کدام از ژست‌هایش امیدبخش نیست، هیچ کدام از عقایدش گسترده و موثر نیست. در ذهنش، رویدادهای واقعی یا موهومی چنین به نظر میرسند که همگی با نوعی پژمردگی یا حالت مشابهی ارتباط دارند. رویدادهایی که او نقشی در آنها بر عهده ندارد. رویدادهای عقیم. آنچه من میگویم این است: او این

موقعیت خویش را در ارتباط با یکی از این رویدادها که اطمینان بخش تر باشد به قضاوت خواهد نشست. بدون هیچ حساب و کتابی آن را راه رستگاری خویش می انگارد.

-ایماژهای محبوبِ من! آنچه که در شما دوست تر می دارم سرشت سخاوتمندتان است.

اینجاست که جنون پدیدار می شود، "جنونی که باعث محبوس شدن فرد می شود" ، درست مثل توضیحی که داده شد. جنونی این چنین یا آن چنان... ما همه می دانیم که این دیوانگی و زندانی شدن آنها به دلیل تعدادی عمل قابل سرزنش آنهاست و اگر این اعمال نبودند آزادی آن‌ها (یا آنچه ما آزادی ایشان مینامیم) تهدید نمی شد. می‌خواهم این را قبول کنم که آنها تا حدودی قربانی تصورات خویش هستند که ایشان را اغوا می کند تا به قوانین تعیین شده توجه نکنند – غیر از مواردی که احساس تهدید می کنند – که به نظر می رسد این قوانین برای همه محترم است. بی‌توجهی عمیق آنها نسبت به روشی که ما در مورد آنها داوری می کنیم و حتی نسبت به روشهای مختلف مجازاتشان، باعث میشود که این فکر به ذهن ما خطور کند که آنها از این تصوراتشان احساس راحتی و آرامش زیادی می کنند. آنها از جنونشان لذت کافی را می برند و این عقیده را که اعتبار تصوراتشان محدود به خودشان است را تحمل می کنند. در نهایت، خیالات، اوهام و مانند اینها منبع یک لذت ناچیز نیست‌اند. شهوتِ کنترل شده آنها نیز در این راه سهمی دارد. و من می‌دانم شبهای زیادی در حالی که با مسرت صفحات آخر L'INTELLIGENCE هیپولیت تین را می خوانم با رفتارهای نادرشان مخالفتی نخواهم داشت. می توانم تمام عمرم را صرف شنیدن رازهای دیوانگان کنم. این جماعت صادقانه خطاکارند و ساده لوحی شان بی‌همتاست. کریستف کلمب باید سفر اکتشافی خود به آمریکا را با گروهی از دیوانگان انجام میداد. باید دید این جنون چگونه شکل می‌گیرد و ادامه می یابد.

-ترس از دیوانگی باعث نمی شود که ما دست از برافراشتن بادبان تخیلمان برداریم.

وضعیتِ مخالفِ ما با نظریه ی رئالیستی نیاز به بازبینی دارد. همان طوری که وضعیت مخالف با نگرش ماتریالیستی؛ این مخالفت‌ها در واقع شاعرانه ترند. اینها مسلماً دلالتی ضمنی بر قسمتی از وجود انسان دارند که سرشار از نوعی غرور است. بی‌شک سرشار، ولی نه یک تباهی نو و کاملتر. مطالب عنوان شده باید به عنوان یک واکنش مطلوب در مقابل گرایش مضحک به «روح گرایی» در نظر گرفته شوند. و در نهایت این مسئله ناهمساز با اصالت مطلق اندیشه نیست.

برای من، گرایش واقع گرایانه ی ملهم از پوزیتیویسم–از توماس آکوئیناس تا آناتولی فرانس– به وضوح در نقطه مقابل هر نوع پیشرفت ذهنی و معنوی است. من از رئالیسم متنفرم. چون چیزی بین کینه و خودبینیِ خسته کننده است. چون گرایشی است که باعث ایجاد کتابهای مضحک و نمایش‌نامه های توهین آمیز می شود. دائماً از طریق روزنامه ها تغذیه و حمایت می گردد و با تملق مداوم علم و هنر را حماقت فرض می کند. این در حالیست که خود به وضوح به یک حماقت بدل می شود. یک زندگی سگی. بهترین ذهن‌ها از آن تاثیر سوء می گیرند. «قانونِ کمترین تلاش»، در نهایت برآنها غلبه می کند. همان طور که بر دیگران. یک نتیجه مضحک این وضعیت برای مثال در ادبیات به وجود آمدن رمان

هاست. هر کس وارد می شود و دیدگاه شخصی خود را بر کل می افزاید. اخیراً آقای پل والری پیشنهاد کرده است تا برای پاکسازی هم که شده یک منتخب از بیشترین تعداد ممکن از جملات اول رمان ها تالیف شود. او پیش بینی کرد که یک منبع قابل توجه به وجود خواهد آمد که در آن می توان به حماقت نویسندگان پی برد. باید مشهورترین نویسندگان را شامل می شد. چنین فکری اعتبار قابل ملاحظه ای برای پل والری کسب می کند. مدتی پیش در مورد رمان حرف می زد و به من اطمینان داد که اهمیت این موضوع را آنقدر زیاد می داند که از نوشتن خودداری خواهد کرد. "مارکی ساعت پنج از خانه رفت" اما آیا او سر حرفش ماند؟

سبک آموزنده در جمله نقل شده در بالا را صرفاً به عنوان یک مثال در نظر بگیرید. اگر این شیوه و سبک یک قانون مجازی برای رمان باشد بدون هیچ گونه جانبداری باید گفت که جاه طلبی نویسندگان بسیار محدود خواهد شد. اتفاقاً ماهیت ویژه ی مربوط به یادداشت‌های هر کدام از آنها مرا به این باور می رساند که آنها در حال ارتکاب یک عمل مضحک هستند. من حتی از کوچکترین ویژگی شخصیت ها بی خبر نخواهم بود. اینکه او مو بور خواهد بود. اسمش چه خواهد بود. اولین بار در تابستان همدیگر را خواهیم دید. بسیاری مسائل از این قبیل به یک باره و برای همیشه حل خواهد شد. تا بخت چه باشد! تنها نیرویی که برایم باقی می ماند این است که این قبیل کتاب را نخوانده ببندم و با دوراندیشی این کار را در جایی حوالی صفحه اول میکنم. و توصیفات! هیچ چیزی با بیهودگی آنها قابل قیاس نیست. چیزی جز یک مشت تصاویر مازاد نیست اند که از یک کاتالوگ انتخاب شده اند. نویسنده هر زمان که بخواهد کاتالوگ را باز می کند و از آنها بهره می گیرد. او تلاش می کند مرا با ابتذال متن اش همراه سازد:

"اتاق کوچکی که به مرد جوان نشان داده شد با کاغذدیواری زرد پوشانده شده بود. جلوی پنجره ها شمعدانی بود. پنجره با پرده ای با طرح اسلیمی پوشانده شده بود. نور زننده آفتاب بر روی همه چیز افتاده بود. چیز خاصی در اتاق نبود. اثاثیه که از چوب زرد ساخته شده بود کهنه بودند. نیمکتی با پشتی بلند وارونه افتاده بود. یک میز بیضی شکل جلوی نیمکت بود. یک میز آرایش و آینه قدی جلوی آن، چند صندلی در امتداد دیوار، یک پرتره ی بی ارزش سیاه قلم از چند دختر آلمانی با پرندگانی در دستانشان – این چنین مبله شده بود" (داستایوسکی، جنایت و مکافات)

من با پذیرش این موضوع مخالفم که ذهن علاقه مند است که خود را با چنین موضوعاتی پر کند. حتی بسیار زودگذر. ممکن است گفته شود که این توضیحات بچه گانه نیز جای خود را دارد و در این مقطع از کتاب نویسنده دلایل خود را دارد که مرا تحت فشار بگذارد. با این حال او وقت خودش را تلف کرده است. چون من قدم به درون اتاقش نخواهم گذاشت. تنبلی و شکست دیگران برای من جذاب نیست. چرا که در مقایسه ی لحظات پریشانی و ضعف با لحظات دلپذیر، مفهوم پیوستگیِ زندگی دچار یک بی ثباتی بیش از حد و ملال آور می شود. معتقدم زمانی که احساس کردن برای کسی متوقف شود باید دست بکشد. می خواهم این موضوع درک شود که من اتهام یا حکم به فقدان اصالت نمی دهم. فقط می گویم لحظات خالی زندگی ام را ثبت نمی کنم. شاید برای برخی غیر قابل تحمل باشد که آنچه به نظرشان می رسد، چنان تجسم شود که باید بشود. پس با اجازه شما، من از توصیف آن اتاق(لحظات خالی زندگی ام) صرف نظر می‌کنم. گر چه شاید بسیاری آن را بیشتر بپسندند.

-در حال قدم گذاشتن به عرصه ی روانشناسی هستم. و در این عرصه به هیچ وجه با کسی قصد شوخی ندارم.

نویسنده یک شخصیت را تعریف می کند و سپس او در سراسر کتاب، قهرمانش را به پس و پیش می راند. اهمیت ندارد چه اتفاقی می افتد. این قهرمان که کنش و واکنش اش کاملاً قابل پیش بینی است، مجبور است مخالفت نکند یا مضطرب نشود. حساب و کتابی که نشان می دهد او یک ابژه است. می توان دید که چگونه اتفاقات زندگی او را بالا می برد، پایین می کشد یا اصلاً به کنار می راند. او متعلق به دسته ی انسانهای از پیش ساخته شده است. یک بازی ساده ی شطرنج که مجذوب آن نمی شوم. انسانی که می تواند هر کسی باشد برای من تبدیل می شود به یک رقیب ساده برای بازی. چیزی که برای من غیر قابل تحمل است بحث های کسل کننده درباره ی یک حرکت این چنین یا آن چنان است. [چرا که از آغاز می دانیم] برد و باخت اهمیتی ندارد. و اگر بازی مفت هم نمی ارزد، اگر دلایل عینی نقش هراس آوری دارند تا در خدمت او باشند، آیا صحیح این نیست که از تماس با این مقولات کلاً خودداری کنیم؟ "*تنوع بسیار زیاد است، هر تن متفاوت صدا، هر قدم، سرفه، دماغ پاک کردن، هر عطسه ...*" (PASCAL) وقتی در یک شاخه انگور، هیچ خوشه ای شبیه دیگری نیست، چرا از من می خواهید تا هر کدام از آنها را شرح دهم؟ چرا می خواهید یک خوشه ی مطبوع به ذائقه‌تان درست کنم؟ مغز ما از این جنونِ لاعلاج که می خواهیم هر ناشناخته ای را به زور شناخته و طبقه بندی کنیم، ملول می شود. اشتیاق به تحلیل و بررسی برندگان، بیرون از دایره ی احساسات است (BARRÉS, PROUST). نتیجه جملاتی است طولانی که تنها قدرت مجاب کننده آنها غریب بودنشان است. و فقط کیفیت انتزاعی کلمات به کار رفته، خواننده را تحت تاثیر قرار می دهد. اگر ایده های فلسفی به عنوان موضوع بحث مطرح شده و به واسطه ی ماهیت تعریف‌گرای آنها به طور وسیعتری بررسی می شد، من اولین نفری بودم که از آن لذت می بردم. ولی ایده های فلسفی تاکنون چیزی جز حاضرجوابی های بی اساس نبوده است. شوخی ها و ظرافت هایی که به جای تمرکز برای کسب موفقیت، در پستو و اختفای تفکر واقعی از هم پیشی می گیرند. برای من اینگونه به نظر می رسد که هر عملی در حال توصیه کردن خودش است. حداقل برای شخصی که سزاوار آن است. صاحبِ چنان قدرت درخشانی است که هر توضیح مختصری برای معین کردن آن تقلیلش می دهد. چون با این توضیح برای لحظه ای هم که شده وقفه ای در حدوث آن عمل پیش می آید و سودی از آن نصیب نمی گردد. قهرمانان استاندال سوژه هایی برای تفسیر و ارزیابی اند –ارزیابی این که چقدر موفق بوده اند– آنها به دست نویسنده خلق شده اند و حتی ذره ای به افتخار آنها اضافه نشده است. ما آنها را در جایی باز می یابیم که استاندال آنجا جا گذاشته و گم کرده بود.

ما هنوز تحت تسلط منطق زندگی می کنیم. این موضوعی است که می خواهم در مورد آن بحث کنم. امروزه روش های منطقی فقط برای حل مسائل درجه دوم به کار می روند. خردگرایی محض که هنوز رواج دارد به ما اجازه می دهد که فقط حقایقی را در نظر بگیریم که در ارتباط مستقیم با تجربه ما قرار دارند. از سوی دیگر، اهدافِ منطق از ما گریزان است. پس لازم نیست ذکر شود که تجربه خود را در محدوده ای مشخص می یابد، در قفسی برای بیرون آمدن تقلا می کند که اتفاقاً این کار برایش سخت و سخت تر می شود. برای یافتن تکیه گاه به هر دری می زند و در حصار حواس

ترس از دیوانگی باعث نمی شود که ما دست از برافراشتن بادبان تخیلمان برداریم.

است. به واسطه ی ظهور پیشرفت و تمدن ما وادار شده ایم تا هر آنچه که نام خرافات یا اوهام بر آن گذاشته شده است، به درست یا غلط از ذهن بزدائیم. جستجو برای حقیقت در صورتی که هماهنگ با شیوه های مورد قبول نباشد ممنوع است. ظاهراً قسمتی از دنیای ذهن – و به عقیده من مهمترین قسمتش – که تا کنون توجه چندانی به آن نشده بود اکنون کشف شد. ما به خاطر آن از کاشفش *زیگموند فروید* سپاسگذاریم. بر پایه این کشفیات یک جریان فکری به راه افتاده است که به وسیله ی آن انسان جستجوگر قادر خواهد بود یافته های خود را گسترش دهد و دیگر مجبور نیست خود را در یک سری واقعیات بسیار خلاصه محدود و محبوس کند. شاید تخیل در جایگاهی است که در حال بازسازی و بازپس گیری حقوق خود است. اعماقِ ذهن ما درون خود دارای نیروهای ناشناخته ای است که توانایی افزایش نیروهای آشکارمان را دارد و یا می تواند علیه آنها بجنگد. پس در اختیار گرفتن آنها بسیار عقلانی خواهد بود. ابتدا آنها را در اختیار و سپس اگر نیاز شد از آنها برای کنترل خود بهره بگیریم. تحلیلگران از آن برای به دست آوردن بسیاری چیزها استفاده کرده اند. اما باید توجه داشت هیچ روش خاصی برای این کار وجود ندارد. این کار همان قدر که به وسیله دانشمندان انجام می شود می تواند توسط شاعران نیز انجام شود. و لیکن روش‌های کم و بیش هوسبازانه‌ای که دنبال می شوند به موفقیت منجر نمی گردند.

فروید مسئله رویا را به درستی مورد نقد قرار داد. در واقع غیر قابل قبول است که این قسمت قابل ملاحظه از فعالیتِ روانْ مورد غفلت واقع شده است. (دست کم از تولد انسان تا مرگش، اندیشه هیچ تداومی را نشان نمی دهد. مجموع لحظات رویا، از نقطه نظر زمانی و با در نظر گرفتن زمان مطلق رویا دیدن، یعنی در زمان خواب، کمتر از مجموع لحظات بیداری نیست.) من همیشه از این موضوع در شگفتم که چرا مردم به اتفاقاتی که در بیداری می افتد اعتقاد بسیار بیشتری دارند و برایشان مهم تر است تا اتفاقاتی که در رویا می افتد. دلیل آن این است که انسان وقتی در خواب نیست بازیچه ی حافظه اش است و در حالت عادی حافظه قادر نیست تا محدوده رویا را مشخص کند. حافظه رویا را از اهمیّت واقعی اش جدا می کند و معمولاً برای نتیجه گیری به چند ساعت قبل یعنی قبل از رویا برمی گردد. او تحت تاثیر این مسئله است که مبادا چیزی را که دنبال می کند توهمی بیش نباشد. پس رویا به عنوان یک موضوع نه چندان مهم به درون پرانتز رانده می شود. و در افزایش دانسته های ما سهم بسیار اندکی دارد. این وضعیتِ عجیب، بازتابی در ذهن من ایجاد می کند:

۱–در محدوده ای که رویا عمل می کند، (یا فکر می کنیم که عمل می کند) شواهد زیادی نشان می دهند که رویا پیوسته است و سازمان دارد. فقط حافظه است که به خود اجازه می دهد که رویا را قطعه قطعه کند، قسمتی از آن را انتخاب کند و در انتقال رویا به ذهن به جای کلیّت آن، یک مجموعه رویای گسسته را به ما منتقل سازد. به همین طریق ما در هر لحظه ی معین فقط یکی از مفاهیم متمایز واقعیات را درک می کنیم که هماهنگ با مسئله ی پیش‌آمده باشد. (عمق رویا را باید در نظر گرفت. اکثر مواقع من فقط می توانم لایه‌های ظاهری آن را جمع آوری کنم. آنچه که در تفکر درباره رویا بیشتر از آن لذت می برم این است که همه چیز دروضعیت بیداری زیر سطح فرو می افتد، همه ی چیزهایی که من درباره فعالیتم در یک روز کاری گذشته فراموش کرده ام. من ترجیح می دهم در واقعیت سقوط کنم.) اجازه نداریم در مورد تعدد اِلمان هایی که رویا را شکل می دهند پیش داوری کنیم. متاسفم از این بابت که مجبورم در مورد

فرمولی صحبت کنم که در اصل رویا را مستثنی می کند. چه زمانی ما خوابیده ایم در حالی که منطق دان یا فیلسوف بودیم؟ دوست دارم برای اینکه خود را به دیگران ارائه کنم بخوابم. این ارائه کردن، این واگذاری از طریق خواندن اتفاق می افتد. خواندن با چشم های باز. برای متوقف کردن ریتم آگاهانه تفکراتم. شاید رویای من در شب قبل، رویای شب پیشتر را با دقتی مثال زدنی دنبال کند و در شب بعد هم ادامه یابد. این کاملاً ممکن است. همان طوری که سخن گفتن ادامه می یابد. و از آنجایی که این کار ثابت نشده است، واقعیتی که من در رویا آن را ادامه می دهم مرا به قلمرو فراموشی بازنمی گرداند. چرا من باید آنچه را که در واقعیت پس زده ام به رویاهایم هدیه نکنم؟ چون قطعیتی که در زمان خودش دارد برای من غیر قابل انکار است. چرا من نباید از رویا بیشتر از هوشیاری روزانه ی روزافزونم انتظار داشته باشم؟ آیا رویا نمی تواند مسایل اساسی زندگی ام را حل و فصل کند؟ آیا این مسایل هنوز هم وجود دارند؟ من پیرتر می شوم و واقعیتی که من باور دارم و برای خود مطرح می کنم نیز رشد می کند که این شاید رویا باشد. با این تفاوت که من با آن به عنوان رویا رفتار می کنم. رویایی که در آن من پیر می شوم.

۲–اجازه دهید بازگردم به حالت بیداری، چاره ای ندارم جز این که آن را یک پدیده ی تداخل در نظر بگیرم. تداخلی که نه تنها در حالت بیداری مشاهده می شود که گرایش عجیبی به کاهش توان ذهن در آن نهفته است، ولیکن مهم تر این است که وقتی ذهن در حالت عادی کار می کند، به نظر نمی رسد به هر محرکی –جز آنهایی که از اعماق شبِ تاریکی که در مورد آن حرف زدم برمی آید– پاسخ دهد. با وجود احتمال شرطی بودن ذهن، تعادلش نسبی است. به ندرت جرات تصریح خود را دارد. و اگر این کار را انجام دهد فقط با توسل به حدس و گمان به بررسی فلان و فلان ایده یا فلان و فلان زن(برتون در به کار بردن کلمه زن در اینجا ظاهرا اشاره به نظریات فروید و فقدان جنسی دارد که در قالب زنی نا شناس بیان می کند.م) محدود می شود. این گمان به سختی قابل توصیف است و به وسیله ی آن درجه سوبژکتیویته آشکار می شود و نه هیچ چیز دیگر. این ایده، این زن، ذهن را مختل می کند و باعث می شود کارایی آن کمتر شود. برای لحظه ای خاصیت حلال بودن را از ذهن می گیرد و آن را تبدیل به یک رسوب زیبا می کند. وقتی در نهایت شکست را می پذیرد از بخت یا از غیب –که مبهم تر است– یاری می طلبد. می خواهد انحراف خود را به او نسبت دهد. حال کسی هست که به من بگوید آیا این ایده‌ای که ذهن را تحت تاثیر قرار می دهد، یا آنچه که او در چشمان فلان زن دوست می دارد، همان چیزی نیست که او را به رویایش ارتباط می دهد؟ چیزی نیست که او را گرفتار این حقیقت اساسی می کند که از طریق اشتباه خودش به اینجا رسیده است؟ اگر وضع متفاوت بود ذهن سزاوار چه بود؟ دوست دارم با این ایده همچون کلیدی رهگشا وارد عرصه جدیدی شوم.

۳–ذهن انسانی که رویا می بیند، از آنچه که برایش اتفاق می افتد رضایت کامل دارد. مسئله ی اضطراب آورِ «امر امکان‌پذیر» دیگر وجود ندارد(همه چیز شدنیست.م). بکُش، سریعتر پرواز کن، از ته دل عشق بورز... و اگر قرار شد بمیری از کجا معلوم که در میان مردگان دوباره زنده نشوی؟ به خودت اجازه بده هر کاری بکنی، حوادث تاب نمی

آورند تا ذهن تو دچار اختلال شود. تو هیچ نامی نداری. سهولت هر کاری باورنکردنی است. سوالی که برای من پیش می آید این است که این دلیل قدرتمندی که باعث می شود رویاها همچون واقعیت به نظر برسند چیست؟ که به من اجازه می دهد به هنگام نوشتن حوادثی را باور کنم که از غرابت آنها پریشان می شوم. و بتوانم به چشمانم، گوشهایم، و جانوری که در من سخن می‌گوید باور داشته باشم. اگر بیدار بودن برای انسان سخت تر است، اگر بیداری مانند یک وقفه ناگهانی است، به این دلیل است که انسان عادت کرده تا خود را مجازات کند.

۴– از لحظه ای که با یک بررسی روشمند رویا را مورد بررسی قرار دادیم، از لحظه ای که با مفاهیمی که برایمان مشخص بود موفق به ثبت مضمون رویا در تمامیّت آن شدیم، از لحظه ای که شمایل رویا با حجم‌های بی نظیر یا معمولی گسترش می یابد، ما می توانیم امیدوار باشیم که رازهای موجود دلالتی بر وجود یک راز بزرگ نمی کنند. به نظر من، این دو وضعیت، رویا و واقعیت، که به نظر بسیار متضاد می رسند در یک واقعیت مطلق درهم می آمیزند. در یک سوررئالیته، اگر بتوانیم آن را این گونه بنامیم. داستانی در مورد SAINT-POL-ROUX نقل شده است که هر شب که او می خواسته بخوابد یادداشتی را بر در خانه اش می‌آویخته که بر روی آن نوشته شده بود: *شاعر در حال کار است*.

می توان در این مورد بیشتر سخن گفت، اما من صرفاً خواستم اشاره مختصری کنم به موضوعی که نیازمند یک بحث طولانی و دقیق است. به این موضوع بازخواهم گشت، اما در این فاصله می خواهم در مورد "تنفر از غرابت" که برخی از آن کینه به دل دارند سخن بگویم. این ابزوردیته کسانی را که می خواهند از آن چشم بپوشند آزار می‌دهد. با صراحت می گویم: امر غریب همیشه زیباست، هر چیزی که غریب باشد زیباست. در واقع فقط غرابت زیباست. در قلمرو ادبیات فقط غرابت توانایی این را دارد که مقولات درجه دومی مانند رمان، یا هر متنی که شامل روایتی است را بارور کند. «تارک دنیا» اثر LEWIS یک نمونه قابل تحسین در این مورد است. این اثر حضور غرابت را القا می کند. بسیار پیشتر از آنکه نویسنده شخصیت های خود را از قید و بند برهاند، شخص احساس می کند آنها آماده اند تا کاری را انجام دهند. اشتیاق به ابدیت، دائما آنها را به جنب و جوش وا می دارد و باعث می شود آنها دچار یک عذاب فراموش نشدنی شوند. این کتاب از آغاز تا پایان کاملاً قابل درک است. از یک افکت متعالی فقط در بخشی از ذهن استفاده می شود که آرزوی دیرین ترک زمین را دارد. و این افکت قسمت ناچیزی از طرح نوشتار را نمایان می کند و یک نمونه کامل از صراحت و بی نقصی را به نمایش می گذارد. (چیز خیالی دیگر وجود ندارد. اینجا فقط واقعیت وجود دارد) به نظر من بهتر از این نمی شد! مخصوصاً کاراکنر ماتیلدا به خوبی خلق شده است طوری که می توان روی این سبک فیگوراتیو در ادبیات حساب باز کرد. او کاراکتری نیست که فقط وسوسه کند. اگر یک کاراکتر یک وسوسه نباشد پس چیست؟ یک وسوسه ی مفرط. در تارک دنیا "برای کسی که یارای تلاش کردن داشته باشد غیرممکن وجود ندارد" ارواح نقشی منطقی در کتاب دارند و ذهن به آنها معطوف نمی شود و بحثی در مورد آنها به پیش نمی آید. مجازات آمبوروسیو نیز شرعی است و ذهن آن را به عنوان یک نتیجه طبیعی عمل می‌پذیرد.

ممکن است زمانی که من در مورد غرابت چنین صحبت می کنم خودخواهانه به نظر برسد. در صورتی که در ادبیات شمال و شرق در هر زمانی مفهوم غرابت را به عاریه گرفته اند. بماند که ادبیات مذهبی کشورها نیز این گونه اند. اما بیشتر نمونه هایی که این نوع ادبیات را ارائه می کنند به نوعی حماقت بچه گانه آلوده اند. بچه ها دلایلی هستند که ارائه می کنند. در سنی که نوزاد شیر می خورد در غرابت است. و بعد در راه حفظ دست نخوردگی ذهن شکست می خورد. چون از افسانه های جن و پری لذت می برند. صرف نظر از اینکه این افسانه ها چقدر می توانند فریبنده باشند، یک مرد بالغ فکر می کند با دوباره گوش دادن به آنها به کودکی بازگردد. به او خواهم گفت که این افسانه ها مناسب او نیست. برای سن ما باید چیزی اندکی غافلگیرانه تر و شایسته تر وجود داشته باشد. اما ذهن تغییرات اساسی را برنمی تابد: ترس، جاذبه ی امر غیر معمول، شانس. چشیدن طعم های جدید ابزارهایی هستند که می توانیم همیشه بدون ترس از فریب خوردن از آنها بهره بریم. با اینهمه افسانه های جن و پری‌ای وجود دارند که برای بزرگسالان نوشته شده اند. و هنوز طرفدار دارند.

غرابت در هر دوره تاریخی یکسان نیست. روشی مبهم از نوعی آشکارسازی کلی است که فقط تکه هایی از آن به ما می رسد. اینها همان "ویرانه های رمانتیک" هستند، مانکن های مدرن، یا هر نمادی که بتواند بر روی حساسیت انسان در یک دوره ی زمانی تاثیر گذار باشد. در این قلمروها لبخندی بر لب می آید. هنوز دردهای بشری علاج ناپذیر به تصویر کشیده می شوند. این است دلیل توجه من به آنها و دلیل این که من آنها را از برخی آثار ادبی که بیش از بقیه دردناکتراند جدایی ناپذیر می دانم. می توان به چوبه های دار اثر VILLON ، یونانیان از RANICE و دیوانهای BAUDELAIRE اشاره کرد. اینها همزمان با از دست رفتن ذائقه ای اتفاق افتاده اند که من آفریده شده ام تا آن را تحمل کنم. ذائقه ای که لکه ای بزرگ مانند کسوف روی آن حک شده است. در میان این بدسلیقگی ها، من تلاش می کنم تا از دیگران فراتر روم. ممکن است بوده باشم، در ۱۸۲۰ زندگی کنم، من یک "راهبه ی مجروح" بوده باشم، کسی که زیرکی و ابتذال "اجازه دهید پنهان شویم" را در شعرهای CUISIN از هم جدا نکرده بود. ممکن است بوده باشم، من در استعاره های عظیم آشکار شده ام، همان طور که او بیان می کند، تمام حالات "لوح نقره ای". در حال حاضر من در مورد یک قصر فکر می کنم. قصری که الزاماً نصف آن ویرانه نباشد. این قصر مال من است، آن را در روستایی تصور می کنم که زیاد از پاریس دور نباشد. عظمت باروهای آن وصف ناپذیر است. قصر به طرز خوفناکی بازسازی شده است. هیچ جای دنج و مطلوبی در آن نیست. اتوموبیل ها جلوی آن پارک شده و در سایه درختان پنهان شده اند. تعدادی از دوستانم به عنوان مهمان های دائمی اینجا هستند. لوئیس آراگون در حال رفتن است. فقط سلامی می دهد. فیلیپ سوژو آن بالا با ستارگان است، پل الوار بزرگ هنوز به خانه نیامده است، ROGER VITRAC و ROBERT DESNOS در مورد حکم باستانی دوئل مطالعه می کنند. JEAN PAULHAN ، GEORGES AURIC و MAX MORISE نشسته اند و BENJAMIN PERET در حال بررسی پرندگان است. JOSEPH DELTEIL و JEAN CARRIVE و GEORGE LIMBOUR و GEORGE LIMBOURها (اینجا با GEORGE LIMBOUR ها احاطه شده) هم هستند. T. FREANKEL از بالن اش برای ما دست تکان می دهد. GEORGE MALKINE و ANTONIN ARTAUD و FRANSIS GERARD و PIERRE NAVILLE و J. A. BIOFFARD و البته JACQUES BARON و برادرش نیز هستند. و زنهای زیبا را نیز

باید اضافه کنم. این مردان جوان اوامر زیادی دارند. فرانسیس پیکابیا(نقاش) آمده تا خبری به ما بدهد. هفته گذشته در تالار آینه یک تازه وارد به جمع ما اضافه شده است. مارسل دوشان که تاکنون او را نمی شناختیم. پیکاسو رفته تا در این حوالی شکار کند. یک نیروی تضعیف روحیه نیز قصر را برای سکونت انتخاب کرده است. و به خاطر آن ما مجبوریم با هم سر و کار داشته باشیم و سئوال های خویش را از هر کسی که دلمان خواست بپرسیم. درها همیشه بازند و کسی نباید از دیگری تشکر کند. علاوه بر این خلوتمان را هم داریم. به هر حال آیا کسی مشکلی با این دارد که ما ارباب خودمان هستیم؟ و ارباب زنها؟ و ارباب عشق نیز؟

می خواهم گناهکار بودن خیانت شاعرانه را ثابت کنم: همه با گفتن این به خود می بالند که من در کنار FONTAINE (کاسه توالت یا چشمه، اثری از مارسل دوشان، یکی از قطعاتی که مارسل دوشان آنها را READYMADE «حاضر-آماده» می نامد. این قطعه شامل یک توالت مخصوص ادرار می باشد – م) زندگی کثیفی دارم و در عوض او هیچ وقت آبی که از آن جاری می‌شود را نخواهد دید. مطمئنا این طور است! اما آیا او می داند که قصری که من او (دوشان) را دعوت کرده ام یک تصویر ذهنی است؟ اگر این قصر واقعاً وجود داشت چه؟ مهمان های من اینجایند تا آن را ثابت کنند. آرزوی آنها جاده ی درخشانی است که آنها را به اینجا می رساند. ما واقعاً با خیال پردازیهای خود زندگی می کنیم وقتی که خود را در سیطره ی قلمرو مطلق خیال پرتاب می کنیم. در جایی که پناهگاه امنی برای گریز از احساسات و سرزمین فرصت هاست. چگونه کسی می تواند برای دیگری مزاحم باشد؟

انسان پیشنهاد می کند یا رد می کند. او و فقط اوست که مشخص می کند که آیا کاملاً ارباب خویش است؟ که آیا از تمام امیالش مراقبت می کند؟ این کار در وضعیتی آنارشی هر روز سخت تر می شود. شعر به او یاد می دهد که چگونه این کار را بکند. برای بدبختی ای که بر ما رفته است، شعر با خود غرامتی برای جبران به همراه می آورد. همچنین می تواند یک سازمان دهنده باشد. در این حالت اگر زندگی ناامید کننده باشد، باید آن را جدی بگیریم. زمانی فرا می رسد که پول به پایان راه می رسد و از آسمان نان بر زمین می بارد. همه در میادین عمومی جمع می شوند و اتفاقاتی می افتد که فکرش را هم نمی کردی. بدرود جایگزین های عبث، رویاهای تاریک بی پایان، بدرود چشم هم چشمی، زخم های کهنه، بدرود تغییر فصل ها، ایده های مصنوعی، سرازیری خطر، زمان همه چیز فرا رسیده است. شاید شما با شعرِ به فعلیّت درآمده مشکل دارید، آیا برای ما که درون آن زندگی می کنیم، لازم نیست تلاش کنیم تا برای مشکل بعدی چیزی در دست داشته باشیم که به کارمان بیاید؟

یک عدم تجانس بین این دفاع و تصویری که از آن خلق می شود وجود دارد. مسئله بازگشت به سرزمین منبع تصور شاعرانه است. نمی خواهم وانمود کنم من این کار را کرده ام، شهامت زیادی می خواهد تا در این منطقه دوردست، جایی که همه چیز بی لطافت و سخت است اقامت کنی، و سخت تر این است که بخواهی کسی را به آن جا ببری. از طرف دیگر فرد هرگز مطمئن نیست که آنجاست. اگر کسی بخواهد به دامان این دردسرها برود، باید قید جاهای دیگر

флоырвлорлворловрждлырждлврыжлдвржылрврывлорылво

به واسطه ی ظهور پیشرفت و تمدن ما وادار شده ایم تا هر آنچه که نام خرافات یا اوهام بر آن گذاشته شده است، به درست یا غلط از ذهن برانیم. جستجو برای حقیقت در صورتی که هماهنگ با شیوه¬های مورد قبول نباشد ممنوع است. ظاهرا قسمتی از دنیای ذهن - و به عقیده من مهم¬ترین قسمتش - که تا کنون توجه چندانی به آن نشده است اکنون کشف شده است. ما به خاطر آن از کاشفش زیگموند فروید متشکریم.

به واسطه ی ظهور پیشرفت و تمدن ما وادار شده ایم تا هر آنچه که نام خرافات یا اوهام بر آن گذاشته شده است، به درست یا غلط از ذهن برانیم. جستجو برای حقیقت در صورتی که هماهنگ با شیوه¬های مورد قبول نباشد ممنوع است. ظاهرا قسمتی از دنیای ذهن - و به عقیده من مهم¬ترین قسمتش - که تا کنون توجه چندانی به آن نشده است اکنون کشف شده است. ما به خاطر آن از کاشفش زیگموند فروید متشکریم.

флоырвлорлворловрждлырждлврыжлдвржылрврывлорылво

флоырвлорлворловрждлырждлврыжлдвржылрврывлорылво

را بزنند. در واقع راه رسیدن به این مناطق مشخص است. برای رسیدن به هدف تنها مسئله این است که مسافر یارای تحمل را داشته باشد.

ما همگی کم و بیش با مسافرت در جاده آشناییم. در مطالعه ی اثری از ROBERT DESNOS با نام ENTRÉE DES MEDIUMS (مراجعه کنید به LES PAS PERDUS نشر شده توسط NRF) متوجه شدم که "توجه خود را کما بیش به این جمله معطوف کردم که که فرد آنگاه که در خلوت خویش و در آستانه خوابیدن است، اتفاقاتی برای ذهن قابل درک می شوند که محرک آنها قابل شناسایی نیست" ، سپس تلاش کردم یک ماجراجویی شاعرانه با کمترین ریسک داشته باشم. اشتیاق من همان قدر بود که آنها امروز دارند. اول من آرام آرام به قاعده ای که مرا از ارتباطات غیر لازم حفظ می کرد اعتماد کردم. در این وضعیت فروتنی اندیشه ام نشانه ی مسلم و آشکاری بود از اینکه «من هستم». و در این قسمت زندگی، بدون شک حرف هایم در راستای عذرخواهی از صحبت ها و ژست هایم خواهد بود. به نظر می رسد که عفت کلمات گفته شده از یک ذهنیت موجز در اثر ضربه ی تفسیر تعدادی واقعیات، اشعار و از این قبیل منتج شده است که من آنها را برای خود اصل قرار داده ام. به این نتیجه رسیدم که سیر عمل رمبو متفاوت نبوده است. من در حال سرودن آخرین اشعار MONT DE PIETE بودم و از سطرهای خالی این کتاب بهره فوق العاده ای گرفتم. این سطرها که جلوی چشم اند، آن قسمت از اندیشه ام که به نظرم مجبور بودم از خواننده پنهان کنم را در خود عیان داشتند. این ها یک مشت دروغ نیست. دوست دارم خواننده را شوکه کنم. من در ساختن این توهم دست داشته ام و دست برداشتن از آن روز به روز برایم سختتر می شود. من به خاطر فضایی که این سطرها پیرامون خود دارند، به خاطر بی شمار کلمه ای که برایم به ارمغان می آورند و من آنها را بازگو نمی کنم، آنها را بسیار گرامی می دارم. شعر BLACK FOREST دقیقا از این حالت ذهن به وجود آمده است. شش ماه از وقتم را صرف نوشتن آن کردم و اگر بگویم حتی یک روز هم استراحت نکردم باور نمی کنید. این شعر از دل روزهایی برخواسته است که در آن نسبت به خودم نگاه ویژه ای داشتم. با خشم در مورد حرف هایم داوری نکنید. من این اعتراف احمقانه را دوست می دارم. در آن مقطع شبه شعرهای کوبیستی در تلاش تحکیم جایگاه خود بودند. اما از حمایت پیکاسو بهره‌مند نشدند. اهمیّت من در نظر برخی برابر بود با یک ظرفشو (و هنوز هم هست) من یک سوءظن داشتم، علاوه بر این از دیدگاه شعر، من در مسیر اشتباه نبودم. من مسلّح به تعاریف و قواعد، گرایش به غزل سرایی را به مبارزه طلبیدم. (پدیده دادا منتظر عرض اندام بود) برای کاربرد شعر در آگهی ها دنبال راهی بودم. (***من در این راه خیلی پیش رفتم. معتقد بودم جهان بدون یک کتاب خوب به انتها نزدیک می شود، لااقل یک آگهی زیبا برای جهنم یا بهشت داشته باشیم***) در آن روزها مرد ملال آوری مانند من به نام PIEREE REVERDY نوشت:

تصویر محصول ناب ذهن است.

تصویر نمی تواند از مقایسه واقعیت ها به وجود آید، بلکه از مجاورت دو واقعیت دور یا نزدیک ایجاد می شود. هر چه رابطه بین دو واقعیتِ مجاور دورتر و حقیقی تر باشد تصویر واضح تر خواهد بود- قدرت عاطفی و واقعیت شعری بیشتری خواهد داشت. (NORD-SUD, MARCH ۱۹۱۸)

این کلمات بسیار روشن کننده بودند. و من مدت زیادی در مورد آنها فکر کردم. اما تصویر از من گریزان بود. زیبایی شناسی REVERDY که کاملا استقرایی بود باعث شد تا به اشتباهم در مورد اثر محرک ها پی ببرم. در این بین بود که من برای همیشه نقطه نظرم را عوض کردم. شبی قبل از آنکه بخوابم، متوجه شدم که غیرممکن است واژه ای را تغییر داد، اما می توان هر صدای آوا داری را از آن گرفت. یک عبارت غریب خواندم که کمترین ارتباطی با رویدادهای سازگار زمان هوشیاری نداشت. با عجله یادداشتی از آن برداشتم و آماده شدم تا با کاراکتر ارگانیک عبارت روبرو شوم. این جمله دقیقاً مرا حیرت زده کرد و نمی توانم آن را درست به یاد بیاورم، اما جمله ای مثل این بود: "مردی به وسیله ی پنجره دو نیمه شده بود" هیچ جای مبهم نداشت و تصویری مبهم با خود داشت. (اگر نقاش بودم این نمای بصری برای من بسیار با اهمیت تر از دیگران بود. زمینه ی قبلی که داشتم این موضوع را تایید می کند. از آن روز به بعد من روی این قبیل تصاویر موهومی تمرکز می کنم و می دانم که آنها مثل یک پدیده ی شنیداری واضح اند. با یک مداد و کاغذ در دست می توانستم طرحی از آنها بریزم. آنها رسم نمی شوند. بلکه طرح بسیار ساده ای از آنها شکل می گیرد. سپس می توانستم درخت، موج، آلات موسیقی و تمام اشیا را تصویر کنم که در حال حاضر حتی توانایی ترسیم یک شمای بدقواره از آنها را نیز ندارم. درون آن شیرجه می زدم. متقاعد بودم که دوباره مسیر خود را یافته ام. هزارتوی سطرها در نگاه اول به جایی نمی رسید، به محض این که چشمانم را باز می کنم چیزی را درک می کنم که "هرگز دیده نشده" است. گواه آنچه من می گویم سخنان رابرت دسنوس است که بارها آن را بیان کرده است: زمانی که شماره ۳۶ نشریه FEUILLES LIBRES را ورق بزنید که حاوی چند نمونه از این طرح هاست (رومئو و ژولیت، مردی امروز صبح مرد و ...)که در این مجله چاپ شده متقاعد می شوید که طرح ها از یک دیوانه است)

... مردی که از محور عمودی بدنش دو نیم شده بود . بی هیچ اندک سایه ای از شک ، آنچه دیدم یک بازساخت در اندازه یک مرد بود که از پنجره به بیرون آویزان شده بود . اما از آنجا که این پنجره با آن مرد به چیزی دیگر تبدیل شده بود ، پی بردم که با تصویری از یک نمونه نادر مواجه شده ام ، و تمامی آنچه می توانستم بیاندیشم این بود که آن را وارد ماتریال ساختار شعری ام کنم . نه چندان زود من این مجموعه عبارات را ، تنها با اندک وقفه های میانشان، به عنوان عامل موفقیت آن مسلم گرفتم، که تنها به کمّی مرا شگفت زده کرد، و احساس رایگان بدست آمدن کلماتی را درک کردم تا بفهمم کنترلی را که تا آن زمان بر خود اعمال کرده بودم ، گیج کننده بوده است ، و بدین ترتیب توانستم تماماً فکر کنم که نقطه پایانی بگذارم برای آن تخاصم پوسیده و تمام ناشدنی درونم . (نات همسون این نوع از الهام را که من به عنوان امری برآمده از گرسنگی مورد مطالعه قرار داده ام ، توضیح داده است و او نمی تواند اشتباه کرده باشد . واقعیت این است که من در آن دوره از زندگی ام خوردنم هرروزه نبود) .

او مشخصاً توضیح کاملا مشابهی ارائه داده بود:

« روز بعدی در ساعتی زودتر ، بیدار شدم . هنوز تاریک بود . چشمهایم به مدتی طولانی ، زمانی که بیشتر از پنج نواختِ ساعت آپارتمان را شنیدم ، باز بودند . می خواستم دوباره بخوابم ، اما نمی توانستم . من کاملاً بیدار بودم و هزاران فکر

از مغزم عبور می کرد ... »

« ناگهان قطعه های خوبی به ذهنم رسیدند، کاملاً مناسب برای نوشتن اولیه در چرک نویس، یا فهرست کردن ؛ به ناگاه، کاملاً اتفاقی، قطعه هایی زیبا یافتم؛ قطعه هایی که هرگز ننوشته بودمشان. آرام، کلمه به کلمه برای خودم تکرارشان کردم ؛ فوق العاده بودند. و هنوز چیزهایی نیز در راه بودند. برخاستم و مدادی و چند کاغذ از میزِ پشت تختم برداشتم. انگار که رگی در درونم پاره شده بود، کلمه پشت کلمه می آمد، جای مناسبش را می یافت، خودش را با موقعیت متناسب می ساخت، صحنه روی صحنه جمع می شد اتفاق، رها شده بود، پشت سرهم، جواب در جواب، در ذهنم شکل می گرفتند، از خودم بی نهایت لذت می بردم. افکار چنان سریع به ذهنم وارد می شدند و چنان شدید سرازیر می شدند که من کل جزئیات ابتهاج آفرین را از دست دادم، چرا که خودکارم نمی توانست آنها را همراهی کند، و من تا جایی که می توانستم، سریع می رفتم، اما دستم سرعتی ثابت داشت، دقیقه ای را از دست ندادم. جمله ها در درونم به تمامی شکل می گرفتند، من آبستن موضوع خویش بودم» .

آپولینر ادعا می کند که نقاشی های اولیه شیریکو تحت تاثیر بیمارهای جسمی او کشیده شده اند (میگرن ، درد شکم و ...).

آنچنان در آن زمانها تماماً با فروید درگیر بوده ام، و آشنا بوده ام با روشهای آزمایش اش که فرصت اندکی برای به کارگیری شان درمورد بیماران جنگ داشته ام که تصمیم گرفتم آن چیزی را که سعی می کردیم از آنان کسب کنیم، در خودم پیدا کنم؛ به عنوان مثال مونولوگی که با تمام سرعت ممکن بیان می شد بی هیچ مداخله ای از طرف قوه ی نقاد ذهن؛ مونولوگی که نهایتاً بدون مزاحمتی از سوی جزئی ترین ممانعت ها، در نهایت دقت ممکن، با تفکر گفته شده یکسان بود. به نظرم آمده بود – و هنوز نیز چنین به نظرم می آید – که آن روشی که با آن، تفسیری از مرد دو نیم شده ارائه داده بودم ، نشانه ای بود از این که سرعت تفکر بیشتر از سرعت گفتن نیست، و تفکر لزوماً نه با زبان در تقابل و ستیزه است، و نه با خودکاری که جریان سیال ذهن را به تندی می نویسد. در چنین چارچوبی از ذهن است که فیلیپ سوپو – کسی که این نتایج اولیه را به طور محرمانه ای به او گفتم – و من تصمیم برسیاه کردن تعدادی کاغذ گرفتیم، با تحقیری ستودنی برای آنچه ممکن بود از دیدگاه ادبی مطرح شود. سهولت اجرا ، باقی کار را به انجام رساند . در پایان روز اول ، ما توانستیم پنجاه برگ کاغذ یا چیزی بیشتر را که از این طریق به دست آمده بود، برای هم بخوانیم و شروع کنیم به مقایسه نتیجه هایمان. رویهمرفته اثبات می شد که صفحات سوپو و من مشابه اند : خطاهای یکسان ساختاری، روش تامل یکسان، و با اینحال در هر دو طرف ، توهّمِ ذوقی فرامعمولی ، احساسِ فراوان ، انتخاب چشمگیری از تصاویر با کیفیَتی که حتی قادر به ساختن یکی شان در نویسش معمولی نبوده ایم، یک کیفیتِ بسیار ویژه ی تصویرگون، و اینجا و آنجا، اثرهای نیرومند کمیک. تنها تفاوت میان متون ما دو نفر، اساساً از تفاوت نسبی خلق وخوی هایمان ناشی می شد. به دلیل اینکه وجودِ سوپو کمتر از وجود من، ایستا بود، به نقد جزئی من محل نگذاشت (به نظر من او اشتباه کرده بود که کلمه هایی را مانند عنوان بر بالای برخی از کاغذها نوشته بود) که من اینها را در جانِ ابهام پروری می فهمم. از طرف دیگر، بایستی به او اعتبار می دادم وقتی که بحق و بجا بود، و بایستی بگویم که او دائماً و شدیداً با هر تلاشی

می توانم تمام عمرم را صرف شنیدن رازهای دیوانگان کنم. این جماعت صادقانه خطاکارند و ساده لوحی شان بی‌همتاست. کریستف کلمب باید سفر اکتشافی خود به آمریکا را با گروهی از دیوانگان انجام می‌داد. ببینید این جنون چگونه شکل می گیرد و ادامه می‌یابد.

برای دستکاری کردن و تصحیحِ هرچند جزئیِ هر تکه ای از این نوع که به نظر من نومید کننده و تاسف بار می رسید، مخالفت می کرد. در این مورد ، مطمئناً او بحق بود . (من بیشتر و بیشتر معتقدم در بی خطائی تفکرم با احترامی که برای خویش قائلم، و این بسیار لطیف و ظریف است. با این وجود ، با این تفکر-نویسش، جایی که فرد تحت لطف پریشانی بیرون است، غلیان می تواند اتفاق بیفتد). برایمان نابخشودنی خواهد بود اگر جور دیگر وانمود کنیم. بنا بر تعریف، تفکر نیرومند است، و ناتوان از به دام انداختن خویش در خطا. سرزنش به دلیل این ضعف آشکار، باید متوجه محرکهایی باشد که بدون خطا با آن مواجه می شود. در واقع سخت است عناصر متنوع موجود را به خوبی و تماما فهم کردن: حتی یک نفر می تواند تا آنجا پیش برود که بگوید فهم اینها در خوانش اول، ناممکن است . برای تو که می نویسی، این عناصر، در ظاهر همانقدر برای تو غریب هستند که برای دیگری، و طبیعتا تو بدانها حساس/آگاه هستی . به زبان شاعرانه، آنچه بیشتر از همه تو را درباره آنها شوکه می کند نهایت اندازه ی یک ابسوردیته بلادرنگ است، کیفیت این ابسوردیته، در موشکافی ای دقیق، راه دادن به هر آن چیزی است که پذیرفتنی است، هر آن چه که در جهان قانونی و بهنجار شده است: افشای تعدادی از ویژگی های خاص و واقعیت هایی که ، در تحلیل نهایی، کمتر از بقیه، ابژکتیو نیستند.

به پیروی از گیلائومه آپولینر ، او که اکنون مرده ست و او که در موقعیت های مختلف ، به نظر ما نظمی از این نوع را دنبال کرده است اما بدون آنکه ابزارهای میان مایه ادبی را قربانی کرده باشد، سوپو و من اسلوب تازه ای از اصطلاح را تعمید داده/نامگذاری کرده ایم که در دسترس مان بود و می خواهیم آن را میان دوستانمان رد و بدل کنیم؛ به نام **سوررئالیسم** .

من اعتقاد دارم که امروز دیگر هیچ نقطه ای برای سکنی گزیدن در آن وجود ندارد، و آن معنایی که در ابتدا بدان داده بودیم، حالا دیگر مغلوب معنای آپولینری آن شده است . به منظور روشن نمودنش، ما شاید بتوانیم کلمه سوپرناتورالیسم را از ژرار دنروال - در پیشکش اش به فیلس دفو - وام بگیریم و جانشین کنیم . (و همچنین از توماس کارلایل در .... " سوپر ناتورالیسم طبیعی "). چنین به نظر می رسد که نروال در نقطه ای ایستاده است که روحِ آن با ما خویشاوندی دارد ، آپولینر، بعکس، هیچ را، بلکه ادبیاتِ هنوز ناکامل سورئالیسم را تصرف کرده، و خودش را برای ارائه ایده معتبر تئوریکی از آن ، ناتوان جلوه داده است. اینجا دوقطعه از نروال وجوددارد که در این راستا برای من شدیداً تعیین کننده اند :

«قصد دارم برای تو توضیح دهم ، دومای عزیزم ،آن اتفاقی را که تو چندی پیش درباره اش حرف زده ای : چنانکه می دانی قصه گو های مشخصی وجود دارند که بدون هویت مند کردن تخیل شان با کاراکتری که ساخته اند، نمی توانند بیافرینند. ممکن است به شکل متقاعد کننده ای یادآوری کنی که چگونه دوست قدیمی مان نودر عادت داشت که بگوید در زمان انقلاب چگونه بدشانس بود که گردنش زده شد: آدمی ممکن است چنان بدانچه او می گفت متقاعد شود که شگفت زده شود از اینکه او چگونه توانسته سرش را به بدنش بچسباند ...»

... و از آنجا که شما آنقدر بی دقت بوده اید برای نقل کردن یکی از سوناتهایی که در این شرح-رویای سوپرناتورالیستی - آنطور که آلمانی ها می نامندش - ساخته شده ، مجبور خواهی بود همه آنها را بشنوی . پس تو آن را در پایان پیدا خواهی کرد . آنها شدیدا مبهم تر از متافیزیک هگل یا خاطرات سوئدنبرگ اند و اگر تعبیر شوند فریبندگی شان را از دست خواهند داد ، اگر چنین چیزی ممکن باشد : حداقل ارزش اصطلاح را تصدیق می کنند ...

آنهایی که ممکن است با ما در به خدمت گرفتن اصطلاح سورئالیسم، در آن معنای خاصی که ما از آن مراد می کنیم، بحث و جدل کنند، عمیقاً نادقیق اند؛ بدان دلیل که هیچ شکی نمی تواند وجود داشته باشد که این کلمه قبل از ظهورش بدست ما، هیچ رواجی نداشته است. بدین ترتیب، من آن را یکبار برای همیشه [و برای همگان] تعریف می کنم:

سورئالیسم (اسم) : خودکاره گی روانی در حالت ناب خویش، معطوف به این که با کدام وسیله بیان شود : در حالت زبانی اش به توسط کلمات نوشته شده، یا در هر شیوه دیگری، کارکرد حقیقی تفکر، دیکته شده از سوی تفکر، در غیاب هر کنترلی که از سوی عقل اعمال می شود، آزاد از هرگونه تعلق زیبایی شناختی یا اخلاقی .

دایره المعارف. فلسفه. سورئالیسم بر اساس اعتقاد به واقعیتی برتر از صورتهای مشخصِ بخشهایی که تاکنون مورد غفلت واقع شده اند، بر قدرت تام رویا، تاسیس شده است، در بازی بی طرف فکر. آن چیزی که قصد دارد یکبار برای همیشه تمامی مکانیزمهای روانی را ویران سازد و خود را به قصد حل تمامی مسائل اساسی زندگی جانشین همه آنها نماید. این افراد کنش هایی از یک سورئالیسم ناب را اجرا نموده اند : مسرس . آراگون . بارون . بویفار . برتون . کاریو . کرول . دلتیل . دسنوس . .....

در زمانه حاضر به نظر می رسد که اینها تنها افراد این مجموعه باشند، و نباید هیچ ابهامی درباره موردی چون ایسیدور وجود داشته باشد؛ کسی که اطلاعاتی درباره اش ندارم. و البته اگر کسی آنها را به طور سطحی ، تنها بر اساس آثارشان قضاوت کند، تعداد زیادی از شاعران می توانند جز سورئالیست ها باشند؛ که از دانته شروع می شود، و در نقاط بهترش، به شکسپیر می رسد . در طول تلاشهای متعددی که خواسته ام تا آنچه را که به غلط ، نبوغ نامیده می شود، ساده نمایم، هیچ چیزی نیافته ام که در تحلیل نهایی بتواند با روش دیگری غیر از ساده کردن، نسبت داده شود .

شبهایِ یک جوان ، سرتاپا سورئال است؛ متاسفانه آن کشیش است که حرف می زند، بی گمان کشیشی بد، اما به هر حال یک کشیش .

سویفت در خباثت سورئالیست است، در شرارت و بدخواهی اش.

ساد در سادیسم سورئالیست است.

شاتوبریان در بیگانه گرایی سورئالیست است.

هوگو هنگامیکه احمق نیست، سورئالیست است.

دسبور-والمور در عشق سورئالیست است.

برتراند در گذشته سورئالیست است.

ربی در مرگ سورئالیست است .

پو در ماجرا سورئالیست است .

بودلر در علم اخلاق سورئالیست است.

رمبو در روش زیستن و در دیگر جاها سورئالیست است .

مالارمه به هنگامی که از باورهایش محرمانه سخن می گوید، سورئالیست است .

جری در آبسنت(مخدر الکلی) سورئالیست است.

نُووی در بوسه سورئالیست است .

سنت پل رکس در به کاربردن نمادها سورئالیست است.

فارگو در فضا سورئالیست است .

واشه در مورد من سورئالیست است.

روردی در خانه سورئالیست است.

سنت ژان پرس از دور سورئالیست است.

راسل در روایت سورئالیست است .

و غیره .

باید بر نکته ای تاکید کنم: آنها همیشه سورئالیست نیستند، از این حیث که من در آنها تعدادی ایده تعصب بار تشخیص داده ام که بسیار ساده و بی تکلف (!)، به آنها چسبیده اند. و ایشان به این مفاهیم می چسبند چرا که صدای سورئالیست به گوششان نرسیده است؛ صدایی که در شامگاه مرگ و برفراز تلاطم ها به سخنرانی خویش ادامه می دهد ، چرا که آنان نمی خواهند به سادگی برای هماهنگ کردن مارکهای های حیرت انگیزشان کاری انجام دهند. آنان دستگاه هایی بودند سرشار از غرور، و این است دلیل اینکه چرا آنان تاکنون هیچ صدای هماهنگی را تولید نکرده اند . (می توانم تعداد مشابهی از فیلسوفان و نقاشان را برشمارم ؛ اوچلو از نقاشان گذشته و در دوره معاصر سورا، گوستاو مورائو و ماتیس، دراین، پیکاسو (با خلوصی شدید) ، براک ، دوشان ، پیکابیا ، کیریکو (قابل احترام برای زمانی طولانی) ، کله، من ری ، ماک ارنست ، و بسیار نزدیکتر به ما ، اندره ماسون .)

ولیکن ما که ابداً هیچگونه تلاشی برای فیلترکردن انجام نداده ایم، که در کارهایمان خودمان را منابعی از طنین های بسیار برساخته ایم، دستگاه های ثبت کننده متواضعی که به واسطه تابلوهایی که می سازیم ، هیپنوتیزم نمی شویم، شاید دلیل شریف تری را به کار بسته ایم. بدین ترتیب ما، تمام و کمال « استعداد»ی را که قرض داده شده بود، پس می دهیم. تو اگر مایلی به همان اندازه می توانی از استعداد این خط کش پلاتینی، این آینه، این در ، و آن آسمان حرف بزنی.

ما هیچ استعدادی نداریم؛ از فلیپ سوپو سوال کن:

محصولات کالبدشناسانه کارخانجات و مسکن هایی با درآمد پایین، مستعدترین شهرها را ویران خواهد ساخت.

از روجر ویتراک سوال کن:

زمانی که من دریاسالار مرمرین را به کار انداختم زودتر از وقتی نبود که روی پاشنه چرخیده بود مانند یک اسب که تربیت می کند در روشنایی ستاره قطبی و به من نشان داد، در سطح کلاه کج دو شماره ای اش، حوزه ای را که من بایستی زندگی ام را در آن می گذراندم .

از پل الوار سوال کن:

این قصه ی بارهاتعریف شده است که می گویم، یک شعر معروف که دوباره خوانی اش می کنم؛ به دیواری تکیه داده

ام، با گوشهایی سبزه پوش، و لبهایی در شهوت چیپس.

از ماکس موریس سوال کن:

خرس غارها و دوستش بوتیمار ، پرواز در باد و نوکرش باد، صدراعظم و بانویش، مترسک برای گنجشک ها و همدستش گنجشک ، لوله آزمایش و دخترش سوزن، میسی سیپی و سگ کوچکش، مرجان و کوزه شیرش، معجزه و خداوندگار خوبش، نیز می توانند بروند و از سطح دریا ناپدید شوند.

از پوزف دلتیل سوال کن:

دریغا ! من به پاکدامنی پرندگان باور دارم . یک بال تمام آن چیزی است که می تواند مرا تا حد مرگ بخنداند.

از لویی آراگون سوال کن:

در زمان یک استراحت کوتاه در مهمانی ، هنگامی که تمامی رقصندگان گرد یک کاسه پر از سنبه های شعله ور جمع شده بودند ، از یک درخت پرسیدم آیا او همچنان آن روبان سرخش را دارد .

و از من سوال کن ، که ناتوان بودم از خویشتن داریِ ماریپیچ گونه نوشتن ، خطوط پریشان این مقدمه .

از روبرت دسنوس سوال کن، کسی که به حقیقت در کارهای منتشر نشده اش بیشتر از همه ما به سورئال نزدیک شده است.... و در دوره ای ازآزمایش ها او نیز یکی از اعضا بود و کاملاً تایید کرد امیدی را که در سورئالیسم بنا کرده بودم و هدایتم کرد تا اعتقاد داشته باشم که چیزهای بیشتری نیز از آن خواهیم دید . او از روی میل، از سورئالیست حرف می زند. چالاکی فرامعمولی اش در درک شفاهی تفکرش، ارزشی به اندازه همه سخنرانی های باشکوه از دست رفته دارد، دسوس چیزهای بهتری برای انجام دادن دارد تا اینکه ضبط شان کند. او خودش را به سان یک کتاب باز می خواند ، و هیچ کاری برای حفاظت از صفحاتش انجام نمی دهد تا در مسیر بادی زندگیش رها شود ...

آندره برتون ۱۹۲۴

فیلیپو توماسو مارینتّی
Futurist
BLAST WAR NUMBER
BLAST WAR NUMBER
BLAST WAR NUMBER
فوتوریست فوتوریست
فوتوریست فوتوریست

مانیفست فوتوریست

فیلیپوتوماسو مارینتّی
ترجمه:بیژن صباغ

ما و دوستانم تمام شب را بیدار بوده‌ایم، زیر نور مسجدی که گنبدهای برنجی‌اش مانند چراغِ درونِ ما روشن است؛ چراکه هر دو با چراغ‌های الکتریکی نورانی شده‌اند. پس از پهن کردن ملال همیشه‌گی‌مان روی فرش‌های ایرانی، بحث را تا سرحداتِ منطق پیش برده‌ایم و کاغذها از خط‌الرسم جنون‌انگیزمان سیاه کرده‌ایم.

قلب‌های ما سرشار از افتخار بزرگی بود به این خاطر که حس می‌کردیم تنها هستیم – مثل فانوس‌های دریایی یا نگهبانان سر پست – و ارتشی از قهرمانانِ دشمن در اردوگاهِ آسمانی‌شان روبه‌روی ما خیمه زده بودند. با مهندسینِ کوره‌های جهنمیِ کشتی‌های بزرگ و موجوداتِ سیاهی که در سرخابِ لوکوموتیوها در تلاطم هستند و با می‌خواره‌گانی که بال‌هایشان را به دیوار می‌کوبند، تنها بوده‌ایم.

ناگهان با غرشِ یک تراموای دوکابینه‌ی بزرگ که مثل نورِ روستاهایی که در آن‌ها پایکوبی برپاست و با سیلِ رودخانه‌ی پو [در شمال ایتالیا] ویران می‌شوند و از شیب‌راه‌ها و جریان‌های سیلاب به دریا می‌ریزند، از کنارمان رد می‌شد، متوقف شدیم.

سپس سکوت عمیق‌تر شد. همین‌طور که داشتیم به آخرین نجواهای کانال قدیمی و خرد شدنِ استخوانِ قصرهای محتضر با رشدِ سبزگونه‌ی محاسنشان گوش می‌کردیم، ناگهان اتومبیل‌های گرسنه زیرِ پنجره‌هایمان غرش را سر دادند. من گفتم: «بیایید دوستان! برویم! سرانجام اسطوره‌ها و داستان‌های مذهبیِ ایده‌آل پشت سر گذاشته شده‌اند. ما در تولد سانتور(موجود نیمه حیوان و نیمه انسان در اساطیر.م) حاضر خواهیم بود و می‌توانیم پروازِ نخستینِ فرشته‌گان را ببینیم! ما بایستی دروازه‌های زنده‌گی را در هم شکنیم تا از سالم بودن چفت‌ها و قفل‌هایش اطمینان یابیم! بیایید برویم! این نخستین طلوع آن بر روی زمین است! هیچ درخششی به پای شمشیر سرخ آن که برای نخستین بار در هزاره‌ی رستاخیزِ ما [در لغت، منظور هزاره‌ای است که عیسی بر جهان حکومت خواهد کرد] متبلور می‌شود، نمی‌رسد.»

به کنار سه ماشین که خس‌خس می‌کردند رفتیم تا پستان‌هایشان را نوازش کنیم. من کنار یکی از ماشین‌ها بسان نعشی بر تابوتش دراز کشیدم؛ ولی ناگهان زیرِ فرمان آن – لبه‌ی تیزِ گیوتین – که زیرِ شکمم قرار گرفته بود به هوش آمدم. امتداد وسیعی از دیوانه‌گی ما را به سرعت به خودمان آورد و درست مانند سیلاب‌های خشک شده به سرازیریِ اعماق خیابان‌ها کشاند. این‌جا و آن‌جا، روشنی‌ای که از پنجره‌ها بیرون می‌زد به یادمان آورد که به چشمانِ ریاضی‌دانمان اعتماد نکنیم. من فریاد زدم: **«بو! بو برای جانداران وحشی غنیمتی است!»**

و ما بسانِ شیرانِ جوان، به شکارِ مرگ رفتیم. مرگی که پشمِ سیاهی با خال‌هایی از صلیبِ رنگ‌رفته به تن داشت و جلوی ما در آسمانِ بنفشِ بزرگ، زنده و هویدا بود.

با این همه، ما شهبانویی آرمانی نداشتیم که از ابرها پایین بیاید یا ملکه‌ی ستمگری که اجسادِ مچاله‌شده‌مان به شکلِ حلقه‌های بنزنی را به او پیشکش کنیم. هیچ دلیلی برای مردن وجود ندارد مگر زمانی که بخواهیم از وزنِ سنگینِ

شجاعتمان خلاص شویم. با چرخ‌های داغ مانند یقه‌های لباس زیر اتو بسان سگان نگهبان روی پلکانِ خانه‌ها، به پیش راندیم.

مرگ، رام، در جلوی من پیش می‌رفت و در هر گوشه و کنار دستش را به طرفم دراز می‌کرد و گاهی روی زمین با آرواره‌هایش که غژغژ می‌کردند، از زیر پدال‌ها نگاه‌های مخملی‌اش را به من می‌دوخت.

«بگذارید حسِ خوب را چون پوسته‌ای شنیع به دور افکنیم و خودمان را همچون میوه‌ای که با غرور پوست شده باشد به دهان بزرگ و روی پستانِ جهان پهن کنیم. بگذارید به گمنامان غذا بدهیم؛ نه از روی یأس، که صرفن به خاطر غنا بخشیدن به گنجینه‌ی غیرقابل درک و ابزرد.»

این کلمات را بر زبان آوردم و با مستیِ دیوانه‌وارِ سگانی که به دنبال دمشان می‌دوند، به مسیرِ خودم برگشتم که ناگهان به دو دوچرخه‌سوار که در خلافِ جهتِ من مانند دو دلیل متقاعدکننده اما متناقض تلوتلو می‌خوردند برخورد کردم. تاب خوردنِ احمقانه‌شان مرا از حرکت وا داشت. چه‌قدر دل‌زننده! آخ! ترمزی ناگهانی کردم و با انزجار خودم را به درونِ یک نهر پرتاب کردم.

آه، نهر مادر، نیمه‌پر از آب گل‌آلود! گنداب‌روی یک کارخانه! یک دهن پرِ کثافت را که مرا به یاد نوکِ پستان‌های سیاهِ ندیمه‌ی سودانی‌ام می‌انداخت، بلعیدم.

همین که سراپا لجن و متعفن از جایم بلند شدم، سیخِ لذتی را که داغ و سرخ به قلبم فرو می‌رفت، حس کردم. تعدادی ماهی‌گیر و طبیعت‌گرای نقرس‌زده در اطرافِ این معجزه گرد آمدند. آنان با چنگک‌هایشان سعی داشتند ماشین من را که مثلِ یک کوسه‌ی بزرگ به گل نشسته بود، به آرامی خارج کنند. ماشین با بدنه‌اش که در گل مانده بود و لایی مبل و صندلیِ خوش‌جنس‌اش به آرامی بلند شد.

فکر کردیم که کوسه‌ی خوب من مرده است، ولی من با یک نوازشِ آرامِ پشتِ قدرتمندش آن را چنان احیا کردم که با حداکثرِ سرعت روی باله‌هایش حرکت می‌کرد.

سپس به صورتی که در لجنِ کارخانه فرو رفته بودم و بدنم پر از خش‌های فلزی بود و با عرقِ بیهوده‌گی و چرک و کثافتِ آسمانی بر تن و در میان شکایت‌های ماهی‌گیران و طبیعت‌گرایان عصبانی، نخستین وصیت خود و کتابِ آسمانیِ همه‌ی انسان‌های زنده‌ی روی زمین را نوشتیم.

مانیفست فوتوریسم

۱.ما می‌خواهیم عشق به خطر کردن، خو کردن به تلاش و بی‌پروایی را بسراییم.

۲.عناصرِ اصلیِ شعر ما، شجاعت، جسارت و طغیان است.

۳.ادبیات تاکنون سکون مغموم، خلسه و غنوده‌گی را فریاد زده است. ما می‌خواهیم جنبش‌های ستیزه‌جو، بی‌خوابی مرگ‌بار، گام‌های جفت شده آماده‌ی پرش، پرش‌های پرمخاطره و سیلی و ضربه زدن با مشت را بستاییم.

۴.ما اعلام می‌کنیم که شکوه و جلال جهان با یک زیبایی جدید مزین شده است: زیباییِ سرعت. یک خودروی مسابقه‌ای که کاپوتِ آن به نوارهای بزرگ مثل مارهای افعی با نفس‌های آتشین مزین شده است یا یک ماشینِ غرنده که انگار با آتشِ اسلحه‌ی اتوماتیک کار می‌کند، بسیار زیباتر از پیروزی ساموتراس است.

۵.ما می‌خواهیم سرود انسان پشت فرمان را بخوانیم. محورِ ایده‌آلی که زمین را دور می‌زند و خودش به گردِ خود

می‌چرخد.

۶.شاعر بایستی خودش را وقف جاذبه، حرارت و بی‌قیدی کند تا بتواند شور و هیجان عناصر ازلی را بیان نماید.

۷.زیبایی تنها در مبارزه وجود دارد. هیچ شاهکاری بدونِ داشتنِ محتوای متخاصم نمی‌تواند شاهکار باشد. شعر باید حمله‌ای خشونت‌آمیز بر نیروهای ناشناخته باشد تا بتواند آن‌ها را مقابل انسان به خاک بیندازد.

۸.ما بر آخرین صخره‌های قرون ایستاده‌ایم! چه نیازی به نگریستن به عقب است هنگامی که می‌بایست دروازه‌های اسرارآمیز ناممکن را درهم شکست؟ زمان و فضا دیرزمانی است که مرده‌اند. ما اکنون در مطلق به سر می‌بریم چرا که سرعتِ جاودانه و حاضر را خلق کرده‌ایم.

۹.ما جنگ را – به عنوان تنها درمانِ جهان – نظامی‌گری، وطن‌پرستی، نمادهای ویران‌گریِ اغتشاش‌گران، ایده‌های مخربِ زیبا و تحقیرِ زن را ارج می‌نهیم.

۱۰.ما خواستار از بین بردن موزه‌ها و کتاب‌خانه‌ها و جنگ علیه اخلاق‌گرایی، فمینیسم و هرگونه بزدلی فرصت‌طلبان و فایده‌باوران هستیم.

۱۱.ما سرودِ توده‌هایی را سر می‌دهیم که توسطِ کار، لذت و طغیان به شور درمی‌آیند؛ همان ترانه‌ی چندرنگ و چندصداییِ انقلاباتِ پایتخت‌های مدرن. ترانه‌ی شور و سرمستیِ زرادخانه‌ها و کارخانه‌هایی که زیرِ نورِ گزنده‌ی ماه‌های الکتریکی می‌درخشند؛ ریل‌های راه‌آهنی که تشنه‌ی باریکه‌های دودند و کارخانه‌هایی که با قلابِ دودشان از ابرها آویزان‌اند، پل‌هایی با قدم‌های سترگِ ژیمناست‌هایی که در زیر نور خورشید از روی تیغه‌ی چاقوی رودخانه‌ها می‌پرند، کشتی‌های بخار ماجراجویی که افق را استشمام می‌کنند، لوکوموتیوهایی که با کوره‌های آتشِ درونشان مانندِ اسب‌های فولادین با افسارِ لوله‌ای بلند، ریل‌های راه‌آهن را درمی‌نوردند و پروازِ زیبای هواپیماهایی که صدای ملخِ آن‌ها بسانِ اهتزازِ پرچم و هلهله‌ی توده‌های هیجان‌زده است.

هم‌اکنون ما این مانیفستِ ویران‌کننده، خانمان‌برانداز و خشن را در ایتالیا منتشر می‌کنیم و بدین‌وسیله بنای فوتوریسم را بنیان می‌کنیم؛ چراکه می‌خواهیم ایتالیا را از بوی تعفنِ اساتید، باستان‌شناسان، راهنماهای توریسم و دلالانِ عتیقه رها سازیم.

ایتالیا دیرزمانی است که یک بازارِ دست دوم است. ما می‌خواهیم از شرِ موزه‌های بی‌شماری که در دلِ خود قبرستان‌های بی‌شمار را جای داده‌اند، خلاص شویم.

موزه‌ها و قبرستان‌ها! به‌واقع این دو در آشفته‌گی منحوس کالبدهایی که یک‌دیگر را نمی‌شناسند، به هم شبیه‌اند. مسافرخانه‌های عمومی که در آن‌ها با آدم‌هایی که نمی‌شناسید با بدان‌ها نفرت دارید، تا ابد کنارِ هم می‌خوابید. درنده‌خوییِ دوجانبه‌ی نقاشان و مجسمه‌سازان که یک‌دیگر را در همان موزه با ضرباهنگِ رنگ و طرح سلاخی می‌کنند. البته سرزدن به قبرهای ازدست‌رفته‌گان ایرادی ندارد! حتا می‌توان سالی یک بار پای مزارِ ژوکوند دسته‌گلی نثار کرد! اما هیچ‌یک از این‌ها ناراحتی، شجاعتِ شکننده و نگرانیِ هرروزه‌ی ما را در موزه‌ها دوا نمی‌کند. آیا می‌خواهید خود را مسموم کنید؟ آیا می‌خواهید بگندید؟

در یک نقاشی قدیمی چه چیز می‌توان یافت جز اعوجاجِ دردآورِ هنرمند هنگامی که سعی می‌کند موانعِ صعب‌العبور سدِ راهِ بیانِ کاملِ رؤیایش را بشکند؟

تحسینِ یک تابلوی قدیمی مانند ریختن حساسیت ما در خاکستردانِ مرده‌ها به جای ابرازِ آن‌ها با ضرباتِ شدیدِ خلاقیت

و کنش است. آیا می‌خواهید بخشِ متعالیِ نیروی خود را صرفِ تحسینِ بی‌فایده‌ی گذشته کنید که در آن چیزی غیر از ناتوانی، هلاکت و تحقیر شدن نیست؟

به‌راستی بازدیدهای روزانه از موزه‌ها، کتاب‌خانه‌ها و آکادمی‌ها (قبرستان‌های تلاشِ هدررفته، جلجتا [انجیل – نامِ تپه‌ای که عیسی را روی آن مصلوب کردند.م]های آرزوهای مصلوب، دفاترِ ثبتِ احوالِ آغازهای اشتباه!) مختصِ هنرمندانی است که خانواده‌شان خوب از آن‌ها مراقبت کرده است. مختصِ مردانِ جوان و باهوشی است که نشئه‌ی استعداد و نبوغ خود هستند.

این ممکن است برای محتضران، ناتوانان و زندانیان خوب باشد. گذشته‌ی قابلِ تحسین در زمانه‌ای که آینده اینان را کنار گذاشته است، مرهمی است بر دردهایشان. اما ما فوتوریست‌های قدرتمند، جوان و زنده هیچ‌یک از این‌ها را تاب نخواهیم آورد.

به این آتش‌افروزانِ مست با انگشتانِ زغالی‌شان اجازه‌ی ورود دهید! آمدند! قفسه‌های کتاب‌خانه‌ها را به آتش بکشید! آب‌راه‌ها را منحرف کنید تا سیل، موزه‌ها را با خود ببرد! بگذارید بوم‌های باشکوه به ساحل شوند! کلنگ‌ها و چکش‌های خود را بردارید! ریشه‌ی شهرهای مقدس را از جا بکنید!

مسن‌ترینِ ما هنوز سی سال ندارد؛ با این حال برای عمل به وظایفمان دست‌کم به ده سال زمان نیاز داریم. بگذارید وقتی به چهل رسیدیم، مردان جوان‌تر و قوی‌تر ما را همچون دست‌نوشته‌های بی‌مصرف به سطلِ زباله بیندازند! آنان از دوردست برای جنگ با ما می‌آیند و رقصان، اولین ترانه‌ی خود را با مستیِ موزونشان می‌خوانند و در دروازه‌ی آکادمی‌ها بوی فاسد شدنِ ما را استنشاق خواهند کرد: لاشه‌ای که سردابِ کتاب‌خانه‌ها انتظارش را می‌کشد.

ولی ما آن‌جا نخواهیم بود. آنان عاقبت ما را در یک شبِ زمستانی در اعماقِ یک روستا خواهند یافت. زیرِ سقفِ غم‌باری که باران بر آن یکنواخت می‌کوبد و ما در کنارِ شعله‌های ضعیفی که از کتاب‌های امروزمان برپا کرده‌ایم، در حال گرم کردنِ دستانمان هستیم. زمانی که آنان از پروازِ انگاره‌هایشان آتش را برگیرند.

آنان به دورِ ما حلقه خواهند زد و در حالی که نفس‌هایشان بریده‌ی اضطراب و ناامیدی است و از شجاعتِ مغرورانه‌ی ما خشمگین‌اند، برای کشتنِ ما حمله‌ور خواهند شد؛ با همان نفرتی که انگار قلبشان سرمستِ عشق و تحسینِ ما بوده است. و بی‌عدالتیِ زمخت و سرزنده در چشمانشان سوسو می‌زند: چراکه هنر تنها می‌تواند خشن، بی‌رحم و بی‌عدالت باشد.

مسن‌ترینِ ما سی سال دارد و ما تا الآن گنج‌هایی را نابود کرده‌ایم. گنجینه‌های قدرت، عشق، شجاعت و میل مشتاق را. شتابان، هذیان‌گویانه، بدون فکر و با تمامِ توان تا زمانی که دیگر نفسی نداشته باشیم.

ما را بنگرید! ما از نفس نیفتاده‌ایم؛ قلب‌های ما حتا یک دم خسته نشده است، زیرا از آتش، تنفر و سرعت تغذیه می‌کند! شگفت‌زده شدید؟ به این دلیل است که زنده بودن را به یاد نمی‌آورید. ما بر روی قله‌ی جهان، دیگربار تلاش می‌کنیم که ستاره شویم!

اعتراض دارید؟ بسیار خوب! البته، می‌دانم! ما تنها آن چیزی را می‌دانیم که هوش‌مندیِ خطاکار و زیبایمان تأیید می‌کند: «ما نتیجه و امتداد پیشینیانمان هستیم.» شاید، نمی‌دانم! اهمیتی هم ندارد! اما گوشِ ما بدهکار نیست! مراقب باشید که آن کلماتِ ناشناس را دیگر تکرار نکنید! در عوض سرهای خود را بلند کنید.

ما بر روی قله‌ی جهان، دیگربار تلاش می‌کنیم که ستاره شویم.

(ترجمه به انگلیسی از JAMES JOLL، «سه روشنفکر در سیاست»)

STUCKISTS

مانیفست
استاکیست ها
THE STUCKISTS
THE STUCKISTS
بیلی چایدیش
چارلز تامسون

توضیح مترجم: پیشتر مجله ی زغال در رابطه با استاکیست ها (STUCKISTS) مطالبی را منتشر کرده بود، استاکیستها نام خود را از کلمه ی STUCK به معنای گیر کرده، گیرافتاده، درمانده، بیچاره، مانده و گرفتار وام گرفته اند. این کلمه در حقیقت از جمله ای درآمده است که « تِریسی اِمین» (نماد تمام عیار هنر مسلط انگلیس -که محصول/ باز مولد گالری تِیت، ساچی و جایزه ی ترنر است) این جمله را در رابطه با این گروه نقاشان به زبان رانده است. متنی که در پایین آمده است، مانیفست استاکیستها در سال ۱۹۹۹ است.

استاکیستها

(پایه گزاری ۱۹۹۹)

بیلی چایدیش/چارلز تامسون

ترجمه: بابک شاه سیاه

«نقاشی هایتان گرفتارند، شما درخودمانده ها، گرفتارید، گرفتارید، گرفتار» تریسی امین

مرگ بر کانسپچوالیسم، لذّتگرایی (هدونیسم) و فرهنگ خود هنرمند بینی.

۱.**استاکیسم تلاشی است برای جستجوی اصالت**. یک استاکیست با برداشتن نقاب زیرک بازی و کلک دوزی و با آگاهی کامل از موقعیتی که در آن ایستاده ایم، خود را محق در بیان بلافصل خود می داند.

۲.**نقاشی، مدیومی است برای خودکاوی**، این مساله دغدغه ی کسی است که همزمان با فرایند کنش، احساس، افکار و بصیرت درگیر است، همه ی اینها با معنا بخشی ، وسعتِ دیدی نابخشودنی و ظرافت، آشکار می شوند.

۳.**هدف استاکیسم دستیابی به هنری کلی نگر است.** این برخوردیست بین خودآگاه و ناخودآگاه، اندیشه و احساس، معنا و ماده، شخصی و اجتماعی. مدرنیسم مکتب فروپاشیست – یکی از جنبه های هنر در انزوا قرار گرفتن است ولیکن با اغراق در آن، به تمامیت آن آسیب زده شده است. این بنیادی ترین ویرانیِ تجربه ی بشریست و مسبب دروغی خودبینانه است.

۴.**هنرمندی که نقاشی نمی کند، هنرمند نیست.**

۵.**هنری که باید در گالری باشد تا هنر باشد، هنر نیست.**

۶.**نقاشی های استاکیست، تصویر هستند چرا که مساله ی نقاشی، تصویر است.**

۷.**یک استاکیست، مسحور و مفتون جوایز پر زرق و برق نمی شود** ولی با تمام وجود درگیر فرایند نقاشیست. موفقیت یک استاکیست در این است که صبح از خواب برخیزد و نقاشی کند.

۸.**وظیفه ی یک استاکیست، کاوش در روان نژندی ها و معصومیت هایش(**INNOCENCE**) است** تا از آنها نقاشی خلق کند و به نمایش عموم بگذارد، بدینسان جامعه را با ابدال فرم مشترک به تجربه ی شخصی و فرم شخصی به تجربه ی مشترک، غنی کند.

۹.**یک استاکیست یک هنرمند شاغل در هنر نیست، بلکه ترجیحاً یک آماتور است.** (AMARE در زبان لاتین به معنای عشق ورزیدن است) کسی که مخاطره روی بوم را به اشیای حاضر-آماده (مثل گوسفند مرده) ترجیح می دهد. آماتور بودن، نه به معنای حرفه ایِ ثانوی بودن بلکه طلایه دار صحن تجربه بودن است که به لحاظ نیاز به پایدار دیده شدن، ابتکار عمل را به دست گرفته است. خیزشهای بشری از تهور شخصی تشکیل شده اند، چراکه بشر مرهون حفاظت

از موقعیتش نیست. بر خلاف حرفه ای ها، یک استاکیست از سقوط واهمه ای ندارد.

۱۰.**نقاشی اسرار آمیز است. عوالمی را در میان عوالم خلق می کند و حقیقت روان شناختی نادیده ای را قابل دسترس می کند که ما در آن زندگی می کنیم.** نتایج با مواد اولیه ی بکارگرفته شده، به گونه ای بنیادین تفاوت دارند. یک شی موجود (همانند گوسفند مرده) دسترسی به دنیای درون را مسدود کرده است و چه در دشت بایر و چه در گالری، تنها برای ما می تواند یادآور تکه ای از دنیایی فیزیکی باشد که در آن سکنی داریم. هنر حاضر- آماده جدلی از ماتریالیسم است.

۱۱.**پست مدرنیسم، در تلاش برای بلوغ خود به بوزینه ای می ماند که هوشمند شده و با هنر مدرن شوخی می کند و این خود نشان دهنده ی انحراف آن و مفقود شدنش در بن بست های بلاهت است.** چه شد که ناگهان یک فرایند کنکاشانه و محرک (همچون دادایسم) به زیرک بازی مبتذل برای بهره برداری تجاری منتج شد؟ استاکیست خواهان هنریست که با تمامی جنبه های تجربه بشری زنده است. جسورانه ایده ها را با رنگدانه های اصیل مرتبط می کند. تجربه ای ممکن در نوع خود که هیچ ارتباطی با آثار سایر اساتید ندارد.

۱۲.**بر خلاف تمام تعصبات هنر بریتانیا و خودهنرمند پنداران،** استاکیسم یک «غیرِجنبش» جهانیست.

۱۳.**استاکیسم، ضد «ایسم» است.** استاکیسم، «ایسم» نخواهد شد، چراکه استاکیسم (در خود ماندگی) استاکیسم (در خود ماندگی) نیست که گرفتاریست!

۱۴.**هنر بریتانیا، در بحبوحه ی ساچی ها، محافظه کاریِ مسلط و دولت، مضحکه ای از ادعاهای خودش بر سر آوانگارد بودن یا ویرانگر بودن است.**

۱۵.**خودهنرمندپنداران با ترسی دائمی از سقوط، متناوبا بر سر نتیجه ی تشخیص افکارعمومی، با هم سر ستیز دارند.** یک استاکیست بواسطه ی جسارتِ دگرگونی ایده هایش در تمامی قلمرو نقاشی، بر سر سقوط عمدی و با وسواس تمام، به خطر کردن تمایل دارد. چرا که ترس خودهنرمندپندار از سقوط، «نفرت از خود»ی زیربنایی را برای او به ارمغان می آورد. سقوطهایی که یک استاکیست با آن مواجه می شود، او را در فرآیند عمیقی درگیر می کند که فهم پوچ بودنِ تمام اهتمامها را برای او ممکن می سازد. یک استاکیست اهتمامی نمی ورزد- تا از آنچه شما هستید و آنجایی که شما هستید اجتناب کند- یک استاکیست با لحظه درگیر است.

۱۶.**یک استاکیست، وظیفه پرمشقّتِ شرکت در بازی های نوآور، وجد آور و شوک آور را وا می نهد.** یک استاکیست همانطور که به پشت سرنگاه نمی کند، چشم اندازی هم برای روبرو ندارد ولی درگیر مطالعه ی وضعیت بشریست. فرایند بی رغیب استاکیسم در برابر زیرک بازی، رئالیسم در برابر تجرید، محتوا دربرابر خلاء، اخلاط در برابر انتظار و نقاشی دربرابر نخوت است.

۱۷.**اگر آرزوی کانسپچوالیستها همواره عاقل بودن است، پس وظیفه ی یک استاکیست همواره ناقص بودن است.**

۱۸.**یک استاکیست همواره در مصاف کامل با سیستم سترون گالری های دیوار سفید و فراخوان های نمایشگاه های مانده در خانه ها** همراه با مراجعه به مبلها، میزها، صندلیها، فنجانهای چایی و موزه های کهنه است. محیطی که در هر اثر هنری تجربه می شود (ارجح بر آنچه که دیده می شود) نباید تصنعی و بی محتوی باشد.

۱۹.**جنایات سیستم آموزشی:** بجای تشویقِ ارتقاء بیانِ شخصی در جریان فرایندهای هنری مناسب و درنتیجه اغنای

اجتماعی، سیستم مدارس هنری، بدل به بروکراسی غلط اندازی شده که پول از عناصر اولیه اش است. استاکیستها خواهان سیاست باز در پذیرش تمامی مدارس هنری، بر اساس کارهای شخصی، بی ارتباط با سوابق آکادمیک افراد و یا فاقد آن است.

پیشتر ما خواهان سیاست اغفال هنرآموزان ثروتمند و بی استعداد از خانه و خارج بودیم تا دردم محبوسشان کنیم.

ما همچنین تقاضا داریم بناهای کالج ها برای آموزش بزرگسالان و استفاده ی بازخلاقانه ی مردم بومی تا شعاع قابل ملاحظه ای قابل دسترس باشد. اگر مدرسه یا کالج امکان تعیین مزایا برای جامعه ی محیط خود را نداشته باشد، پس هیچ حقی برای مورد مدارا قرار گرفتن، ندارد.

۲۰- **استاکیسم هرآنچه که تقبیحش می کند را در آغوش می گیرد.** ما تنها آنچه را که بر نقطه ی شروع ایستاده است را محکوم می کنیم- استاکیسم از نقطه ی ایستاده شروع می کند.

بیلی چایدیش/چارلز تامسون

کسانی که در پی می آیند، با هدف ایجاد پرسش و به منظورامکان بررسی به عنوان استاکیست های قابل احترام مترتب شده اند:

کاتسوشیکا هوکوسای

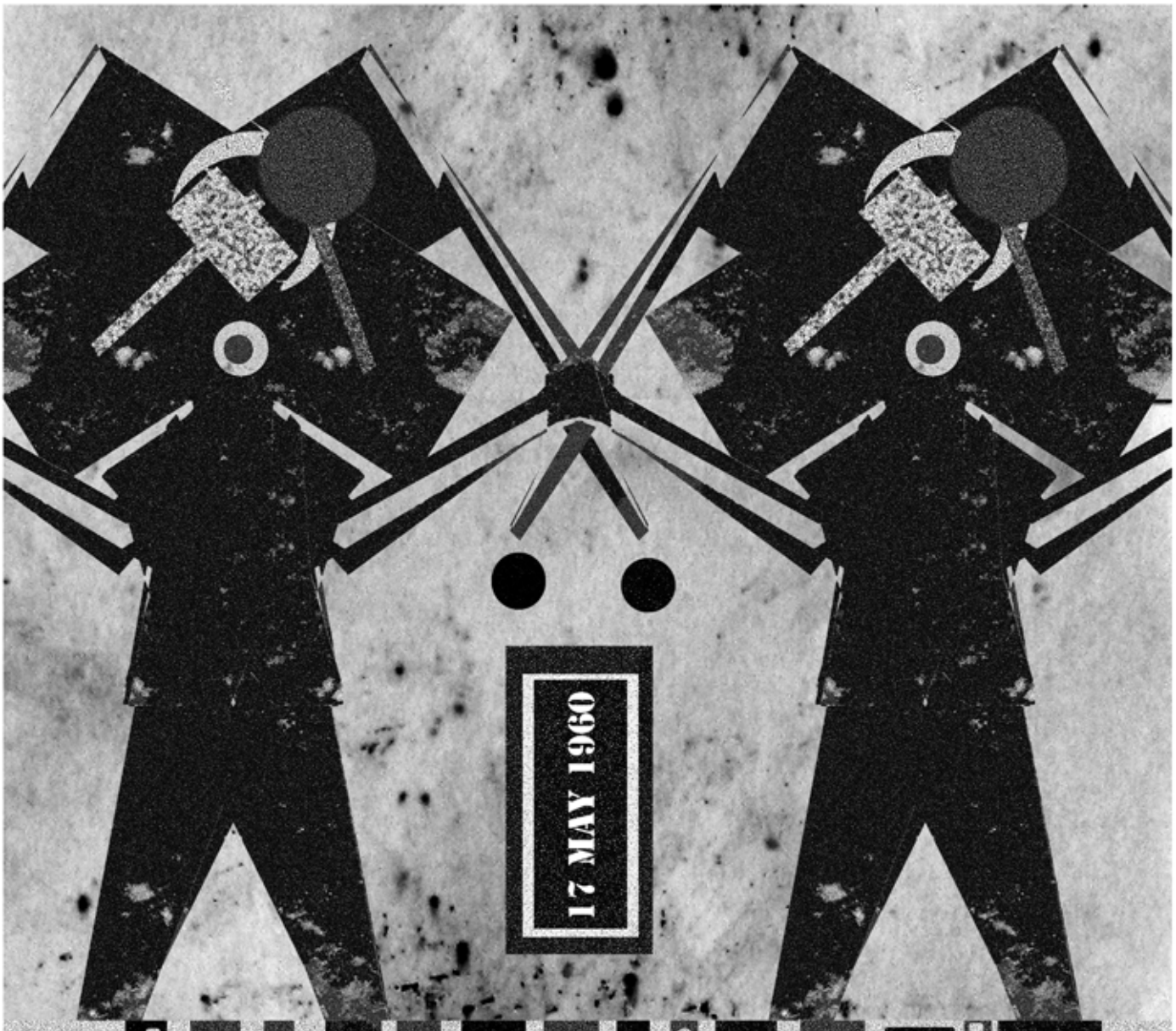
اوتوگاوا هیروشی

ونسان ونگوگ

ادوارد مونش

کارل اشمیت – روتلوف

کرت شوترز



Internationale

بین الملل

موقعیتگرایان

situationniste

گی دبور

توضیح مترجم: بین الملل موقعیتگرایان در ۲۷ آپریل ۱۹۵۷ توسط هشت نفر در COSIO D'ARROSCIA پایه گذاری شد که خواستار هنر انقلابی با نوعی دگردیسی مدام بودند و نوظهوری آنان از جهت منسوخ کردنِ شکاف میان هنر و زندگی بود. مانیفستی که بدین منظور منتشر کرده اند در ۱۷ می ۱۹۶۰ چاپ و در شماره ۴ مجله ی «بین الملل موقعیتگرا» چاپ مجدد می گردد.بین الملل موقعیت گرایان نیز مثل سایر جنبشهای هنری دیگر در طول فعالیتهای خود مانیفست های زیادی را نوشتند که بیشتر به قلم گی دبور نظریه پردازی می شد. متن زیر به نظر ما و بسیاری از طرفدارانِ موقعیت گرایان مانیفست اصلی این گروه به حساب می آید.

مانیفست بین الملل موقعیت گرایان

گی دبور

ترجمه بابک شاه سیاه

۱۷ می ۱۹۶۰

انتشار مجدد در چهارمین شماره ی مجله ی بین الملل موقعیتگرایان (ژوئن ۱۹۶۰)

بس اختار موجود توانایی رام کردن نیروی نوین و روزافزون انسانی را که روز به روز و به موازات پیشرفت آهنینِ تکنولوژی پدید می آید و در زندگی مضحک اجتماعی ما نیز مورد استفاده قرار می گیرد، ندارد.

بیگانگی و ستم در بین حوزه های گوناگون این جامعه به یک اندازه تقسیم نشده بلکه صرفا بر دوش انبوه محذوفین در جامعه ی کنونی قرار گرفته. کاملا واضح است که تمامی امور مترقّی، به راه حلی انقلابی برای بحرانهای چندوجهی کنونی، موکول شده اند.

چشم اندازهای ارگانیزه ی زندگی در جامعه ای که مطمئنا « تولید براساس، اتحاد عادلانه و آزاد نیروی مولد، بازمتشکل می شود» چیست؟

بواسطه ی اتوماسیون تولید و اجتماعی کردن فضائل حیاتی، کار، بیشتر و بیشتر به صورت ضرورتی بیرونی و نازل استحاله می شود و این امر در نهایت، آزادی کاملی را برای اشخاص به ارمغان می آورد. با این خلاصی، انسان آزاد شده از تمام ضمانتهای اقتصادی –از تمام دیون گرفته تا ضمانهای گذشته و سایرین– رها می گردد. نوع بشر ارزش مازادی را تراوش می کند که در چرخه ی پولی امکانپذیر نیست چراکه محال است به محک کارِ دستمزدی سنجیده شود. ضمانت خلاصی از هرکدام و از همه، در ارزش نوعی بازی نهفته است که بر زندگی آزادانه بنا شده است. استعمال این بازسازی شیطنت آمیز، چهارچوبیست برای تنها عدالتِ ضمانت شده و بدون انتفاع انسان از انسانی دیگر . آزادسازیِ بازی و استقلالِ خلاق آن، شکاف کهن مابین کارتحمیلی و فراغت منفعل را ملغی می کند.

کلیسا به اندازه ی کافی، با سوزاندن باصطلاح جادوگران، گرایشات شیطنت آمیز و بدویِ محفوظ در هم آیی های مردمی را سرکوب کرده و می کند. تحت لوای جامعه ی مسلط موجود که نابازی های خانمانسوز و غیر مشارکتی را تولید می کند، فعالیت هنری صحیح مطمئنا در حیطه ی جنایتکاری یا لااقل اعمال نامشروع قرار میگیرد. این مساله، در دهشتناکترین شکل ممکن خود را نشان داده است .

پس به راستی این چه موقعیتیست؟ این امر مستلزم تفهیم بازیِ بهتریست که عینا بیش از پیش در پیشگاه بشریت برانگیخته شده باشد. قماربازان انقلابی از تمام کشورها می توانند در بین الملل موقعیتگرایان متحد شوند تا به آغاز ی بلافصل در

زندگی هرروزه ی ماقبل تاریخ بدل گردند.

از این پس، ما یک تشکیلات مستقل را برای نیروهای مولد فرهنگ نوین مطرح می کنیم، مستقل از تشکیلات سیاسی و متحدی که فی الواقع موجودند، چرا که ما ظرفیت سازماندهی کردن و شیوه ی مدیریتشان را انکار می کنیم.

مبرمترین عینیتی (ابژکتیو) که ما خود را به مختص می دانیم، تسخیر سازمان یونسکو بود، درست زمانی که این تشکیلات نخستین صحنه ی تجربی خود را به منظور اولین کمپین عمومی خود رها می کند. اتحادی در سطح جهانی، در پی بروکراتیزه کردن هنر و تمامیِ فرهنگ است، این پدیده ی جدید بیان کننده ی عمق روابط مدفون و هماهنگ در دل سیستمهایی اجتماعیست که در جهانی بر پایه ی حفاظت گلچین شده و بازتولیدِ گذشته، بنا شده است. ضربات متقابل انقلابی هنرمندان به این صورت وضعیت جدید، باید نوع جدیدی از کنش باشد. همانند تغلیظ آگاهانه ی فرهنگی که عینا موجوداست و قرار دادن آن در عمارتی منفرد، به جانبداری از تسخیر فضا و به معنای کامل سرنگونی آن؛ و همانند نهادی که کاملا عاری از کارکردی معقول، خارج از چشم انداز خرابکارانه ی ماست. ما تصرف خود بر این دستگاه را پیش از همعصران خود متوجه شده ایم و توجیه می کنیم. و ما آن را به دست خواهیم آورد. ما تصمیم گرفته ایم تا حتی برای دوره ای اندک هم که شده، سازمان یونسکو را بازستانیم، همانطور که مطمئنیم ما سریعا کاری را انجام می دهیم که در زمره ی پراهمیت ترین کار در مطالبات بیشمار و به وضوح روشن ما قرار گیرد .

مشخصات قواعد این فرهنگ نوین چیست و چگونه با هنر کهن مقایسه می شود؟

یک موقعیتگرای واقعی، در برابر نمایش، مشارکت جمعی را مطرح می کند.

در برابر هنرِ محفوظ، تشکیلاتی متشکل از لحظه ی مستقیم زندگی وجود دارد.

در برابر هنر جدا بافته، پراتیکی جهانی وجود دارد که در قبال تک تک لحظات و در مورد همه ی عناصر قابل استفاده، صبر پیشه کرده. طبیعتا این وضعیت، مستعدِ تبدیل شدن به محصولی جمعی و بی شک بینام خواهد بود (حداقل تا آنجایی که کارها، همانند کالا به حداکثر انباشت نرسند. این فرهنگ نمی خواهد بواسطه ی نیاز به جای گذاشتن ردّی از خود، تسلط یابد) حداقلِ طرح این تجربیات، انقلابی در اخلاق و وحدتی شایسته شهرنشینیِ پویا خواهد بود تا در کل دنیایمان بسط یابد و از قابلیت انبساط بیشتری به تمام نقاط قابل سکونت دنیا برخوردار خواهد بود.

فرهنگ موقعیتگرایی، در برابر هنر تک بعدی، هنر تعامل وهنر دیالوگ خواهد بود. هنرمندان امروز – با تمام وجوه فرهنگیِ پدیدارشده– درست همانطور که بواسطه ی رقابت از همدیگر جدا افتاده اند، کاملا از جامعه نیز جدا شده اند. به وضوح با این وضع بغرنج سرمایه داری، هنر ضرورتا در واکنشی تک بعدی درمی ماند. این بیواسگی از همان دوران بدوی، باید توسط اتصالاتِ کامل جایگزین گردد.

در مرحله ی بعدتر، همه هنرمند خواهند شد، باید گفت: مولد-مصرف کننده ای تفکیک ناپذیر که در اجماعی فرهنگی شکل گرفته شده، به تسریع تجزیه ی معیارهای طولی نوین کمک خواهد کرد. هرکس موقعیتگرا باشد، پس به سخن می آید. با تورّمی چند بعدی از تمایلات، تجربیات یا مکتبی ماهیتا متفاوت نه متوالی که همزمان.

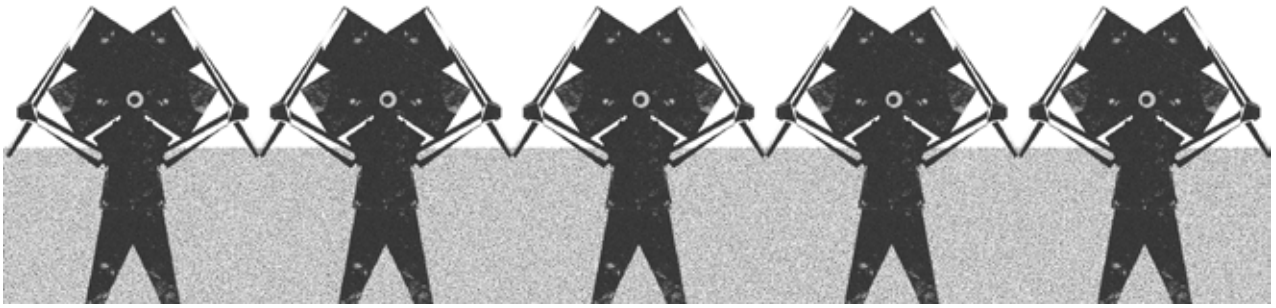
ما آنچه را که به گونه ای تاریخی، واپسینِ صنایع هستند افتتاح خواهیم کرد. نقش ضد کارشناسانه یِ موقعیتگرای آماتور-حرفه ای، در بازتخصصی کردن، تا سرحد وفور اقتصادی و روانیست. تا آنزمان که هرکس یک «هنرمند» به حساب آید، ماهیتا هنرمندان به ساختار زندگی خودشان دست نخواهند یافت. هرچند، آخرین صنعت تاریخ، قرابت بلافصلی با جامعه ای بدون سیر دائمیِ تقسیم کار داشته باشد و از زمانی که در بین الملل موقعیت گرایان پدیدار شد،

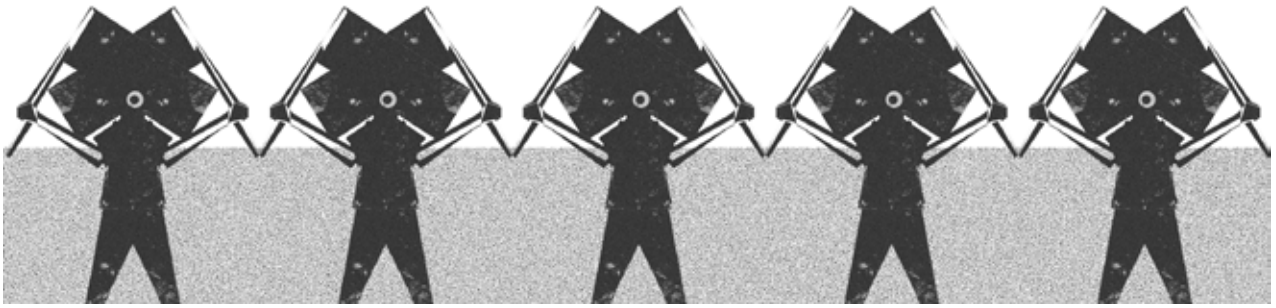
وضع خود را به صورت صنعتی دست نیافتنی دید.

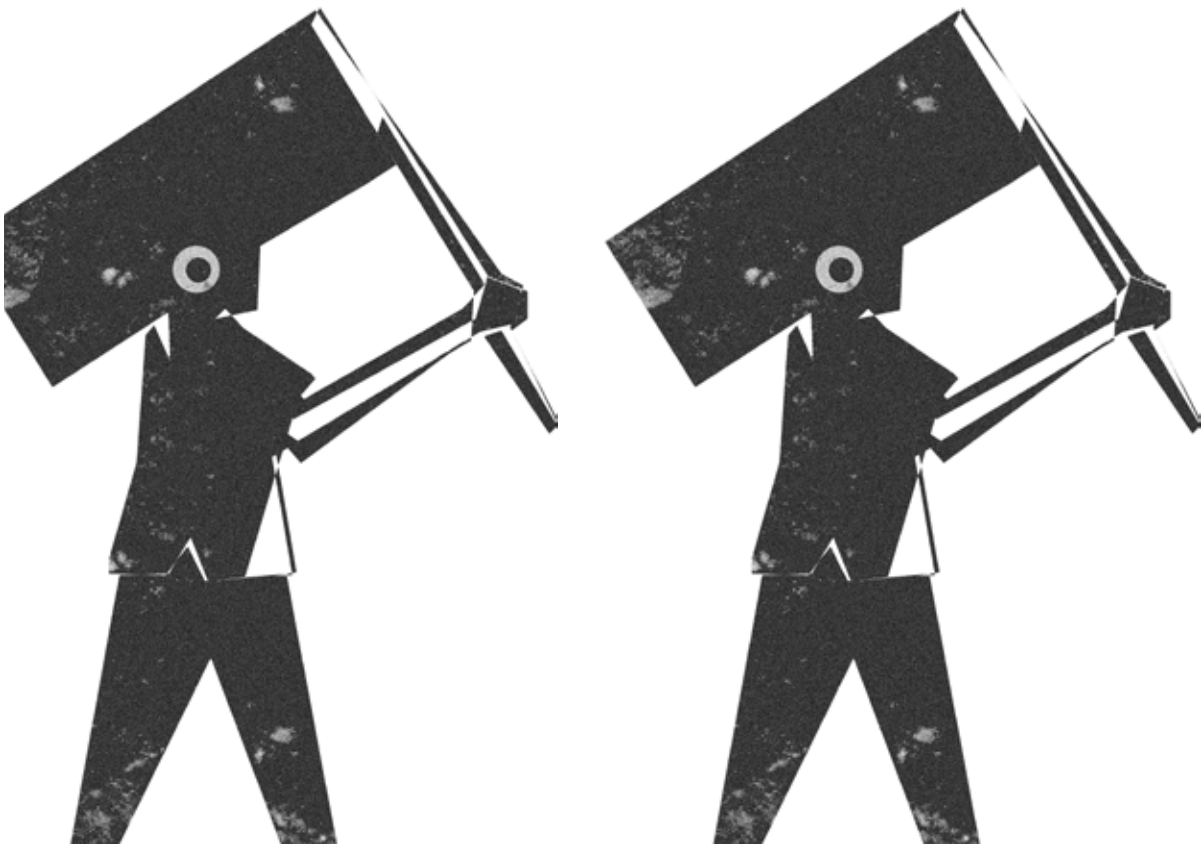
خطاب به آنان که ما را درخور آنچه باید نمی فهمند، ما با تحقیری غیرقابل تقلیل می گوییم: «موقعیتگرایانی که هرکدام از شما ممکن است باور داشته باشید که گویا توانایی قضاوت در باره ی آنان را دارید، روزی شما را مورد قضاوت قرار می دهند. ما به هر صورت به انتظار نقطه برگشت غیرقابل امتناعی که جهان محرومیت ها را نابود می سازد، می نشینیم. آنچنان که اهداف ما، اهداف آینده ی بشریت خواهد بود»

گی دبور

می ۱۹۶۰







مانیفست به سوی هنر آزاد انقلابی
آندره برتون و لئو تروتسکی / ۱۹۳۸

مانیفست به سوی هنر آزاد انقلابی

آندره برتون و لئو تروتسکی / ۱۹۳۸
سهیل هادیان

بدون اغراق می توانیم بگوییم که تا به حال مدنیت تا این اندازه جدی تهدید نشده است. وندال ها، با ابزارهایی وحشیانه و به احتمال زیاد بی اثر، فرهنگ عهد عتیق را در گوشه ای از اروپا لکه دار کردند. اما امروز ما شاهد تمدن جهان هستیم که در سرنوشت تاریخی خود متحد شده و زیر فشار نیروهای استبدادی -مجهز به تمام زرادخانه تکنولوژی مدرن- به هم می پیچد. ما به هیچ وجه تنها به جنگ جهانی ای که به زودی رخ خواهد داد فکر نمی کنیم. حتی در زمان «صلح»، موقعیت هنر و دانش مطلقا غیر قابل تحمل شده است.

تا جایی که این از فردیت سرچشمه می گیرد، تا جایی که این استعدادهای سوبژکتیو را به صحنه می آورد تا باعث غنی سازی ابژکتیو فرهنگ شود ، هرگونه کشفی چه فیلسوفانه، چه جامعه شناسانه، علمی یا هنری به نظر محصول یک شانس نفیس می آیند، که می توان آن را ظهور -کم و بیش ناخودآگاه- ضرورت نامید. چنین آفرینش هایی چه از نقطه نظر دانش عمومی (که جهان موجود را تفسیر می کند) چه از دیدگاه دانش انقلابی (که برای بهتر کردن جهان نیاز به آنالیز دقیق قانون هایی دارد که آن را اداره می کنند) نمی توانند نادیده گرفته شوند. به ویژه ما نمی توانیم نسبت به وضعیت های عقلانی ای که کنش های خلاقانه طی آنها رخ می دهند بی تفاوت باشیم، همینطور نمی بایست اصرار بورزیم تا تمام توجه را معطوف به قوانین منحصر به فردی کنیم که حاکم آفرینش خردمندانه هستند.

در جهان معاصر ما باید هر چه بیشتر تخریب های گسترده موقعیت هایی را که طی آنها آفرینش خردمندانه ممکن است، تشخیص بدهیم. اتفاقی که پیامد آن تنزل آشکار فزاینده نه تنها اثر هنری بلکه به ویژه هویت «هنری» است. رژیم هیتلر، حالا که آلمان را از شر هنرمندانی که آثارشان نشانگر کمی دلسوزی برای آزادی -هر چند سطحی- بود، خلاص کرده است، آنهایی را هم که راضی شدند تا دست به تحسین نوکران رژیم بزنند، استحاله کرده است.یعنی آنهایی که وظیفه شان تکریم سیستم - بر اساس بدترین مکالمات هنری ممکن- است. اگر گزارشات را باور کنیم، در اتحاد جماهیر شوروی، جایی که واکنش ترمیدوری (THERMIDORIAN REACTION) ۱ در حال رسیدن به اوج خود است نیز اوضاع به همین منوال است.

لازم به ذکر نیست که ما خودمان را با شعار رایج و مد شده: «نه فاشیسم، نه کمونیسم» نمی شناسیم. تکیه کلامی که مناسب مزاج آدم های هرزه، محافظه کار، ترسو و کسانی است که به باقی مانده های ژنده گذشته «دموکراتیک» چنگ می زنند. هنر راستین چیزی نیست که قالب های پیش آماده را به گونه های مختلف نشان دهد، بلکه بر بیان نیازهای باطنی انسان و نوع بشر در زمان خودش تاکید می کند. هنر راستین نه از انقلابی بودن عاجز است نه از اینکه آرمانش نوسازی بنیادی جامعه باشد. تنها کاری که باید انجام دهد این است که آفرینش خردمندانه را از زنجیرهایی که آن را اسیر کرده اند آزاد سازد، و اجازه بدهد تمام نوع بشر خود را تا درجه ای بالا ببرد که در گذشته تنها نابغه های ایزوله شده امکان

دستیابی به آن را داشتند. ما تشخیص می دهیم که فقط یک انقلاب اجتماعی می تواند راه را برای یک فرهنگ جدید باز کند. اگر ما، در هر حال، تمام همبستگی خود را با بروکراسیِ در کنترل اتحاد جماهیر رد می کنیم، دقیقا به خاطر این است که از نظر ما، این نه تنها نمایشگر کمونیسم نیست بلکه نماینده خطرناک ترین و خیانت کار ترین دشمن اش است. رژیم توتالیتار اتحاد جماهیر شوروی که مشغول کار بر روی تشکیلات به اصطلاح فرهنگی ای است که در سایر کشورها تحت کنترل خود دارد، دشمنیِ مبهم و عمیقی را نسبت به هر گونه ارزش های معنوی در همه جای دنیا حاکم کرده است. ابهامی از جنس خون و کثافت -با قیافه بدلی روشنفکران و هنرمندان- که در آن مردانی خود را غرق کردند که نوکرمآبی را توسط دروغ گفتن برای باج گرفتن و توسط تقلیل بزه کاری به یک مبدا لذت، تبدیل به پیشه کردند. هنر رسمی استالینیسم توسط تلاش های آنها برای غالب کردن یک چهره مناسب بر روی حرفه مزدورمآبانه شان با خودنمایی بی سابقه در تاریخ بازتاب می کند.

تناقضی که این خنثی سازی ننگین سرچشمه های هنر به جهان هنر القا می کند –خنثی سازی ای که حتی ملت هایی را هم که تا به حال به آن تن نداده بودند اسیر خود کرده است- باید بانی محکومیتی کنش گر و مصالحه ناپذیر باشد. ضدیت نویسندگان و هنرمندان یکی از نیروهایی است که می تواند به طور موثر در بی اعتبار ساختن و براندازی رژیم های نابود کننده حق پرولتاریا برای آرزو کردن جهانی بهتر و در عین حال هر گونه احساس اصالت و حتی وقار بشری ، کار ساز باشد.

انقلاب کمونیستی واهمه ای از هنر ندارد. این انقلاب دریافته است که نقش هنرمند در یک جامعه سرمایه داری رو به انحطاط توسط برخورد بین شخص و شرایط مختلف اجتماعی که بر ضد او هستند تعیین می شود. آگاهی هنرمند از این واقعیت صرف ، او را به یک متحد ذاتی انقلاب تبدیل می کند. این روند تعالی که در اینجا به وقوع می پیوندد، طبق نظر روانشناسان، تلاش می کند که موازنه شکسته شده بین «اگو»ی کامل و عوامل خارجی ای که نمی پذیرد را ترمیم کند. این ترمیم در راستای برتری «ایده آل نفس» حرکت می کند و تمام نیروهای جهان درون و «نفس» –که برای تمام افراد، آشنا و مدام در حال رشد و توسعه هستند- را بر ضد واقعیت غیر قابل تحمل موجود رهبری می کند. نیاز به رهایی که روان شخص احساس می کند فقط باید مسیر ذاتی خودش را تبعیت کند تا این جریان همراه شود با این ضرورت اساسی: نیاز به رهایی بشر.

بهتر است اندیشه ای را که مارکس جوان در مورد وظیفه نویسندگان نگاشته بود به خاطر بیاوریم. «نویسنده» از نظر وی «باید به صورت طبیعی پول بگیرد تا زندگی کند و بنویسد، ولی او نباید در هیچ صورتی زندگی کند و بنویسد تا تولید پول کند. نویسنده به هیچ وجه نباید به کارش به عنوان سرمایه بنگرد. کار وی به خودی خود هدف است و آنقدر از نظر مالی در دیدگاه شخص نویسنده و دیگران ناچیز است که حتی اگر لازم باشد نویسنده وجود خود را قربانی وجود اثرش می کند. شرط اول آزادی جراید، عدم تجاری بودن این فعالیت است.» و این گفته بیش از همیشه مناسب برای به کار بردن بر ضد کسانی است که می خواهند کنش روشنفکرانه را در مسیری که در نهایت با خود این کنش بیگانه است رهبری کنند و در پوشش دروغین به اصطلاح «منافع ملت» زمینه هایی از هنر را تجویز کنند. انتخاب آزادانه میان این زمینه ها و عدم وجود هر گونه محدودیتی در راستای کند و کاوهای یک هنرمند ثروتی است که وی می تواند به

عنوان حق غیر قابل انکار خود آنها را طلب کند. در قلمرو آفرینش هنری، تخیل باید از تمامی ضرورت ها بگریزد و به هیچ بهانه ای نباید اجازه بدهد تحت قید و بندی قرار بگیرد. پاسخ ما برای کسانی که ما را نصیحت می کنند، چه برای حال چه برای آینده، تا قبول کنیم که هنر باید تن به انضباطی دهد که از نظر ما اساساً در تضاد با طبیعت آن است، امتناعی قاطع است. و تکرار می کنیم که هدف قاطع ما پشتیبانی از این قاعده است: آزادی تمام و کمال هنر.

ما به طور حتم حق ملت انقلابی را برای دفاع از خودش در برابر بورژوازی – حتی زمانی که در پوشش دانش یا هنر مزین شده باشد– به رسمیت می شناسیم. اما میان این نیروهای اجباری و زودگذر دفاع از خودِ انقلابی و تظاهر به واگذاری امور به آفرینش خردمندانه شکافی عظیم وجود دارد. چنانچه برای توسعه بهتر نیروهای تولید مادی، انقلاب باید یک رژیم سوسیالیست با هسته مرکزی هدایت تشکیل دهد، برای توسعه آفرینش خردمندانه لازم است که از ابتدا یک رژیم آنارشیست در رابطه با آزادی شخصی بنا نهاده شود. نه اولیای امری، نه تلقینی و نه کوچکترین اثری از دستوری از مافوق! فقط بر مبنای همکاری های دوستانه و بدون هر گونه محدودیتی از بیرون، محققان و هنرمندان می توانند وظایف خود را انجام دهند که در اینصورت بیش از هر زمانی در تاریخ تاثیر گذار خواهند بود.
از هم اکنون باید روشن باشد که در دفاع از آزادی عقیده ما هیچ قصدی بر توجیه کردن لاقیدی سیاسی نداریم و هدف ما احیای هنر به اصطلاح «ناب»ی نیست که عموما در اختیار اهداف به شدت ناپاک محافظه کاری عمل می کند. خیر، اندیشه ما در مورد نقش هنر والاتر از آن است که آن را به تاثیری بر تقدیر جامعه تقلیل دهیم. ما معتقدیم که وظیفه والای هنر در عصر ما شرکت فعالانه و آگاهانه در آماده سازی انقلاب است. اما هنرمند تا زمانی که به صورت باطنی با لذات اجتماعی آزادی همراه نشود، تا زمانی که با تمام وجود مفهوم و شور آزادی را احساس نکند و تا زمانی که قادر نباشد آزادانه برای بخشیدن دنیای درون شخصی خود به هنرش تلاش کند، نمی تواند به ستیز برای آزادی خدمت کند.

در دوره فعلیِ تقلاهای کاپیتالیسم به سوی مرگ که هم دموکراتیک و هم فاشیست مآبانه است، هنرمند خود را تهدید شده به از دست دادن حق خود برای زندگی و ادامه فعالیت می یابد. او تمام راه های برقراری ارتباط را توسط مخروبه های سقوط کاپیتالیستی مسدود شده می بیند. و به طور طبیعی، به سوی تشکیلات استالینیستی می گرود که حاکی از امکان فرار کردن وی از انزوایش است. اما اگر هنرمند می خواهد از تضعیف روحیه تمام و کمال اجتناب کند نمی تواند در این تشکیلات باقی بماند. به خاطر عدم امکان رساندن پیام خودش و نوکرمآبی خفت آوری که این تشکیلات از او در قبال مزیت های مادی مشخصی انتظار دارند. او باید بداند که جایگاهش جای دیگری است، نه در میان کسانی که به هدف انقلاب و همچنین به بشریت خیانت کردند، بلکه میان کسانی که با وفاداری استوار خود گواه این انقلاب هستند، در میان کسانی که به همین خاطر در تنهایی به سر می برند و نمی توانند انقلاب را به باروری و در عین حال تمامی انواع استعداد بشریت را به آزادی بیان برسانند.

هدف این فراخوان، پیدا کردن دغدغه مشترکی است که باعث اتحاد دوباره همه نویسندگان و هنرمندان انقلابی شود، تا بتوانند به خوبی به انقلاب توسط هنرشان خدمت کنند و بتوانند از آزادی همان هنرشان در مقابل رباینده‌گان انقلاب دفاع کنند. ما معتقدیم که اکثر گرایشات مختلف هنرمندانه، فیلسوفانه و سیاسی در این موضوع به دغدغه مشترکی می رسند.

مارکسیست ها در این برهه از زمان می توانند دست در دست آنارشیست ها پیشروی کنند، در صورتیکه هر دو جناح قاطعانه منکر سرشت استبدادی خفقان باری باشند که استالین و مزدورش گارسیا الیور نمایندگی می کنند.

ما به خوبی آگاهیم که امروزه هزاران تن از متفکران و هنرمندان در سرتاسر جهان در حالی که صدایشان توسط سر و صدای هم سرایان دروغ پرداز سازمانی خفه شده است، قرنطینه شده اند. صدها مجله کوچک محلی سعی می کنند نیروهای جوان را دور و بر خود جمع کنند اما نه به دنبال منافع مادی که در جستجوی طریقت های جدید هستند. هر گونه گرایش مترقی در هنر توسط فاشیسم به عنوان «فساد» نابود شده است. استالینیست ها هر مخلوق آزادی را «فاشیست» می خوانند. هنر مستقل انقلابی هم اکنون باید نیروهایش را در ستیز با جور استبدادی جمع کند. باید حق وجود خودش را علنا اظهار کند. چنین اتحادی از نیروها هدف فدراسیون بین المللی هنر مستقل انقلابی است که ما معتقدیم هم اکنون زمان شکل گیری آن است.

ما در هر صورت بر تمام ایده هایی که در این مانیفست گنجانده ایم، تاکید می کنیم و به شخصه تصور می کنیم این تنها قدم اول راه جدید است. ما به تک تک دوستان و مدافعان هنر، که به طور حتم ضرورت این فراخوان را درک می کنند توصیه می کنیم که صدایشان را به گوش بقیه برسانند. ما همچنین تمام نشریات چپی را که آماده همکاری در ساختن این فدراسیون بین المللی و رسیدگی کردن به وظایفش و شیوه های عملکردی اش هستند، فرا می خوانیم. زمانی که یک پیمان بین المللی مقدماتی توسط نشریات و مکاتبات تاسیس شود، ما در مقیاسی متوسط به تشکیلات محلی و همایش های ملی خواهیم پرداخت. و قدم آخر آماده ساختن یک همایش بین المللی خواهد بود که به صورت رسمی تاسیس فدراسیون بین المللی را مورد توجه قرار خواهد داد.

اهداف ما:

استقلال هنر، برای انقلاب.

انقلاب، برای رهایی کامل هنر!

پانویس مترجم:

۱. از لحاظ تاریخ دانان حرکت های انقلابی، واژه «ترمیدور» به معنی برهه ای از انقلاب است که قدرت از دست فرماندهی اصلی انقلاب خارج می شود و رژیم رادیکال انقلابی توسط یک رژیم به نسبت آرام و محافظه کار جایگزین می شود. گاهی این تغییر به معنای برگشت فضای سیاسی و شبیه شدن آن به دوران پیش از انقلاب می باشد. لئون تروتسکی در کتاب خود «انقلابی که به آن خیانت شد»، به قدرت رسیدن استالین و بوروکراسی پسا انقلابی که همراه او وارد انقلاب شد را ترمیدور شوروی می خواند.

ترمیدور ماه یازدهم تقویم جمهوری خواهی فرانسه می باشد. ریشه واژه اش به معنای داغ است و ماه دوم فصل تابستان می باشد که از ۱۹ یا ۲۰ جولای شروع می شود و تا ۱۷ یا ۱۸ آگوست ادامه می یابد.

واکنش ترمیدوری که منسوب است به ۹ THERMIDOR YEAR II یا همان ۲۷ جولای ۱۷۹۴، شورشی در انقلاب فرانسه بر ضد گسترش سلطنت جوخه ترور بود که توسط حکم کمیته امنیت اجتماعی بر اعدام رابسپیر، سنت جاست و تعدادی دیگر از رهبران ترور به راه افتاد. بدین گونه رایدکال ترین مرحله انقلاب فرانسه رقم خورد.

ما هنر را برای مردم ستمدیده می خواهیم...

ما هنر را برای مردم ستمدیده می خواهیم...

مردم ستمدیده هنر خویش را ابداع میکنند.

کار هنر ابداع مردمی ست ستمدیده...

ژستهای ما

ژستهای ما

در شرایطی که همه‌جا پر است از کتابها، متن سخنرانی‌ها، دست نوشته‌ها و یادداشتهای سیاسی جریانات «هنجارمند» و پرطمطراق راست‌اندیشان، هنوز در گوشه کناره‌ها همهمه‌های «ناهنجار» کسانی که می‌خواهند جنبش‌های مستقلی پایه‌ریزی کنند به گوش می‌رسد. همهمه‌هایی که دیگر محتوای آوایی‌شان در هیچ ظرف موسیقیایی خوش‌آهنگ و عمومیّت‌یافته‌ای نمی‌گنجد. همهمه‌ای شبیه همهمه‌ی دانش‌آموزان در رمان «قصر» که صدای معلم‌شان را محو می‌کنند. صداهای ناهنجاری که محتوایشان چیزی جز فرم بیانشان نیست. فرم بیانی که دائم در هر حال کوچ و گریز است. این بیان بیشتر به یک ژست می‌ماند. ژستی که تنها از برای نمایش نیست بلکه بدنهای ملتمسی را به نمایش می‌گذارد که در طلب شور حیاتند. ما مثل دیوانگان نقاشی «کشتی دیوانگان» هیرونیموس بوش هستیم که کلاه زرّین شاهانه بر سر دارند، ژست گرفته‌اند حتی شاهانه، اما چونان بدنی ملتمس روی زمین می‌خزند و حیات طبیعی خویش را می‌خواهند. بدنهای ما جدا از هم، ولیکن بی‌ارتباط به هم نیستند. در زمانه‌ای که همه به دنبال تکثیرند، ما این نوشته را به تن‌هائی می‌نویسیم. تن‌هائی که ژستمندی را پاس می‌دارند و در قالب همان ژست می‌خواهند فضایی را آلوده کنند. رفقا! این ژستمدنی را با مانیفست‌نویسی اشتباه نگیرید. این لقبی است که ما آن را برای خود و دیگران برمی‌گزینیم تا به بسط نظریه ضرورت مانیفست نویسی در ایران معاصر خویش صورت ویژه‌ای بخشیم...

برای ما هنر به تنهایی وجود ندارد، فقط هنر در جامعه طبقاتی وجود دارد...

ما خواهان ایجاد جنبشی هنری متخاصم در جامعه‌ای آزاد هستیم.

ما خواهان آلودگی هنر، خانواده و فرهنگ هستیم...

ما خواهان بیرون کشیدن هنر از سلطه‌ی گالری ها هستیم و
هیچ مجموعه‌داری را به نمایشگاهمان راه نخواهیم داد...

ما هر چه کوچکتر از شمار کمّی خود هستیم...

ما هنر را برای مردم ستمدیده می‌خواهیم...

ما خواهان ایجاد جنبشی هنری در کنار سایر جنبشهای اجتماعی چون کارگران، زنان و کوئیر هستیم...

برای پایه‌گذاری جنبش هنری، عصر ما به مانیفست نویسان بیشتر از هنرمندان نیاز دارد.

اکنون برای ما نبوغ یک تصادف است، بلوغ یک ضرورت.
ما خواهان بلوغ در هنر هستیم. ما خواهان هنر آگاه به خویشتن خویش هستیم.

ما خواهان نابودی هرگونه عمق، استعاره و تفسیر در هنر هستیم،
چون هنر را بازنمایی دیگر گونه از تجربه‌ی زیسته عصر مدرنی می‌دانیم
که هیچ عمق و استعاره‌ای در آن نیست...

بگذارید خود جنون تاریخ اش را بنویسد، تاریخی به درازای بوش تا آرتو، همه‌ی این هنرها سحرآمیز و افسونگرند. چنین نوابغی گاه با شیوه زیستشان به بلوغ هنری می‌رسند و گاه همان بلوغ، هنرشان را به غیاب بدل می‌سازد. در این حالت خود شیوه زندگی همان ژستِ بالغ هنری می‌شود. تلاشهای ناتمام آرتو برای نظریه پردازی و مانیفست نویسی از روی تجربه زیسته‌اش را هیچگاه از یاد نخواهیم برد. مانیفست ناتمامش تلاش رقت بارش در بیان دوگانگی بین بلوغ و نبوغ آرتو است. این نوابغ را دقیقاً به خاطر بلوغشان دوست داریم.

-هیچکدام از ما نابغه نیستیم، ما تنها به ضرورتِ ژستمندی آگاهانه در هنر می‌اندیشیم. ما نه شاعرمان مایاکوفسکی‌ست، نه نقاشمان ونگوگ و نه نویسنده‌مان نیچه، با اینحال چکمه‌ی مایاکوفسکی، کفشهای ونگوگ و سبیل نیچه ژست ما را شکیل‌تر می کند...

مرگ بر نوابغ

مهدی سلیمی ۲۰۱۱

ыфьшявфе пфьш вфк дывм вж оуыеьфтвшну тфи
ыфьшявфе пфьш вфк дывм вж оуыеьфтвшну тфи
ыфьшявфе пфьш вфк дывм вж оуыеьфтвшну тфи
ыфьшявфе пфьш вфк дывм вж оуыеьфтвшну тфи

مسن‌ترینِ ما هنوز سی سال ندارد؛ با این حال برای عمل به وظایفمان دست‌کم به ده سال زمان نیاز داریم. بگذارید وقتی به چهل رسیدیم، مردان جوان‌تر و قوی‌تر ما را همچون دست‌نوشته‌های بی‌مصرف به سطلِ زباله بیندازند! آنان از دوردست برای جنگ با ما می‌آیند و رقصان، اولین ترَانه‌ی خود را با مستیِ موزونشان می‌خوانند و در دروازه‌ی آکادمی‌ها بوی فاسد شدنِ ما را استنشاق خواهند کرد: لاشه‌ای که سردابِ کتاب‌خانه‌ها انتظارش را می‌کشد.

بندی از مانیفست فوتوریسم

PO 03#2900 -