آرت کالت

به صورت الکترونیکی تولید و منتشر می شود

دو بیانیه ی سینمایی از ولادیمیر مایاکوفسکی

کاوه عباسیان

بیانیه ی بین المللی موقعیت گرایان

آناهیتا حسینی

کارفرما و نقاشان با نقابهای احمقانه شان دروغ می گویند

امین قضائی

مسأله ی تاریخ در عصر پست مدرن

وحید ولی زاده

دو بیانیه سینمایی از ولادیمیر مایاکوفسکی

کاوه عباسیان

ولادیمیر مایاکوفسکی . . . با شنیدن این نام چه تصویری به ذهن خواننده ی ایرانی متبادر می شود ؟ چه ذهنیتی از این شخص برای ما ساخته شده است ؟ یک شاعر ، یک عاشق پیشه ، یک بازیگر ، یک سر خورده ، یک نمایشنامه نویس یا یک متفکر و عملگرای بزرگ هنر انقلابی در کشور شوراها که توانست نقش مهمی در روند شکل گیری هنر انقلابی مدرن ایفا کرده و در زمانه ی خود چهره ی شاخص این طرز تفکر باشد ؟

متاسفانه با ترجمه های گزینشی ای که از آثار این شخصیت شاخص هنر انقلابی در ایران به عمل آمده ، خواننده ی ایرانی معمولا فقط با چهره ی عاشق مسلک مایاکوفسکی که یک جنبه از شخصیت او را شامل می شود آشنا شده و با دیگر جنبه های شخصیتی وی بیگانه مانده . البته من در اینجا قصد ندارم به هیچ وجه این چهره ی مایاکوفسکی را نفی کنم ولی باید توجه داشت که آثار این اندیشمند عملگرا از یک کلیت واحد برخوردار است و بدون قرار دادن این جنبه ی شخصیتی وی در این کلیت نمی توان تصویر درستی از طرز تفکر او ارائه داد . منظورم دقیقا این است که مثلا مایاکوفسکی عاشق را نمی توان از مایاکوفسکی انقلابی جدا کرد و سپس به تحلیل آثارش پرداخت . او یک انقلابی عاشق است . به عنوان مثال منظومه ی (ابر شلوار پوش) یک نمونه ی بسیار عالی است که جنبه های مختلف آثار مایاکوفسکی تا حدودی در آن آشکار است . منظومه ای که در آن عشق و رویا و سرخوردگی به عصیان و سر کشی و در نهایت به شوری بی همتا برای تغییر و دگرگونی و مبارزه و انقلاب می رسد . ولی باز هم این منظومه را نمی توان به صورت جداگانه مورد بررسی قرار داد ، زیرا حتی در بهترین حالت , این اثر قابل انتزاع از شرایط آفرینش و ارائه اش نیست چرا که یکی از قدرتمند ترین ویژگی های هنر مایاکوفسکی ، شیوه ی ارائه ی آثارش برای مخاطبین بود . امروزه ما به مغازه می رویم و کتاب ترجمه شده ی (ابر شلوار پوش) را با قیمت معینی خریداری می کنیم و احتمالا در سکوت و خلوت خود به خواندنش می پردازیم . این کجا و فریاد زدن های ولادیمیر روی سنگفرش های مسکو در حالی که اشعارش را برای توده های انقلابی می خواند کجا ، من کجا ، ماریا کجا ، اینجا کجا ، ولادیمیر کجا ، کاندولیزارایس کجا . . . .

در اودسا بود

در اودسا

چند وقت پیش مقالاتی درباره ی سینمای انقلابی شوروی به دستم رسیده بود . اغلب, بیانیه های گروههای رادیکال اوایل انقلاب اکتبر. مقالاتی که در عین اهمیت بسزایی که در تاریخ هنر و انقلاب دارند تا به حال در هیچ نشریه و کتابی ترجمه و به چاپ نرسیده اند . در لا به لای مقالات به دو بیانیه ی کوتاه از مایاکوفسکی برخوردم که نمایانگر چهره ای از او بود که تا به حال کمتر برای ما شناخته شده است . چهره ای که مشخصا مایاکوفسکی را در ردیف نظریه پردازان سینمای انقلابی قرار می دهد . آن هم نه از نوع آیزنشتاینی و پودفکینی و کولشفی و . . . . بلکه مشخصا در ردیف رادیکال ترین جناح هنری شوروی پس از انقلاب ، یعنی لفLEF(جبهه ی چپ در هنر) ، ژیگا ورتوف(Dziga vertov)، سینما-چشم(kino glaz)، سینما-حقیقت kino

(pravda)، کینوکی(kinoki) و . . . . مواضع مطرح شده در این دو بیانیه مشخصا نشان از جهت گیری مایاکوفسکی به سمت نظریات ژیگا ورتوف در زمینه ی سینما دارد . نظریاتی که کاملا در برابر سینمای قصه پرداز درام چه از نوع هالیوودی و چه از نوع داخلی قرار می گرفتند .

((سینمای درام افیون توده هاست . درام سینمایی و کلیسا اسلحه های مرگباری هستند در دست سرمایه داری . . . مرگ بر فیلمنامه های افسانه پرداز بورژوایی . . . زنده باد زندگی به همان ترتیبی که جریان دارد .))

ژیگا ورتوف

از بیانیه ی سینما-چشم

ژیگا ورتوف و دیگر همرزمانش با موضع گیری در قبال دیگر متد های فیلمسازی رایج در شوروی دست به ساختن مجموعه فیلم هایی زدند که گرچه ممکن است در حال حاضر ، اسم هیچ کدامشان را نشنیده باشیم ولی این دقیقا برمی گردد به خصیصه ی موقعیت گرایی هنر انقلابی . مجموعه فیلم های این گروه توانستند در شرایط تاریخی خاص خود بیشترین همیاری را با موج های انقلاب داشته باشند . فیلم هایی چون سالگرد انقلاب ، نبرد در تزاریتسین ، تاریخ جنگ های داخلی ، دیروز،امروز،فردا ، حقیقت انسان پیشگام ،مجموعه فیلم های سینما-حقیقت و . . . .

تاثیری که این گروه در سینمای جهان گذاشت انکار ناشدنی است . از جنبش سینما نوو برزیل و سینمای انقلابی آمریکای لاتین گرفته تا ژان لوک گدار و ژان پیر گورن و . . . همه و همه تحت تاثیر نظریات ژیگا ورتوف دست به فعالیت هنری زدند . و جالب است که نظریات مخالفان به اصطلاح انقلابی ژیگا ورتوف در آینده تبدیل به بزرگترین آبشخور تکنیکی سینمای هالیوود شد . مخالفانی چون سر گئی آیزنشتاین, وزووالود پودوفکین, لف کولشف و . . . . اهمیت این دو بیانیه در آنجاست که مایاکوفسکی ضمن مخالفت با سینمای هالیوود و سینمای قصه پرداز وطنی (آنجاییکه به چهره ی ماژوخین اشاره می کند منظور یکی از معروفترین آزمایش های تکنیکی لف کولشوف در زمینه ی سینما است) آلترناتیوی ارائه می دهد که همانند دیگر فعالیت هایش در رادیکال ترین جناح سینمایی و هنری آن دوره قرار می گیرد . جهت گیری آشکار تر مایاکوفسکی در بیانیه ی دوم است . اهمیت این بیانیه نه به دلیل تاکیدش بر لنین ، بلکه به دلیل شیوه ی فیلمسازی ای است که مطرح می کند ، یعنی

((ثبت زندگی ، به همان ترتیبی که جریان دارد)) به دور از هر گونه دروغ و داستان پردازی .

همـان طـور کـه در بیانیـه ی اول مـی بینـیم مایاکوفسکی در سـال ۱۹۲۲ خطـر ((چهـره ی ماژوخین)) را گوشزد می کند . . . و تاسـف بـار است که ما اکنون غرق در چهره های مـاژوخین ها هستیم . گویی کـه ((چهـره ی مـاژوخین)) نمادی از تسلط سرمایه داری و باز تولید آن در زندگی روزمره ی انسان ها شده است . زنـدگی سراسر دروغ و رخوت ، کسل آلـودگی و مسـخ شدگی .مسخ شـدگی از نـوع مسـخ شـدن در سالن های سینمای قصه پرداز در آن هنگام که حتی صدای جویدن پاپ کورن نیـز قطـع مـی شود .

این توضیح کوتاه را فقط به عنوان مقدمه وپیش زمینه ای برای درک بهتر محتوی این دو بیانیـه در اینجا آوردم . از آنجاییکه مسائل مورد بحث در این زمینه ها ، امروز بیشتر از هر وقت دیگر ضرورت مطرح شدن دارند ، سعی خواهـد شـد که در آینده ی نزدیک و بـه خصـوص در ایـن نشریه تاکید بیشتری بر ایـن مباحـث داشـته باشیم .

در ادامـه ترجمـه ی دو بیانیـه ی ((سـینما و سینما)) و ((درباره ی سینما)) آورده شده است . باشد کـه ایـن چهـره ی زشـت بـد ترکیـب ماژوخین . . . . . .

سینما و سینما (اکتبر۱۹۲۲)

برای شما سینما یک منظره ی نمایشی است .
اما برای من تقریبا اندیشه و تصوری دربـاره ی جهان است .
سینما ـ تدارک بیننده ی یک جنبش
سینما ـ پدید آورنده ی ادبیات نو
سینما ـ نابود کننده ی زیبایی شناسی
سینما ـ نترس بودن
سینما ـ پرورنده ی تفکرات نو

ولی ـ امروز سینما بیمار است . نظـام سـرمایه داری چشمانش را با روابط سود و سرمایه کـور کرده است .

دلالان و مقاطعه کاران به سادگی بر اساس اصل سود خود به هر سمتی که بخواهند هدایتش می کنند .

آنان در واقع با زوزه کشـیدن قصـه هـای بـی ارزش به تحریک احساسات مـردم در راسـتای انباشت سرمایه ی خویش می پردازند .

کار ما این است که مهر پایان این وضعیت را بـر آن بکوبیم .

کمونیسم باید سینما را از ایـن هـدایت فکـری نجات دهد .

فوتوریسم باید این گنداب آرامش و اخلاقیـات را بخشکاند .

در غیر این صورت یا باید به رقاصی های ابلهانه ی وارداتی آمریکا دل خوش کنیم یا اینکه خود را سرگرم ((چهره ی ماژوخین)) کنیم .

و اکنون ما از هر دوی اینها به یک اندازه خسته شده ایم .

در باره ی سینما (نوامبر ۱۹۲۷)

بزرگترین آرزوی من برای سینمای شوروی در دهمین سالگرد انقلاب اکتبر این است که دیگر تهیه ی فیلم های وقت تلف کننده ای چون ((شاعر و تزار)) را کنار گذاشته و منابعی را که تا به حال در ساخت چنین فیلم هایی به هدر رفته اند احیا کند تا موفق شویم فیلم-خبر های کارگران انقلابیمان را تهیه کرده و به نمایش بگذاریم . این اقدام می تواند باعث حمایت از ساخت فیلم های با ارزشی چون ((سقوط خاندان رومانف)) و ((راه پر افتخار)) و . . . شود .

در این راستا من از هر فرصتی برای بحث درباره ی سینما استفاده میکنم تا مخالفت خود را با تصویر سازی از لنین توسط بازیگران شبیه به او چون نیکاندروف اعلام کنم . این خیلی نفرت انگیز است که شخصی را ببینیم که سعی می کند حالات لنین را به خود گرفته ، بدن خود را همانند او به حرکت درآورد در حالیکه پشت همه ی این ظواهر می توان تو خالی بودن و عدم تفکر را به سادگی دید . یکی از رفقا واقعا حرف به جایی زد که نیکاندروف شبیه لنین نیست ولی می تواند شبیه یکی از مجسمه های او باشد .

ما نمی خواهیم بر پرده ی سینما بازیگرانی در نقش لنین ببینیم . ما می خواهیم خود لنین را ببینیم . در حالیکه از پرده ی سینما نگاهمان می کند ، اگر چه در کمترین تعداد فریم . این سیمای با ارزشی از سینمای ماست .

ما فیلم-خبر می خواهیم .

بیانیه ی بین المللی موقعیت گرایان ۱۷ ماه مه ۱۹۶۰

ترجمه ی آناهیتا حسینی

کالبد موجود دیگر توانایی مقهور نمودن نیروی تازه نفس انسانی را ندارد، نیرویی که هر روز پا به پای پیشرفت اجتناب ناپذیر تکنولوژی- و سرخوردگی حاصل از ورود آن به زندگی بی مفهوم روزمره ما – به پیش می رود. از خود بیگانگی و افسردگی موجود نمی تواند حقیقتا در حوزه های گوناگون بسط یابد بلکه در این جامعه تنها در ظاهر فاقد فرمی یکسان و یکپارچه است. هر گونه پیشرفت حقیقی به وضوح به زمانی موکول شده است که راه حلی بنیادین و انقلابی این بحران چندگانگی موجود را از میان بردارد .

چشم انداز (سازمانی) زندگی کردن در جامعه ایی که قاطعانه تولید را بر پایه ی شرکت مساوی و آزاد تولیدکنندگان سازمان می دهد چگونه است ؟

اتوماسیون تولید و اشتراکی شدن کالاهای حیاتی (که در انتها باعث رهایی کامل انسان می گردد) موجب می شود که کار هر چه بیشتر به یک نیاز بیرونی تقلیل یابد. بدینسان رها شده از هر مسئولیت اقتصادی، رها شده از هر دینی نسبت به گذشته ها و سایر نوع بشر نوعی ارزش اضافی نوین [و کاملاً متفاوت] ایجاد می کند. ارزشی که با مقیاس پول قابل شمارش

نیست چرا که غیرممکن است بتوان آن را به مقیاس کار فردی تقلیل داد.
ضمانت آزادی فرد و همگان در ارزش بازی(value of game) است و در زندگانی که آزادانه بنا شده باشد .
به کار بستن این بازآفرینی جالب تنها چارچوب رسیدن به برابری تضمین ایست که در آن انسان توسط انسان استثمار نمی گردد .
آزادیِ game (بازی ، شادمانی ، سرگرمی) و استقلال خلاقانه ی آن جانشین جداییِ ازلی بین کار تحمیلی و لذت زودگذر خواهد شد .
کلیسا پیش از این جادوگران کذائی (آن به اصطلاح جادوگران،جادوگران پوشالین) را سوزانده است! تا هر گونه تمایل حتی بدوی به شادی را که در جشن های مردمی زنده نگه داشته شده است را سرکوب کند.
در بطن سلطه ی جامعه ی موجود که موجد شادمانی های کاذبی ست که در آن هیچ گونه مشارکتی وجود ندارد،یک فعالیت حقیقتاً هنری به صورت حتم جنایت (!) محسوب می آید. پس موقعیت حقیقی کدام است؟
موقعیت حقیقی تشخیص game (بازی ، شادمانی) بهتر است که (به صورت دقیقتر) توسط حضور انسان نمایان می شود.
و بدینسان است که تمام بازیگران (gamester) انقلابی تمام کشورها می توانند در SI (انترناسیونال موقعیت گرایان) متحد شوند تا از بطن پوسیده ی زندگی روزمره ظهور خود را بیاغازند.
زین پس ما سازمانی خود مختار متشکل از مولدین (تولید کنندگان)فرهنگ جدید را پیشنهاد می کنیم سازمانی مستقل از تشکیلات سیاسی و اتحادیه های موجود و ما همچنین قابلیت این سازمانها را در توانایی سازماندهی هر چیزی به جز آنچه موجود است زیر سوال می بریم.

از لحظه ای که این سازمان مراحل اولیه ی تجربیات خود را برای گام گذاشتن در راه مبارزه به اتمام رساند ، ضروری ترین و مبرم ترین هدفی که ما برای سازمان مد نظر داریم تصرف سازمان یونسکو می باشد. سازمانی که در کل دنیا متحد است. بوروکراتیزه کردن هنر و تمامی فرهنگ ها پدیده ای نوظهور است که مبین ارتباط درونی سیستم های همزیست اجتماعی در جهان، بر اساس : حفاظت از منتخاب هنری و بازتولید گذشته می باشد. هنرمندان انقلابی باید با شیوه های نوینی به این شرایط جدیدالظهور ضربه بزنند و با آن مقابله کنند. از آنجا که این سازمان (مدیریت کننده ی تمرکز هنر) کلاً در یک ساختمان جای گرفته است شرایط بسیار مساعدی برای تصرف آن از راه توطئه ی محرمانه و درونی (کودتا) وجود دارد و از آنجاکه این سازمان فاقد هر گونه چیزی ست که به کاری به جز ویران شدن بیاید ، ما ضبط این دستگاه را (قبل از هر کس دیگری) کاملا توجیه شده می دانیم. و ما آن را به دست خواهیم

آورد. ما بر آنیم تا یونسکو را فتح کنیم حتی اگر برای زمانی بسیار کوتاه، و می دانیم که به سرعت مطالبی ارائه خواهیم کرد که ثابت خواهد شد قابل توجه ترین و مهمترِین کار در بین سلسله کارهای مورد احتیاج است .

و اما ...

خصوصیات بنیادین فرهنگ جدید چه خواهد بود و چگونه با هنر دیرینه مقایسه خواهد شد؟ اگر فرهنگ موقعیت گرا را به زیر ذره بین ببریم مشاهده خواهیم نمود که این فرهنگ مشارکت کامل همگان را مرسوم می سازد .

و بر خلاف هنر کنسرو شده (!) (و پوسیده) معرف لحظه ای حقیقتا موجود در حال خواهد بود .

بر خلاف هنر جزئی نگر ، تمرینی ست جهانی برای زایش هر لحظه بر روی هر عنصر قابل استفاده. و طبعا این سیر به سمت و سوی تولید هنری اشتراکی و گروهی میل می کند که بی تردید نام و عنوانی نخواهد داشت (حداقل تا هنگامی که آفرینندگان هنر دیگر همچون کالا ذخیره سازی نشوند) این فرهنگ جدید نیازی به اینکه حتما از خود ردپا و نشانی به جای گذارد نخواهد داشت .

حتی کمترین میزان وقوع و بروز این تجربیات انقلابی در رفتار و در فرهنگ شهرنشینی متمرکز (که به پیش می رود و می تواند به کل کره ی زمین و در آینده به کل جهان قابل زیست بسط یابد) پدید می آورد. برخلاف هنر تک بعدی، فرهنگ موقعیت گرائی : هنری برای دیالوگ و مباحثه و هنری برای فعل و انفعال متقابل خواهد بود. امروزه هنرمندان (با فرهنگ و اندیشه ای) کاملا از جامعه جدا شده اند همچنان که به علت رقابت از یکدیگر جدا افتاده اند .

اما در پاسخ (به این امر) هنر در مواجه با تنگنای کاپیتالیسم، اساسا یک وجهی و یک جانبه باقی مانده است. این عصر محصور با بدویت باید توسط مشارکت کامل همگانی جایگزین گردد. در مرحله ی بعد هر فردی به هنرمند تبدیل خواهد شد، فردی که تواما تولید کننده و مصرف کننده ی تمامیت آفرینش هنری است . که این امر برای تجزیه ی سریع مرحله ی طولی نوآوری بسیار مفید است و در چنین شرایطی ست که هر فردی موقعیت گرا خواهد شد و استعدادها ، تجربیات و گرایشات اساسا متفاوت انسانها (نه به صورت سلسله مراتبی بلکه به طور همزمان) و ابعاد مختلف توانایی های انسان شکوفا خواهد شد .

[آری] ما باب هنری را که از نظر تاریخی آخرین هنرها خواهد بود خواهیم گشود. وظیفه ی دیگر یک موقعیت گرا حرفه ای – غیرحرفه ای (که مخالف تخصص گرائی است) اینست که هزار تا مرحله ی کفایت ذهنی و اقتصادی دوباره تخصیص دهد تا هنگامی که هر فردی تبدیل به هنرمند شود (و هنر وارد زندگی هر روزه گردد – چرا که هنرمندان تاکنون موفق نشده اند که زندگانی خود را (به این وسیله) بسازد) به هر صورت ، این آخرین نوع هنر چنان به بطن جامعه [ی برابر] و بدون تقسیم پایدار و تخصصی نزدیک است که هنگامی که تمثال آن در SI عرضه شد و تشزیح گشت کمتر کسی آنرا با هنر (امروزی) یکی پنداشت. و به آنانی که ما را باور ندارند با استهزائی تقلیل نایافاتنی اعلام می داریم:

موقعیت گرایانی که امروزه ، شمایان در این فکر هستید که آنان را قضاوت کنید ، روزی شما را داوری خواهند نمود. ما نقطه ی عطفی را که بی گمان نابودی اجتناب ناپذیر محرومیت امروزی ما (به هر شکل و بوئی) را در پی دارد، به انتظار خواهیم نشست . این بیانات اهداف آینده ی بشریت خواهند بود .

کارفرما
امین قضایی

همان تضاد طبقاتی ، همان هرم اجتماعی اما این بار بدون وجود انسان . در نقاشی اتیلا ریچارد لوکاس با نام «کارفرما» تضاد طبقاتی و تمامی نمود امر اجتماعی جامعه سرمایه داری متاخر و مردانگی هیستریکی اش ، با بوزینه ای روی دوش بوزینه دیگر به تصویر کشیده شده است . اما اینجا دیگر خبری از وجود انسان نیست . بوزینه نشانه ناپدیدی انسان و حتی بیشتر سنتز درهم شکننده تمایز بنیادین انسان / حیوان در عقلانیت مردسالارانه است . کلیت مسئله ساده است : اگر جامعه از تمامی ساختارهای بنیادین عقلانیت مردسالارانه یعنی ساختارهای مرد / زن ، انسان / حیوان ، عمومی / خصوصی عاری شود انچه باقی می ماند همین بوزینه ای است که بر روی دوش بوزینه دیگر ایستاده

است که خود تمامی ساختار اجتماعی جامعه فن اورانه سرمایه داری را به تصویر می کشد. یا بهتر بگوییم اگر عقلانیت مردسالارانه از لباس های عقلانی تمدن خود عاری گردد جز همین تصویر عریان رژیم پدرشاهی= سرمایه داری باقی نخواهد ماند. بوزینه ای چنگ اویخته به هنر و فرهنگ مبتذل خود ، بوزینه ای روبروی فضای رسانه ای ، بوزینه ای سوار شده بر دوش طبقات فرودست ، و از همه مهتر یک بوزینه هیستریکی که تمامی انرژی جنسی خود را با انرژی های رسانه ها تامین می نماید . نقاشی لوکاس براستی تصویر عریان شده جامعه فن اورانه = مردسالارانه سرمایه داری است . همان انرژی که فن اوری را براه می اندازد انرژی جنسی را نیز تامین می کند. منبع انرژی کجاست ؟ فالوس همچون منبع انرژی ؟ یا این فضای رسانه ای است که سینوس های نعوظ مردسالارانه را مدیریت می کند ؟ بی شک هر دو. هر دو یک حلقه را تشکیل می دهند . حتی بوزینه فرودست نیز محو تماشا است . تماشای چه چیز؟ یک زندگی خوب ؟ (همچنان که ما همه زندگی خوب را در تلویزیون دیده ایم) طبیعت از دست رفته ؟ هردو بوزینه محو تماشا شده اند. ان دو به یک امر واقعی نگاه می کنند. واقعیتی به تصویر کشیده شده . واقعیتی در جهان مجازی . واقعیتی در حلقه فرکانس های تصاویر و تناوب های نعوظ مردانگی هیستریکی . واقعیتی که دیگر وجود ندارد. و بهتر است بگوییم ان دو به چشم اندازی خیره شده اند که دیگر تنها در سطح دو بعدی فضای رسانه ای یافت می شود. اما خود در جهانی بدون هیچ افق ، بدون هیچ امیدی به بازگشت چهره های انسانی و عقلانی خود به سر می برند .

آیا این گلها مظهر زیبایی هستند ؟ ایا انها تمامی انچیزی اند که ایدئولوژی طبقه حاکم شمرده می شود: زیبایی شناسی جامعه توده ای ؟ تمامی کثافت سطح نقاشی لوکاس را پر کرده است . رنگ سفید گل ها کاملا توی چشم می زند. و این همه هنر بورژوازی است : دسته ای گل سفید قشنگ در منجلاب و کثافت .

نقاشی لوکاس با نام «نقاشان با نقاب های احمقانه شان دروغ می گویند»
دو بوزینه را نشان می دهد که در باب معنای هنر به تفکر و گفتگو نشسته اند . اما مگر اندو نمی دانند که چنین سخنانی پا در هوا و انتزاعی با وجود بوزینه بودنشان تناقض مضحک و چرندی است . اما مگر بورژوازی نمی داند که با وجود عقلانیت و انسانیت به بوزینه مبدل شده اش سخن از هنر و نقاشی مضحک و چرند است ؟ چند خط آبی رنگ کل آن چیزی است که این دو بوزینه ترسیم کرده اند بی انکه نگران موقعیت مضحک خود باشند . بی انکه نگران ان باشند که وجود خود انها امکان ناپذیری و تجرید محض هنرشان را از پیش معین کرده است . اینجا پدیداری هنر مردسالارانه (چند خط در هم پیچیده و نامفهوم) معناو ارزش هنرمند در جامعه سرمایه داری (ژست بوزینه ها) با محو انسان به بوزینه ماهیت واقعی خود را عریان ساخته است. تمامی تمدن مردسالارانه با محوریت بخشیدن به برتری و تکامل مرد بر زن و انسان بر حیوان استوار گشته است . اما بوزینه تصویر نمادین تمام عیار ناپدیدی انسان شده است . براستی چرا نمایش بوزینه ای در حال تفکر نه نشان از بوزینه ای خردمند بلکه نشان از بی خردی انسانی است ؟ آیا به این خاطر نیست که تمامی بنیانهای عقلانیت ما بر پایه تمایز متافیزیکی انسان و حیوان و مرد از زن بنا گشته است ؟ از تمامی عقل باوری متافیزیک مرد سالارانه ، موجودی مسخ شده در فضای رسانه ای باقی مانده است که تنها از تمامی خرد سوبژکتیوش یک علامت تعجب باقی مانده است. علامت تعجب یک مصرف کننده از کالاهای جدید ، مدلهای جدید . علامت تعجبی که مغز و زندگی واقعی بورژوازی را به حالت معلق نگاه داشته و مسخ داستانها و سرنوشت قهرمانان و بتهای رسانه ای کرده است. گویی نقاشی «کارفرما»ی لوکاس صحنه از تعلیق

تاریخ است : گویی بوزینه ای بر روی بوزینه دیگر جسته (دست خونینی بر روی پشت بوزینه) و آن هنگام که بوزینه زیرین می خواهد در نبردی تاریخی بوزینه فرادست را به زیر کشد . ناگهان تلویزیون روشن شده و هر دو محو تماشای ان گشته اند. گویی حرکت تاریخ با فن اوری به خلسه و تعلیق در امده است . گویی بازی بوزینگان ناگهان به خاطر رخدادی نامنتظره قطع شده است . هردو محو تماشا هستند هر دو به موقعیت معلق و پادرهوای خود بی توجه اند . گویی هر دو از شدت تماشا به بوزینه مبدل شده اند .
اما در بوزینه های لوکاس مسئله ای عمیقتر وجود دارد : یک استراتری فمینیستی : اگر بوزینه نشان ناپدیدی معناهای انسان در نگرش مردسالارانه مدرنیسم است . در عوض ان نمایشگر تکامل سایبرفمینیستی :
شبه انسان – زن – سایبرگ است . دانا هاراوی در کتاب «شبه انسانها ، زنان و سایبرگ» نشان می دهد که برای رسیدن به جامعه پسا سرمایه داری و پسا جنسی می بایست از تمامی خط سیر تکامل خرد مردانه چشم پوشید و بر تکامل بوزینه به سوی سایبرگ تاکید نهاد . تکاملی که برخلاف روند تکاملی خرد مردانه مدرنیستی نه بر تمایز میان انسان و حیوان (و حتی انسان و ماشین) بلکه بر آشفتگی انها بنا شده است . هاراوی کل فرضیه ماشینی شدن را نه به عنوان بیگانگی بشری (ارزشگذاری مرد سالارانه) بلکه اصلی برای دست یازیدن به جامعه ای پسا جنسی یاد می کند . شاید حال بتوانیم تبدیل انسان به بوزینه رادر نقاشی های لوکاس ، نه قهقرای انسانیت بلکه نابودی کامل هویت های مردسالارانه و رسوایی بنیانهای فرویدی اش در مردانگی هیستریکی عریان شده اش بدانیم .

مسأله ی تاریخ

(این مطلب پاره ای از مقاله ی «قرائت فردریک جیمسون از پست مدرنیسم» نوشته ی ایرا چرنوس است.)

ترجمه ی وحید ولی زاده

تصاویر پست مدرن، معنای دوگانه ی متناقضی دارند. از یک طرف آنها بهترین کلید برای معنای تاریخیِ زمانه ی ما هستند. در همان زمان، آنها هرگونه پرسش درباره ی معنای تاریخی را حذف می کنند. در جهان ما، همچون صفحه ی تلویزیون ما، چیزها چنان سریع تغییر می کنند که به نظر می رسد تمام چیزها هر روز جدیدند. مفهوم « تازگی» ناپدید شده است چرا که هیچ چیز کهنه یا قدیمی در مقابل آن وجود ندارد. دیگر برای ما تفاوت میان نو و کهنه مهم نیست. از آنجا که این تفاوت، جوهره ی تاریخ است، ما اندیشیدن درباره ی تاریخ را متوقف می کنیم. ما می پنداریم که تغییر دائمی، خصلت ابدیِ زندگی ما است. اما تغییرات همه توسط فرهنگ پست مدرن تولید می شود و آن را دربردارد. پس آنها همه بخشی از یک واقعیت منفرد و نامتغیر اند. هر چه چیزها بیشتر تغییر می کنند، ما بیشتر در نظام پست مدرن غرق می شویم و بیشتر متقاعد می شویم که آلترناتیوی برای آن وجود ندارد. آینده چیزی بیش از وفور چیزهای کنونی نیست. این دلیل دیگری است که باعث توقف اندیشه درباره ی تاریخ می شود.

ما، مغروق در جابه جاییِ مدامِ تصاویر، در عصری زندگی می کنیم که در آن تاریخی اندیشیدن فراموش شده است. تصاویر ما از تمام رخدادهای تاریخی توسط وانموده ها ساخته شده است. ما تصاویر زیادی از گذشته داریم، اما غالب آنها از فیلم های عامه پسندِ نوستالژیک است. این تصاویر ما را سرگرم می کنند و باعث می شوند درباره ی اکنون حس خوبی داشته باشیم. آنها می توانند به طور بی پایانی بازتولید شوند. اما تصاویر ما از گذشته چیزهای کمی درباره ی معنای حقیقی گذشته یا شیوه هایی که گذشته، حال را شکل داده است، به ما می گویند.

در نتیجه ما از اتصالی واقعی بین گذشته و اکنون بریده شده ایم. تصاویر ما از آینده حتی غیر واقعی تر است. هیچ یک از این تصاویر به هیچ وجه آینده ی قابل تکوینی را که ما بتوانیم در ایجاد آن نقش داشته باشیم ارجاع نمی دهند. آنها تنها به دغدغه ها

و نیازهای جامعه ی کنونی ارجاع می دهند. به دلیل اینکه تصاویر ما از گذشته و آینده وسیعا وانموده است، آنها قادر نیستند به ما بگویند که چگونه زمان حال به صورتی واقعی به گذشته و آینده مرتبط است. ما در قلمرویی بی زمان زندگی می کنیم که بسیار متفاوت از جهان مدرنیته است. مردمان مدرن به شدت از گذر زمان آگاه بودند.آنها می توانستند گذشته را به مثابه چیزی که قبل از آنها بوده است و آینده را به مثابه چیزی که در فرا روی آنها قرار دارد، حس کنند. تنش میان گذشته و اکنون اگر چه مسأله ساز بود اما در ضمن سئوالات مبهمی را نیز درباره ی آینده برمی انگیخت.

فقدان گذشته و آینده، این حس عمیق بودن را از بین برده است. تصاویر ما از گذشته، حال و آینده بخشی از یک سطح صوری است. ما نمی توانیم موقعیت خود را در زمان حال بفهمیم. در نتیجه تصاویر ما از موقعیتمان نیز وانموده می شود. ما تجربه ی خود را با تصاویر رسانه ای مقایسه می کنیم. ما زندگیمان را برای خود همچون فیلم های هالیوودی یا اپیزود های سریال های تلویزیونی تصویر می کنیم. تمام این واقعیت کاذب ما را بر آن وامی دارد که جریان زمان تاریخی هیچ چیز مهمی برای گفتن به ما ندارد. در نتیجه ما تلاشی برای قرار دادن خودمان در زمینه ی تاریخ نداریم. ما چنان زندگی می کنیم که گویی جریان زمان واقعا بر ما تأثیری ندارد. در نتیجه ما به این مسأله که چگونه می توان جامعه را به شیوه ای اساسی در آینده تغییر داد، نمی اندیشیم. در حقیقت ما هرگز عمیقا به آینده نمی اندیشیم.

در این چشم انداز ما کاملا از نسل های قبلی متفاوتیم. عصر صنعتی مدرن فشار زیادی را برای پیشرفت به سوی آینده ای بهتر وارد می آورد. مسیحیت نیز حاوی تصاویر زیادی از تغییر بنیادین بود. اغلب این تصاویر از یک مکاشفه سخن می گفتند. انهدام کامل جهان حاضر که متعاقب آن ایجاد جهانی کاملا نوین و کامل بود. اما ما دیگر امیدی به امکان یک تغییر بنیادین نداریم.

در واقع ما نگران آینده ایم. ما از فکر کردن به آن اجتناب می کنیم چرا که آینده به نظر هراسناک می رسد. گذشته منتهی به اکنونی شده است که هر وحدتی از هم گسسته شده است و ما مانده ایم که با اجزا و پاره های مشغول شویم. تغییر تاریخی، به نظر می رسد با تجزیه و گسستگی مترادف است. آن چنان که ما فکر کردن به تغییرِ آینده را به دست فانتزی هایی درباره ی فاجعه ی محض و تحولات ناگهانی سپرده ایم. از تصور « تروریسم » در سطحی اجتماعی تا سرطان و یا ایدز در سطحی فردی. این فانتزی ها محتوای غالب فرهنگ ما، به خصوص تلویزیون، را شکل می دهند. شاید ما به این دلیل توسط تصاویر شورش های شهری، زلزله ها و یا قحطی در آفریقا مسحور می شویم که آنها واقعیتی را که در زیر تصاویر زندگی روزمره دفن شده اند را منعکس می کنند. برای بسیاری از ما این تصاویرِ فاجعه هنوز تنها یک فانتزی است. آنها از زندگی هر روزه یا هر نوع واقعیت تاریخی منفصل شده اند. در نتیجه آنها به سادگی وانموده می شوند، و از معنا شدن اجتناب می کنند. به ما آموخته می شود که به راحتی در جهانِ در حالِ تجزیه مان زندگی کنیم و به هیچ تغییر اساسی ای در نظام به مثابه یک کل نیندیشیم.

About us:

UNDER CONSTRUCTION